

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ALEXANDRE SOUZA DA SILVA

OS SIGNOS DA LUTA ANTIRRACISTA NO VIDEOCLÍPE JUNHO DE 94:
Uma análise semiótica

PORTO ALEGRE
2023

ALEXANDRE SOUZA DA SILVA

**OS SIGNOS DA LUTA ANTIRRACISTA NO VIDEOCLÍPE JUNHO DE 94:
Uma análise semiótica**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Coorientadora: Prof. Me. Luiza Müller

PORTO ALEGRE
2023

ALEXANDRE SOUZA DA SILVA

**OS SIGNOS DA LUTA ANTIRRACISTA NO VIDEOCLÍPE JUNHO DE 94:
Uma análise semiótica**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Coorientador: Prof. Me. Luiza Müller

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Leites
Orientador

Prof. Dr. Elisa Reinhardt Piedras
Examinador

Prof. Me. Joselaine Caroline Santos
Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, Ana Paula Magalhães de Souza, uma mulher guerreira e que desde 1996 manteve sua determinação em me criar da melhor forma possível, lutando para que nunca me faltasse nada e me incentivando a ir mais longe.

Também gostaria de agradecer a minha família como um todo, que sempre me apoiou e incentivou o tanto quanto possível e que, inclusive, aumentou de tamanho nesse meio tempo. Assim, agradeço minha noiva, Nathiele Kilian Waechter, pelo apoio diário, incentivo e todo suporte para que possamos alcançar realizações cada vez maiores.

A meu orientador e coorientadora, Bruno Leites e Luiza Müller, por todo apoio nesse momento e dedicação em buscarmos juntos o melhor resultado possível.

Esses sete anos construíram muito mais que um profissional, me trazendo além de experiências desta natureza, muitas outras experiências pessoais que ajudaram a moldar o homem que sou hoje, por isso também gostaria de agradecer a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a meus queridos colegas, professores e amigos por tanto.

Por fim, agradeço também a Deus, pela pitadinha de sorte que paira sobre mim atraindo tantas pessoas maravilhosas para fazer essa jornada possível.

RESUMO

Este trabalho busca contribuir para o debate acerca da luta antirracista a partir de uma análise da produção videográfica do rapper Djonga. Para isso, destacou-se os principais elementos significantes com tal temática, operando uma análise semiótica sobre eles, tendo por base teórica a leitura de Santaella (2005) da obra de Charles Sanders Peirce e suas aplicações à pesquisa em Comunicação. O corpus configura-se na obra *Junho de 94*, da qual são destacados 8 signos para análise. O estudo considera signos visualmente explícitos que possuam ligação com a luta antirracista, no entanto, o racismo está intrincado na estrutura social e por esta razão por vezes pode ser retratado de forma mais branda, necessitando certo grau de sensibilidade para reconhecê-lo. O objetivo geral é analisar os signos de modo a construir uma síntese a respeito de tais reflexões. Dessa forma identificou-se representações ligadas a sin-signos, quali-signos e legi-signos, tais como uma corda ao redor do pescoço de Djonga, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a prestação de serviço do patriarca da família negra à família branca, o contraste entre os brinquedos das crianças de ambas as famílias, a atenção negada à Djonga, a ordem de execução dada pelo patriarca da família branca e o banheiro que apresenta-se após a suposta morte de Djonga.

Palavras-chave: Djonga. Antirracismo. Videoclipe. Rap. Semiótica. Comunicação.

ABSTRACT

This work seeks to contribute to the debate about the anti-racist struggle based on an analysis of the videographic production of the rapper Djonga. For this, the main significant elements with this theme were highlighted, performing a semiotic analysis on them, based on Santaella's (2005) reading of the work of Charles Sanders Peirce and its applications to research in Communication. The corpus is configured in the work Junho 94, from which 8 signs are highlighted for analysis. The study considers visually explicit signs that have a connection with the anti-racist struggle, however, racism is intricate in the social structure and for this reason it can sometimes be portrayed in a softer way, requiring a certain degree of sensitivity to recognize it. The general objective is to analyze the signs in order to build a synthesis regarding such reflections. In this way, representations linked to sin-signs, quali-signs and legisigns were identified, such as a rope around Djonga's neck, the contrasts of social inequality in the scenarios, the Brazilian flag, the patriarch's service provision from the black family to the white family, the contrast between the children's toys from both families, the attention denied to Djonga, the execution order given by the patriarch of the white family and the bathroom that appears after Djonga's supposed death

Keywords: Djonga. Antiracism. Video clip. Rap music. Semiotics. Communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (01:39 a 01:44).....	27
Figura 2 - Capa do álbum <i>O Menino que Queria ser Deus</i>	62
Figura 3 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (01:46 a 01:48).....	65
Figura 4 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (00:56 a 01:01).....	66
Figura 5 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (01:01 a 01:07).....	66
Figura 6 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (03:12 a 03:15).....	67
Figura 7 - Trecho do videoclipe <i>Junho de 94</i> (00:01 a 00:02).....	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tricotomias gerais	35
Quadro 2 - Signo 1 (Corda no pescoço)	43
Quadro 3 - Signo 2 (Cenário)	44
Quadro 4 - Signo 3 (Bandeira)	46
Quadro 5 - Signo 4 (O mordomo)	47
Quadro 6 - Signo 5 (Crianças à mesa)	48
Quadro 7 - Signo 6 (Atenção)	48
Quadro 8 - Signo 7 (A ordem)	49
Quadro 9 - Signo 8 (O banheiro)	50

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 RAP, VIDEOCLÍPE E DJONGA.....	12
2.1 O Rap.....	12
2.1.1 O Rap No Brasil E A Luta Antirracista.....	14
2.2 O Videoclipe.....	17
2.2.1 Os videoclipes De Rap.....	19
2.3 Djongador.....	20
2.3.1 De Bh Para O Brasil.....	20
2.3.2 Youtube e videoclipes.....	21
3 A SEMIÓTICA DE PEIRCE A PARTIR DE SANTAELLA.....	23
4 OS OITO SIGNOS DE JUNHO DE 94.....	33
4.1 O videoclipe.....	33
4.2 Metodologia.....	34
4.3 Descrições.....	35
4.3.1 Signo 1: Corda no pescoço.....	35
4.3.2 Signo 2: Cenário.....	37
4.3.3 Signo 3: Bandeira do Brasil.....	39
4.3.4 Signo 4: O mordomo.....	40
4.3.5 Signo 5: Crianças à mesa.....	41
4.3.6 Signo 6: Atenção.....	42
4.3.7 Signo 7: A ordem.....	43
4.3.8 Signo 8: O banheiro.....	44
4.4 Análises.....	45
4.4.1 Corda no pescoço.....	45
4.4.2 Cenário.....	46
4.4.3 Bandeira do Brasil.....	48
4.4.4 O mordomo.....	49
4.4.5 Crianças à mesa.....	50
4.4.6 Atenção.....	51
4.1.7 A ordem.....	51
4.1.8 O Banheiro.....	54
4.5 Sínteses.....	55

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
------------------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

Combinando teoria e prática, a presente pesquisa busca agregar na produção de conhecimento trazendo à luz conceitos acadêmicos em uma abordagem contemporânea e aplicada. Ao explorar temas impactantes como racismo, a herança da escravidão e a desigualdade social, somos convidados a identificar e pensar signos racistas contidos na obra *Junho de 94*, mas que, em sua maioria, poderiam ser tão cotidianos quanto tantos outros signos que nos deparamos em nosso dia a dia.

A decisão de embarcar na corrente pesquisa, teve por motivação a intersecção de assuntos que sensibilizam o autor, cada um à sua maneira. Fã do gênero desde a infância, o autor chega até mesmo a se aventurar em escritas e batidas de rap como hobby, sustentando uma forte ligação pessoal com o tema. Com relação ao racismo, identificando-se como uma pessoa negra, o tema vem a ser um assunto de grande impacto para o autor que, inclusive, por algumas vezes, leva a temática para dentro de suas composições de rap. A respeito de videoclipes, o autor exerce uma carreira profissional no universo audiovisual e dentre suas áreas de atuação encontram-se os videoclipes. Mobilizando-se todas as temáticas mencionadas e relacionando-as com a semiótica peirciana chega-se ao problema desta pesquisa à respeito de como é representada a luta antirracista no videoclipe *Junho de 94* de Djonga.

O surgimento dos videoclipes foi um marco para a carreira dos artistas musicais, ampliando a forma destes expressarem sua arte no campo visual. Desde seu surgimento, na década de 60, este recurso audiovisual se perpetua entre os mais diversos gêneros musicais e variados níveis de complexidade e investimento, indo desde produções menores, como o videoclipe *Sem Ter Você* do cantor sertanejo Lipe Villar, que teve um custo aproximado de R\$2.800,00¹, até produções milionárias, como a obra *Scream* de Michael Jackson em parceria com Janet Jackson, que soma um investimento de US\$10.000.000,00.²

Diversas canções ficaram marcadas não apenas pela musicalidade em si, mas também pelos seus respectivos videoclipes, como por exemplo, a obra *Thriller* (1982) de Michael Jackson. Pensando no cenário nacional, também temos algumas obras que ficaram marcadas

¹ Valor fornecido diretamente pelo diretor do videoclipe.

² 5 Clipes mais caros da história. Forbes, 2014. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2014/10/5-clipes-mais-caros-da-historia/#foto5>>. Acesso em: 09 de Ago. de 2023.

por seus videoclipes, como *Diário de um detento* do grupo paulistano Racionais Mc's. Para além destas, ainda temos diversos outros exemplos, entre nacionais e internacionais, como *Take on Me* (1984) da banda norueguesa A-ha; *Walk This Way* (1986) do grupo Run DMC em parceria com a banda Aerosmith; *Mandrake e os Cubanos* (1998) do grupo Skank; *Learn to Fly* (1999) da banda Foo Fighters; *Minha Alma* (1999) da banda O Rappa; *Hey Ya!* (2003) da banda Outkast; *Gangnam Style* (2012) do rapper Psy; *Hotline Bling* (2015) do rapper Drake; *This Is America* (2018) de Childish Gambino, entre tantas outras obras memoráveis.

Compreendendo-se a importância dos videoclipes para amplificar o potencial das canções, pode-se pensar a sua potência na produção de sentidos como um problema para a comunicação. Segundo Santaella (2005, p. 5) “(...) a gramática especulativa nos fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc”. Por tanto, pode-se utilizá-la para análise e classificação de videoclipes. Para este fim, apropria-se da *Tricotomia Peirceana*, originada por Charles Peirce, com as tríades de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Também se analisa o Rap, desde sua origem nas raízes jamaicanas até sua expansão nas comunidades carentes dos Estados Unidos na década de 1970. A influência das lutas pelos direitos civis e as inspirações advindas de figuras como os Panteras Negras e Martin Luther King, que contribuíram para a moldagem desse gênero musical como uma forma de expressão e resistência da população negra. Além disso, examina-se o contexto brasileiro, onde o Rap se enraizou como uma poderosa manifestação cultural, dando destaque a artistas notáveis como Djonga e Emicida. Também aborda-se o surgimento e a evolução do subgênero "Trap", que incorpora elementos eletrônicos às bases do Rap, e sua progressiva assimilação na cena musical brasileira, abarcando uma diversidade de temas em suas letras.

A partir disso, chega-se a Djonga que, nascido em 4 de junho de 1994, emergiu no panorama musical por meio de suas composições autorais no ano de 2010, consolidando-se ao lançar oficialmente seu primeiro single, intitulado *Corpo Fechado*, no ano de 2012. Através do lançamento de seu inaugural EP, intitulado *Fechando o Corpo*, Djonga passou a ser reconhecido além dos limites de Belo Horizonte, sua cidade natal. A convite de DJ Hum, materializou a faixa *Um Bom Maluco*, o que marcou o começo de sua ascensão, conquistando gradualmente espaço e notoriedade.

Esta pesquisa concentra-se na análise do videoclipe *Junho de 94*, produzido pelo rapper Djonga e dirigido por Gabriel Solano em 2018. O vídeo retrata duas realidades contrastantes de famílias durante o café da manhã, evidenciando desigualdades sociais e críticas ao sistema capitalista. Djonga, protagonista, enfrenta uma execução ao final.

Exploram-se as complexas camadas de significado presentes na obra, destacando-as em um contexto de discurso antirracista e sintetizado-se seus principais recursos neste sentido.

Compreendendo-se a relevância dos videoclipes para auxiliar na disseminação de faixas musicais, juntamente com a força dos signos para produção de sentido neste universo, este trabalho busca contribuir para a identificação e compreensão dos signos referentes à luta antirracista na obra de Djonga. Para compreensão das nuances do racismo, que por algumas vezes pode agir de forma discreta, e a atuação do antirracismo, que busca enfrentar o preconceito racial que está intrincado na estrutura social, apropria-se da obra de Ribeiro (2019). Assim como para apoiar-se no histórico escravista do Brasil império, mobiliza-se Júnior (2015).

O objetivo geral do trabalho é analisar os signos referentes à luta antirracista observados no videoclipe *Junho de 94* do rapper Djonga. Em relação aos objetivos específicos, busca-se: Retomar o histórico do rap enquanto gênero musical, internacionalmente e no Brasil; discutir o rap como instrumento de luta social; Retomar a história do videoclipe como expressão audiovisual e suas apropriações feitas pelo rap; Compreender o espaço ocupado pelo Djonga na produção audiovisual no contexto do rap nacional; Compreender os preceitos gerais da semiótica de Peirce para a análise proposta no trabalho; Analisar a peça *Junho de 94*, disponível no canal oficial do rapper Djonga na plataforma Youtube, de modo a identificar os signos relacionados à luta antirracista e como essa é significada na peça audiovisual.

O trabalho divide-se em 5 capítulos que percorrem as seguintes áreas: rap, videoclipes e semiótica. No segundo capítulo encontra-se a história do rap em âmbito internacional e nacional, a relação do rap com a luta antirracista, a história dos videoclipes, a relação dos videoclipes com o rap, e a história de Djonga.

No terceiro capítulo discorre-se a respeito da fundamentação dos conceitos da semiótica peirciana, principalmente a partir de Santaella (2005). Escolhe-se esta vertente em razão das ferramentas oferecidas por Santaella, por meio de Peirce, atenderem com eficiência a produção de sentido a partir dos signos imersos no material audiovisual.

O quarto capítulo concentra-se no objeto de pesquisa, inicialmente, apresentando-o, descrevendo trechos de sua composição e destacando signos ligados ao antirracismo, sendo eles a corda ao redor do pescoço de Djonga, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a prestação de serviço do patriarca da família negra à família branca, o contraste entre os brinquedos das crianças de ambas as famílias, a atenção negada à Djonga, a ordem de execução dada pelo patriarca da família branca e o banheiro que apresenta-se após a

suposta morte de Djonga. A seguir, analisam-se as significações apreendidas dos trechos destacados, finalizando-se o capítulo com uma síntese dos resultados encontrados, onde foram destacados a recorrência do uso de signos simbólicos, o uso constante de contrastes para enfatizar as diferenças sociais, o uso do insólito através da força constantemente esticada no pescoço de Djonga e da representação divina nos momentos finais da obra, e por fim, os enquadramentos utilizados que recorrem diversas vezes à regra dos terços³ para direcionar a atenção dos espectadores.

2 RAP, VIDEOCLÍPE E DJONGA

Neste capítulo iremos abordar pontualmente a história do rap, desde seu surgimento na Jamaica nos anos 60 até o cenário contemporâneo onde temos artistas como Djonga, BC Raff e BK no cenário nacional, e Drake, J. Cole e 21 Savage no cenário internacional. A seguir, abordaremos a relação do rap com a luta antirracista mobilizando, principalmente, ideias de Ribeiro (2019). Na terceira seção, iremos rememorar a história do videoclipe, iniciando em seu surgimento nos anos 60 com vídeos promocionais de bandas como Os Beatles, Bob Dylan e Queen. Passando por sua relação com o rap e chegando nas obras contemporâneas como *Junho de 94*. Por fim, trataremos da história de Djonga, nascido em 4 de junho de 1994 em Belo Horizonte e sua trajetória no rap nacional até o presente momento.

2.1 O Rap

O Rap é um gênero musical surgido na Jamaica em 1960, que foi levado para os bairros pobres dos Estados Unidos, mais especificamente começando pela cidade de Nova Iorque, em 1970.

Engajados na luta pelos direitos civis e inspirados pelos discursos de lideranças afro-americanas, como os Panteras Negras, Louis Farrakhan, Malcolm X e Martin Luther King, os jamaicanos adaptaram sua tradição musical às sonoridades locais e fizeram dela um instrumento de protesto (NATHANAILIDIS apud FERNANDES et al, 2019, p. 5).

Sigla de *Rythm and poetry*, o gênero musical oriundo do movimento hip-hop pauta-se na mistura de ritmo, fornecido pelas batidas musicais instrumentais nomeadas de *Beats*, e a poesia produzida pelos mestres de cerimônia - *MCs*. Sendo um gênero musical criado por e

³ Regra dos Terços é uma técnica utilizada na fotografia para se obter melhores resultados.

para a população negra, desde seu surgimento o rap carrega consigo a valorização de sua cultura, assim como a manifestação de ideias como um método de resistência, ainda que hajam cada vez mais artistas brancos renomados tanto na cena internacional, como os rappers Eminem, Logic e Post Malone, quanto na nacional, com nomes como Haikaiss, Costa Gold e Cacife Clandestino.

