

“Plana alto até pousar na carne”: as dimensões do ethos na canção “Plano de voo”, de Criolo

Ana Cherllany Cardoso de Freitas ¹

Resumo:

Esta pesquisa, que é parte de nosso trabalho de dissertação, pretende analisar as dimensões do ethos na edificação dessa instância enunciativa, na canção “Plano de Voo”, do rapper Criolo. A opção pelo estudo do *rap*-canção do artista se deve à relevância que ele desempenha na música brasileira contemporânea, visto que compõe canções que discursivizam as representações do espaço urbano em seus conflitos. Essa análise adota a perspectiva teórica da Análise do Discurso, principalmente os estudos de Dominique Maingueneau (1995, 2002, 2006, 2008a, 2008b, 2015, 2020a, 2020b), dos quais serão destacados os mais recentes estudos sobre o ethos e as suas dimensões, quais sejam categorial, experiencial e ideológica (MAINGUENEAU, 2020b). Examinamos também, na construção desse ethos, a relação com o código de linguagem e com a cenografia (MAINGUENEAU, 1995). Esses conceitos serão analisados na esteira de aplicação que Costa (2001) faz ao discurso literomusical. Na verificação, percebemos que, por se tratar de uma canção dialogal polivocal, há dois enunciadore, desse modo, foram examinadas as dimensões dos ethos edificados por cada um deles, tendo destaque a dimensão experiencial de caráter azedo de um dos enunciadore e de caráter transcendental do outro. Essa análise corrobora a importância de Criolo no cenário do *rap*-canção, à medida que ele retrata o Brasil contemporâneo no discurso literomusical, e possibilita ricas contribuições para a compreensão de como seus enunciados legitimam práticas sociais e são legitimados por elas.

Palavras-chave: discurso litero musical, ethos, Criolo, *rap*

“Plana alto até pousar na carne”: the dimensions of ethos in the song “Plano de voo” by Criolo

Abstract:

This research, which is part of our dissertation work, aims to analyze the dimensions of ethos in the construction of this enunciative instance in the song "Plano de Voo" by the rapper Criolo. The choice to study the artist's rap-song stems from the relevance he holds in contemporary Brazilian music, given that he composes songs that discursively represent urban spaces and their conflicts. This analysis adopts the theoretical perspective of Discourse Analysis, especially the studies of Dominique Maingueneau (1995, 2002, 2006, 2008a, 2008b, 2015, 2020a, 2020b), with particular emphasis on his more recent work on ethos and its dimensions—namely, categorial, experiential, and ideological (MAINGUENEAU, 2020b). We also examine, in the construction of this ethos, the relationship with the language code and scenography (MAINGUENEAU, 1995). These concepts are analyzed following the application that Costa (2001) makes to literary-musical discourse. Upon analysis, we observed that, as a polyvocal dialogic song, there are two enunciators; thus, the ethos dimensions constructed by each enunciator were examined, with emphasis on the experiential dimension—marked by a bitter character in one enunciator and a transcendental character in the other. This analysis reinforces Criolo's importance in the rap-song scene, as he portrays contemporary Brazil through literary-musical discourse and offers valuable contributions to the understanding of how his enunciations both legitimize and are legitimized by social practices.

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

¹ Mestre em Linguística pela UFC. Professora do IFCE.

1. Introdução

O artista Criolo é um nome importante dentro do espaço do *rap* (*rhythm and poetry*) brasileiro, tanto por ser um dos idealizadores da Rinha dos MC's² quanto pelas inovações que trouxe para esse gênero musical. Dentre essas inovações estão a mistura de outros gêneros, tais como o maracatu, o baião, o *reggae*, o samba, o *afrobeat*, entre outros. Esse estilo dinâmico aproxima seu *rap*-canção (CAMARGOS, 2015) de vários posicionamentos dentro do discurso literomusical brasileiro (COSTA, 2001), o que confere a sua obra caráter próprio nesse campo discursivo. Este trabalho pretende, portanto, analisar um de seus *raps*, “Plano de Voo”, oitava faixa do álbum “Convoque seu Buda”, cuja análise integra nossa dissertação.

O gênero *rap* surge no final da década de 1960, nos Estados Unidos, chegando ao Brasil entre os anos 1970 e 1980. Nos dois territórios, jovens negros se reuniam para enunciar suas experiências de marginalização por meio da “exposição crua da matéria-prima de toda canção popular: a fala” (TATIT, 2004, p.22). Segundo Tatit (2004, p. 243), “não havia recurso mais adequado à denúncia direta das condições socioeconômicas que geravam o desamparo das minorias pobres dos bairros e periferias daqui e de lá”. Esse canto falado, o DJ (*disc jockey*), o *break*³ e o grafite são os componentes que compreendem a cultura *hip-hop*. Além disso, compactuamos com a ideia de Motta (2004) de que há um quinto elemento atrelado a essa cultura: a consciência.

O *rap* é marcado por forte consciência de classe, e é nessa esteira da denúncia social que se constrói o álbum “Convoque seu Buda”, lançado em 2014, após Criolo anunciar o fim de sua carreira e ser dissuadido disso pelos acontecimentos do ano anterior⁴. Além de denunciativo, acreditamos que o álbum também se constrói apelativo à esfera metafísica, deixando transparecer que, na esfera material, não há a quem recorrer. Conforme Pitta (2015, p.2), Criolo é “um sujeito que transita entre as ruínas de uma modernidade brasileira que fracassou como promessa de progresso e felicidade por via do desenvolvimento técnico-científico”. Segundo Melo, Donato (2011), esse cenário reflete a

² A Rinha dos MCs foi um projeto paulistano idealizado por Criolo e o DJ Dan Dan, em 2006, que reunia artistas que promoviam os elementos da cultura Hip hop. O objetivo era a improvisação de rimas entre novos talentos do gênero.

