



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Graduação em Publicidade e Propaganda

NEGRITUDE, IMAGEM E MÚSICA: REPRESENTAÇÕES AFRO-BRASILEIRAS EM
VIDEOCLIPES DE RAP

Ágata Emyle Marques

Brasília - 2019

ÁGATA EMYLE MARQUES

NEGRITUDE, IMAGEM E MÚSICA: REPRESENTAÇÕES AFRO-BRASILEIRAS EM
VIDEOCLIPES DE RAP

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Madeira
Dobal Jordan

Brasília - 2019

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan - Orientadora

Profa. Dra. Dione Oliveira Moura - Membro

Prof. Maurício Gomes da Silva Fonteles - Membro

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas - Suplente

Brasília - 2019

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo entender, por meio da análise de videoclipes de *Rap*, de que forma jovens negros têm ressignificado a própria história e a cultura afro-brasileira. Desde o seu surgimento, as narrativas apresentadas pela música *Rap* estiveram ligadas à luta política e à conscientização da população negra. Os videoclipes passam a desempenhar influência significativa no mercado musical a partir do avanço tecnológico e da proliferação das telas no meio urbano, com televisões, computadores e *smartphones*. Portanto, pesquisar narrativas em videoclipes de *Rap* possibilita a compreensão de algumas das atuais formas de resistência e existência da juventude negra no Brasil.

Palavras-chave: *Rap*; Videoclipe; Narrativa; Negritude.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão à Universidade de Brasília e às professoras e professores da Faculdade de Comunicação pelo aprendizado e por abrirem os caminhos para hoje eu ter o poder de ser quem sou. Foram anos que passaram muito mais rápido do que eu desejava.

Obrigada à minha mãe pelo apoio incondicional nas minhas escolhas. Às minhas tias, Martha e Márcia, e meus primos Carol, Iure e Bito por me acolherem com tanto amor durante parte da graduação.

Obrigada Thy por tanto companheirismo, pelo incentivo e por acreditar em mim mesmo quando nem eu acreditei.

Por fim, obrigada à professora Susana por me ajudar, da melhor forma possível, a colocar no papel minhas intenções e pensamentos muitas vezes confusos.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	6
2.	Problema de pesquisa.....	8
3.	Objetivos.....	13
3.1.	Gerais.....	13
3.2.	Específicos.....	13
4.	Justificativa.....	14
5.	Contextualização.....	15
5.1.	O Rap.....	17
5.1.1.	O Rap no Brasil	21
5.2.	O videoclipe.....	26
6.	Referencial teórico.....	33
7.	Análise dos vídeos.....	38
7.1.	BLUESMAN - Baco Exu do Blues.....	39
7.2.	HAT-TRICK - Djonga.....	47
7.3.	Eminência Parda - Emicida.....	53
8.	Conclusão.....	59
	Referências.....	63

1. INTRODUÇÃO

O desequilíbrio no desenvolvimento do sistema capitalista, a partir da década de 1950, provocou o aumento da desigualdade social e desencadeou fluxos migratórios da América Latina e Central em direção às periferias das grandes cidades norte-americanas. Como consequência do crescimento populacional excessivo, as políticas públicas não foram capazes de atender as necessidades da população mais vulnerável.

O *Hip Hop* foi o movimento artístico e cultural que surgiu na década de 1970 como forma de resistência às condições desumanas impostas aos negros e imigrantes nos Estados Unidos, especialmente na cidade de Nova Iorque. A música feita por DJs e *rappers*, a dança *Break* e o desenho de *Graffitis* nas ruas reivindicavam os espaços de poder negados à população marginalizada. A arte se apresenta como uma alternativa à violência generalizada e à miséria crescente nas periferias. O *Hip Hop*, portanto, foi fundado com a intenção de criar identificação para os socialmente excluídos, promover a paz e conscientizar os indivíduos acerca do contexto social em que estavam inseridos.

Nos anos de 1980, o *Hip Hop* chega ao Brasil, especialmente na cidade de São Paulo, e inspirados no movimento em curso nos Estados Unidos, jovens da periferia paulista inicialmente apenas reproduziram o molde de produção estadunidense. Aos poucos, as particularidades da cultura local foram incorporadas aos sons das batidas musicais produzidas por DJs, e o contexto social brasileiro começa a pautar as letras do *Rap*, discursos rimados e cantados produzidos por MCs.