Apesar do crescimento da participação de rappers brancos no gênero, assim como de artistas oriundos da classe média, as raízes do rap permanecem negras e periféricas. Conforme o rapper Rincon Sapiência em entrevista para a Revista Raça (2017) “os brancos vêm de uma classe social privilegiada, não têm certos engajamentos. Às vezes eles acabam trazendo uma leitura que não é a do hip-hop”.

Dentre as temáticas levantadas em seus discursos como forma de resistência, de acordo com Fernandes et al (2019), alguns rappers como Watts Prophts, Last Poets e Gil Scott-Heron assumiram uma posição crítica com relação à política, utilizando-se de suas habilidades para reivindicar direitos estatais. Críticas estas, que ainda hoje seguem sendo uma temática recorrente entre rappers contemporâneos, tanto estrangeiros, como Kendrick Lamar e Childish Gambino, quanto brasileiros, como Emicida, BK, e o próprio Djonga.

O contexto social em que nasce o rap norte americano tem extrema influência na utilização do gênero para tal finalidade. Naquele espaço tínhamos moradias em péssimas condições em bairros periféricos, dentre eles o Bronx, na cidade de Nova York, onde surgiu o rap como o conhecemos. No entanto, somente em meados dos anos 80 que o gênero de fato se populariza e fura a bolha nacional, se tornando mundialmente conhecido a partir da fundação da gravadora Def Jam por Rick Rubin e Russell Simmons, segundo Nathanailidis apud Fernandes et al (2019).

Somente em 1986 o gênero passa a ser produzido em solo brasileiro, e através dos rappers Thayde e Dj Hum passa a ganhar notoriedade. Inicialmente o gênero foi acolhido e desenvolvido na cidade de São Paulo, local que segundo Righi (2011), parecia perfeito para o movimento devido suas particularidades semelhantes ao ambiente originário norte americano.

Tendo chegado ao Brasil através de discos e revistas, o rap, para além de áudio, também possui imagem, a qual foi rapidamente identificada, decifrada e integrada à cultura local.

Logo em sua recepção no Brasil, o rap foi entendido como algo próprio do negro, pois as imagens e referências que chegavam dos rappers estadunidenses tinham esse perfil; ou seja, a população negra das periferias de São Paulo foi naturalmente atraída por um movimento cultural feito ‘por’ e ‘para’ negros desde a sua gênese africana. (RIGHI apud FERNANDES et al, 2019, p. 5).

Em meados dos anos 90 surge, nos Estados Unidos, um subgênero do rap denominado “Trap”, que mistura um toque de música eletrônica às batidas de rap, o que inicialmente causou rejeição⁴ mas ganhou popularidade em meados de 2007 com rappers e grupos de rap como Gucci Mane, OJ da Juiceman e também produtores como Drumma Boy, Shawty Redd e DJ Zaytoven. Atualmente o subgênero está entre o topo das paradas⁵ nos Estados Unidos com representantes alternados como Drake, J. Cole, 21 Savage e Metro Boomin. De acordo com o documentário *O Trap nacional mostra a que veio*⁶ produzido e disponibilizado pelo Spotify Brasil, o Trap só começa a ser produzido em solo nacional em meados da década de 2010, de forma bem *underground*⁷ e vai se popularizando aos poucos, hoje em dia, somando milhões de plays e vários artistas renomados.

O início do movimento no Brasil se deu em Guarulhos, mais especificamente em 2013, com rappers como BC Raff (assinava como Raffa Moreira na época) e Klyn, surgido como um retrato das experiências vivenciadas por estes. O Trap nacional inicialmente veio trazendo temáticas como o tráfico de drogas e a criminalidade em geral, como o Trap norte americano, no entanto, atualmente conta com um amplo leque dos mais diversos temas em suas composições. Indo desde as raízes na criminalidade, com o grupo paulistano Recayd Mob, até a temática gospel, com o rapper Brunno Ramos.

2.1.1 O Rap No Brasil E A Luta Antirracista

De maneira a falar sobre a ligação entre o rap e a luta antirracista, primeiro precisamos nos situar no que seria o antirracismo. No decorrer dos anos, com o levantamento de discussões propostas por grupos de resistência visando enfrentar o racismo, se tornou insustentável, no Brasil, que uma postura abertamente racista seja tolerável pela sociedade. No entanto, a condenação do racismo explícito não inibe sua existência de forma velada, que vem a ser a principal forma de exercício do racismo no país.

⁴ BAPTISTA. Trap Music: Você sabe o que é? Disponível em: <<https://plataoplomo.com.br/trap-music>>. Acesso em: 06 de Jul. de 2023.

⁵ BILLBOARD. The hot 100. Disponível em: <<https://www.billboard.com/charts/hot-100>>. Acesso em: 23 de Set. de 2019.

⁶ O trap nacional mostra a que veio. Direção: Felipe Larozza. Roteiro: Amanda Cavalcanti e Felipe Larozza. São Paulo: Spotify, 2019. Digital (20 min), widescreen, color. Produzido pelo Spotify. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=0n2BCNuyFm8>>>. Acesso em: 06 de Jul. de 2023.

⁷ Underground significa subterrâneo, em português, e é usado para chamar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade.

A título de enfrentamento desta violência visando à eliminação dos valores racistas perpetuados socialmente, não é suficiente condenar atitudes grotescas de indivíduos, mas sim atuar no desmascaramento e combate do racismo estrutural, assim assumindo uma postura antirracista.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ético e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas. (ALMEIDA apud RIBEIRO, 2019, p. 8)

O racismo no Brasil confunde, como disse Kabengele Munanga (2015), por ocupar um lugar entre o dito e o não dito, por se propagar não só nas falas, mas também no silêncio, o que torna o seu combate mais complexo. No entanto, apesar de ter sido estruturada em um sistema racista e reproduzir fortemente estereótipos e crenças limitadoras, pautados por raça, de forma cotidiana, a população brasileira não se enxerga racista. Segundo Munanga (2015), “eco, dentro de muitos brasileiros, uma voz muito forte que grita: ‘Não somos racistas! Racistas são os outros!’”. E para justificar para o mundo e para si mesmos a posição de não racistas em um ambiente onde, segundo pesquisa do Datafolha realizada em 1995, 89% dos próprios indivíduos confirmaram existir preconceito de cor, as afirmações são diversas, mas com a mesma finalidade, encontrar escudos. De acordo com Ribeiro (2019), temos o escudo “amigo negro”, o “não vejo cor, vejo pessoas”, e até mesmo o fato de ter tido ou manter um relacionamento afetivo com uma pessoa negra. Porém, nada disso serve como carteirinha de sócio do clube antirracista. Como diz Ribeiro (2019) não devemos utilizar as pessoas que amamos como escudo, e sim buscar entender o lugar que estas ocupam para podermos auxiliá-las.

O racismo estrutural é algo extremamente enraizado em nossa sociedade e vem se perpetuando há séculos. Se observarmos as políticas de terras, por exemplo, após a proibição do tráfico negreiro no Brasil, podemos notar uma das formas de operação deste.

Havia também a Lei de Terras de 1850, ano em que o tráfico negreiro passou a ser proibido no Brasil — embora a escravidão tenha persistido até 1888. Essa lei extinguiu a apropriação de terras com base na ocupação e dava ao Estado o direito de distribuí-las somente mediante a compra. Dessa maneira, ex-escravizados tinham enormes restrições, pois só quem dispunha de grandes quantias poderia se tornar proprietário. A lei transformou a terra em mercadoria ao mesmo tempo que facilitou o acesso a antigos latifundiários — embora imigrantes europeus tenham recebido concessões, como a criação de colônias. (RIBEIRO, 2019, p. 6)

É interessante resgatarmos essa lei das terras, pois demonstra parte da construção do racismo estrutural, visto que terras são um dos maiores bens econômicos que podemos adquirir para ampliar nossas posses e condições financeiras. Assim, desde o princípio, pessoas negras, ainda que livres, foram prejudicadas no que diz respeito a oportunidades para construir sua trajetória até a ocupação dos lugares de poder contemporâneos.

Em função da forma de atuação da discriminação no Brasil, podemos nos enganar comprando histórias como o mito da democracia racial, que nos leva a acreditar que as diferenças entre brancos e negros no país foram superadas por meio da harmonia e ausência de leis segregadoras. Porém, se isso é verdade, por que os lugares de poder seguem sendo destinados, em sua imensa maioria, a pessoas brancas?

O racismo estrutural ataca através do não dito, do aparentemente inocente e despretensioso, do imaginário popular. Isto fica evidente quando pensamos a partir do exemplo retratado por Ribeiro.

Meu irmão mais velho tocou trompete por muitos anos, fazendo inclusive parte da Sinfônica de Cubatão, na Baixada Santista. Toda vez que dizia ser músico, perguntavam se ele tocava pandeiro ou outro instrumento relacionado ao samba. Não teria problema se ele tocasse, a questão é pensar que homens negros só podem ocupar esse lugar. (RIBEIRO, 2019, p. 13)

A partir deste relato tão recorrente no cotidiano social em suas mais variadas versões, vemos a ação dos estereótipos e até mesmo o potencial de atuação como crença limitante que estes possuem, pois, se a sociedade inteira sugere que se você for negro e quiser ser músico, deverá tocar pandeiro, há uma chance real de que você passe a acreditar nisso. O racismo se fortalece nos preconceitos a respeito de um indivíduo baseados em sua raça, diminuindo sua complexidade enquanto ser humano, ainda que sejam manifestados de forma branda. (RIBEIRO, 2019).

A discussão antirracista é mais sobre o porquê de não estarmos lá, do que sobre ataques aos que estão lá. Conforme Ribeiro (2019), um estudo daquele mesmo ano sobre escritórios de advocacia, feito pelo Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades, em parceria com a Aliança Jurídica pela Equidade Racial, apontou que nem 1% dos advogados e sócios de escritórios de advocacia são negros. E, ainda, que entre estagiários o percentual de pessoas negras não chega a 10%. Será que negros simplesmente não querem advogar? Ou será algo muito mais profundo ligado à autoestima necessária para passar a ocupar este lugar que a tanto tempo é reservado aos brancos? De acordo com Ribeiro

(2019) existe um processo denominado epistemicídio, no qual ocorre o rebaixamento da autoestima dos negros por meio do racismo estrutural, provocando a partir daí diversos sintomas nas vítimas, como o aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual.

Alia-se nesse processo de banimento social a exclusão das oportunidades educacionais, o principal ativo para a mobilidade social no país. Nessa dinâmica, o aparelho educacional tem se constituído, de forma quase absoluta, para os racialmente inferiorizados, como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual. É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento... (RIBEIRO, 2019, p. 31)

Dado este contexto, podemos entender com mais facilidade onde o rap e o antirracismo se encontram e como se permeiam. Como vimos, o antirracismo vai além de combater o racismo em seu ato, ele busca abalar a estrutura que fornece sustentação para a proliferação sistemática deste. Por tanto, sabendo que o rap é um gênero musical, em sua origem feito por e para negros, é natural observarmos passagens ou composições inteiras destinadas à resistência da população negra, frente à violência policial, ao genocídio da população negra, e a outras situações pautadas pelo preconceito racial, como por exemplo na faixa *Olho de Tigre* do rapper Djonga (2017), da qual destacamos o seguinte trecho: “Um boy branco me pediu um high five, confundi com um Heil, Hitler. Quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco”. *Boa Esperança* de Emicida (2015): “E os camburão o que são? Negreiros a retrafficar, favela ainda é senzala, jão, bomba relógio prestes a estourar”. E ainda, *Negro Drama* do grupo paulistano Racionais Mc’s, a qual destaca-se o pequeno trecho à seguir: “recebe o mérito a farda que pratica o mal, me ver pobre, preso ou morto já é cultural. Histórias, registros e escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito.” (RACIONAIS, 2002)

Forjado na periferia, por indivíduos em sua maioria em situação de vulnerabilidade social, o rap é o gênero que traz voz aos marginalizados. Ou seja, o rap se torna uma forma de expressão artística que dá voz aos excluídos e proporciona uma plataforma para a manifestação de suas experiências, lutas e realidades. Ao abordar questões sociais, políticas e culturais, o rap oferece um meio de resistência e de compartilhamento de histórias que são frequentemente descartadas ou negligenciadas em outros espaços de representação. Dessa forma, o rap se torna uma ferramenta de empoderamento e de busca por visibilidade para aqueles que estão à margem da sociedade, como podemos observar a seguir.

[...] diversas músicas buscam denunciar as violências sofridas pela população negra e periférica no Brasil além de alertar os jovens e outros ouvintes do gênero sobre a estrutura social construída sob o racismo que não possibilita os mesmos acessos à educação, saúde e segurança a todos, espelhando um sistema de cunho totalmente discriminatório. (DOS SANTOS, 2021, p. 13)

Para além de denunciar a discriminação, o rap ainda atua como ferramenta da luta antirracista colocando pessoas negras em posição de poder por meio da geração de autoestima para os próprios e seus semelhantes com a quebra de paradigmas relacionados ao lugar do negro. Colocando estas pessoas em um lugar de admiração, liberdade e conforto financeiro. E ainda através dos videoclipes, que aprofundaremos a seguir, produzidos pelos rappers, que atuam fortemente nessa desconstrução do preconceito velado colocando os próprios e outras pessoas negras em posições de poder e prestígio.

2.2 O Videoclipe

O surgimento do videoclipe é algo controverso. A história deste produto audiovisual está diretamente ligada ao surgimento da música visualmente estimulante e aos avanços tecnológicos na gravação e reprodução de vídeo. Nas décadas de 1960 e 1970, alguns grupos como Os Beatles, Bob Dylan e Queen, passaram a cultivar e executar a ideia de criar vídeos promocionais específicos para acompanhar as músicas, e o conceito de videoclipe começou a se desenvolver.

A experiência de produção dos “filmes promocionais” de “Strawberry Fields Forever” e de “Penny Lane”, dos The Beatles, em 1966, seguiu a mesma trilha antecipada por Bob Dylan – a de criar uma atmosfera para o “filme musical” que se distanciava da performance ao vivo, recorrendo a câmeras portáteis capazes de gerar uma “leveza” e uma “intimidade” no que é registrado. (SOARES, 2013, p. 48)

Com o lançamento da MTV⁸, em 1981, os videoclipes se tornaram uma forma central de promover músicas e artistas, impulsionando a sua produção e popularidade. Desde então, os videoclipes evoluíram e foram se tornando essenciais para aumentar a força e abrangência dos artistas, transformando-se em uma forma de arte por si só ao permitir que os músicos explorem a criatividade visual e estabeleçam conexões mais fortes com o público.

Ao longo dos anos 60 e 70, uma série de experiências com produção de “filmes promocionais” de canções tomou escopo, em função da gradual popularização dos

⁸ Canal de televisão norte-americano.

dispositivos técnicos de captação. De início, os registros se configuraram em extensões das apresentações ao vivo dos artistas. Em 1965, ao gravar o promo para a canção “Anyway, Anyhow, Anywhere”, do The Who, o diretor Michael Lindsay-Hogg simulou uma apresentação ao vivo: escolheu um palco “cinematograficamente adequado”, uma platéia de figurantes “escolhidos a dedo” - em geral, fãs da banda - e deu início à profusão de uma visualidade que se “irmanava” de uma apresentação ao vivo. (SOARES, 2013, p. 47)

Apesar do primeiro videoclipe, reconhecido como tal, ter sido lançado somente em 1975 pelo grupo Queen referente à canção *Bohemian Rhapsody* que marca a entrada da EMI na produção de “filmes promocionais” para divulgar seus artistas, segundo DURÁ-GRIMALT (1988). Há quem considere que este título pode ter sido conquistado muito antes em uma cena musical do filme *Singin' in the Rain* dos diretores Stanley Donen & Gene Kelly⁹. Isto porque, na cena em questão, o ator Gene Kelly performa elegantemente uma coreografia enquanto canta a trilha da cena do início ao fim, o que parece sustentar muito bem a estética que encontramos em outros videoclipes propriamente ditos.

Falando em estética de videoclipes, não podemos deixar de mencionar o surgimento da MTV, que em 1981 marcou um ponto de virada na história dos videoclipes, proporcionando um espaço para a promoção e divulgação de músicas e artistas. A MTV foi a primeira rede de televisão dedicada exclusivamente à transmissão de videoclipes, levando a um aumento significativo na produção e popularidade desse formato audiovisual. Sua influência global foi essencial para a expansão dos videoclipes, permitindo que artistas de diferentes estilos musicais alcançassem reconhecimento internacional e se conectassem com os mais diversos públicos.

Apesar de *Bohemian Rhapsody* ser considerado o primeiro videoclipe da história, este não foi o primeiro trabalho audiovisual a ser exibido na principal emissora da história no que diz respeito a propagação de videoclipes. O primeiro videoclipe exibido na MTV foi *Video Killed the Radio Star*, da banda britânica The Buggles. O vídeo foi ao ar em 1º de agosto de 1981, marcando o início da era dos videoclipes na televisão. Dirigido por Russell Mulcahy, o videoclipe apresentava uma estética futurista que cativava os telespectadores, com efeitos especiais e cortes rápidos.

A exibição deste videoclipe marcou o início de uma nova era na indústria da música, em que os videoclipes se tornaram uma parte essencial da promoção e divulgação de artistas.

⁹ CARDOSO. Entenda a evolução dos videoclipes até se tornarem o que são hoje. Antena 1, 2022.