³ A dança do movimento *hip-hop*.

⁴ Em 2013, no cenário da Copa das Confederações em solo nacional, aconteceram manifestações políticas fomentadas pelo “Movimento Passe Livre”, que solicitavam reformas políticas em diversos setores da administração pública. Essas manifestações ficaram conhecidas como “Jornadas de julho de 2013”.

decadência do pensamento pós-iluminista - deslocou Deus do centro do pensamento humano -, dando espaço ao retorno da figura divina.

Desse modo, para nos aprofundarmos no caráter transcendental percebido na canção em análise, que muito dialoga com o discurso religioso, vamos nos valer da proposta de Orlandi (1987) que distingue marcas de discurso religioso de propriedade do discurso religioso. Portanto, ao assumirmos que há um caráter azedo, próprio desse modo de enunciar do *rap*, e transcendental; pressupomos que a imagem discursiva que o enunciador fomenta de si à medida que sua enunciação se edifica, o *ethos* (Maingueneau 2008a), também apresenta tais características. Partindo do escopo teórico-metodológico da Análise do discurso francesa, mais especificamente dos estudos recentes de Maingueneau (2020b) sobre essa categoria discursiva, o presente trabalho busca verificar como se edifica o *ethos* na canção selecionada, tendo em vista as suas diferentes dimensões.

Também nos utilizaremos dos estudos de Costa (2001) acerca do discurso literomusical brasileiro. O autor analisa os posicionamentos dentro desse discurso a partir dos investimentos ético, cenográfico e em um código de linguagem. Optamos por essa abordagem na nossa análise, pois acreditamos que essas apostas fomentem as imagens discursivas da canção em análise. Embora entendamos que todas essas categorias de enunciação estejam em determinação recíproca, por questões metodológicas, iremos verificá-las separadamente.

Para a análise, levaremos em consideração as três dimensões em que Maingueneau (2008a) divide o *ethos*: categorial, experiencial e ideológica. Costumeiramente, as análises do *ethos* privilegiam uma de suas dimensões, haja vista ser comum algumas produções discursivas deixarem mais marcada uma dimensão em detrimento das outras. Por esse motivo e por percebermos flutuações na edificação dos *ethos* da canção “Plano de Voo”, examinaremos esses *ethos* e como eles se edificam em todas suas dimensões, auxiliados pelos investimentos cenográfico e em um código de linguagem. Esperamos, assim, compreender como o modo de enunciar contribui para a influência que Criolo desempenha dentro da sociedade como artista e formador de opinião, entendendo, sobretudo, como enunciados legitimam práticas sociais e são legitimados por elas.

2. Fundamentação teórica

2.1 Discurso literomusical e *ethos*

Maingueneau (2006) propõe que, no interdiscurso, há os discursos que tomam para si o papel de fundadores. Esse tipo de discurso, além de se autoconstituir e se autovalidar, também colabora na constituição de outros discursos; edifica um conjunto consagrado de enunciadores na produção simbólica de uma sociedade (*archeion*); dá sentidos aos atos de uma coletividade; liga-se a uma fonte legitimante e apresenta vários posicionamentos⁵ mais ou menos intrincados ligados a si.

Partindo dessa proposta de Maingueneau, Costa (2001) analisa a pretensão constituinte do discurso literomusical brasileiro, visto que os posicionamentos dentro dele apresentam essas características. Em sua pesquisa, o autor examinou as apostas enunciativas fundamentais no processo de legitimação recíproca das produções discursivas desses posicionamentos: *ethos*, cenografia e código de linguagem. Ao assumirmos que investigar a construção do *ethos* é também entender sua imbricação com a edificação da cenografia e com a utilização de um código de linguagem próprio, respaldados nesse autor, também utilizaremos as denominações: investimento ético, investimento cenográfico e investimento em um código de linguagem.

A noção de *ethos*, herdada da retórica aristotélica, consistia em estratégias para causar boa impressão ao ouvinte, de modo a convencê-lo sobre si e sobre o que se fala. Isso era alcançado através do tom de voz, das escolhas lexicais, da postura, da forma de se vestir, etc. Desse modo, seria construída uma imagem psicológica e sociológica do orador, que esboçava confiança aos ouvintes. Para tanto, o orador poderia se utilizar de três qualidades fundamentais: a *phronesis*, a prudência; a *areté*, a virtude; ou a *eunoia*, a benevolência.

É perceptível que *ethos* não significava os atributos reais do orador, mas uma instância dinâmica, que se construía ao passo que se desenvolvia a comunicação. Para Maingueneau (2008a), embora essa instância, na retórica, esteja ligada à oralidade dos discursos, devido às suas propriedades, ela também pode se manifestar “em qualquer texto escrito e, mesmo se ele o nega, tem uma *vocalidade*.” (MAINGUENEAU, 2008a, p.64). Conforme o autor:

[...] a noção de *ethos* é interessante por causa do laço crucial que mantém com a reflexividade enunciativa, mas também porque permite articular corpo e discurso em uma dimensão diferente da oposição empírica entre oral e escrito. A instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um

⁵ Apesar de o uso vulgar utilizar o termo posicionamento como opinião ideológica, utilizaremos, no decorrer desta pesquisa, o sentido que Maingueneau (2008) propõe, qual seja de identidades discursivas inscritas dentro de um campo discursivo.

estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado. (MAINGUENEAU, 2008a, p.64).