As narrativas, presentes nas letras de *Rap* e relacionadas aos respectivos videoclipes, disputam espaço simbólico com as inúmeras narrativas produzidas e difundidas por aqueles que detêm o poder hegemônico. Isto é, a música constrói novos sentidos e assume o papel de dar voz às pessoas historicamente oprimidas. No *Rap*, jovens negros marginalizados têm a possibilidade de serem os autores de sua própria história e tornarem-se representativos para tantos outros que vivem sob condições similares¹.

Embora o *Rap* tenha sido incorporado pela indústria e muitas vezes seja reproduzido apenas como um produto com fins comerciais, há ainda aqueles que levam em consideração os propósitos iniciais do movimento e seguem produzindo músicas que buscam conscientizar, empoderar e dar voz às questões que envolvem o cotidiano de jovens estigmatizados.

Já o videoclipe como o conhecemos hoje é fruto dos desdobramentos do cinema musical, feito nos Estados Unidos a partir dos anos de 1970, e da evolução tecnológica no audiovisual. A linguagem fragmentada usada em videoclipes surgiu a partir da combinação de elementos televisivos, publicitários, cinematográficos e musicais. Nos anos 1970, grupos de relevância mundial, como Queen e Pink Floyd, já obtinham mais destaque no mercado musical com videoclipes exibidos em canais de televisão².

O presente trabalho busca compreender, a partir da análise de videoclipes de *Rap*, as atuais formas de antagonismo exercidas pela juventude negra e de que maneira suas narrativas fundamentam a construção de símbolos e significados que

¹ MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s) - A Comunicação Insurgente do Hip-Hop**. Tese (Doutorado) - Comunicação Social, Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2008.

² SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**, João Pessoa: Marca Fantasia, 2012.

retomam e valorizam a cultura e a história afro-brasileira. Para isso, foram escolhidos três videoclipes de *Rap* brasileiro que representam aspectos diferentes de seu uso enquanto forma de resistência por parte de representantes da cultura negra.

Desse modo, a pesquisa investiga a música e a imagem utilizadas como meio de comunicação, representação e construção de significados na sociedade. Com isso, pretendo fazer com que a minha experiência no curso de Comunicação sirva também para me preparar como uma consumidora consciente dos processos de significação implícitos na cultura da música, da imagem e do *Hip Hop*. Além de promover o debate universitário acerca de temas que envolvem a negritude brasileira.

Para poder analisar os videoclipes, organizei a pesquisa da seguinte forma. Em princípio, fez-se necessário apresentar uma contextualização que explicasse tanto a chegada dos videoclipes como do *Hip Hop* no cenário nacional, levando em consideração também as eventuais nuances de uma região para outra. Em seguida, exponho a fundamentação teórica e metodológica em que serão baseadas as análises dos videoclipes. Por fim, comento sobre os principais pontos expostos nos vídeos e de que forma eles representam as atuais reivindicações da juventude negra.

2. PROBLEMA DE PESQUISA

Fundados em 1981 e 1990, os canais MTV (Music Television) e MTV Brasil foram essenciais para o crescimento do videoclipe e para as conseqüentes transformações ocorridas na indústria fonográfica. E, assim como muitas pessoas

da minha geração, nascidas nos anos 90, passei boa parte da infância e adolescência assistindo a estes canais, que por muito tempo dedicaram suas programações exclusivamente à exibição de videoclipes.

Associei esse interesse ao fato de que, durante minha permanência na graduação, mulheres e homens negros foram minoria absoluta, desde referências bibliográficas nas disciplinas até entre professores e colegas de curso. Assim sendo, optei por analisar videoclipes de *Rap*, expressão artística ligada à negritude brasileira, a fim de abrir espaço para o debate e para a ressignificação de imagens, sons, perspectivas e narrativas afro-brasileiras que são historicamente negligenciadas.

A pesquisa que aborda essa temática na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília é um ato de resistência, que se junta a outros trabalhos que foram e são dedicados a reflexões sobre o saber negro no Brasil, como por exemplo, o webdoc de Emily de Almeida Azarias³, que trata sobre o autocuidado entre as mulheres negras, e a dissertação de mestrado de Juliana César Nunes⁴ abordando a comunicação quilombola.