Disponível em:

<https://www.antena1.com.br/noticias/entenda-a-evolucao-dos-videoclipes-ate-se-tornarem-o-que#:~:text=O%20primeiro%20videoclipe%20da%20hist%C3%B3ria&text=O%20cl%C3%A1ssico%20filme%20Cantando%20Na,pula%20entre%20po%C3%A7as%20de%20chuva.> Acesso em: 19 de Jul. de 2023.

A MTV desempenhou um papel crucial na popularização dos videoclipes e na expansão do seu impacto cultural, tornando-se um meio importante para a descoberta de novos talentos musicais e o lançamento de hits internacionais.

Holzbach (2010) destaca que “com o crescimento da MTV ao redor do mundo e surgimento de clipes de grandes artistas como Michael Jackson e Madonna, (...) esse gênero finalmente se torna adulto”. Um exemplo é o videoclipe *Thriller* de 1984 que deu início à fase *blockbuster*, considerado uma das produções mais caras da história pois segue os moldes dos videoclipes cinematográficos. (CALDAS, 2013)

Assim como nos Estados Unidos, no Brasil o surgimento oficial dos videoclipes também ocorreu no ano de 1975. Segundo Corrêa (2009), “O primeiro videoclipe exibido no Brasil foi *América do Sul*. Ele foi ao ar no programa Fantástico, da Rede Globo, em 1975. A música é interpretada por Ney Matogrosso, com a direção de Nilton Travesso”.

Em 20 de outubro de 1990 temos a inauguração da emissora Music Television - MTV - no Brasil, que faz sua estreia com uma versão remix da canção *Garota de Ipanema*, produzida pela cantora Marina Lima. A filial procura manter o mesmo foco da matriz norte-americana, trazendo “algo extremamente moderno misturado com símbolos que representam a cultura brasileira” (Bryan apud Corrêa, 2009).¹⁰

2.2.1 Os videoclipes De Rap

Com relação ao rap, só vamos ver o início das aparições do gênero nas telinhas da MTV alguns anos depois, de acordo com o Correio Braziliense¹¹, “*Diário de um detento* (1997), dos Racionais MCs, que agendou o rap na MTV Brasil ao tratar do massacre em Carandiru”.

De lá para cá pudemos acompanhar uma constante evolução dos videoclipes de rap no Brasil, que é um reflexo da própria evolução do gênero musical. Os videoclipes têm desempenhado um papel fundamental na promoção e na expressão artística dos rappers brasileiros.

¹⁰ BRYAN, Guilherme. Garota de Ipanema – 15 anos de MTV Brasil. Artigo publicado dia 20/10/2005 na coluna De olho no clipe, site da MTV Brasil.

¹¹ SILVEIRA, Igor. Conheça a história dos videoclipes e suas transformações. Correio Braziliense, 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/04/interna_diversao_arte,759937/conheca-a-historia-dos-videoclipes-e-suas-transformacoes.shtml>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Nos primeiros anos, os videoclipes de rap eram frequentemente produzidos com orçamentos limitados, refletindo a realidade das comunidades urbanas das quais os artistas surgiram, como vemos, por exemplo, no próprio *Diário de um Detento* do Racionais MCs, ou no videoclipe da faixa *Entre a Adolescência E o Crime*, do grupo Consciência Humana. Muitos videoclipes retratavam a vida nas periferias, abordando questões sociais, violência, desigualdade e a busca por justiça.

De 1997 para cá, à medida que o rap nacional ganhava mais reconhecimento e visibilidade, os videoclipes acompanharam esta evolução em termos de produção e estética. Os artistas passaram a investir em produções mais elaboradas. Como, por exemplo, o trabalho recente do rapper Matuê em *Conexões de Máfia*, que traz uma narrativa com diversos atores, sangue falso, uma mansão e efeitos especiais. Além disso, houve um aumento no uso de locações diversificadas, cenários artísticos e coreografias elaboradas, ampliando a experiência visual dos videoclipes, como podemos observar em *Malvadão 3* do rapper Xamã e *Ea\$y Money* de Djonga.

Atualmente, há uma grande diversidade de abordagens estéticas nos trabalhos apresentados neste universo, que vão desde a estética *underground* e crua, em obras como *Favela Vive*, até produções mais elaboradas e comerciais, como no videoclipe da faixa *Deuses Ateus* dos rappers Filipe Ret, Delacruz e Djonga. Muitos novos trabalhos possuem propostas mais comerciais focando em entretenimento e ostentação, como o hit *Plaqtudum* do grupo Recayd Mob, que retrata o grupo em uma festa caseira com um enquadramento simples, em plano contínuo. Assim como também podemos observar trabalhos com videoclipes do gênero, como *Junho de 94*, que veremos neste trabalho, que continuam a transmitir mensagens fortes, abordando temas sociais, políticos e culturais. Temas estes que são recorrentes em diversas faixas do rapper Djonga, que veremos no próximo tópico.

2.3 Djongador

Dado este contexto, chegamos em Gustavo Pereira Marques, o rapper Djonga. Gustavo nasceu em 4 de junho de 1994 e adentrou o mundo da música com composições autorais no ano de 2010, lançando oficialmente seu primeiro single *Corpo Fechado* no ano de 2012. Após o lançamento do seu primeiro EP, *Fechando o Corpo*, Djonga começou a ser mais conhecido fora de Belo Horizonte, sua cidade natal e onde residia até então. Recebeu uma proposta de DJ Hum para gravar, onde surgiu a faixa *Um Bom Maluco* e aos poucos foi conquistando espaço na nova cena do rap.

Em 2016, juntamente com o rapper Hot, criou o grupo DV Tribo, para o qual convocou os rappers FBC, Clara Lima, Oreia e Coyote Beats para participar. A DV Tribo foi crescendo até que fizeram uma *Cypher*¹² com o selo musical Pirâmide Perdida, que deu visibilidade ao grupo e resultou em diversos convites de participações para Djonga em canções de outros rappers, entre eles Baco Exu do Blues, parceria de onde saiu a faixa *Sujismundo* que foi um sucesso em termos de visibilidade e teve forte colaboração para o desenvolvimento de Djonga na cena. Djonga sempre teve um discurso político e social forte em suas letras, sendo o principal deles o discurso antirracismo, que veio a se tornar conhecido nacionalmente com o single *Olho de Tigre* em 2017, lançado no canal da gravadora carioca Pineapple Storm, principalmente por conta do refrão incorporado à faixa que se tornou um tipo de slogan entre os jovens negros periféricos e foi utilizado como forma de protesto por manifestantes no Rio de Janeiro, ao homenagear Marielle Franco, vereadora assassinada na capital carioca em 14 de Março de 2018 (FARIA apud FERNANDES et al, 2019).

Atualmente a faixa soma 25 milhões de visualizações e cerca de 12 mil comentários. Em março do mesmo ano de 2017, Djonga já havia lançado seu primeiro álbum denominado *Heresia*, que colaborou muito para que o sucesso com *Olho de tigre* não fosse visto como algo passageiro. De lá para cá o rapper lançou mais cinco álbuns: *O Menino que Queria ser Deus* em 2018, *Ladrão* em 2019, *Histórias da Minha Área* em 2020, *Nu* em 2021 e por fim, *O Dono do Lugar* em 2022. Todos repletos de reivindicações sociais e imersos em um discurso de representatividade negra.

2.3.1 De Bh Para O Brasil

A trajetória de Djonga é um exemplo inspirador de como a música pode ser uma ferramenta de transformação social e de empoderamento. Sua arte e sua mensagem têm impactado profundamente o rap brasileiro, abrindo espaço para debates e reflexões sobre as questões que afetam a sociedade.

Antes de entrar para o mundo da música, Djonga era estudante de história na Universidade Federal de Ouro Preto, porém, teve de abandonar o curso para se dedicar integralmente à carreira. No trecho destacado a seguir, o rapper comenta como desenvolveu interesse pelo curso a partir da influência de um de seus professores de história: “Mano, esse

¹² A cypher no rap tem como objetivo reunir MCs, sendo eles de grupos ou artistas solos, para rimas inéditas e com uma conexão de palavras mais complexas, com um DJ responsável pelo beat.

cara é foda. Isso que ele faz eu quero fazer também. E aí apaixonei por história e falei no meio do caminho vou fazer a prova pra história.” (DJONGA, 2020)¹³.

O artista, oriundo do Sarau Vira-Lata, iniciou sua carreira fazendo críticas ao prefeito e à situação do pobre marginalizado em sua cidade natal, Belo Horizonte.

Em 2012, Djonga frequentava o Sarau Vira-Lata, coletivo de poesia da cidade de Belo Horizonte, participando por dois anos apenas como ouvinte. Até que em 2015 foi convidado pelo rapper Hot Apocalypse para integrar o grupo DV Tribo, gravando então o seu primeiro single, intitulado *Corpo Fechado*, oriundo de versos escritos para o sarau (DORNELAS apud FERNANDES et al, 2019, p. 8).

Apesar de jovem e de possuir pouco tempo de carreira, Djonga conquistou rapidamente o respeito de outros grandes nomes da cena. Assim, o artista foi ganhando espaço com contínuos lançamentos sendo bem recebidos até atingir um novo patamar com o lançamento do álbum *Heresia* em 2017, o qual foi elogiado pela crítica e considerado um dos principais álbuns do ano através da enquete promovida pela revista *Rolling Stone*, entrando assim para o ranking dos álbuns do ano da Associação Paulista de Críticos de Arte. (FERNANDES et al, 2019).

De lá para cá, com mais cinco álbuns lançados, Djonga está constantemente entre os maiores nomes do gênero musical¹⁴, tendo parcerias com diversos outros grandes nomes como Filipe Ret, Bk, Akira, ADL, Negra Li, e até mesmo realizando aparições em grandes programas de televisão, como o *Jornal Nacional* e o *Conversa com o Bial*, ambos da rede Globo.

2.3.2 Youtube e videoclipes

O rapper Djonga utiliza o YouTube de maneira estratégica para promover e compartilhar seus videoclipes. Ele parece reconhecer o poder dessa plataforma como uma ferramenta de alcance global e como uma maneira de se conectar diretamente com seu público.

Em seus videoclipes oficiais o rapper cuidadosamente planeja e executa cada etapa como atestou o co-diretor Caio Rezende sobre o videoclipe da faixa *A Música da Mãe* em

¹³ MOVDOC. Djonga: o historiador da quebrada | entrevista uol tab. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sy1QQSSMJm8>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

¹⁴DE ASSIS. Djonga: o rapper brasileiro mais tocado nas rádios do país. IG Gente, 2023. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/colunas/marcelo-de-assis/2023-04-12/djonga-o-rapper-mais-ouvido-do-brasil.html>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

entrevista à Red Bull¹⁵, “O roteiro todo partiu do Djonga. A partir disso, iniciamos o processo de estruturar e pensar em cada cena, de modo que ficasse o mais próximo da realidade”. Através de inserções como a corda no pescoço em *Junho de 94*, ou a máscara branca em *Hat Trick*, o rapper busca transmitir as mensagens e o estilo artístico de maneira impactante. Ele utiliza diferentes recursos visuais para complementar suas letras e adicionar camadas extras de significado aos vídeos, como por exemplo, a voadora no garoto branco na *Música da Mãe*. Segundo Dornelas (2018), “O clipe acabou gerando muita polêmica nas redes por conta da voadora que o rapper dá em um menino no início do vídeo. E é exatamente assim que Djonga toca na ferida de problemas sociais que ficam escondidos em segundo plano”.

Uma das estratégias de Djonga é a criação de videoclipes com narrativas que convidam o público a uma interpretação mais profunda das letras e do contexto das músicas. Esses videoclipes geram discussões e debates nas redes sociais e aumentam o engajamento dos fãs com o trabalho do artista.¹⁶ No videoclipe de *Hat Trick*, por exemplo, temos uma forte referência ao livro *Pele negra, máscaras brancas*¹⁷ do pensador francês Frantz Fanon.

Djonga adota uma estética que combina elementos do cotidiano das periferias, como os garotos jogando futebol na rua em *Hat Trick*, com signos de natureza mais experimental e representativa, como a cena final de *Junho de 94*, onde Djonga se encontra ao lado de uma mulher sentada na privada e lhe alcança o papel higiênico. As locações escolhidas muitas vezes são ambientes urbanos, como ruas, becos e prédios abandonados, que refletem a realidade e a identidade cultural das comunidades das quais ele faz parte. Cenários esses apresentados, por exemplo, no videoclipe da faixa *Esquimo*.

A narrativa dos videoclipes de Djonga é outro ponto de destaque. Eles frequentemente apresentam enredos repletos de elementos simbólicos, como a bandeira do Brasil que veremos mais à frente em *Junho de 94*. A bandeira que, por estar inserida de duas formas diferentes no videoclipe, sendo a primeira em uma máquina de costura em um lar mais humilde, e a

¹⁵DORNELAS. A origem do clipe de “a música da mãe” do rapper djonga. Red Bull, 2018. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/naio-rezende-fala-sobre-a-musica-da-mae-djonga>. Acesso em: 19 de Jul. de 2023.

¹⁶ DORNELAS. A origem do clipe de “a música da mãe” do rapper djonga. Red Bull, 2018. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/naio-rezende-fala-sobre-a-musica-da-mae-djonga>. Acesso em: 19 de Jul. de 2023.

¹⁷ PINHEIRO, Henrique. E se fosse ao contrário? Djonga lança videoclipe de Hat-Trick. Tenho mais discos que amigos, 2019. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/04/16/djonga-hat-tric-clipe/>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

segunda nas costas da cadeira de uma casa mais exuberante, carrega um imenso significado a ser decifrado.

A presença visual do próprio Djonga nos videoclipes é marcante. Sua performance enérgica e teatral diante da câmera, com expressões faciais e movimentos corporais, contribui para transmitir a intensidade e a autenticidade de suas músicas. Como podemos observar no frame a seguir.

Figura 1 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (1:39 a 01:44)



Fonte: Canal oficial de Djonga no Youtube.

Por meio da atuação, Djonga soma mais signos à narrativa e amplia as possibilidades de significações nas cenas, seja interagindo com os objetos ali dispostos, seja por meio de seus trejeitos. A partir da identificação destes signos contidos na obra do rapper, chegamos ao assunto do próximo capítulo.

3 A SEMIÓTICA DE PEIRCE A PARTIR DE SANTAELLA

Charles Sanders Peirce, nascido em 1839 em Cambridge, Massachusetts, nos Estados Unidos, foi um grande pensador cujas contribuições transcendem as fronteiras da semiótica e abrangem áreas como a lógica, a filosofia, a matemática e a ciência. Reconhecido como o fundador do pragmatismo, Peirce dedicou-se ao estudo dos signos e da lógica do raciocínio, buscando compreender como o mundo é interpretado e representado por meio de signos.

A teoria de Peirce sobre os signos, conhecida como *Tricotomia Peirceana*, estabelece uma distinção entre três categorias fundamentais de signos: o ícone, que representa algo por meio de uma semelhança ou analogia; o índice, que estabelece uma relação causal ou de contiguidade com o objeto representado; e o símbolo, que se baseia em convenções culturais e acordos sociais para produção de significação. No presente trabalho, como veremos mais adiante, trabalharemos majoritariamente com signos de natureza simbólica a partir de bandeiras, refeições, brinquedos, e muitos outros signos destacados na obra de Djonga.

Ao compreender a relevância e a abrangência das ideias de Charles Sanders Peirce, poderemos analisar de forma mais aprofundada o videoclipe do rapper mineiro Djonga. Por meio das teorias e conceitos propostos por Peirce, seremos capazes de ampliar nosso entendimento sobre os processos de significação e comunicação, resgatando ideias como o conceito de signó e as principais tríades.

Segundo Santaella (2005), a semiótica Peirceana está alicerçada na fenomenologia, que se trata de uma quase-ciência que investiga a forma como assimilamos qualquer coisa que aparece em nossa mente. Dessa quase ciência, derivam as três normativas fundamentais, que são a ética, a estética e a lógica. Essas ciências normativas têm como objetivo investigar os princípios e normas que regem a conduta humana, o apreço pelo belo e as leis do raciocínio e do pensamento.

A primeira das três ciências normativas é a ética. Peirce entendia a ética como o estudo dos princípios que orientam as ações humanas e a busca pelo que é moralmente correto. Para ele, a ética envolve a investigação das normas e dos valores que guiam as escolhas e a conduta dos indivíduos, buscando compreender as bases racionais e universais do comportamento ético.

Fazendo uma breve relação da primeira ciência normativa com as críticas sociais contidas no videoclipe de Djonga, podemos considerar que há uma forte demanda de um senso de ética para que se absorvam as obras. Afinal, para entender as dores retratadas é necessário ter um norte pré-estabelecido do que é moralmente correto.

A segunda ciência normativa é a estética. Peirce entendia a estética como o estudo do apreço pelo belo e pelos princípios que regem a apreciação estética. Nesse contexto, a estética envolve a investigação das normas e dos critérios que determinam o que é considerado como belo, seja nas artes, na natureza ou em qualquer outra forma de manifestação estética. A estética peirceana busca compreender os princípios universais que fundamentam a experiência estética e o julgamento do valor estético.

A estética é uma ciência muito presente no universo audiovisual como um todo e também nos vídeos. Na obra *Junho de 94* podemos entender uma aplicação desta ciência no objeto de estudo a partir do exemplo contrastante entre as locações. Na primeira temos uma sala de jantar humilde, com paredes descascadas, sem louças, com embalagens e painéis em cima da mesa. Já na segunda, vemos uma sala de jantar elegante, com um quadro e um vaso decorativos ao fundo, pintura impecável, louças elegantes, e alimentos depositados em vasilhas. A partir deste contraste podemos entender que a primeira busca passar a ideia de algo feio para reforçar o ambiente de escassez e dificuldades. Enquanto na segunda, nos

deparamos com um ambiente belo, decorado, e bem cuidado. Reforçando a sensação de abundância e conforto.