No rap, essa reflexividade enunciativa se desenvolve “através da caracterização própria, normalmente com adjetivos que indiquem força (física e, principalmente, moral), coragem, honradez e valores considerados corretos” (MOTTA, 2004, p. 22). Comumente, de acordo com a análise de Motta acerca dos Racionais Mc’s, o ethos se constrói de maneira explícita nas canções, e suas características, tanto psicológicas quanto corpóreas, instauram-se no imaginário social. Isso nos leva à divisão que Maingueneau faz do ethos, em discursivo e pré-discursivo. Este são as representações prévias que o destinatário (ouvinte ou leitor) pode ter acerca do locutor, que estão ligadas também a estereótipos sociais; aquele, dividido em mostrado e dito, é o que é incorporado pelo destinatário no momento da enunciação.

No processo enunciativo, o locutor age como uma espécie de fiador, “que, por seu tom, atesta o que é dito.” (MAINGUENEAU, 2020b, p.14). Tal ideia suscita a anuência do destinatário, pois possibilita que ele construa, quase de maneira fluida e consciente, a figura do locutor por meio da equivalência entre uma maneira de dizer que implica uma maneira de ser. No entanto, essa incorporação vai além dessa identificação, “ela implica um mundo ético, do qual o fiador é parte integrante e ao qual ele dá acesso.” (MAINGUENEAU, 2020b, p. 15).

O mundo ético do rap é fomentado por elementos que podem ser de ordem espacial (favela, periferia, barraco, biqueira, etc.), situacional (violência, criminalidade, desigualdade social, etc.), imagética (o rapper como conselheiro, as roupas, os símbolos da cultura black, etc.), comportamental (tom azedo e irônico na maneira de denunciar), etc. Portanto ele “é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 65).

Para que o investimento ético seja eficaz, é importante que haja o alinhamento com a conjuntura ideológica a qual o discurso pertence e que os estereótipos escolhidos corroborem-na. Quando há o desalinhamento, é produzido um estereótipo negativamente avaliado, o “antiethos” (MAINGUENEAU, 2020b), no entanto, ele pode estar servindo a ações enunciativas almejadas pelo arqui-enunciador, como ironizar, subverter, parodiar, etc. É o que ocorre na canção “Cartão de visita”, do álbum “Convoque seu Buda”. Já na canção “Plano de voo”, percebe-se que, embora haja uma intercolução, as vozes são movimentadas de acordo com os intentos ideológicos do

arquienunciador.

Devido a todas essas camadas que compõem a contrução do ethos, Maingueneau (2020b) propõe que o ethos pode ser analisado em três dimensões fortemente interligadas: a dimensão

Na canção em destaque, o que se percebe na dimensão categorial, que se relaciona a papéis discursivos e a papéis extradiscursivos, é, em última instância, o ethos do jovem e do sábio ou do conselheiro e do seu aprendiz categorial, a dimensão experiencial e a dimensão ideológica. A depender do corpus selecionado e do foco da análise, umas serão mais destacadas que outras, porém o nosso objetivo é tentar esmiuçar todas essas dimensões na nossa análise. . No entanto, são percebidas flutuações na construção desse ethos, de modo a observamos também o papel discursivo do pregador em um dos enunciadore. Na dimensão ideológica, que se relaciona aos posicionamentos, o ethos também é flutuante e atravessado por discursos, como o filosófico e o religioso. Inteiramente ligada às demais dimensões, a dimensão experiencial, que abrange os aspectos sociopsicológicos, é construída, além do caráter transcendental, por um caráter azedo, próprio do fazer enunciativo do álbum “Convoque o seu buda”, no qual algumas vezes é suscitado que “azedar é a meta”⁶.

2.2 Os jogos de cenas enunciativas nas canções

A construção do ethos está intimamente ligada à cena enunciativa fomentada na produção discursiva. Conforme Maingueneau (2008a), essa cena é validada por três outras cenas: a “cena englobante”, equivalente ao tipo de discurso; a “cena genérica”, equivalente ao gênero do discurso; e a “cenografia”, que é a constituição de uma cena enunciativa no nível do texto, por isso, daremos maior relevo a ela.

São inerentes à cenografia algumas instâncias, quais sejam: o enunciador, o coenunciador, a cronografia e a topografia. Elas sempre se fazem presentes no processo enunciativo, mesmo que não estejam bem delimitadas no texto, o que faz delas, nesse caso, passíveis de pressuposição. Maingueneau (2002) também chama atenção para a “cena validada”, que é um modelo que está na memória coletiva, o qual pode ser rejeitado ou valorizado na enunciação. No entanto, essa cena não ocorre no processo enunciativo, por isso, “não se caracteriza propriamente como discurso, mas

⁶ CRIOLO. **Duas de Cinco**. 2014

como um estereótipo autonomizado, descontextualizado, disponível para investimentos em outros

Canções dialogais	Polivocais	eu ↔ tu
	Monovocais	eu → tu
Canções monologais	Subjetivas	eu ← tu
	Objetivas	(eu) → (tu)

textos” (MAINGUENEAU, 2002, p. 92).

Em relação às cenografias das canções que possuem marcação

dos enunciadores, Costa (2022) propõe uma tipologia que as dividem em dialogais e monologais, conforme a tabela abaixo:

Quadro 1 – Tipologia para canções

Fonte: Costa (2022, p.14)

Nas “canções dialogais”, a cenografia se desenvolve em forma de diálogo, podendo ser polivocais, com os dizeres de mais de um enunciador, ou monovocais, com o dizer de apenas um dos enunciadores. Nestas, o enunciador que não fala é marcado por dêiticos pessoais (“tu”, “você”, etc.). Já nas “canções monologais”, o enunciador se porta como se falasse para si mesmo: nas subjetivas, a expressão do sujeito é priorizada, não havendo menção ao coenunciador; já nas objetivas, não há a pessoalidade, apenas a enunciação de acontecimentos de forma objetiva.