Trazidos ao Brasil sob a condição de escravos, negros e negras africanos foram privados de direitos e liberdade. O regime ao qual foram submetidos, entre outros fatores, operou por meio da desapropriação cultural e linguística, onde expressões culturais e identitárias africanas eram tratadas com violenta repressão. A abolição legal da escravidão, em 1888, não acabou com o sistema de servidão e opressão. A classe branca dominante brasileira ainda enxerga a população negra

³ PENHA, Edileuza. Kurialuka: webdocumentário sobre o autocuidado entre mulheres negras. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) - Universidade de Brasília, 2016.

⁴ NUNES, Juliana César. Comunicação Quilombola: cenários de mobilização, visibilidade e empoderamento. Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília, 2013..

como meros corpos para força de trabalho braçal, além de, por diversas vezes e com diferentes mecanismos, colocar a população negra como culpada por suas próprias desgraças, explicadas como atributos da raça e não como consequência do regime de exploração escravocrata . Essa visão corrompida da realidade nacional acabou por se tornar predominante, inclusive entre pessoas negras, e isso se deve ao fato de pensamentos e práticas racistas terem sido amplamente difundidas no meio científico, artístico, político e cultural (RIBEIRO, 1995).

O meio científico foi utilizado para validação de discursos em que a raça branca é tida como superior. Mesmo quando, em um primeiro momento, não fazia uso de argumentos explicitamente racistas, autores buscavam o apagamento da cultura afro-brasileira por meio do incentivo à miscigenação amigável e à ideia de convivência pacífica, o que criou a falsa imagem de que no Brasil há oportunidades equivalentes entre negros e brancos. Ignorar as profundas desigualdades presentes em uma sociedade não é uma tentativa de promover a igualdade racial, mas sim de reforçar o ideal de branqueamento (NASCIMENTO, 1978).

O historiador Gilberto Freyre, precursor do chamado luso-tropicalismo, afirmava que os colonizadores portugueses foram bem sucedidos na criação do paraíso racial, uma civilização fundada na miscigenação entre europeus, indígenas e africanos. Segundo Abdias do Nascimento, os princípios desse tipo de concepção tinham como objetivo provocar o desaparecimento do descendente africano, física, cultural e espiritualmente, por meio do processo de embranquecimento da pele e da cultura negra (NASCIMENTO, 1978).

O Estado português, e posteriormente o brasileiro, que escravizou africanos e seus descendentes por quase 400 anos, “libertou” esses indivíduos sem qualquer

ressarcimento e também eximiu os antigos senhores de qualquer responsabilidade. Apesar de representarem mais da metade da população brasileira, homens e mulheres negras ainda hoje têm direitos econômicos, sociais e políticos limitados. Estratégias como a miscigenação, o incentivo à imigração europeia e a criação e difusão da ideia de Democracia Racial foram tentativas de embranquecer a população e de eliminar a raça negra (NASCIMENTO, 1978).

Para o autor,

O ideal de embranquecimento infundido sutilmente à população afro-brasileira, por um lado; e de outra parte, o poder coativo nas mãos das classes dirigentes (brancas) manipulado como instrumento capaz de conceder ou negar ao descendente africano acesso e mobilidade às posições sociopolíticas e econômicas (NASCIMENTO, 1978, p.76).

A trajetória dos afro-brasileiros é marcada pela constante desumanização, que inibe sua existência plena para além de meros objetos e os torna mais vulneráveis a violências físicas e simbólicas. Diante disso, a criação e difusão de narrativas produzidas a partir do olhar de pessoas negras explora as diversas possibilidades de uma produção com princípios afrocentrados, que segundo Molefi Kete Asante, são posicionamentos que visam a crítica à dominação cultural e econômica da hegemonia branca e eurocêntrica (ASANTE, 2016).

Os afrodescendentes escravizados no Brasil desenvolveram uma série de práticas de resistência às opressões cometidas pelo sistema escravista. Por meio da arte, danças, lutas e brincadeiras, expressam pensamentos, sentimentos e preservaram memórias, além de denunciar as violências sofridas. Em período mais recente, o *Rap* é um exemplo de gênero musical que se desenvolveu nas periferias

como forma de resistência e reivindicação de direitos, assim como são o Samba e o Funk.