A terceira ciência normativa é a lógica. Para Peirce, a lógica é o estudo das leis do raciocínio e do pensamento. Ele desenvolveu uma lógica pragmática, que busca entender como os seres humanos pensam e chegam a conclusões válidas, “Que ideais guiam nossos sentimentos? Responder essa questão é tarefa da estética. Que ideais orientam nossa conduta? Esta é a tarefa da ética. A lógica, por fim, estuda os ideais e normas que conduzem o pensamento.” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 2).

Nesta terceira ciência, denominada lógica, ou semiótica, é necessário investigar também a forma como ocorre a transferência de significado de uma mente para outra e de um estado mental para outro. Em virtude dessa variedade de abordagens, ela se desdobra em três áreas distintas, sendo elas a gramática especulativa, a lógica crítica, e a metodêutica ou retórica especulativa.

Segundo Santaella (2005, p. 3), “a gramática especulativa é o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam”, ou seja, a gramática especulativa é uma área de estudo que investiga todos os diferentes tipos de signos e as diversas maneiras pelas quais eles nos permitem pensar e compreender o mundo ao nosso redor. Nesse sentido, analisa as estruturas e as regras que governam a criação e a interpretação dos signos, explorando como eles podem ser usados para representar ideias, conceitos e conhecimentos. Essa abordagem nos ajuda a compreender como os signos influenciam nossa forma de pensar e como eles desempenham um papel fundamental na nossa comunicação e na construção de significados.

A respeito da Lógica Crítica, Santaella (2005, p. 3) diz que “a lógica crítica toma como base as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos. Esses tipos de argumentos são a abdução, a indução e a dedução.” A abdução é um tipo de argumento que busca encontrar a melhor explicação possível para um dado fenômeno ou uma determinada situação. Ela é baseada na inferência do melhor motivo que pode levar a um determinado resultado. Por exemplo, no videoclipe *Junho de 94* temos um argumento dessa natureza com relação ao caso trazido anteriormente, a respeito do contraste entre as salas de jantares. Por meio do conjunto de indícios que foram mencionados - paredes descascadas e pintura impecável, louças elegantes e nenhuma louça - entendemos que uma família vive com recursos escassos, enquanto a outra vive com abundância. No entanto, isso não garante a verdade da hipótese, apenas a considera como a melhor explicação possível dadas as evidências disponíveis.

A indução, por sua vez, é um tipo de argumento que parte de observações ou exemplos específicos para estabelecer uma conclusão geral ou uma regra geral. É uma forma de raciocínio que se baseia em evidências particulares para chegar a uma afirmação mais ampla. Por exemplo, em *Junho de 94* podemos observar que todos os personagens da família negra estão comendo pão francês e bebendo café com leite. Logo, podemos concluir que, a partir da lógica indutiva, esta combinação seja a única disponível para o café da manhã desta família. Porém, como no exemplo anterior, também temos ação do raciocínio abduutivo ao utilizarmos esta base observada pela indução para explicar a dada conclusão, chegando a melhor explicação possível para esta observação.

A dedução, por fim, é um tipo de argumento que parte de princípios gerais ou premissas para chegar a uma conclusão específica. É um raciocínio lógico que segue regras e leis para inferir uma conclusão a partir de premissas dadas. Logo, se as premissas forem verdadeiras, a conclusão também será verdadeira.

Pensando este argumento imerso no videoclipe de Djonga, podemos identificar um exemplo na cena em que Djonga é enforcado. A primeira premissa que temos neste momento é premissa universal de que o enforcamento leva à morte e a segunda, específica, é a de que o patriarca da família ordenou o enforcamento de Djonga. A conclusão desta dedução é que: o patriarca da família ordenou a morte de Djonga.

Portanto, a lógica crítica, com base nas diversas espécies de signos, estuda esses tipos de argumentos - abdução, indução e dedução - que são fundamentais para o entendimento dos processos de inferência e raciocínio lógico. Essa abordagem nos ajuda a compreender como os signos são utilizados como ferramentas para construir argumentos válidos e coerentes.

E o último item da terceira ciência normativa é a metodêutica, que é responsável por analisar os métodos de raciocínio em relação à validade e força de cada tipo de argumento. Ela estuda os princípios do método científico, abordando como a pesquisa científica deve ser realizada e comunicada. A metodêutica, juntamente com a retórica especulativa, forma o terceiro ramo da semiótica.

Com base nisso podemos chegar na natureza triádica dos signos, para a qual a gramática especulativa sustenta definições e classificações para a análise.

De fato, a gramática especulativa nos fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação. Isso assim se dá porque, na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica... (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 5)

Segundo Santaella (2005, p. 5) um signo pode ser analisado “em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar.” Se pensarmos em uma placa de trânsito, por exemplo, podemos analisá-la a partir de propriedades internas como o seu material, se aparenta estar nova ou velha, e as cores que a compõem.

Já em uma segunda instância pode ser analisado “na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa.” (SANTAELLA, 2005, p. 5). Ou seja, um signo pode ser estudado e compreendido em relação àquilo que ele representa ou aponta para. Ele possui uma referência, um objeto ou um conceito ao qual está relacionado e que lhe confere significado. Por exemplo, a palavra "cachorro" é um signo linguístico que se refere a um animal específico. Ao analisarmos esse signo na sua referência, investigamos como ele se conecta à realidade, ou seja, ao animal que ele representa. Essa análise nos permite compreender a relação entre o signo e o objeto referido, revelando como o significado é construído e transmitido por meio desse signo.

E, por fim, ainda com base em Santaella (2005, p. 5) “nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários”. O que significa que um signo pode ser estudado e compreendido levando em consideração os efeitos que ele pode causar nas pessoas que o recebem e utilizam. Um signo não é apenas uma representação estática, mas tem o poder de influenciar e despertar interpretações em seus usuários. Por exemplo, um símbolo de trânsito que indica "pare" tem o potencial de causar um efeito específico nos motoristas, levando-os a parar seus veículos. Esse signo não é apenas um sinal visual, mas desencadeia uma ação específica em quem o vê. Ao analisarmos um signo nos tipos de efeitos que pode produzir, estudamos como ele é interpretado e percebido pelas pessoas. Dessa forma, compreendemos não apenas a forma física do signo, mas também seu impacto e influência nas percepções e ações dos usuários. Portanto, ao examinarmos um signo, é importante considerar não apenas sua aparência, mas também o efeito que ele pode gerar nas pessoas e as diferentes interpretações que pode despertar. A análise dos efeitos nos permite compreender como os signos são utilizados para comunicar e influenciar o pensamento e o comportamento humano.

Neste terceiro viés de análise dos signos existe uma subdivisão que culmina em três modalidades: imediato, dinâmico, e final. No interpretante imediato analisamos um interpretante interno ao signo. Segundo Santaella (2005, p. 24), “Trata-se do potencial interpretativo do signo, quer dizer, de sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive.” Por exemplo, a

sensação emocional que experimentamos ao ver um quadro abstrato. Nesse caso, o interpretante imediato seria a emoção despertada pela interação direta com o signo visual, antes mesmo de refletirmos sobre seu significado ou contexto.

No segundo nível temos o interpretante dinâmico, que se trata do efeito que um signo produz em cada intérprete particular. E neste nível encontramos mais uma subdivisão que segue três vertentes: interpretante emocional, energético e lógico. O primeiro se trata de provocar uma simples qualidade de sentimento, que apesar de sempre estar presente nos signos, se destaca em ícones como músicas e filmes. Em relação ao interpretante energético, se trata de alguma ação física ou mental que necessite que o intérprete despenda alguma forma de energia. Geralmente está mais presente nos signos indiciais. E por fim, o interpretante lógico, que segundo Santaella (2005, p. 25) “é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete”, que confere a possibilidade do signo poder significar, pois é um hábito associativo que permite que o signo seja associado ao objeto que representa. Um exemplo de interpretante lógico pode ser quando encontramos um sinal de trânsito com a imagem de uma placa indicando uma curva acentuada à direita. Nesse caso, o interpretante lógico seria a compreensão de que é necessário reduzir a velocidade e fazer a curva de forma segura, seguindo a sinalização. É uma interpretação que depende do conhecimento prévio das normas e regulamentos de tráfego para entender o significado da placa e agir de acordo com ele.

No terceiro nível de tipos de efeitos que um signo está apto a produzir nos seus receptores temos o interpretante final. Este se trata do resultado interpretativo que todo intérprete estaria destinado a chegar se todo o processo interpretativo fosse aplicado em seu limite, resultado em mais três subcategorias: rema, dicente e argumento. Temos um rema quando tratamos de um signo de possibilidade qualitativa, presente nos ícones. Este tipo de interpretante não vai além de uma hipótese interpretativa, por exemplo, uma música. Nesse caso, a música é o signo, que representa o objeto real, ou seja, a composição musical criada pelo compositor e o interpretante remático é a interpretação da música na mente dos ouvintes. Assim, uma música alegre pode evocar sentimentos de felicidade e animação em uma pessoa, enquanto a mesma música pode trazer nostalgia e melancolia em outra. Já em relação ao dicente, é um signo de existência real. Ligado aos signos indiciais, conversa com objetos que possam ser comprovadamente existentes, por exemplo, pensando em *Junho de 94* podemos focar em um dos trechos de vídeo em que há uma corda no pescoço de Djonga. O vídeo em que podemos ver o objeto em torno do pescoço do artista é um signo indicial que fornece um interpretante dicente onde podemos comprovar que a corda realmente estava no pescoço de

Djonga. Já o argumento se trata de um interpretante baseado em legi-signos, ou seja, convenções e leis. Por exemplo, a bandeira do Brasil no videoclipe que veremos adiante, se trata de um legi-signo passível de argumento em razão de significar através de uma convenção social, sem a qual não podemos compreender a ideia do que a bandeira do país representa.

Seguindo, quando pensamos a relação entre fenomenologia e semiótica esbarramos em três elementos formais e universais que, em um alto grau de generalização, foram chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Segundo Santaella (2005, p. 7) “A primeiridade aparece em tudo que esteja relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada.” A primeiridade representa o aspecto primordial e fundamental das coisas, envolvendo a natureza essencial e intrínseca de algo. Ela está relacionada à possibilidade e à capacidade de algo se manifestar de forma única e original. Além disso, a primeiridade está ligada às qualidades e sentimentos que experimentamos, como cores, sabores, emoções e sensações subjetivas. A liberdade também faz parte da primeiridade, pois é a capacidade de fazer escolhas e agir de maneira independente. Por fim, a mônada refere-se a unidades individuais ou elementos básicos que compõem a realidade. Portanto, a primeiridade abrange todas essas características e conceitos, representando o aspecto mais primordial, subjetivo e essencial de tudo que existe.

Já com relação à secundidade, Santaella (2005, p. 7) diz que “está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida.” A secundidade refere-se às relações e interações entre elementos ou eventos. Ela envolve a dependência de um elemento em relação a outro e a forma como esses elementos são determinados pelas suas interações mútuas. Nesse sentido, a secundidade aborda as dualidades, as ações e reações que ocorrem entre esses elementos. Além disso, a secundidade está relacionada ao contexto do aqui e agora, enfatizando a importância do presente momento na compreensão das relações e interações. Ela também traz à tona a noção de conflito, onde diferentes forças ou perspectivas se confrontam, e ainda está associada à surpresa e à dúvida, já que as interações entre elementos podem resultar em resultados imprevistos e incertezas sobre o que acontecerá em seguida.

Por fim, se tratando da terceiridade Santaella (2005, p. 7) discorre que “diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência”. Sendo assim, podemos assumir que a terceiridade refere-se à natureza geral e abstrata das coisas. Ela envolve a capacidade de abranger múltiplos elementos e contextos, extrapolando a singularidade e adentrando o campo

da interpretação. Está associada à continuidade, às conexões contínuas entre diferentes partes e aspectos, demonstrando uma noção de integração e progresso. Além disso, aborda o crescimento e desenvolvimento, indicando a capacidade de algo se expandir, evoluir e se transformar ao longo do tempo. Ela também está relacionada à inteligência, que envolve a capacidade de compreender, aprender e aplicar conhecimento.

A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 7).

Segundo Peirce, um signo é qualquer coisa de qualquer espécie que represente uma segunda coisa, o objeto que pode ser tão geral quanto a primeira, que cause um efeito interpretativo em alguma mente real ou potencial, o interpretante. Santaella exemplifica que:

Tomemos um grito, por exemplo, devido a propriedades ou qualidades que lhe são próprias (um grito não é um murmúrio) ele representa algo que não é o próprio grito, isto é, indica que aquele que grita está, naquele exato momento, em apuros ou sofre alguma dor ou regozija-se na alegria (essas diferenças dependem da qualidade específica do grito). Isso que é representado pelo signo, quer dizer, ao que ele se refere é chamado de seu objeto. Ora, dependendo do tipo de referência do signo, se ele se refere ao apuro, ou ao sofrimento ou à alegria de alguém, provocará em um receptor um certo efeito interpretativo: correr para ajudar, ignorar, gritar junto etc. Esse efeito é o interpretante. (SANTAELLA, 2005, p. 8).

O objeto, como mencionado anteriormente, ocupa a posição de ser o referente, aquilo que está sendo representado pelo signo. Ele é qualquer coisa tangível ou intangível que o signo represente. É a partir do objeto que surge a necessidade de uma representação, de um signo que o represente ou transmita seu significado. O signo, por sua vez, assume a posição de mediador nesse processo. Ele é o elemento que estabelece a relação entre o objeto e o interpretante. O signo possui uma forma perceptível, seja uma palavra, uma imagem, um gesto, que representa o objeto. Por fim, o interpretante é a interpretação que o signo gera na mente do intérprete. É o efeito cognitivo, emocional ou comportamental resultante da interação entre o signo e a mente do receptor. O interpretante é o resultado da ação do signo sobre a mente, uma interpretação que pode variar de acordo com o contexto, a bagagem cultural e as experiências individuais do intérprete. Essa dinâmica entre objeto, signo e interpretante evidencia a importância da posição lógica de cada elemento. O objeto é o ponto de partida, o signo é o elo que estabelece a conexão entre objeto e interpretante, e o interpretante é a resposta ou compreensão gerada na mente do receptor. É por meio dessa

relação entre os elementos que o processo representativo ocorre, permitindo a comunicação e a construção de significados.

De acordo com Santaella, a partir dessas considerações, conclui-se que a fenomenologia peirceana estabelece as bases para uma abordagem semiótica que é contrária ao racionalismo e ao verbalismo, e que é radicalmente original. Ela nos permite pensar não apenas como signos, mas como fenômenos quase-signos, que são rebeldes, imprecisos e vagamente determinados, manifestando ambiguidade, incerteza e singularidade irrepetível. Essa abordagem semiótica permite analisar qualquer coisa como um signo, desde um suspiro, uma música, um teorema, uma partitura, um livro, até propagandas impressas ou televisivas, incluindo a percepção que temos delas, considerando sua natureza de signos e misturas entre eles. Essa potencialidade resulta da íntima ligação entre a semiótica e a fenomenologia.

É a partir dessa ligação que surge a possibilidade de considerar os signos e interpretações de primeira categoria (meros sentimentos e emoções), de segunda categoria (percepções, ações e reações) e de terceira categoria (discursos e pensamentos abstratos). Essas categorias aproximam o sentir, o reagir, o experimentar e o pensar, e estão fundamentadas nas diferentes classes de signos estudadas por Peirce. (Santaella, 2005, p. 11)

Como vimos, Peirce dividiu a realidade em três categorias distintas, conhecidas como primeiridade, secundidade e terceiridade, e a partir destas categorias originam-se as tricotomias gerais, que podemos observar de forma simplificada no quadro a seguir:

Quadro 1 - Tricotomias gerais

Signo 1° em si mesmo	Signo 2° com seu objeto	Signo 3° com seu interpretante
1° quali-signo	ícone	rema
2° sin-signo	índice	dicente
3° legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: (SANTAELLA, 2007)

No quadro destacado, o primeiro ponto que temos é a relação do signo consigo mesmo, denominado quali-signo. De acordo com as ideias de Peirce apud Maciel (2019), um quali-signo é um tipo de signo que representa algo por meio de suas qualidades ou características. Em outras palavras, ele faz referência a algo através de características sensoriais, como cores, formas, sons, texturas, entre outros elementos perceptíveis, não tendo uma conexão direta com o objeto em si, mas sim com suas qualidades ou propriedades. Por

exemplo, se vemos uma pintura colorida e vibrante de um pôr do sol, o quali-signo dessa obra de arte nos remete às qualidades visuais e emocionais associadas a um pôr do sol, como as cores quentes, a sensação de tranquilidade ou a beleza da natureza. O foco está nas qualidades expressivas do signo, que nos permitem fazer uma interpretação e uma conexão com algo além do próprio signo em si.

Sobre a relação com seu objeto, podemos dizer que se o signo integra-se como qualidade, ele é um ícone, pelo fato de qualidades não representarem efetivamente, factualmente, algo. (MACIEL, 2019). Para exemplificar podemos pensar a simples relação de uma cor qualquer com seus possíveis objetos, como o azul-claro, sem considerar o seu contexto. Esta simples cor, ainda que apresentada de forma aleatória, imediatamente nos remete ao azul do céu, roupa de bebê, etc. E em função disso algumas cores recebem até mesmo complementos ao nome que remetem a objetos, como azul-celeste, azul-bebê, verde-água, e por aí vai.