Por acreditarmos que a canção que analisaremos é dialogal polivocal, se faz importante debatermos sobre o conceito de diálogo. Mendes, Matos e Marques (2019) analisam essa noção para Maingueneau e, partindo da divisão que o autor faz da enunciação em dois tipos de regimes complementares, o regime conversacional e regime instituído, diferenciam o diálogo da conversa. Esta, por não obedecer às noções comportamentais dos gêneros - o que não significa que ela seja livre de restrições -, é parte do regime conversacional, como explicam os autores:

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

Já o diálogo, categorizado por Maingueneau (2015) como hipergênero⁷, faz parte do regime instituído, o qual se caracteriza pelo planejamento do texto, seja de forma oral ou escrita. Assim, embora a canção faça parte desse tipo de regime, quando ela se utiliza de cenografias dialogais, ela tenta simular a imediatez, a informalidade, a mudança de tema e a espontaneidade das conversas do regime conversacional, como atestam Mendes, Matos e Marques (2019):

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

Desse modo, pressupomos que a canção analisada imita a interação espontânea do regime conversacional - que também é uma representação das “rinhas” entre *rappers*. Essa cenografia dialogal pode apresentar momentos enunciativos diferentes e interferir no desenvolvimento dos *ethos* da canção, permitindo flutuações dessa instância enunciativa.

2.3. As marcas de discurso religioso

No paradigma linguístico, as escolhas estão relacionadas ao contexto enunciativo e aos efeitos de sentido, além disso, são fator importante na edificação do *ethos*. Isso explica por que, em determinado discurso, uma variedade linguística é mais valorizada que outra (plurilinguismo interno) ou por que estão presentes termos de outros idiomas (plurilinguismo externo).

As escolhas lexicais, por exemplo, comportam-se de modo a adquirir “o estatuto de signos de pertencimento.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 81). Apesar disso, não se pode afirmar que há vocabulário exclusivo de determinado discurso, pois o que há são “explorações contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 80). Na canção “Plano de Voo”, alguns signos que têm esse estatuto de pertencimento ao discurso religioso permitem a polissemia por, no contexto da enunciação, também remeterem a outros discursos.

Em relação à polissemia, Orlandi (1987) propõe que esse mecanismo tende a ser contido no discurso autoritário, o qual propende à monossemia. É interessante perceber que, na canção, apesar da presença forte do discurso religioso, que, de acordo com a autora, está na égide dos discursos

⁷ O hipergênero possui duas características: o formato pouco estabilizado e o fácil reconhecimento sociocognitivo. Essas características são perceptíveis no diálogo.

autoritários, a enunciação é polissêmica. Isso acontece por causa da disputa de sentidos entre os discursos suscitados na canção, o que contribui para as flutuações na edificação do ethos de um dos enunciadores, o qual se desenvolve com características discursivas do conselheiro e do pregador.

Orlandi (1987, p.243) define o discurso religioso⁸ como “aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus”. Assumindo que se pode encontrar características desse discurso em outros discursos, a autora traça diferenças entre o que seria “propriedades do discurso religioso” e “marcas do discurso religioso”. A principal propriedade desse discurso, segundo a autora, é a ausência de reversibilidade, que é a “troca de papéis na interação que constitui o discurso e que o discurso constitui” (ORLANDI, 1987, p.239).

Por causa dessa ausência de reversibilidade, o que sustenta o discurso religioso é a ilusão de reversibilidade, a qual cria o sentimento de identidade com Deus, através de mecanismos próprios. Uma das marcas desse discurso que traduz essa ausência de interação discursiva entre o plano terreno e o plano divino é a antítese. Segundo a autora:

Quanto aos traços, às marcas, desse discurso, podemos procurá-los a partir da dissimetria entre os dois planos. Resulta, então, que o que se pode apreender imediatamente, no texto, é o uso de antíteses, que é a forma semântica correspondente à dissimetria. A antítese, por sua vez, se apóia no mecanismo gramatical da negação. Como os mundos – temporal e espiritual – são opostos e afetados de um valor hierárquico, a negação tem um efeito invertido (...) (ORLANDI, 1987, p. 257).

Podemos perceber na canção em análise a dissimetria entre os planos no discurso de um dos enunciadores, aquele cujo ethos parece ser o do pregador. Outras marcas de discurso religioso que também podem ser encontradas em outros discursos são:

(...) o uso do imperativo e do vocativo, enquanto formas própria de discursos em que exista doutrinação; o uso de metáforas que são, depois, explicitadas por paráfrases (sobretudo nos sermões), pois como o dizer religioso é obscuro, e sempre são possíveis muitas leituras, as paráfrases indicam a leitura própria para a metáfora; procedimento análogo a esse é o das citações em latim que depois são traduzidas por perífrases extensas e explicativas, aproveitando-se o máximo de efeitos de sentido (religioso) sugeridos pela diferença de língua; o uso de performativos; o uso de sintagmas cristalizados (as orações), etc.

A partir desses parâmetros teóricos, verificaremos na canção “Plano de voo” o plurilinguismo interno e externo, as escolhas lexicais, as propriedades e marcas do discurso religioso. Acreditamos, assim, compreender como é fomentado o ethos nessa obra.

⁸ Orlandi (1987) sinaliza que toma como referência o discurso crítico católico. Ela busca instituir um parâmetro geral para avaliar as maneiras que o homem tem de se relacionar com o sobrenatural.

3. Metodologia

3.1 Caracterização da pesquisa

Este trabalho pretende ser uma pesquisa descritivo-analítica, de natureza interpretativa, visto o caráter subjetivo do objeto analisado. Desse modo, a análise se dará a partir de uma abordagem teórico-metodológica já consolidada dentro da linguística e serão feitas verificações baseadas em hipóteses previamente formuladas.