A elaboração de análises sobre videocliques idealizados e produzidos por artistas negros proporciona a criação de novas possibilidades de discursos e interpretações acerca da cultura afro-brasileira. As tradições, a cultura, os pensamentos, as estéticas africanas e seus valores foram e ainda são frequentemente tratados como inferiores pela raça branca. Devido a isso, o presente trabalho almeja colocar em evidência as histórias concebidas por pessoas negras sobre elas mesmas acerca de questões pessoais, culturais, sociais e artísticas, e assim, produzir significados a partir de diferentes realidades estéticas, linguagens e imagens que também fazem parte do imaginário coletivo brasileiro.

Assim sendo, o *Rap* mostra-se como fenômeno fundamental para entender as representações negras na sociedade brasileira na atualidade. O gênero musical, nascido nas periferias, hoje ocupa lugar de destaque no cenário artístico nacional, principalmente entre os jovens. Estudar o *Rap* e suas diversas formas de comunicação com o público é uma maneira de entender as novas formas de resistência desenvolvidas, especialmente pela juventude negra no Brasil. As letras, muitas vezes relacionadas à desigualdade racial e social, progressivamente atraem pessoas que buscam reivindicar uma sociedade mais justa.

A massificação do acesso à *Internet* e o crescimento das plataformas de vídeo, como Youtube e Vimeo, permitiram que o videoclipe se tornasse uma importante ferramenta de divulgação musical e audiovisual para artistas e produtores, além de proporcionar a rápida difusão de diferentes formas de ver e viver o mundo.

Os videoclipes analisados foram escolhidos a partir de artistas que produziram e lançaram discos nos últimos anos. Emicida, Baco Exu do Blues e Djonga são alguns dos principais nomes da cena de *Rap* nacional com álbuns produzidos em 2017, 2018 e 2019, respectivamente. Além de conceitos bem desenvolvidos em suas obras, os *rappers* investem na produção de videoclipes que agregam diferentes significados e imagens às letras das músicas.

Outro ponto levado em consideração foi a origem geográfica dos artistas: Emicida, da cidade de São Paulo; Baco Exu do Blues, de Salvador na Bahia e Djonga, da Zona Leste de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Considerar o local de origem dos artistas é fundamental, pois o Brasil é um país vasto e cheio de especificidades regionais. Embora os artistas venham de cidades diferentes e os vídeos tenham características próprias, não pretendo, no entanto, atribuir determinadas escolhas apenas à região mas sim identificar variações na concepção e interpretação do *Rap* por artistas que possuem origens diferentes.

3. OBJETIVOS

3.1 GERAL

Analisar três videoclipes de *rappers* brasileiros considerando-os como formas de ressignificar e valorizar a história, cultura e identidade afro-brasileira.

3.2 ESPECÍFICOS

- Identificar e analisar imagens que ofereçam perspectivas positivas para a população afro-brasileira, situando tendências ligadas à produção audiovisual de resistência da cultura afro-brasileira.
- Ocupar o ambiente universitário com narrativas e perspectivas negras.

- Pesquisar linguagem audiovisual que explore uma narrativa fragmentada e que proponha um sentido pelo acúmulo de imagens em diálogo não literal com a letra da música.

4. JUSTIFICATIVA

A análise dos videoclipes surge como uma oportunidade de reconhecer e dar destaque a aspectos sociais, culturais e artísticos afro-brasileiros que são desprezados diante do eurocentrismo vigente no país. Ainda hoje presencia-se a escassa realização e a pouca visibilidade dispensada às produções negras no campo audiovisual brasileiro.

A difusão no acesso à *Internet* favorece a propagação do debate racial, mas ainda há muito o que evoluir. Pessoas negras devem ocupar, cada vez mais, posições estratégicas na criação de conteúdo, direção e chefia nos meios de produção midiáticos, afinal, a representatividade não é constituída apenas com pessoas negras passivamente retratadas em *outdoors* e comerciais de TV, mas sim por pessoas negras atuando na idealização e construção de suas próprias narrativas e representações.

Os meios de comunicação contemporâneos nos fornecem inúmeras estruturas e formas de concepções narrativas todos os dias, seja na televisão, em *video games*, redes sociais, livros, revistas, jornais, etc. Essas narrativas fazem parte das múltiplas formas de construção e interpretação da realidade, tanto pelos indivíduos que as consomem, quanto por aqueles que as produzem. Afinal, narrar é uma forma de dar sentido à existência humana⁵.