Quando nos detemos, por exemplo, na contemplação das oscilantes formas das nuvens, de repente nos flagramos comparando aquelas formas com imagens de animais, objetos, monstros, seres humanos ou deuses imaginários. Ora, aquelas formas, de fato, não representam essas imagens. Podem, quando muito, sugerir-las. É por isso que o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese. Daí que, diante de ícones, costumamos dizer: "Parece uma escada..." "Não. Parece uma cachoeira..." "Não. Parece uma montanha..." e assim por diante, sempre no nível do parecer. (SANTAELLA apud MACIEL, 2019, p. 19)

Entrando na relação do signo com seu interpretante, nos deparamos com o Rema. Sendo um signo de possibilidade qualitativa, este trabalha com a possibilidade de representar algo. Segundo Santaella:

Um signo é um rema para o seu interpretante quando for um signo de possibilidade qualitativa. Assim são prioritariamente os ícones. O rema não vai além de uma conjectura, de uma hipótese interpretativa. Quando uma qualidade é tomada como signo de uma outra qualidade sob efeito de alguma comparação, essa operação é sempre hipotética. Por exemplo, quando dizemos que uma nuvem tem a forma de um castelo, essa comparação não passa de uma conjectura. Como se pode ver, se temos diante de nós quali-signos icônicos, eles só podem produzir interpretantes remáticos. (SANTAELLA, 2005, p. 26)

Seguindo com as informações da tabela, chegamos na Secundidade, onde estão englobados os sin-signos, índices, e dicentes. A respeito dos sin-signos, pode-se dizer que o existente, ao ser percebido como um signo, tem o poder de representar e evocar associações específicas, uma vez que sua própria existência singular é capaz de remeter a algo além de si

mesmo. Essa propriedade do existente de funcionar como signo é denominada de sin-signo, em que "sin" representa a singularidade do objeto. Pensando especificamente em um universo audiovisual, Santaella exemplifica que:

Do mesmo modo, nos vídeos que estamos examinando, o aspecto do quali-signo está na qualidade das tomadas, dos enquadramentos, dos pontos de vista, dos movimentos de câmera, no tom do discurso que acompanha a imagem, na qualidade da voz, etc., enfim, nos aspectos relativos à mera aparência dos vídeos, no modo como aparecem, nas suas cores, seus movimentos, na duração das cenas, nos cortes, nos contrastes das imagens. (SANTAELLA, 2005, p. 118)

Na relação do sin-signo com o seu objeto, temos o índice. Diferente do ícone, que vimos há pouco, o índice não trabalha com possibilidades, mas sim, com certezas. Um signo indicial essencialmente possui uma relação constatada com o objeto que representa, como exemplifica Santaella:

Um bom exemplo para evidenciar essa diferença é o de uma fotografia, digamos, de uma montanha ou de uma escada ou de uma cachoeira, pois falar de fotografias é já começar a tratar dos índices. A montanha, cuja imagem foi capturada na foto, de fato, existe fora e independentemente da foto. Assim, a imagem que está na foto tem o poder de indicar exatamente aquela montanha singular na sua existência. (SANTAELLA, 2005, p. 18)

Para fechar a relação sígnica relacionada à secundidade, temos o nível dicente de interpretante. Indo na mesma linha que seus correspondentes, este interpretante está diretamente ligado ao real e ao factível. Por exemplo, quando afirmamos que um copo está sobre a mesa, estamos utilizando um signo que indica a existência real do copo. Essa afirmação pode ser verificada ao observar a posição do corpo no local onde deveria estar. “Por isso mesmo, dicentes são interpretantes de sin-signos indiciais.” (SANTAELLA, 2005, p. 26).

Por fim, chegando na tríade referente à terceiridade, temos o conjunto legi-signo, símbolo, e argumento. Referente à relação do signo em si, os chamados legi-signos são baseados em leis e convenções. Ao contrário do que vimos anteriormente a respeito de ligações reais ou ao menos qualitativas com o objeto representado, nos legi-signos não é necessária nenhuma ligação desta natureza, a significação é apenas acordada. “Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica.” (SANTAELLA, 2005, p. 13).

Na relação com seu objeto, o legi-signo elabora símbolos, os quais, seguindo nesta mesma linha, são totalmente independentes qualitativamente do que representam. “No

símbolo, é estabelecido que determinado signo representa seu objeto, substanciando seu poder de representação pelo fato de abordar uma lei, que ocorre na ordem do acordo, convenção ou pacto coletivo.” (MACIEL, 2019, p. 20). Vivemos diariamente sobre o trilho de diversos símbolos menos ou mais complexos, indo desde um aperto de mão, até a própria linguagem. Segundo Santaella (2005, p. 20), “O hino nacional representa o Brasil. A bandeira brasileira representa o Brasil. A Praça dos Três Poderes, em Brasília, representa os três poderes. Convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seus objetos.

Fechando a tríade da terceiridade temos a relação do signo com seu interpretante, que aqui se trata do argumento. “Para o seu interpretante, o argumento é um signo de lei. A base do argumento está nas sequências lógicas de que o legi-signo simbólico depende.” (SANTAELLA, 2005, p. 26). O argumento estabelece uma relação de dependência entre o legi-signo e seu interpretante, em que a conclusão depende da premissa apresentada. Assim, o argumento é um instrumento que nos permite avançar do legi-signo inicial para uma compreensão mais aprofundada do significado. Ele proporciona uma estrutura lógica que auxilia na análise e na formulação de conexões significativas entre os elementos do processo semiótico.

Como vimos até aqui, os signos se manifestam através de todas as linguagens, indo desde a escrita até a computação gráfica, e para dar conta de classificá-las, Santaella (2001) se baseia em três matrizes do pensamento e da linguagem. De acordo com Monteiro; De Abreu (2010), estas estruturas são a matriz sonora, a matriz visual e a matriz verbal, que têm suas raízes nas categorias universais da fenomenologia de Peirce e na organização dos signos a partir de uma abordagem semiótica.

A matriz sonora está para a primeiridade e é uma questão do ícone, a matriz visual está para a secundidade e é uma questão do índice, e a matriz verbal está para a terceiridade e é uma questão do símbolo. Assim, para compor o diagrama das matrizes foram fixados três eixos classificatórios, de modo que o eixo da sintaxe está para a matriz sonora, o eixo da forma está para a matriz visual e o eixo do discurso está para a matriz verbal (SANTAELLA apud MONTEIRO; DE ABREU, 2010, p.13).

Portanto, dentro das matrizes do pensamento e da linguagem, a relação com as tríades é dada em grau de primeiridade na linguagem sonora, que é a mais primordial, qualitativa e quase-sígnica. Na secundidade com a linguagem visual, onde a visualidade é caracterizada pela predominância da forma e envolve o uso de signos e objetos. E por fim, no grau da terceiridade temos a linguagem verbal, que atua com a lógica discursiva, apresentando uma

simbólica e convencional. No entanto, estas categorias não fixam as matrizes nas respectivas posições. Apesar de definida como primeiridade, a matriz sonora ainda pode transitar entre a secundidade e a terceiridade, apresentando signos de natureza icônica e simbólica. Assim como a linguagem visual pode transitar pela primeiridade e terceiridade, e a matriz verbal pela primeiridade e secundidade.

Segundo Santaella (2005), “o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha”. Portanto, é possível combinar diferentes meios e linguagens, criando assim experiências sensoriais e perceptivas mais enriquecedoras para os receptores. Porém, apesar de mais ricas, estas misturas podem tanto facilitar a comunicação por conta do reforço por diversas vias, quanto torná-la mais complexa.

[...] a mistura dos meios e das linguagens oportuniza ao receptor experiências estéticas, mesmo que seja perigoso afirmar que a mistura destas linguagens e meios facilita a comunicação, pois ao promover ao receptor novas possibilidades de interpretação e compreensão, ao colocar na obra de arte uma nova linguagem e meios, torna-se mais complexa a leitura. (MAROSKI, 2022, p. 64)

Para colaborar com o trabalho no sentido da ligação entre as matrizes da linguagem, também podemos nos apropriar do conceito de áudio-visão proposto por Michel Chion (1994). De acordo com o autor, o conceito se trata da assimilação simultânea dos espectadores em ouvirem e verem algo sincronicamente.

O esforço mental em fundir imagem e som produz uma ‘dimensionalidade’ que faz a mente projetar o som “por trás” da imagem, como se ele emanasse da imagem em si. O resultado é que nós vemos algo que existe somente na nossa mente. (...) Ou seja, nós não vemos e depois ouvimos um audiovisual, nós ouvimos/vemos. (CHION, 1994, p.21)

Considerando o conceito de áudio-visão como uma característica inerente humana, Chion ainda desdobra um novo conceito denominado áudio-imagem para contemplar um efeito de mesma natureza, porém produzido artificialmente a partir da produção e consumo de imagens. A partir dessa assimilação audiovisual compreendemos os signos com uma maior profundidade ocasionando novas interpretações que não seriam possíveis observando as linguagens de forma isolada. Segundo Chion (1994, p. 12), “o som nos faz enxergar a imagem de maneira diferente e que, dessa maneira, esta ‘nova’ imagem nos faz ouvir o som também diferentemente. Isto parece nos permitir enxergar ‘algo’ a mais na imagem ou ouvir ‘algo’ a mais no som, e assim por diante”.

Assim, a abordagem de Michel Chion sobre áudio-visão e áudio-imagem enriquece a compreensão das interações multisensoriais, destacando como a combinação de elementos pode ampliar significativamente a interpretação dos signos. Entendendo-se que ao interpretar um videoclipe o espectador é exposto a um novo formato que difere do áudio e do visual separadamente e portanto a assimilação acontece simultaneamente.

4 OS OITO SIGNOS DE JUNHO DE 94

Este capítulo divide-se em 5 etapas relacionadas ao corpus da pesquisa. A primeira etapa contempla o processo de seleção e breve descrição do corpus. Na segunda etapa, trata-se sobre a metodologia adotada para a pesquisa. Na terceira etapa, encontram-se as descrições dos oito signos destacados na obra. Na quarta, as análises dos signos destacados e descritos na etapa anterior. Por fim, na quinta etapa temos as sínteses produzidas a partir das análises dos signos encontrados.

4.1 O videoclipe

Para compor o corpus deste trabalho foi escolhido um videoclipe do canal oficial do rapper Djonga na plataforma Youtube, referente à faixa *Junho de 94*. Tal peça foi eleita a partir da observação deste espaço repleto de uma grande quantidade de produções do artista, totalizando 93 vídeos, dos quais 21 são videoclipes. A partir de tal observação selecionamos produções de iniciativa solo do artista, excluindo assim videoclipes ligados a outros membros da banca *A quadrilha*¹⁸. Por fim, miramos especificamente nas produções com temática antirracista, optando por focar na obra selecionada de modo a operar uma análise em profundidade

O videoclipe de *Junho de 94* foi roteirizado pelo próprio Djonga, tendo na direção Gabriel Solano. Neste audiovisual o rapper é um personagem que ocupa simultaneamente uma sala de jantar de uma família negra e pobre, e outra de uma família rica e branca, ambas no período do café da manhã. No decorrer da obra são destacadas diversas desigualdades sociais entre as duas famílias, dentre outras críticas ali contextualizadas, e, ao final, apesar da ascensão social de Djonga em um dos cenários, onde ocupa um lugar entre os privilegiados, Djonga acaba sendo executado a mando do patriarca branco.

¹⁸ Banca da qual o rapper participa atualmente.

Apesar de não ser o videoclipe com mais visualizações no canal do rapper, que conta com obras mais recentes como *Hoje não* e *A música da mãe*, que somam 34 milhões e 29 milhões de visualizações, respectivamente. *Junho de 94* não fica em má posição, levando o título de terceiro videoclipe mais assistido do canal. Lançado no dia 18 de maio de 2018, o videoclipe que iremos analisar, conforme a metodologia destacada na seção seguinte, soma quase 20 milhões de exibições e mais de 7 mil comentários.

4.2 Metodologia

O objeto de pesquisa será analisado a partir da semiótica peirciana proposta por Santaella (2005). Na qual, como vimos no capítulo III, observam-se signos de três Categorias Universais: Primeiridade (acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada), Secundidade (ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida) e Terceiridade (generalidade, continuidade, crescimento, inteligência). Envolvendo conexões de outros estudos relacionados, como o antirracismo, o rap, e o videoclipe. A análise irá ressaltar e decifrar alguns dos signos contidos no videoclipe da faixa *Junho de 94*.

Devido à pluralidade e alta tendência de proliferação dos signos, para esta análise focamos em trabalhar especificamente com signos ligados de forma visualmente explícita à luta antirracista. Signos que neste videoclipe são retratados de forma semelhante ao racismo brasileiro, que segundo Munanga (2015) “tem as suas peculiaridades, entre as quais o silêncio, o não dito, que confunde todos os brasileiros e brasileiras, vítimas e não vítimas [do racismo]”.

Estes signos poderão ser tanto ligados a cenas, quanto a planos, e elementos inseridos nos cenários, abrangendo a combinação entre som e imagem, e não restringindo-se apenas a um ou outro.

Tomando como ponto de partida a teoria geral dos signos elaborada por Peirce e sistematizada por Santaella, entendemos que, ainda que as matérias fltuem de uma a outra categoria, a linguagem musical é pertencente à Primeiridade, a visual à Secundidade, e a verbal à Terceiridade. Nesta ótica, em nossa análise focaremos principalmente na Secundidade, observando signos ligados ao visual. Mas ressaltando que, como afirmado anteriormente, essas categorias não rigidamente delimitam as matrizes em posições específicas. Mesmo sendo categorizada como primeiridade, a matriz sonora pode se mover através da secundidade e da terceiridade, revelando signos com características tanto icônicas

quanto simbólicas. Da mesma forma, a linguagem visual tem a capacidade de atravessar as esferas da primeiridade e da terceiridade, enquanto a matriz verbal pode transitar entre a primeiridade e a secundidade. (SANTAELLA apud DE ABREU; MONTEIRO, 2010).

As análises serão fundamentadas nas tricotomias dos signos propostas por Santaella (2005), as quais são compostas por três categorias principais. A primeira tríade, denominada primeiridade, abrange os quali-signos, ícones e remas. A segunda, chamada de secundidade, engloba os sin-signos, índices e dicentes. Por fim, a terceira tríade, conhecida como terceiridade, compreende os legi-signos, símbolos e argumentos.

A partir dessa estrutura teórica baseada na *Teoria dos Signos*, será possível estabelecer relações entre os conceitos da semiótica e as cenas e planos selecionados do videoclipe. Por meio da análise dos signos presentes nessas cenas, será possível analisar suas significações.

A seguir iremos dividir a leitura em dois níveis, sendo o primeiro nível referente à descrição do signo que iremos tratar, na qual estes serão expostos em forma de uma tabela descritiva, e o segundo nível referente à análise dos respectivos signos dentro de cada subseção, conforme Santaella (2005).

Por fim, após as análises será feita uma síntese a partir do que foi observado no decorrer do processo de observação dos signos selecionados na obra *Junho de 94*.

4.3 Descrições

Nesta seção iremos destacar cada signo identificado na obra *Junho de 94*, com uma breve introdução, em um primeiro momento e, a seguir, ressaltando seu período de duração no videoclipe, descrição da cena em que se encontram e destacaremos um frame da cena em questão.

4.3.1 Signo 1: Corda no pescoço

Logo na abertura do videoclipe já podemos observar um close no primeiro grande signo inserido na obra, que irá seguir em voga até o fim do vídeo em ambos os cenários e enquadrada em diversos planos diferentes, a corda no pescoço.

Duração	Descrição	Imagem
0:01 a 0:02	Djonga aparentemente desacordado com uma forca no pescoço.	
Cena se estende por todo o videoclipe de forma intercalada.	Djonga com a corda no pescoço rimando, sentado junto à mesa em uma família pobre e negra.	
Cena se estende por todo o videoclipe de forma intercalada.	Djonga com a corda no pescoço rimando, sentado junto à mesa em uma família rica e branca.	

4.3.2 Signo 2: Cenário

O segundo signo que destacamos no videoclipe é o contraste social entre negros e brancos em um âmbito geral, apresentando o ambiente e os itens postos à mesa de ambas as famílias. Em relação aos ambientes, na família negra vemos paredes descascadas, cadeiras desaparecidas¹⁹ e a falta de louças sobre a mesa. Já na família branca, notamos a parede perfeitamente pintada, algumas obras de arte, um conjunto de cadeiras e um conjunto de louças elegante. No que diz respeito aos alimentos, na família branca vemos diversas frutas, suco e pães, enquanto na mesa dos negros apenas pão, margarina e café com leite. Para

¹⁹ Usado para dizer que uma coisa não tem par.

elucidar estes contrastes, a direção de fotografia transita tanto por planos médios contextualizando o ambiente que está sendo retratado e destacando a composição dos personagens e dos itens do cenário, quanto por planos fechados em objetos específicos para enfatizar comparações-chaves de objetos e alimentos contrastantes. Além disso, vê-se um jogo de iluminação mais clara para a sala de jantar da família branca e um mais escuro para a família negra.

Ainda podemos observar uma tomada específica em que Djonga, enquanto membro da família negra, aparece fazendo um grande esforço para tentar alcançar um saco onde estão os pães para o café da manhã. Deste gesto podemos destacar tanto a questão de, apesar do grande esforço, ele não conseguir alcançar o que seria tido como o mínimo para realizar a refeição naquele ambiente, quanto a questão de nenhum dos demais demonstrar interesse em ajudá-lo a alcançar seu objetivo. A dificuldade para alcançar o alimento pode ser colocada em contraste com, ainda que a atenção ao personagem permaneça sendo negada, a facilidade para o acesso à alimentos que passa a ter enquanto membro do grupo branco.