3.2 Delimitação do universo

Embasada nos postulados da Análise do Discurso Francesa, que objetivam analisar práticas discursivas, dentre as quais está o discurso literomusical brasileiro, conforme a pesquisa de Costa (2012), esta pesquisa coloca em perspectiva a canção “Plano de Voo”, de Criolo, cuja produção se iniciou no bojo das composições e duelos de *rap*. Esse gênero musical é bastante controverso em sua categorização enquanto canção pelo fato de sua materialização ocorrer no nível da fala. Porém, levando-se em consideração o fato de que, no desenvolvimento de sua carreira, Criolo fez alterações nesse estilo, diversificando seus ritmos e amalgamando-os com outros, como o samba-rock, o *reggae fusion* e o *afrobeat*, a canção será estudada enquanto componente do discurso literomusical brasileiro.

3.3 Seleção do corpus

Será estudada a canção “Plano de Voo”, oitava faixa do disco “Convoque seu Buda” (2014), visto que ela representa uma espécie de proclamação de fé em um universo místico em meio às agruras da vida periférica. Serão, portanto, analisadas as apostas selecionadas pelo músico, diante de vários fatores conjunturais, para a produção de sentido. Sendo assim, as dimensões do ethos, os investimentos em um código de linguagem e em cenografias serão tomados como categorias de análise da construção dos ethos dessa canção.

3.4 Procedimento de análise dos dados

A canção “Plano de voo” será analisada a partir da sua leitura e escuta. Nessa verificação, o ethos, em todas as suas dimensões, acrescido da cenografia e do código de linguagem serão colocados em perspectiva. Desse modo, a análise será feita seguindo os seguintes passos:

- Verificação da cenografia edificada na enunciação da canção para que, assim, sejam identificados os *ethos* desenvolvidos a partir dos objetivos específicos dessa cenografia.
- A categorização do *ethos*, em dimensão categorial, experiencial e ideológica. Seguida da correlação entre esses *ethos* e as atividades linguística e cenográfica.
- O exame do código de linguagem, atentando para as marcas de plurilinguismo interno e externo, a fim de relacioná-las aos *ethos* dessa canção.

4. Análise discursiva do *ethos*

Por ser dialogal polivocal, a canção foi dividida em duas partes. Os enunciadores serão referidos como enunciador 1, interpretado por Criolo, na parte I; e enunciador 2, interpretado pelo *rapper* Síntese, na parte II.

Quadro 2 - Letra da Canção “Plano de voo”

PARTE I	PARTE II
E por mais que eu tente explicar, não consigo De tornar concreto abstrato que só eu sinto É como se eu ficasse aqui nesse cantinho Vendo o mundo girar no erro abusivo Ambulância sem maca, Caravan Diplomata Golzin rebaixado, Orbital 17 " de tala larga Zé Povinho é a praga, bicho da seda não é a traça Traça quem quer a seda e o bicho da seda maltrata Golpe de bumerangue, não é Tang Cada coração é um universo e ainda tem que bombar o sangue De cada mente pensante desse meu país insano Num barraco de favela fermentar sonho com pranto Do monstro que se constrói com ódio e rancor A cada gota de bondade uma de maldade se dissipou Várias fitas... Eis uma definição pra vida Dos mistérios da Ilíada, daí segredo: A biqueira é forquilha O gostoso do inverno, tio É fazer rolê sem passar frio A mão, a mente, o gatilho, a favela chora seus filhos Sem GPS pra vitória, cada um faz seu destino	A vida é ritual, parto no meio do mundo a sós num salto intenso Denso contraste do firmamento ao asfalto Plana alto até pousar na carne e flertar com o veneno Que espanca uma mente fraca e arranca essas mão do remo Mesmo buscando o pleno, tantos erros ao transcender Há um jogo pra abdicar e um fogo pra acender Aponto as sobras de amor pra extinguir o medo das cobras E envio cedo as palavras por não ser tarde pras obras Ao justo a sábia sorte que não leva a alma à morte Quando fraco que és forte, tudo aponta o Norte Quando se pode enxergar além do que se vê, amplitude Virtude vital já que o mal dessa paisagem ilude Distante como um vizinho, te lembro do ninho Onde o amor expresso é chaga viva, gesto é mais que o pergaminho Voe, e que todo vento a bem te soe ao descobrir A natureza da Centelha Divina que existe em si Desato o nó da trama, enterra a discórdia no abraço Arrebata os peito de bronze por trás das barra de aço Se renda e entenda o que ataca, a cegueira amola a faca Da má lida com a existência, faz a luz da essência opaca E nas crianças o brilho tá, olho lá que é pra enxergar Agregar o meu viver o que devemos preservar Rumo ao amor! Não importa qual caminho trilhe Não se ilhe, sonho que se sonha junto é o maior louvor Amem.

Fonte: Elaboração Própria

4.1 Investimento cenográfico

A cenografia faz suscitar os diálogos cristalizados entre um jovem e um sábio, frequentes nos gêneros fábula, parábola e alegoria. A interlocução é entre esse jovem e um homem mais experiente, cujas vivências pessoais são ensinadas em forma de conselho e a quem o jovem se refere como “tio”- expressão utilizada coloquialmente, na “quebrada”, para indicar de forma respeitosa pessoa mais velha com quem não se tem relação de proximidade.

Na parte I, essa cenografia também faz suscitar aspectos de uma conversa entre o paciente e seu terapeuta, na qual aquele é estimulado a falar sobre suas emoções e tentar racionalizá-las, dando-lhes materialidade a partir de situações corriqueiras (“E por mais que eu tente explicar/ Não consigo te tornar concreto o abstrato que só eu sinto/ É como se eu ficasse aqui nesse cantinho/ Vendo o mundo girar num erro abusivo”).