⁵ MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise crítica da narrativa. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

Luiz Gonzaga Motta apresenta algumas justificativas para a importância dos estudos sobre as narrativas. A primeira delas afirma que as narrativas são relevantes no processo de compreensão de quem somos, visto que estruturam e compõem nossa vida e identidade. Outro motivo apontado diz respeito à análise de como os seres humanos criam representações e apresentações do mundo em virtude da construção de significados para que os fenômenos se tornem compreensíveis e familiares. Segundo Motta,

É preciso analisar as narrativas porque cada um de nós (e nossa sociedade inteira) está recoberto por mantos superpostos de narrativas que refletem e condicionam nossas crenças e valores, nossa história e costumes, nossas leis e cultura. É preciso estudá-las, porque contá-las e recontá-las dá sentido à vida humana (MOTTA, 2013, p.62).

É essencial que a universidade esteja engajada na produção de reflexões acerca de temas relevantes para a cultura e sociedade brasileira. Grande parte do valor da democracia praticada na era da *Internet* se encontra no fato de que as diversas vozes, que por muito tempo foram silenciadas, hoje têm a possibilidade de desenvolver e elaborar novas formas de conhecimento baseadas em diferentes visões e referências. Estudar o *Rap* é uma das maneiras de utilizar os conhecimentos científicos adquiridos com o propósito de oferecer múltiplos sentidos e perspectivas à vida humana em sociedade.

5. CONTEXTUALIZAÇÃO

5.1 O RAP

A crise econômica vivida pelas nações capitalistas após 1929, em especial pelos Estados Unidos, acentuou a desigualdade social na região. O agravamento da pobreza no interior do país incentivaram o êxodo rural e ocasionou o crescimento

excessivo de bairros periféricos às grandes cidades. Em Nova Iorque, por exemplo, esse aumento populacional contribuiu para o crescimento da violência e bairros como o Brooklyn e o Bronx se tornaram cenário de disputas entre gangues e tráfico de drogas.

Assim como o Brasil, os Estados Unidos atuaram no comércio e na escravização de pessoas de origem africana, e após o fim legal desse sistema, também não viabilizaram a integração de ex-escravos e seus descendentes à sociedade de consumo. Como consequência, afro-americanos eram, e continuam sendo, maioria entre os mais pobres e socialmente marginalizados. Os anos a partir de 1950 foram marcados pelo crescimento da desigualdade social presente no país, um dos resultados da redução de investimentos em políticas sociais que fossem capazes de amparar a população mais pobre.

Países latinos e caribenhos também enfrentavam problemas econômicos e rupturas na antiga ordem social devido à expansão desigual capitalista. Essas dificuldades vão se refletir em movimentos migratórios e ter consequências sociais e culturais nessas sociedades. Entre os anos de 1920 e 1930, a Jamaica também passou pelo crescente fluxo migratório de jovens que foram do campo para a cidade. Sem estrutura nem trabalho para manter uma vida digna, passam a ocupar posições profissionais que exigem baixa escolaridade e, por isso, fazem das ruas um ambiente de sociabilidade e vislumbram alguma ascensão social por meio da música (SOUZA, 2009). Deu-se então nesse contexto o início do movimento que, na Jamaica originou o movimento *Reggae*, e posteriormente, nos Estados Unidos, resultaria no *Hip Hop* da forma como o conhecemos hoje.

A periferia da cidade de Nova Iorque foi destino de inúmeros imigrantes de origem caribenha, jamaicana e latina, que estavam em busca de condições melhores de vida. Nos anos de 1960, o aumento no número de desempregados na região, o crescimento da violência e a falta de opções para entretenimento e lazer colaboraram para que as ruas se tornassem o único lugar de encontro e lazer para a juventude local. Segundo a autora Ana Lúcia Silva Souza,

Nesse meio social, a cultura musical ganha novas dimensões e o incremento das atividades ligadas à arte fazem com que essas comecem a ser consideradas como alternativa de aglutinação de jovens. Cantar e dançar passam a ser vistos como forma de imprimir diferentes sentidos às práticas urbanas e juvenis (SOUZA, 2009 p.68).

Bairros como o Bronx e o Brooklyn, em Nova Iorque, abrigavam relativa diversidade cultural, uma vez que foram povoados por imigrantes latinos, caribenhos e afro-americanos, e devido a isso, movimentos culturais e artísticos emergiram em meio à crise. A realização de festas em locais públicos deu espaço para o desenvolvimento da arte popular, que por sua vez foi influenciada pelas práticas de imigrantes jamaicanos relacionadas a experiências com os chamados *Sound System*, grandes aparelhos de som utilizados nas festas ao ar livre em Kingston, na Jamaica.