Duração	Descrição	Imagem
00:24 a 00:26	Membro da família negra morde um pão francês.	
00:30 a 00:31	Vasilha de frutas inserida na mesa de café da manhã da família branca.	

00:33 a 00:35	Mulher da família branca comendo frutas em louças elegantes.	
01:39 a 01:44	Djonga, sentado junto à família negra, tenta alcançar o saco de pão com todas suas forças, porém não consegue.	
01:50 a 01:51	Jovem da família negra bebe café com leite em um pequeno copo de bar.	
02:11 a 02:14	O mordomo serve um copo de suco à Djonga na mesa da família branca.	

4.3.3 Signo 3: Bandeira do Brasil

O terceiro signo que podemos destacar na obra é a questão da bandeira do Brasil que aparece sendo confeccionada em uma máquina de costura na família negra, e sendo utilizada na cadeira do patriarca da família branca.

Duração	Descrição	Imagem
01:45 a 01:47	Bandeira do Brasil estendida sobre uma máquina de costura na casa da família negra.	
02:21 a 02:23	Bandeira do Brasil estendida sobre a cadeira do patriarca da família branca.	

4.3.4 Signo 4: O mordomo

Também podemos observar que um dos membros da família negra está inserido como mordomo na família branca, servindo a todos, inclusive Djonga. O que é enfatizado pela montagem do videoclipe, que insere uma tomada do mordomo desempenhando seu serviço na casa da família branca e, logo em seguida, uma segunda tomada do mesmo personagem sentado à mesa da família negra. Ainda podemos destacar que este é o único trecho da obra onde outro personagem, que não o próprio Djonga, canta versos da música.

Duração	Descrição	Imagem
00:56 a 01:00	Integrante da família negra conversa com os demais em torno da mesa de café da manhã.	
01:00 a 01:06	Integrante da família negra serve à família branca.	

4.3.5 Signo 5: Crianças à mesa

O quinto signo que destacamos é o contraste entre o menino negro que brinca com carrinhos à mesa, enquanto a menina da família branca assiste algo no celular. Aqui a montagem não foca tanto em contrastar as cenas como no signo 4, inserindo outras tomadas entre as duas destacadas. Porém, ambas as tomadas enquadram as crianças com seus respectivos brinquedos e alimentos. Sendo que na tomada do menino negro temos uma fotografia mais simples e uma tomada de menor duração, enquanto na referente a menina branca temos uma fotografia um pouco mais complexa, com variação de foco que inicia na vasilha de frutas e viaja até a menina, também evidenciando a maior abundância de alimentos na mesa.

Duração	Descrição	Imagem
00:22 a 00:24	O menino da família negra brinca de carrinhos à mesa.	
00:30 a 00:31	Menina da família branca assiste algo no celular ao fundo enquanto come.	

4.3.6 Signo 6: Atenção

No sexto signo da obra, destacamos o momento em que Djonga bate levemente na taça para chamar a atenção, como é feito pelo patriarca da família branca posteriormente, porém ninguém lhe dá atenção.

Duração	Descrição	Imagem
00:40 a 00:42	Djonga bate levemente em sua taça para chamar a atenção.	

4.3.7 Signo 7: A ordem

O sétimo signo notado na obra, configura-se no momento em que o chefe da família branca dá uma ordem ao mordomo para que enforque Djonga. Nesta cena, temos o único momento no qual aparece o rosto do patriarca branco, enquanto ordena, em um plano levemente *contra-plongée*²⁰, reforçando a sensação de empoderamento do patriarca, e com as pernas de Djonga, que aguarda sem resistência, desfocadas em primeiro plano. Na segunda tomada da cena, temos um plano sequência que inicia em um close na mão do mordomo que larga uma jarra de suco que possui um detalhe em miçangas que se assemelha a itens de religiões de matriz africana. Em seguida a câmera acompanha as mãos do mordomo até a cadeira que apoia os pés de Djonga, e a seguir temos uma tomada, fechada, focada nos pés de Djonga se debatendo, com a cadeira que o apoiava ao fundo do quadro. Por fim, a última tomada do conjunto de cenas inicia enquadrada em um close no rosto de Djonga, aparentemente morto, com a corda no pescoço, e o mordomo desfocado ao fundo do quadro. Em seguida o quadro inicia uma transição para o preto e a câmera simula uma queda.

Duração	Descrição	Imagem
03:13 a 03:24	O homem da família branca sinaliza, e o mordomo enforca o Djonga.	

4.3.8 Signo 8: O banheiro

Após sua suposta morte no videoclipe, Djonga aparece em um novo plano situado em um banheiro, onde uma mulher negra, gorda e de cabelos coloridos defeca enquanto lê, com trejeitos de desaprovação, uma revista que estampa a imagem de mulheres que estão dentro do padrão de beleza.

²⁰ Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

Duração	Descrição	Imagem
03:28 a 05:28	Mulher negra fora dos padrões de beleza lê uma revista com mulheres brancas estampadas enquanto defeca. Ao lado dela, Djonga aguarda que esta finalize a ação em andamento, e a serve enquanto isso.	

4.4 Análises

4.4.1 Corda no pescoço

Logo no início do videoclipe *Junho de 94* já podemos observar um dos signos mais impactantes e chamativos da narrativa, a força que se encontra ao redor do pescoço de Djonga. Esta força acompanha o personagem do início ao fim da primeira parte do videoclipe, a qual conta com cenas em duas salas de jantares distintas.

Baseados nas ideias de Santaella (2005), podemos afirmar que este signo se trata majoritariamente de um símbolo, pois é um signo fundamentado por uma lei. Afirmar isso significa dizer que só podemos identificar a mensagem ali posta por conta de convenções sociais que nos indicam que uma corda ao redor do pescoço constitui uma força, e que esta é um meio fortemente simbólico de execução do sistema escravagista.

Isso porque o uso do enforcamento como método de execução era uma forma pública de punir os escravos, segundo Júnior (2015, p. 39) “com o intuito de acompanharem de perto as consequências de atos de insubordinação.”

Ainda segundo Júnior (2015, p. 41), “No período compreendido entre os anos 1791 e 1830, cerca de 2,8 milhões de africanos desembarcam no Brasil”. Com este grande número de escravos no território brasileiro, que em 1824 chegou à marca de 60% dos habitantes da Bahia, o medo de possíveis revoltas crescia cada vez mais, de acordo com Pirola (2012). Por conta disso a população passa a realizar grande pressão sobre o estado, que resulta na criação da Lei de 10 de junho de 1835, que de acordo com Júnior (2015, p. 42) “nada mais é do que

uma medida para acelerar e facilitar a condenação e posterior execução de escravos que incorrem em determinados delitos”.

Para esses escravos, os direitos assegurados aos homens livres eram lhes negados com o objetivo de demonstrar, principalmente para os escravos, as drásticas consequências dos atos de insubordinação com os senhores, familiares e feitores. O efeito desejado é a diminuição dos atos contra a vida dos proprietários ou de pessoas ligadas a eles. (JÚNIOR, 2015, p. 42).

Com isto, condenar à morte se tornou mais simples e conseqüentemente provocou um grande aumento da quantidade de escravos executados, principalmente nos primeiros anos de vigor.

Executar também tornou-se mais fácil: sem ‘chicanas’ de processo, isto é, sem os direitos que os homens livres possuíam, o de protestar, apelar, etc.” Isso também leva à diminuição do tempo entre a condenação e a execução. Se, no período anterior à lei, um condenado que entra com recursos e apelações consegue retardar sua execução, muitas vezes, para um tempo superior a um ano, os escravos enquadrados nas especificações da lei de 10 de junho são executados em um ou dois meses, depois da data do crime. (JÚNIOR, 2015, p. 44)

Assim, do ponto de vista icônico, a tomada que enquadra em um close a corda no pescoço de Djonga, pode reforçar ainda mais a ideia de corpos negros em forcas, sem um rosto, ou seja, sem se referir a apenas um indivíduo, mas a todos os negros.

Outro ponto que também chama a atenção, é o quão tensionada a corda está. Durante todo o videoclipe, independente do artista estar sentado ou de pé, a corda permanece totalmente esticada, trazendo uma sensação de tensão constante para a obra. O que é também, uma interpretação icônica, pois a corda passa essa sensação pelas qualidades que apresenta naquele contexto.

Uma outra observação que podemos realizar em cima do objeto é a relação indicial que a força possui. Ao observar algum indivíduo em uma força automaticamente entendemos que está próximo da morte, seja ela por meio de uma execução, como no caso do videoclipe, seja ela por meio do suicídio.

Ainda vale destacar que a força se mantém ao redor do pescoço de Djonga, tanto enquanto este se encontra cercado por uma família negra humilde, quanto quando cercado por uma família branca abastada. Tal representação simboliza que, apesar da ascensão social de Djonga, este segue vulnerável ao racismo, vivendo com a corda no pescoço.

4.4.2 Cenário

Podemos identificar um segundo signo que também se estende por toda a narrativa e que merece destaque, que é o contraste social entre negros e brancos, expresso através da construção dos cenários, em um contexto mais amplo. Essa diferença é evidenciada pelo ambiente e pelos itens presentes nas mesas das duas famílias retratadas. Ao observarmos a família branca, percebemos uma variedade de frutas frescas, pães variados e uma louça com design irreverente. Além da pintura impecável e obras de arte presentes na sala. Essa representação nos remete a um cenário de maior conforto e abundância. Por outro lado, na mesa da família negra e menos privilegiada economicamente, encontramos apenas pão, margarina e café com leite. No que diz respeito à sala, observamos paredes descascadas e um objeto de trabalho - máquina de costura - ao fundo. Essa escolha de elementos é significativa, pois representa a escassez e a falta de recursos dessa família, ainda que seja composta por trabalhadores.

Apesar de todo signo carregar um pouco de cada componente da tricotomia proposta por Santaella (2007), nas representações de contraste social da obra, de natureza cênica, podemos assumir uma classificação majoritariamente legi-signica. Assim sendo, observamos uma relação simbólica do signo com seu objeto, por exemplo, o consumo de pão francês com margarina e café com leite frente ao consumo de frutas frescas e pães variados. Devido às convenções sociais que colocam o primeiro em uma posição de alimento simples e barato, enquanto o segundo é mais elaborado e caro, estas particularidades os levam a simbolizar escassez e abundância, respectivamente.

Em um determinado trecho da obra - 01:30 a 01:33 - podemos observar um close nas mãos de um integrante da família negra molhando o pão no café com leite. Este ato em particular tem uma alta carga simbólica quando acessamos a convenção social que explica esta ação como um meio para amolecer o pão dormido²¹ para consumi-lo. Este legi-signo reforça firmemente a falta de posses da família ali presente e a falta de opções por conta disso. Por outro lado, na família branca podemos observar um close em um copo de suco e no corte de um melão - 02:25 a 02:28 - que enfatizam o frescor da refeição da família, simbolizando, novamente, abundância e acesso a uma alimentação saudável.

Ainda temos mais um fator cênico que amplifica o contraste entre os dois ambientes, que é a iluminação. Apesar de ambas as locações serem retratadas no período do dia e

²¹ Gíria popular para pão que foi feito em dias anteriores ao do consumo.

possuírem janelas próximas com a entrada de claridade, na sala da família negra temos um ambiente significativamente mais escuro do que a sala da família branca.

Segundo Pollari (2013), “A iluminação desempenha um papel importante no cinema determinando a atmosfera das cenas, estimulando a percepção visual e influenciando as emoções dos espectadores”. Assim, podemos interpretar o contraste entre a iluminação dos ambientes como um reforço à ideia de escassez e abundância, utilizando um ambiente mais escuro para causar a sensação de vulnerabilidade, em contrapartida ao mais claro, ligado ao otimismo.

Para uma cena onde a atmosfera predominante é o drama, a tragédia ou a tristeza, geralmente é utilizada uma iluminação fraca. Quando o objetivo da cena é estimular o calor, a alegria ou o otimismo é utilizada uma iluminação mais brilhante. (POLLARI, 2013, p. 5)

Já na relação deste signo com seu interpretante, temos, principalmente, uma ligação de natureza argumentativa. Pois é necessário que tenhamos um entendimento prévio sobre as leis e convenções que agem sobre determinado signo para que o possamos compreendê-lo.

Ainda dentro da relação representativa dos elementos no cenário, podemos destacar uma tomada em específico - 01:39 a 01:44 - onde Djonga, enquanto membro do grupo negro, tenta alcançar o saco de pão. Neste momento, o personagem é retratado se esforçando fortemente para alcançar um saco de pão, mas não obtém sucesso. Essa representação pode ser interpretada a partir de diversas categorias peirceanas.

No entanto, a que se destaca é a relacionada à terceiridade, pois é possível interpretar essa cena como uma representação simbólica das dificuldades enfrentadas por Djonga e por muitos outros indivíduos pertencentes a grupos historicamente marginalizados. O fato de ele não conseguir alcançar o saco de pão pode ser entendido como uma metáfora das limitações impostas pela estrutura social e das desigualdades existentes na sociedade.

Nesse contexto, o saco de pão é tido como um símbolo do mínimo necessário para a sobrevivência desses indivíduos. Mesmo diante de intensos esforços, algumas vezes eles não conseguem alcançá-lo. Essa representação simbólica reflete as condições precárias enfrentadas por esses indivíduos, destacando a dificuldade em obter até mesmo o essencial para sua subsistência. Com base nesses argumentos, podemos concluir que a representação deste trecho se trata majoritariamente de um legi-signo.

Em contrapartida, enquanto membro do grupo branco, ainda que executado ao final demonstrando sua não aceitação naquele grupo, Djonga tem facilidade para acessar os

alimentos do cenário, servido pelo garçom ali presente. O que pode ser visto como um dos fatores contrastantes que pode ser mobilizado com a ascensão social, pois ainda que o personagem siga com a corda no pescoço por outros motivos, passa a ter acesso aos recursos materiais mínimos para sua sobrevivência.

4.4.3 Bandeira do Brasil

O terceiro signo que merece destaque na obra é a representação da bandeira do Brasil. No decorrer do videoclipe podemos observar uma máquina de costura ao fundo na sala de jantar da família negra, onde a bandeira está sendo confeccionada. Por outro lado, em um ponto específico da obra - 02:22 a 02:24 - pode-se observar a mesma bandeira na sala da família branca exibida em primeiro plano, estendida na cadeira do patriarca.

Devido à sua associação com convenções sociais estabelecidas, como um conhecimento básico sobre o funcionamento socioeconômico do país e a preservação do poder da classe burguesa, é possível afirmar que esse signo em questão pode ser identificado como um legi-signo.

Baseados na relação deste signo com seu interpretante, podemos argumentar que ao apresentar a família negra envolvida na confecção da bandeira, o videoclipe pode estar fazendo uma crítica ou uma reflexão sobre a participação desses grupos sociais na construção do país de forma simbólica. Já a presença da bandeira em destaque na cadeira do patriarca da família branca pode representar a apropriação e o controle dessa simbologia por parte das elites dominantes.

Essa imagem contrapõe duas narrativas, uma relacionada à contribuição e à participação dos grupos historicamente marginalizados na construção nacional, e outra que destaca a apropriação e o domínio do poder pelas classes privilegiadas. Dessa forma, a bandeira do Brasil nessa cena se torna um signo poderoso que remete às questões de identidade, poder e representatividade.

A partir daí pode-se interpretar que na família negra o símbolo do país é ligado ao trabalho, enquanto na família branca é relacionada a abrigo e proteção. A distância da bandeira, que também varia de um ambiente para outro, sendo no primeiro mais distante e majoritariamente fora de foco, enquanto no segundo se encontra mais próxima à câmera e diretamente em foco. Pode transmitir a ideia de a família branca estar mais próxima ao estado do que a família negra.

Outro ponto interessante relacionado a este signo é o trecho destacado anteriormente em que a bandeira localizada na sala da família negra aparece em foco - 01:45 a 01:47 -. Neste trecho vemos a bandeira entre as costas da cadeira, por onde o foco passa em determinado momento e que se assemelham a grades, e com a silhueta de Djonga com a força em desfoque bem próxima a câmera. Nesta tomada podemos interpretar que estariam ali dadas as alternativas para negros periféricos no país, que acabariam na força, que seria uma simbologia para a morte, atrás das grades, ou como mão de obra.

Apesar de nosso foco estar mais ligado à imagem, também vale destacar que no conjunto de cenas em que temos a tomada da bandeira no encosto da cadeira do patriarca branco - 02:21 a 02:23 - se passa um trecho interessante da música para aquela imagem, onde Djonga diz: “Tive que ouvir que eu tava errado por falar pro ceis que seu povo me lembra Hitler, carregam tradições escravocratas e não aguentam ver um preto líder”.

Ligando o que é dito com a imagem que descrevemos, podemos observar um reforço entre a imagem e o som para direcionar a quem Djonga se refere em sua fala, assim como a fala reforça o sentido da bandeira nas costas do patriarca branco.

4.4.4 O mordomo

Prosseguindo na análise dos signos antirracistas presentes na obra, é possível observar outro elemento significativo: a presença do patriarca da família negra atuando como mordomo na família branca. Essa representação visual demonstra a submissão e a hierarquia estabelecida entre os dois grupos. O indivíduo negro, inserido nesse papel de garçom, desempenha suas funções para todos sentados à mesa branca, inclusive Djonga, que teria conquistado um lugar junto aos privilegiados.