Na parte II, ocorre a mudança de turno de fala, o enunciador 2 constrói um discurso que se aproxima de um conselho, o que é corroborado pela recorrência de verbos no imperativo (“Plana alto”, “voe”, “se renda”, “entenda”, “amem”). Porém, essa cenografia de conselho assume também características de uma pregação espiritual sobre a vida. O enunciador 2 começa seu discurso definindo o que é a vida; em seguida, por meio de metáforas e imagens antitéticas - comuns em pregações -, incentiva seu coenunciador a buscar por transcendência. Ele evidencia os contrastes entre o “asfalto” e “o horizonte”, que representam o plano terreno, que é corruptível, e o plano transcendental, alcançado por intermédio do amor. À medida que vai aconselhando e dizendo o que deve ser feito para adquirir uma vida venturosa, ele também abençoa seu coenunciador (“A bem te soe”).

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

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

Voar se possível.....

Mar azul

Na canção “Plano de Voo”(2014), de Criolo, o autor mantém uma relação interdiscursiva com a canção de Gonzaguinha, com referências diretas ao título e aos terceiro e quarto versos do trecho acima. Vejamos:

A mão, a mente, o gatilho, a favela chora seus filhos

Sem Gps pra vitória, cada um faz seu destino

Por relação metonímica, as palavras “mão”, na canção de Criolo, e “dedo”, na canção de Gonzaguinha, associadas à “gatilho”, reiteram os obstáculos que podem atrapalhar a travessia tanto dos filhos da favela quanto das aves de arribação. Esse perigo externo é violento e fatal. Percebemos que ambas as canções figurativizam ideia similar, qual seja a da mudança de um estado situacional ruim para outro melhor, porém com percurso difícil, perigoso e não concluído por todos. Na canção de Criolo, o enunciador 1 expressa seu descontentamento com o mundo e com as nefastas consequências para as pessoas que são marginalizadas. Por não saberem a direção a que seguir na vida, elas vão se sujeitando aos caminhos que surgem, os quais nem sempre são lícitos e benéficos, mas são os disponíveis naquele contexto de exclusão social.

Vendo a descrença do seu coenunciador, o enunciador 2 tenta induzi-lo a uma mudança que deve se dar por meio da transcendência (“Plana alto até pousar na carne e flertar com o veneno”). Porém essa mudança de perspectiva do plano terreno para o plano transcendental não é simples, pois o contato com a corrupção do plano terreno pode influenciar uma pessoa de “mente fraca” a sair da condução da sua própria vida. Ele reitera que há muitos “erros ao transcender”, mesmo quando há boa vontade de buscar “o pleno”, corroborando a ideia de que há obstáculos na mudança.

O título plano de voo, em ambas as canções, suscita a busca por uma estratégia de travessia para se chegar a um destino, tal como fazem os pilotos de aeronaves. Desse modo, o resgate interdiscursivo dessa canção corrobora a ideia de que a canção de Criolo desenvolve uma cenografia dialogal polivocal de aconselhamento e pregação, pois coloca em perspectiva o ensinamento metaforizado na canção de Gonzaguinha.

4.2 Investimento ético

4.2.1 Dimensão categorial

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

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

O enunciador 2, por sua vez, desenvolve papel discursivo de conselheiro e pregador, pois, em resposta ao que foi dito pelo enunciador 1, ele dá conselhos baseados em suas experiências de vida, as quais culminaram na sua espiritualidade. O pregador é aquele que é a voz de Deus (Orlandi, 1987) e faz admoestações por meio da palavra, a partir da qual os fiéis serão impelidos a praticar boas obras (“e envio, cedo, as palavras, por não ser tarde pras obras”). Além disso, como em toda pregação, na sua, há um objetivo espiritual a ser alcançado, um devir, que é o amor como solução para a humanidade (“Aponto as sobras de amor pra extinguir o medo das cobras”; “te lembro do ninho/ Onde o amor expresso é chaga viva”; “Rumo ao amor”; “Amem”).

O aspecto categorial extradiscursivo do enunciador 2 é difuso, mas o que podemos concluir é que ele anda pelo mundo, indício de que esse ethos categorial pode ser o de um andarilho que já passou por muita dificuldade, inclusive cometendo erros (“tantos erros ao transcender”), até chegar ao estado de espiritualidade em que se encontra. Esse andarilho desenvolve características do homem sábio, pois assume uma postura de conhecedor da vida e a repassa de forma indireta e enigmática, por meio de metáforas e metonímias (“medo de cobras”, “peitos de bronze” e “barras de aço”, etc.). Podemos acrescentar que esse ethos categorial também tem características de indivíduos religiosos, pois utiliza repertórios bíblicos.

4.2.2. Dimensão experiencial

Em dimensão experiencial, o ethos do enunciador 1 é angustiado, descontente e, por isso, azedo em suas críticas. Sua angústia é perceptível quando, mesmo tentando, não consegue explicar

a sensação que a observação do mundo em “erro abusivo” lhe traz, o que fica sugerido também no seu modo de enunciar. O pensamento em fluxo, na maioria das vezes, não se manifesta de forma organizada e pode se apresentar como uma avalanche de imagens. É assim que o enunciador 1 enuncia, refletindo o caos da sua realidade circundante.

O caráter azedo do enunciador 1 está tanto nas denúncias quanto nas construções subversivas que faz do discurso do Outro. Exemplo disso são os enunciados “bicho da seda não é traça/ Traça é quem quer a seda” e “Golpe de bumerangue, não é Tang”, os quais se utilizam da construção negativa. Neles, o enunciador 1 subverte o discurso do consumo inconsciente, que prejudica a natureza, e o discurso que incentiva o uso indiscriminado de drogas. Em “O gostoso do inverno, tio, é fazer role sem passar frio”, o discurso elitista que defende que fazer passeios no inverno é prazeroso é contestado, ficando subentendido que isso só se torna verdade se chega a todo cidadão, inclusive aos que não têm teto ou nenhuma proteção social.