Com uma função próxima aos DJs atuais, as festas eram conduzidas por animadores, encarregados de engajar a multidão a recitar versos rimados que abordavam questões sobre a violência e exclusão cotidiana, além de reivindicarem direitos e melhores condições de vida. O progresso tecnológico e a incorporação de novas técnicas e práticas musicais tornou o trabalho dos DJs cada vez mais complexo.

Outrora responsáveis apenas por operar aparelhos de som que reproduziam os *samples*⁶ previamente elaborados, os DJs, influenciados pelas técnicas desenvolvida pelo DJ *Grand Master Flash*⁷, passam a manipular a rotação dos discos para criar novas sonoridades. Entre os métodos estavam os *scratches* – distorção de sons ao girar manualmente o disco no sentido contrário – e *back spins* – repetição de uma frase ou sessão rítmica acelerando ou retrocedendo o compasso normal das músicas. As batidas das músicas muitas vezes eram produzidas ao vivo, pois não se tratava de uma simples reprodução de músicas já existentes, mas sim da reapropriação através da experimentação e invenção de novas sonoridades para o movimento em curso. (SILVA, 1998)

A complexificação da função e a competição entre DJs possibilitou o surgimento da figura do Mestre de Cerimônia, ou somente MC, responsável por realizar discursos poéticos improvisados por cima dos *samples*. A prática de cantar as rimas junto aos *samples* foi denominada como *Rhythm and Poetry*, ou simplesmente *Rap*. Somados aos DJs e aos MCs, estava também o *Graffiti*, pinturas em paredes e muros pela cidade que dão o aspecto visual ao movimento e reivindicavam o acesso aos espaços públicos. Há ainda o *Break*, movimento de dança urbana que valoriza as rupturas rítmicas propostas pelos DJs e MCs e que deslocam os conflitos violentos entre gangues para a perspectiva das disputas artísticas e simbólicas. (SOUZA, 2009)

Juntos, os 4 elementos - *Rap*, DJ, *Break* e *Graffiti*, formam o movimento *Hip Hop*, expressão artística, cultural que surge, no final dos anos 1960, nos Estados

⁶ *Sample* é um acompanhamento musical que consiste na reprodução e repetição de fragmentos bem pequenos de músicas existentes de domínio público

⁷ DJ residente na parte sul do Bronx nas décadas de 1970 e 1980.

Unidos, como uma forma de escapar da invisibilidade social em que se encontravam os negros e negras (CONTADOR; FERREIRA, 2002). A proposta era que houvesse o enfrentamento das dificuldades por meio da arte e não das armas. Segundo Afrika Bambaataa, um dos precursores do movimento *Hip Hop*, além da busca pela propagação da positividade, da paz e da união em locais de pobreza, violência e abuso de drogas, o *Hip Hop* deveria buscar o conhecimento para educar as massas.

Os versos feitos por *rappers* abordavam, na maioria das vezes, o cotidiano difícil da realidade marginalizada da periferia onde viviam. O emprego de gírias e xingamentos nas letras de *rap* retratam a oralidade presente nas ruas entre os jovens periféricos e confronta o sistema de dominação econômica, política e de expressões artísticas instituídas pelo corpo social dominante. A proposta é colocar os sujeitos que foram marginalizados no centro da questão, como produtores da própria narrativa, donos do discurso e intérpretes da realidade.

As formas de arte concebidas fora dos meios de produção das elites dominantes são inicialmente rejeitadas e vistas como produtos de menor valor cultural. O *Graffiti*, o *Break* e o *Rap*, elementos que formam o *Hip Hop*, porém, conquistaram prestígio social e até hoje desempenham papel importante no questionamento e na transgressão de valores culturais, artísticos e estéticos considerados superiores e tradicionais.

O processo de hierarquização entre culturas de origem branca ou negra auxiliou no andamento colonizatório das Américas. Tratar a ascendência africana com inferioridade e oprimir as expressões dessa herança foram mecanismos encontrados para operar e manter o sistema exploratório. A cultura afro-descendente foi transportada e ressignificada no movimento diaspórico durante

o regime escravocrata. Devido a isso, as tradições e saberes ancestrais permitiram a preservação de valores, identidades, culturas e histórias de indivíduos que se encontravam desamparados.