Na primeira tomada em que o patriarca negro aparece em cena servindo à família branca - 00:54 a 00:56 - podemos notar que este aparece entrando em cena, em foco, bem no terço direito da tela. Logo em seguida, temos uma segunda tomada em que este, novamente, aparece em foco posicionado bem no terço direito da tela, mas desta vez sentado à mesa da família negra. Ainda neste conjunto de informações podemos destacar que este é o único momento em que algum outro personagem da narrativa canta versos da música, sem ser o próprio Djonga. Toda esta construção técnica nos ajuda a voltar a atenção para este signo, reduzindo as chances de o deixarmos passar despercebido. Enfatizando a importância do personagem estar presente nos dois ambientes.

Outro ponto interessante ligado à significação do papel de mordomo exercido pelo patriarca negro é o contraste que temos espalhado por todo o clipe entre os alimentos que este personagem consome e os alimentos que ele serve para seus patrões. Especialmente no trecho entre 01:30 e 01:36 temos duas tomadas em sequência que colocam este contraste em evidência. Na primeira, um membro da família negra molha o pão no café com leite, como já observamos anteriormente neste trabalho. Já na segunda, o patriarca negro é retratado servindo um copo de suco para sua patroa. Neste ponto se torna nítida a discriminação social entre os dois grupos, onde um é marginalizado no que diz respeito ao acesso alimentício, apesar de servir alimentos ao outro.

Tendo esta dinâmica em vista, podemos considerar a predominância de um quali-signo, pois o ato de serventia do patriarca negro à família branca frente às condições sociais que este enfrenta com sua própria família implica em um ícone de toda uma fatia da população brasileira.

De acordo com o IBGE, entre as pessoas abaixo da linha de pobreza que ganham US\$ 1,90 por dia (R\$ 10,31 no câmbio oficial do dia 12/11/2020), segundo a linha fixada pelo Banco Mundial, 70% eram de cor preta ou parda, enquanto a população que se declarou com essa característica era de 56,3% da população total. (CUT BRASIL. Informalidade atinge 47,4% dos trabalhadores negros do Brasil, diz IBGE. 2020. Disponível em: <<https://www.cut.org.br/noticias/informalidade-atinge-47-4-dos-trabalhadores-negros-do-brasil-diz-ibge-766e>>. Acesso em: 13 Ago. 2023.)

No entanto, também é possível extrairmos outras óticas deste signo, por exemplo, de natureza simbólica quando pensamos a relação histórica escravagista de serventia entre homens negros e homens brancos. Principalmente quando destacamos que a jarra que o patriarca negro segurava possuía um enfeite semelhante a elementos de religião de matriz africana, demonstrando que o personagem mantinha fortes laços com suas raízes. E ainda sim, este acatava as ordens do homem branco, inclusive a de executar seus pares.

Por fim, podemos observar este signo através de uma ótica sin-signica, onde é reforçado o significado de serventia do homem negro à família branca, por este simplesmente estar desempenhando esta ação. A partir disso, podemos interpretar de imediato uma hierarquia entre a família branca e o patriarca negro.

4.4.5 Crianças à mesa

Em relação ao quinto signo destacado, focamos em mais uma situação de contraste, que se refere ao menino negro que brinca com carrinhos à mesa, e à menina da família branca que assiste algo no celular.

Essa representação visual evidencia uma dicotomia entre as experiências e possibilidades oferecidas a essas duas crianças de diferentes contextos sociais. O menino negro, ao brincar com carrinhos à mesa, demonstra uma atividade lúdica mais simples e acessível, possivelmente devido a limitações econômicas. Por outro lado, a menina da família branca, ao assistir algo no celular, sugere o acesso a dispositivos tecnológicos e a possibilidade de uma experiência de entretenimento mais sofisticada.

Outro ponto que pode ser destacado nestas duas tomadas da obra é a simplicidade da tomada referente ao menino negro quando comparada à tomada realizada com a menina branca. Na primeira, temos um enquadramento bem simples, situando o menino focado em primeiro plano ao centro do quadro. Já na segunda, temos uma movimentação técnica bem mais complexa. Nesta tomada a câmera inicia sua movimentação focada em uma vasilha de frutas que está no primeiro plano e realiza um movimento de tilt e pan simultâneos enquanto o foco passa da vasilha para o rosto da menina que se encontra em segundo plano no terço direito da tela.

A partir desta leitura, podemos interpretar que esta diferença de complexidade das tomadas pode ter um tom proposital, enfatizando a simplicidade da situação do menino negro, frente à sofisticação da menina branca. Também podemos destacar os objetos enquadrados nas cenas além dos respectivos protagonistas e seus brinquedos. Na tomada do menino negro temos poucas camadas de objetos, sendo o primeiro sua mamadeira com suco ao lado de uma vasilha de plástico, e em seguida já está o personagem praticamente na mesma linha destes objetos. Já com relação à menina branca, temos diversas camadas de elementos, na primeira uma vasilha de frutas, na segunda uma vasilha com pães, na terceira mais frutas, e só na quarta camada chegamos à menina acompanhada de um prato de frutas, um copo de suco e seu celular. Assim, reforçando a ideia de escassez e abundância, respectivamente.

Essa dicotomia de experiências reflete as desigualdades sociais presentes na sociedade e aponta para as disparidades de oportunidades e recursos entre diferentes grupos. Através dessa representação, o videoclipe nos convida a refletir sobre as questões de acesso, privilégio e as consequências das desigualdades socioeconômicas na infância.

A partir desta observação podemos assumir que estamos tratando de um *legi-signo*. Pois, para compreender a simbologia de comparação socioeconômica e desigualdade social entre os dois grupos, precisamos entender as convenções sociais que apontam que possuir brinquedos mais caros e tecnológicos significa mais poder aquisitivo, enquanto brinquedos mais rudimentares aludem a uma situação financeira mais sensível. E ainda, o entendimento sobre a amplificação deste contraste quando colocados os brinquedos referidos nas mãos de uma criança branca, e de uma criança negra, respectivamente.

4.4.6 Atenção

No sexto signo da obra, podemos observar um momento em que Djonga bate levemente na taça com o intuito de chamar a atenção, assim como o patriarca faz no signo referente à execução de Djonga. No entanto, é importante ressaltar que, nesse contexto, ninguém lhe dá atenção, configurando uma negação ou ausência de resposta por parte dos demais personagens presentes.

Nesta tomada Djonga é enquadrado no terço esquerdo da tela, para que nossa atenção seja levada para o personagem neste momento. No entanto, há outros elementos relevantes para a potencialização de sentido no quadro. A forma como a câmera enquadra Djonga ao fundo, enquanto no primeiro plano temos os alimentos da mesa desfocados, realça a questão de que o personagem está ocupando um espaço privilegiado. Também podemos ressaltar a mulher da família branca que aparece desfocada no lado direito da tela. A inserção dela neste quadro olhando para o outro lado possibilita que de imediato possamos entender que Djonga não está recebendo a atenção dos ali presentes.

Esse signo nos remete a questões de desigualdade e exclusão, destacando a falta de reconhecimento e a marginalização da voz de Djonga naquela dinâmica familiar privilegiada. Através desse gesto simbólico de bater na taça, Djonga busca ser ouvido e participar do diálogo, mas sua tentativa é ignorada pelos membros da família branca, configurando um segundo gesto simbólico, que suscita o silenciamento dos indivíduos negros, ainda que conquistem um espaço na mesma camada social da elite.

Assim, este *legi-signo* pode ser interpretado como uma forma de reafirmar as barreiras sociais e os estereótipos que limitam a participação e o reconhecimento dos indivíduos negros na sociedade. O gesto de bater na taça e ser ignorado, que remete à tradição de chamar a atenção em um ambiente familiar, revela a dificuldade de Djonga em ser visto, ouvido e valorizado dentro daquele contexto. O que podemos ler a partir de um entendimento histórico

do silenciamento dos negros através do racismo. Segundo Ribeiro (2019, p. 39) “O racismo conhece o potencial transformador da potente voz de grupos historicamente silenciados”.

Outra perspectiva que podemos extrair desse trecho é a ação em si ali retratada, ainda que sem as convenções sociais mencionadas anteriormente, o de Djonga ao bater na taça e a não reação dos demais, demonstra ignorância e subestimação em relação ao personagem. A partir dessa ótica podemos ressaltar este aspecto indicial do signo, onde a ação retratada suscita determinada percepção.

4.1.7 *A ordem*

O sétimo signo da obra ocorre quando o chefe da família branca dá uma ordem ao mordomo para enforcar Djonga. Um ponto que podemos interpretar a partir deste legi-signo, é a questão de um outro homem negro ser o carrasco²² de Djonga a mando de um homem branco. Por meio do conhecimento histórico, é possível fazer uma relação com diversas figuras, como, por exemplo, o carrasco Fortunato.

Condenado à morte pelo homicídio de sua senhora, em Lavras (MG), a 18 de março de 1835, e no júri de Ouro Preto, a 25 de agosto,⁷ após apelação em 1846, tem seus julgamentos anulados. Manda-se realizar novo, o que nunca foi feito. O certo é que Fortunato, de “1835 a 1873, enforcaria oitenta e sete pessoas, em Minas Gerais, e, eventualmente, na província do Rio de Janeiro.” (RIBEIRO, 2005, p.40). Esses números demonstram que Fortunato é um dos maiores carrascos da história do Brasil Império. (JÚNIOR, Cláudio. Corda branca em carne negra: Os escravos e a pena de morte por enforcamento no Brasil Império. Analecta, Guarapuava, v.14, n. 1, p. 47, Jan./Jun. 2013/2015).

Também é possível relacionarmos esta questão com outras figuras de autoridades negras comandadas por um estado branco como, por exemplo, os policiais negros, que acabam reproduzindo o racismo institucional da corporação.

Essa é uma terminologia que já foi usada, em termos informais, na comunicação entre policiais. Não importava se o policial era negro ou branco, sempre perguntavam qual era a cor, a característica do suspeito, e então se respondia ‘a cor padrão’. Com isso, já se sabia que era negro. (FERREIRA, Ana Carolina. Cor padrão: Estudo da UFF analisa o racismo presente na atividade policial. Universidade Federal Fluminense, 2023. Disponível em: <<https://www.uff.br/?q=noticias/13-04-2023/cor-padrão-estudo-da-uff-analisa-o-racismo-presente-na-atividade-policia>>. Acesso em: 06, Ago e 2023.)

²² Indivíduo responsável por executar a pena de morte; algoz, verdugo.

Neste trecho, algo que chama a atenção é o conjunto de enquadramentos escolhidos para a representação do enforcamento. Apesar do carrasco ter seu rosto mostrado no decorrer de todo o videoclipe, neste momento em específico o foco fica apenas em suas mãos. Podemos interpretar este fato como um ícone que representa não apenas um carrasco em específico, mas todos os homens negros que tiram vidas de seus pares a mando de homens brancos.

Na cena em questão, além do carrasco, também há outros elementos que merecem atenção como, por exemplo, a tranquilidade do patriarca branco ao ordenar a execução de Djonga. Este sinaliza para que o mordomo aja, de forma totalmente despreocupada, e segue mastigando sua refeição no decorrer do enforcamento. A partir deste posicionamento a obra ressalta as semelhanças com o sistema escravagista do Brasil Império, no qual os brancos tinham o ritual de enforcamento dos escravos como uma espécie de entretenimento, e não algo lamentável, fúnebre ou agonizante.

Outro ponto interessante de destacarmos é a tomada onde os pés de Djonga se debatem - 03:19 a 03:21 - que conferem agonia e representação de sofrimento aquele momento. Porém, diferentemente do patriarca branco, o patriarca negro é retratado olhando para baixo após a morte Djonga na tomada que se segue - 03:21 e 03:24 - conferindo assim um tom de angústia em relação aquele feito.

Com base no conhecimento histórico e na apreensão dos simbolismos presentes nesse signo, somos instigados a refletir sobre a persistência de estruturas de poder desiguais e das relações raciais caracterizadas pela opressão. Assim, a representação simbólica presente nesse trecho do videoclipe evoca um interpretante argumentativo fundamentado nas narrativas históricas que são evocadas.

4.1.8 O Banheiro

Após a suposta morte de Djonga, o personagem é retratado chegando caminhando, apenas de roupa íntima, em um banheiro. Neste local também é apresentada a imagem de uma mulher negra, gorda e de cabelos coloridos, que foge dos padrões comerciais de beleza estabelecidos socialmente, a qual já estava no ambiente antes da chegada de Djonga. Ela está defecando, enquanto lê uma revista que exhibe imagens de mulheres, brancas e magras, que se enquadram no padrão de beleza convencional, sem apresentar nenhuma expressão facial positiva ou negativa. Já em contrapartida a ela, Djonga apresenta trejeitos de julgamento e desaprovação desde sua entrada em quadro, que vai se misturando com um julgamento do

ambiente em geral, olhando para todos os cantos, até que muda sua feição para de aceitação, balançando a cabeça de forma afirmativa e se espreguiçando, como se estivesse se preparando para iniciar sua estadia naquele local.

A partir destas reações de Djonga ao ambiente, podemos interpretar que este estaria chegando a um novo plano, após sua morte, inicialmente confuso, e crítico com relação à branquitude. No entanto, passa a entender seu papel ali ao observar as ações da mulher que já se encontrava no local há mais tempo e cessam os trejeitos de desaprovação. Assim, podemos ligar este conjunto de ações à ideia de superioridade, perdão e compreensão por parte do personagem com seus executores.

A partir disso, visto que Djonga haveria recém desencarnado, pode-se interpretá-lo como um Exu, pois estes seriam oriundos de espíritos já encarnados anteriormente, refletem a figura humana e seguem habitando a terra, por isso da chegada a um banheiro.

Outro elemento que reforça a ideia de superioridade de ambos os personagens no quadro é o ângulo em que a cena é gravada. Utilizando uma angulação contra-plongée, os personagens são empoderados, tendo suas imagens potencializadas. O que através de uma ligação icônica, reforça a relação entre os personagens ali postos e Deuses, que seriam superiores e maiores do que os mortais.

Adicionando mais camadas de simbolismo a esse signo, Djonga - recentemente executado - passa a servir a mulher enquanto aguarda que ela finalize suas necessidades. Quando contextualizamos essa interação com a cena mencionada anteriormente, sugere-se que a mulher exerce autoridade sobre Djonga. Essa dinâmica, aliada à capa e à nomenclatura do álbum ao qual a faixa pertence, que veremos a seguir, simboliza que a mulher sentada no vaso sanitário representa uma figura divina.

Figura 2 - Capa do álbum *O Menino que Queria ser Deus*



Fonte: Letras.mus.br

Além das relações já mencionadas, também é interessante pensarmos o refrão da faixa *Junho de 94*, que repete diversas vezes: o menino queria ser Deus. Frase que reafirma a hipótese do ambiente ali construído ser um novo plano onde o personagem se depara com uma suposta Deusa. Configurando uma segunda ótica do signo, de natureza remática.

Com relação ao ato da personagem feminina estar defecando, podemos assumir que signifique uma metáfora literal para a expressão “cagando” no sentido de não ligar para algo. Assim a divindade ali posta estaria “cagando” para os padrões de beleza dos mortais, em uma representação simbólica. Pois estes padrões de beleza nada importam aos Deuses, que inclusive não se encaixariam neles.

Ainda é possível realizarmos uma segunda interpretação a partir da mulher sentada ao vaso, onde tal objeto representaria um trono fazendo alusão à questão de mulheres negras serem ditas rainhas popularmente, no entanto, seu trono seria apenas um vaso sanitário em função de na prática estas mulheres não viverem como tais.

Em suma, podemos considerar este signo majoritariamente de natureza legi-sígnica, é possível constatar que os argumentos apresentados sustentam a presença do simbolismo na cena. A mulher defecando enquanto lê a revista, as interações entre Djonga e a figura feminina, e a contextualização com a crítica aos padrões de beleza estabelecidos socialmente contribuem para a compreensão do significado subjacente.

4.5 Sínteses

Após a análise dos oito signos destacados, podemos notar que muitos deles possuem algumas semelhanças entre si na forma de representar a luta antirracista. Nesta etapa buscaremos ressaltar estas semelhanças, e também as diferenças, entre as formas de significações encontradas a fim de responder ao problema de pesquisa.

O primeiro ponto em comum entre os signos destacados é a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos. Estando em posição de maior ênfase em sete dos oito signos destacados, este modo de representação se mostra de grande utilidade para a luta antirracista travada através dos videoclipes do rapper. É interessante destacar que os simbolismos imersos no videoclipe são utilizados tanto de formas sutis, como a bandeira do Brasil inserida de maneiras diferentes em ambos os cenários, quanto de formas mais explícitas, como a corda que acompanha o personagem principal - 00:02 a 03:24 - por grande parte da obra. Conseqüentemente, o interpretante mais presente nos signos destacados é o argumento, que carrega convenções sociais e leis para auxiliar na compreensão das mensagens contidas no videoclipe.

No entanto, também foi possível observarmos outras óticas de natureza icônica e indicial, em diversos desses signos. Por exemplo, o close da corda na pele negra - 00:02 a 00:03 - , ou a hierarquia retratada entre a família branca e o patriarca negro.