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

Assim, o ethos experiencial do enunciador 2 poder ser considerado de estilo religioso, pois faz emergir, em seu discurso, por meio de imagens antitéticas, a dissimetria que o discurso religioso suscita (“firmamento”/“asfalto”, “plana alto”/“pousar”, “buscar o pleno”/ “cometer erros ao transcender”, “fraco”/“forte”, etc.). Além disso, mesmo não trazendo citação direta das cenas bíblicas, há uma impregnação de menções indiretas a esse arquitexto. Essa sugestão indireta de religiosidade também é percebida no uso das ambiguidades em “a bem te soe” e “amem”, que foneticamente lembram os sintagmas cristalizados “te abençoe” e “amém”.

A religiosidade traz intrínseca ao ethos experiencial do enunciador 2 a austeridade, por isso, não se percebe jogos de ironia ou uso de gírias em seu discurso; a complacência, visto que o que se identifica é o ethos de alguém que quer ajudar outrem; e a boa vontade, haja vista ele praticar algumas ações que abrem os caminhos do seu coenunciador (“aponto”, “envio”, “lembro” e “desato”). Somado a isso, podemos afirmar que esse ethos fala de modo amigável, como “um vizinho”, cuja distância é suficiente para a ajuda não ser impositiva (“Distante como um vizinho, te lembro do ninho/ Onde o amor expresso é chaga viva e o gesto é mais que o pergaminho”).

4.2.3 Dimensão ideológica

Em dimensão ideológica, podemos dizer que o enunciador 1 critica o modo de vida capitalista, principalmente porque desvela as contradições provenientes das desigualdades sociais, como o sucateamento do sistema público de saúde, a violência na favela, o aliciamento do tráfico de drogas, etc. Além disso, há a crítica ao consumo inconsciente: “Traça é quem quer a seda e ao bicho da seda maltrata”. Essa construção discursiva também pode se referir ao trabalhador que é explorado no sistema capitalista, visto que ele pode ser comparado ao bicho da seda, que é induzido a produzir em grande quantidade para poder atender à demanda mercadológica, mas ainda assim é visto como uma praga (“traça”).

Esse ethos sugere também a degradação do meio urbano da favela, no qual se fermenta “sonho com pranto”, por causa dos sofrimentos diários. Uma das consequências disso é o envolvimento de seus jovens com a violência e com a criminalidade. Por isso, a favela “chora seus filhos”, o que pode ser associado à violência policial ou à violência produzida pelo envolvimento com o comércio ilegal de drogas. Desse modo, duas ideias podem ser inferidas, principalmente pela conclusão a que chega o enunciador 1, de que “Sem GPS pra vitória, cada um faz seu destino”.

A primeira é a defesa de um ponto de vista com certo determinismo social, no que diz respeito à postura humana. A miséria e a pobreza são postas como facilitadoras da degradação moral do homem, assim, atitudes violentas são induzidas pelo tipo de relação que o indivíduo tem com o espaço degradado. Em um ambiente em que a “biqueira”⁹ é uma alternativa de vida bastante comum, o envolvimento com esse tipo de crime se banaliza, revelando como a realidade externa ao indivíduo age coercitivamente sobre sua conduta.

A segunda é a postura crítica ao racionalismo pós-iluminista, que não universalizou a liberdade e os direitos conforme prometera, sendo a conjuntura degradante do espaço urbano da favela prova disso. Desse modo, cada um traça o seu próprio destino, porque não tem orientação nem terrena, cujos representantes seriam o Estado e as leis, nem transcendental, visto que a crença na ciência e nas leis, desde esse período histórico do pensamento universal, surge do esgarçamento dos construtos místicos (MELO, DONATO, 2011).

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

⁹ Termo utilizado para se referir aos lugares, nas periferias, que comercializam ilegalmente drogas, também chamados de “boca de fumo”.

4.3 Investimento em um código de linguagem

A tensão entre as variedades da língua também está presente nessa canção. O plurilinguismo interno é percebido no arranjo que o enunciador 1 faz entre o uso do registro informal e formal. Um exemplo da linguagem informal, ligada à realidade do indivíduo da quebrada, são as gírias que estão relacionadas ao uso e comercialização de drogas, como “Golpe de bumerangue”, que é uma expressão para se referir a sensação causada pelo uso do LSD; e “biqueira”, que alude ao local de comercialização desse produto. Além da seleção lexical, podemos comentar também o modo de coesão dos enunciados, que suprime conectivos, refletindo o fluxo de pensamento ao tentar concretizar os sentimentos.

O plurilinguismo externo também pode ser percebido na canção. A palavra “laudo” vem do verbo *laudare*, que, em latim, significa louvar, elogiar, exaltar. Só posteriormente, essa palavra assumiu sentido jurídico, passando a ter valor também de documento técnico. Levando-se em consideração a cenografia de ensinamento e pregação, esse vocábulo parece assumir o sentido etimológico de louvação.

Na enunciação 2, os discursos religioso e filosófico se inter cruzam numa relação de equivalência, na qual alguns usos linguísticos atendem às necessidades referenciais de ambos. Os vocábulos, as referências arqui enunciativas ao texto bíblico, além do acesso ao latim, são marcas do discurso religioso. Palavras como “firmamento”, no sentido de lugar onde habita o bom e o divino; “carne”, no sentido que a opõe a espírito; “justo”, em oposição a pecador; “alma” no sentido de espírito; “mal”; “virtude”; “chaga”; “discórdia”; etc. são comumente utilizadas nos textos religiosos cristãos.

Algumas alusões ao arquite texto bíblico também são recorrentes. Em “Ao justo, a sábia sorte que não leva a alma à morte/ Quando fraco que és forte, tudo aponta o norte”, há uma referência ao que está escrito em II Coríntios 12,10¹⁰. Desse modo, existe uma colaboração de sentido entre os textos, o que implica na legitimação da cenografia de conselho e pregação. Da mesma forma que Paulo ensina à igreja que as pessoas devem se fortalecer em Jesus Cristo durante os períodos de adversidade, o enunciador 2 afirma que seu coenunciador, por se encontrar num momento de profunda descrença do mundo e de desorientação (“fraco”), deve buscar força naquilo que é transcendente (“forte”).

Outro exemplo disso é a benção que o enunciador 2 profere ao seu coenunciador e a expressão do desejo de que ele descubra a “natureza da Centelha Divina que existe em si”. Em

¹⁰ “Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou *fraco* então sou *forte*”.

muitas passagens bíblicas, é falado sobre a natureza divina do homem, como em II Pedro 1,4¹¹. Nessa escritura, Pedro opõe natureza divina à corrupção, da qual o homem deve fugir. A mesma oposição é discursivizada pelo enunciador 2, que propõe uma mudança transcendental, opondo dois planos, representados pelo “firmamento” e pelo “asfalto”, legitimando, assim, a cenografia de aconselhamento e pregação.

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

A tensão entre o discurso filosófico e o religioso dá à enunciação 2 ainda mais caráter transcendental. No caso do discurso filosófico, que tem seu berço na Grécia Antiga, devido às necessidades heteroconstituintes próprias ao discurso constituinte, dialoga com a religiosidade desse período antigo, por isso a presença da mitologia grega é recorrente na elaboração de seus conceitos. Nessa canção, por exemplo, o mito que envolve a trama das moiras¹² é aludido para suscitar a ideia de que aquilo que estava impedindo a fluidez do destino foi retirado pelo enunciador (“Desato o nó da trama, enterra a discórdia no abraço”).

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

Considerações Finais

Terminada a análise, percebemos que a cenografia é dialogal polivocal, por simular a espontaneidade do regime conversacional, passando por flutuações que nos permitiram identificar traços de outras cenografias. Por isso, o ethos, principalmente em dimensão categorial, também apresentou flutuações em seu papel discursivo.

Entre os papéis discursivos identificados, damos destaque ao do pregador/conselheiro/líder espiritual e, podemos dizer, do próprio *rapper*. No que tange aos papéis extradiscursivos, encontramos o indivíduo brasileiro, da “quebrada”. Em dimensão experiencial, foi desenvolvido, em

¹¹ “Dessa maneira, ele nos deu as suas grandiosas e preciosas promessas, para que por elas vocês se tornassem participantes da *natureza divina* e fugissem da corrupção que há no mundo, causada pela cobiça.”

¹² Na mitologia grega, eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos.

maior ou menor grau, o caráter azedo, próprio ao modo denunciativo e crítico da expressividade do *rapper*. Além disso, o caráter transcendental, próprio à figura do pregador, também foi frequente, desvelando algumas similaridades entre o fazer discursivo do *rapper* e do pregador.

De modo geral, acreditamos que esta pesquisa alcançou o objetivo de entender melhor como as dimensões do ethos são edificadas, abrindo espaço para futuras pesquisas acerca dessa categoria de análise. Quanto ao fazer artístico de Criolo, acreditamos ter possibilitado uma reflexão de como ele vê, no *rap*, um papel social tanto transformador quanto transcendental e, no *rapper*, uma espécie de agitador das consciências que não enxergam que a transformação é necessária.

REFERÊNCIAS

- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política**. Percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- COSTA, Nelson Barros da. A produção do discurso literomusical brasileiro. 2001. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo, 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular brasileira, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012.
- COSTA, Nelson Barros da. (org.) **Práticas discursivas e exercícios analíticos**. São Paulo: Pontes, 2005.
- COSTA, Nelson Barros da. **Conflitos identitários no discurso literomusical brasileiro dos Anos 60**. 2022. Relatório de Pesquisa Pós-Doutoral – Universidade Federal do Ceará, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Fortaleza, 2022.
- CRIOLO. Plano de Voo. In: Criolo. Convoque seu Buda. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 disco (CD), 40 min e 22 s.
- GONZAGUINHA. Plano de Voo. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. LP (1975).
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAINGUENEAU. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Cortez, 2002.
- MAINGUENEAU. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU. **Cenas da enunciação**. (org.). Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- MAINGUENEAU. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.
- MAINGUENEAU. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MAINGUENEAU. Formações discursivas, unidades tópicas e não-tópicas. In: BARONAS, Roberto Leiser. (org.). **Análise de discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. Araraquara: Letraria, 2020a.
- MAINGUENEAU. **Variações sobre o ethos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020b.
- MELO, Vico Denis S de; DONATO, Manuella Riane A. O pensamento Iluminista e o Desencantamento do Mundo: modernidade e a Revolução Francesa como marco paradigmático. **Revista Histórica**, Ano II, nº 4, dezembro/2011.

MENDES, M.D.N; MATOS, J. W. V. ; MARQUES, M. B. S. . Por uma conceituação discursiva do diálogo. Ícone: **Revista de Letras** (UEG. São Luís de Montes Belos), v. 19, p. 114-128, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/9596>. Acesso em: 02 maio 2023.

MOTTA, Ana Raquel. A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas (SP), 2004. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1599276>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 1987.

PITTA, A. C. . Criolo e a canção popular pós-utópica. **Revista Inventário**. N° 16. (Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2015, p. 01- 14. Disponível em: <https://inventario.ufba.br/16/06%20Criolo%20e%20a%20cancao.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.