O segundo ponto é o uso de contrastes que a obra destaca de forma recorrente entre os dois grupos, como a comparação entre os alimentos e as condições das casas da família branca e da família negra, ou os recursos e privilégios das crianças. No entanto, os contrastes presentes na obra não são de proporção simétrica, e sim díspares. Por exemplo, no contraste referente aos usos da bandeira do Brasil, temos esta sobre uma máquina de costura na casa da família negra e sobre as costas da cadeira do patriarca na família branca. Desta forma temos um contraste a respeito de como a bandeira é utilizada em cada residência, porém, não proporcional. Oferecendo assim, uma quebra de expectativa em relação à posição da bandeira em cada um dos ambientes.

O contraste é utilizado de diversas formas na obra, seja através de objetos, como mencionado no exemplo anterior, ou através de iluminação, vestimentas e ações. Este recurso se mostra útil para evidenciar as diferenças sociais entre as duas famílias e propor signos antirracistas que atuem tanto de forma singela, ressaltando pequenos traços do racismo cotidiano velado, como a questão dos brinquedos das crianças, até atos gritantes, como a

dificuldade de Djonga para alcançar o alimento na família negra, frente a facilidade com que era servido na família branca.

Apesar deste fator ser majoritariamente evidenciado em signos simbólicos da obra, também podemos observar a utilização do recurso em signos icônicos e indiciais. Por exemplo, as paredes descascadas da casa da família negra frente à pintura impecável da casa da família branca, configuram um comparativo contrastante de signos indiciais, pois as paredes descascadas indicam um maior período de existência sem reformas, enquanto a parede impecável indica um recorrente cuidado. Em relação aos signos icônicos, podem-se destacar as vestimentas de Djonga, que na sala da família negra veste-se sem camiseta e com um colar de proteção de religião de matriz africana, representando pessoas financeiramente humildes, enquanto na sala da família branca veste-se com uma camiseta branca e diversas jóias nas mãos e pescoço. Assim, representando pessoas mais abastadas.

Um ponto que também merece destaque, ainda ligado à questão dos contrastes, é, assumindo que o que se passa após a execução de Djonga seja em um plano superior, o contraste entre os habitantes do plano terreno frente aos do plano superior. Podemos observar que pessoas negras, que durante a vida enfrentavam a vulnerabilidade social, habitavam o plano superior após sua morte, enquanto pessoas brancas ocupariam um lugar de privilégios durante a vida, mas não são vistos no plano superior. Esta relação parece sugerir que os negros, tendo sofrido em vida, teriam um lugar no céu, enquanto os brancos, que viveram uma vida confortável às custas dos negros, não teriam lugar no novo plano.

O terceiro ponto que podemos destacar, e que talvez seja o mais significativo da obra, é a questão do insólito, trazido até os espectadores principalmente por meio do personagem na forca. Como insólito podemos considerar aquilo que é “[...] equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso” (GARCIA apud SILVA; HERGESEL, 2022, p. 90). Conceito que cabe perfeitamente no fato de termos uma forca no pescoço de Djonga em ambos os ambientes do videoclipe, e o único momento em que isso parece ser levado em consideração pelos demais personagens na narrativa é no instante - 03:09 a 03:24 - em que Djonga é executado.

No entanto, em todo o decorrer do videoclipe, o personagem principal se mostra incomodado com o objeto que lhe sufoca, através de gestos como o esforço para alcançar o saco de pão, aparentes desmaios repentinos - 00:56 a 01:00 - e trejeitos de incômodo - 02:18 a 02:22 -. O que podemos concluir que faça parte da proposta da inserção do insólito na obra

com “[...] o objetivo de provocar um incômodo no leitor/espectador e, também, muitas vezes, nos personagens” (CÁNEPA; NASCIMENTO apud SILVA; HERGESEL, 2022, p. 91).

Outro ato que reforça tal característica da obra é a neutralidade da família branca frente a ter um homem executado durante sua refeição. Como observado anteriormente, o patriarca branco aponta a ordem de enforcamento com naturalidade, seguindo mastigando sua refeição. E podemos observar que a mulher e a suposta filha do casal também seguem na sala durante o ato, indicando que até mesmo a criança teria permanecido neutra ao ocorrido.

E ainda outro ponto que podemos destacar novamente, ligado à natureza sobrenatural e extraordinária do insólito, é a representação do plano pós-morte. Diferente de qualquer ideia pré-estabelecida a respeito de para onde vamos após nossa morte, na obra o local é retratado como um banheiro onde a suposta Deusa está defecando. O que aparentemente causa uma certa surpresa em Djonga, no início do plano, mas que rapidamente dá lugar a aceitação do personagem.

Um quarto ponto interessante, de viés mais técnico, são os enquadramentos utilizados no videoclipe. Podemos observar um grande uso da regra dos terços para destacar assuntos nas cenas, como podemos observar a seguir.

Figura 3 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (01:46 a 01:48)

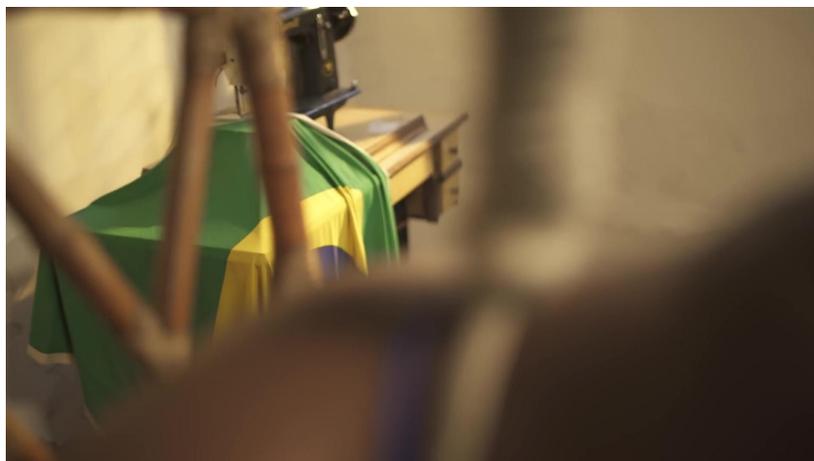


Figura 4 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (00:56 a 01:01)



Figura 5 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (01:01 a 01:07)



Com o uso desta técnica somos levados a prestar a atenção ao assunto definido de forma proposital e que possua maior relevância para a narrativa, como no caso da bandeira sobre a máquina de costura (figura 3) e as diferentes inserções do patriarca negro nas figuras 4 e 5.

Outro detalhe interessante relacionado aos enquadramentos da obra são as cenas em que a direção de fotografia opta por omitir a individualidade dos personagens por meio da ocultação de seus rostos. Assim, representando um ícone de um grupo, como por exemplo na tomada - 03:14 a 03:16 - referente ao enforcamento, ou o close da corda em torno da pele negra - 00:01 a 00:02 - no início do videoclipe.

Figura 6 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (03:12 a 03:15)



Figura 7 - Trecho do videoclipe *Junho de 94* (00:01 a 00:02)



A partir da síntese dos resultados obtidos na etapa de análises, pudemos obter 5 resultados de pesquisa. O primeiro resultado obtido foi a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos na representação da luta antirracista. O segundo foi o recorrente uso de contrastes para destacar estes signos. Em terceiro, temos o uso da fotografia para guiar o olhar do espectador até o assunto determinado pela equipe de produção como sendo o mais significativo na sua respectiva cena. Em quarto, a omissão da individualidade dos personagens em momentos específicos a fim de utilizá-los para representar um grupo. Por fim, observamos o uso do insólito através da corda no pescoço de Djonga e da imagem divina ao final da obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao assistirmos um videoclipe imergimos em uma nova forma de interpretação das obras expostas pelos seus respectivos artistas. Deparamo-nos com novos signos que podem aprofundar ou adicionar camadas de significações à música que os originou. Na obra *Junho de 94* através de signos, em sua maioria simbólicos, foi possível tanto o aprofundamento de significações que já se encontravam presentes, como a adição de novas camadas de significações por meio do visual.

No segundo capítulo rememora-se a história do videoclipe como expressão audiovisual, e inclusive suas apropriações feitas pelo rap. Seus primórdios, nas décadas de 1960 e 1970, encontram raízes na experimentação de grupos como Os Beatles, Queen e o astro Bob Dylan, que vislumbraram a criação de vídeos promocionais para suas músicas, segundo Soares (2013). Essa inovação conceitual se fortaleceu com o advento da MTV em 1981, promovendo os videoclipes para a vanguarda da disseminação musical e impulsionando sua produção. O rap, como um dos gêneros mais expressivos da música contemporânea²³, também encontrou nesses vídeos um veículo para transmitir sua mensagem social e artística.

O percurso histórico e social do Rap revela uma narrativa profundamente entrelaçada com a luta pelos direitos civis e a expressão artística da população negra. Originado na Jamaica e posteriormente enraizado nos bairros marginalizados dos Estados Unidos, o gênero ganhou voz como instrumento de protesto, canalizando as vozes daqueles que eram frequentemente marginalizados, de acordo com as ideias de Fernandes et al. (2009). No Brasil, essa trajetória se manifesta em um cenário diversificado de artistas e temas, abrangendo desde canções românticas até reflexões sobre a realidade marginalizada e o racismo.

Como uma expressão artística profundamente enraizada nas experiências e realidades das comunidades marginalizadas, o rap transcende o entretenimento e se torna uma voz contundente contra o racismo estrutural.

Conforme destacado ainda no segundo capítulo do trabalho, o racismo atua não exclusivamente em grandes gestos como o assassinato de George Floyd²⁴, mas também em

²³ Rap supera o rock e o pop como gênero musical mais popular nos EUA. O Globo, 2018. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/rap-supera-rock-o-pop-como-genero-musical-mais-popular-nos-eua-22253134>>. Acesso em: 11 de Ago. de 2023.

²⁴ BBC News. Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-co>

pequenas situações do cotidiano, por exemplo, o caso destacado anteriormente - p. 10 - em que Ribeiro conta sobre seu irmão músico e o preconceito com relação ao instrumento que o mesmo tocava. E para o enfrentamento deste racismo mascarado necessita-se de uma postura antirracista, que vai além de meras condenações superficiais, exigindo uma transformação profunda na mentalidade e nas práticas sociais. A compreensão de que o racismo está intrincado na estrutura social é crucial para desmantelá-lo, e o rap por vezes atua como um veículo pelo qual essa consciência é disseminada, como na obra analisada, *Junho de 94*. Além da disseminação de ideias, os videoclipes do rap desempenham um papel fundamental na desconstrução do preconceito velado, colocando indivíduos negros em posições de destaque e prestígio, desafiando assim as narrativas estigmatizantes. Assim, o rap não apenas denuncia o racismo, mas também contribui para a construção de uma nova narrativa, na qual a luta antirracista e a expressão artística se entrelaçam.

A trajetória de Djonga, rapper cuja carreira se expandiu da cidade de Belo Horizonte para os holofotes nacionais, reflete um comprometimento profundo com a representatividade negra e a luta antirracista. Suas letras exploram desde questões políticas até as realidades das periferias, abordando temas complexos, como o racismo estrutural destacado em *Olho de Tigre*, *Ladrão*, *Hoje Não*, e diversas outras faixas.

O terceiro capítulo abordou a obra e a teoria de Charles Sanders Peirce, a partir de Santaella, um pensador multifacetado cujas contribuições se estendem pela semiótica, lógica, filosofia e outras disciplinas. Entendemos que a partir da *Tricotomia Peirceana* pode-se classificar os signos em ícones, índices e símbolos, cada um representando algo de maneira distinta, ou ainda cada um representando uma diferente faceta de algo semelhante. Enraizada na fenomenologia, a semiótica peirceana, investiga como assimilamos o mundo mentalmente. Utilizando-se das três ciências normativas - ética, estética e lógica - para explorar os princípios que orientam a ação, o apreço pelo belo e o raciocínio. Sendo esta última subdividida em gramática especulativa, lógica crítica e metodêutica, onde a primeira “fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc”, segundo Santaella (2005, p. 5). A segunda, também de acordo com Santaella (2005, p. 3), “toma como base as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos”. E a terceira é responsável por analisar os métodos de raciocínio em relação à validade e força de cada tipo de argumento. A respeito da lógica crítica ainda compreende-se uma nova subdivisão, que consiste em

abdução, referente a um tipo de argumento que busca encontrar a melhor explicação possível para um dado fenômeno ou uma determinada situação. Indução, que por sua vez, é um tipo de argumento que parte de observações ou exemplos específicos para estabelecer uma conclusão geral ou uma regra geral. E dedução, que se trata de um tipo de argumento que parte de princípios gerais ou premissas para chegar a uma conclusão específica.

No quarto capítulo chega-se às análises elaboradas sobre o videoclipe *Junho de 94* a partir da semiótica peirciana. Observam-se três etapas, sendo a primeira descritiva das cenas selecionadas para análise, a segunda, a aplicação da semiótica peirciana para observação das significações intrínsecas à obra, e a terceira, uma síntese do que foi observado nas análises. Nelas destacam-se a grande quantidade de legi-signos utilizados para representação do racismo e da desigualdade social, o recorrente emprego de contrastes para o reforço destes pontos, a utilização do insólito como um forte recurso representativo, a aplicação dos enquadramentos fotográficos a fim de direcionar o olhar do espectador, e a representação do divino ao final da obra - 03:28 a 05:27 - com o trecho pós-morte de Djonga.

No decorrer da pesquisa a maior dificuldade que se apresentou foi em relação a contemplar a magnitude dos signos destacados. Trabalhando elementos como o enforcamento de homens negros, os contrastes da desigualdade social e as significações da representação da bandeira brasileira, muitas camadas e possibilidades de significações apresentam-se.

A partir dos resultados obtidos nas análises, compreende-se a representação da luta antirracista nos videoclipes de Djonga como apresentada majoritariamente de forma simbólica e contrastante. Suscitando diversas comparações que trazem à tona as nuances do racismo, mas não de forma linear ou simétrica. O que evidencia possíveis caminhos para discussões futuras a respeito da produção de significações pelos signos nos videoclipes.

REFERÊNCIAS

- BBC NEWS. **Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA**. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 12 de Ago. de 2023.
- CALDAS, Carlos. **O videoclipe na era digital: história, linguagem e experiências interativas**. In: INTERCOM, 18, 2013, Bauru. **Anais**.
- CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- CORRÊA, Laura. **Breve história do videoclipe**. In: INTERCOM, 8, 2009, Cuiabá. **Anais**.
- CUT BRASIL. **Informalidade atinge 47,4% dos trabalhadores negros do Brasil, diz IBGE**. 2020. Disponível em: <<https://www.cut.org.br/noticias/informalidade-atinge-47-4-dos-trabalhadores-negros-do-brasil-diz-ibge-766e>>. Acesso em: 13 Ago. 2023.
- DE ABREU, Joel; MONTEIRO, Silvana. **Matrizes da linguagem e a organização virtual do conhecimento**. Brasília, v. 39, n. 2, p.9-26, maio/ago, 2010.
- FERNANDES, Gilson. et al. **O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País**. In: INTERCOM, 24, 2019, Vitória. **Anais**.
- FERREIRA, Ana Carolina. **Cor padrão: Estudo da UFF analisa o racismo presente na atividade policial**. Universidade Federal Fluminense, 2023. Disponível em: <<https://www.uff.br/?q=noticias/13-04-2023/cor-padrao-estudo-da-uff-analisa-o-racismo-presente-na-atividade-policial>>. Acesso em: 06, Ago e 2023.
- FORBES. **5 Clipes mais caros da história**. 2014. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2014/10/5-clipes-mais-caros-da-historia/#foto5>>. Acesso em: 09 Ago. 2023.
- DJONGA. **Junho de 94**. YouTube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>>. Acesso em: 14 Ago. 2023.
- DORNELAS, Luana. **A origem do clipe de "A Música Da Mãe", do rapper Djonga**. Red Bull. 2018. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/naio-rezende-fala-sobre-a-musica-da-mae-djonga>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.
- DOS SANTOS, William. **O hip hop enquanto tensionador político**. TCC - Faculdade de Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

JÚNIOR, Cláudio. **Corda branca em carne negra: os escravos e a pena de morte por enforcamento no Brasil Império**. ANALECTA: Guarapuava, v.14, n. 1, p. 37 - 54, Jan./Jun. 2013/2015.

MACIEL, Camila. **Hans zimmer e a produção musical de tensão no cinema: análise de procedimentos composicionais em Interestelar e Dunkirk**. TCC - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

MAROSKI, Giovana. **Quando a publicidade imita a arte: o uso das artes visuais pela comunicação de moda como ferramenta de persuasão publicitária**. TCC - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.

MOVDOC. **Djonga: o historiador da quebrada | entrevista uol tab**. [Vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sy1QQSSMJm8>>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude - usos e sentidos**. Autêntica, 2015.

PIROLA, R. F. **A lei de 10 de junho de 1835: justiça, escravidão e pena de morte**. Campinas. IFCH/UNICAMP, Tese de Doutorado. 2012.

POLLARI, Carolina. **Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock**. Revista Especialize On-line IPOG, Goiânia, v. 01/2013, n. 6, Dez. 2013.

RACIONAIS MC'S. **Negro drama**. São Paulo: Boogie Naípe, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2019.

SAPIÊNCIA, Rincon. **Afinal, o embranquecimento do rap é algo real?** Revista Raça, Jul. 2017. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/afinal-o-embranquecimento-do-rap-e-algo-real/>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learnin, 2005.

SILVA, Ana Catarine; HERGESEL, João Paulo. **Ficção científica, mortes e viagens intergaláticas: narrativa fantástica e estilo insólito na série de animação The Midnight Gospel**. Revista Insólita, v. 2, n. 4, Jul./Dez. 2022.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.