No entanto, o modelo de mercado capitalista dos Estados Unidos foi responsável pela incorporação do *Hip Hop* pela indústria fonográfica e isso faz com que o gênero musical, muitas vezes, seja produzido e consumido fora dos ideais de valores pelos quais foi criado inicialmente. Segundo Righi,

Por pressão do mercado fonográfico, a maior parte da música *Rap* nos EUA foi diluída no circuito “tradicional” do consumo artístico pasteurizado. Como reflexo disso, presume-se que sua ideologia também tenha sido alinhada ao pensamento mercadológico e aos poderes estadunidenses já instituídos, não servindo mais como representante e como voz dos ghettos. (RIGHI, 2013, p. 52)

Alguns *rappers*, na intenção de ampliar seu público e o retorno financeiro sobre a arte desenvolvida, passam a produzir músicas mais ‘agradáveis’ ao grande público. Inserem instrumentos musicais, usam vocabulário acessível, ritmos e melodias populares e, dessa forma, as músicas passam a ser reproduzidas em novelas ou em anúncios publicitários na TV e na *Internet*. Todavia, ao optarem por esse caminho, eles se afastam da atitude contestatória que deu início ao *Rap* e se tornam apenas integrantes do sistema antes criticado.

Apesar da assimilação do *Rap* pela indústria fonográfica e de sua comercialização muitas vezes ser colocada acima das questões políticas levantadas pelo movimento em sua origem, ainda hoje, alguns artistas pensam e produzem o *Rap* como forma de enfrentamento das injustiças e violências sofridas pelos moradores de periferias no Brasil, e especialmente pelas pessoas negras. Há aqueles que escrevem letras mais críticas e agressivas e essas são consumidas por

um público restrito. De outra forma, o uso de linguagem mais acessível ao grande público também é capaz de transmitir mensagens com posicionamentos antagônicos aos sistemas de opressão.

Por intermédio do *Rap*, a realidade social, a opinião e a cultura de milhões de pessoas, silenciadas desde a colonização, pode ser contada a partir de suas próprias perspectivas. A arte capacita, portanto, os seres humanos para que compreendam, suportem e transformem a realidade e possibilita a resistência e a crítica à sociedade urbana contemporânea⁸.

5.1.1 O Rap no Brasil

No contexto político do final dos anos de 1970 no Brasil, com o gradual declínio do regime militar, houve a ocupação dos grandes centros urbanos pelos movimentos populares. A precarização das condições de vida, aumento do desemprego e a alta na inflação estimularam manifestações e ações coletivas que exigiam o fim do modelo político e econômico praticado pelos militares e ampliação dos direitos civis à população (SOUZA, 2009).

Na segunda metade da década de 1980, o *Hip Hop* chegou na cidade de São Paulo inicialmente por meio do *Break*. O grande fluxo de jovens periféricos no centro da cidade que estavam a procura de emprego, principalmente nas proximidades Estação São Bento do Metrô, na região do Centro de São Paulo, proporcionou o encontro entre os *b-boys* e *b-girls* (dançarinos de *Break*). No final dos anos 80 já era possível encontrar alguns grupos, entre eles o grupo *Funk e Cia, Nação Zulu, Back*

⁸ SANTOS, Rosana Aparecida Martins. O estilo que ninguém segura - Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Spin e *Street Warriors*, que performavam na Estação São Bento e nas esquinas da rua 24 de maio com a Dom José de Barros.

A concentração criada inicialmente pelos *b-boys* e *b-girls* favoreceram a posterior integração de grafiteiros e *rappers*, que deram início ao movimento *Hip Hop* na cidade. Alguns nomes como Thaíde, Dj Hum, MC Jack e o grupo Balanço Negro, que originalmente dançavam *Break*, passaram a cantar e compor músicas, e dessa forma fizeram parte da primeira geração produtora de *Hip Hop* em São Paulo. (SILVA, 1998)

Após a disseminação inicial do movimento, grupos que tinham maior interesse pelo *Rap* e aqueles que chegavam depois ao local para participar do movimento afirmam que enfrentaram obstáculos para serem aceitos e em função disso, buscaram outros espaços de convivência e prática artística, entre eles a Praça Roosevelt. Segundo José Carlos Gomes da Silva,

Grupos que estavam desenvolvendo os demais elementos do *Hip Hop*, especialmente os *rappers*, ou que tinham dificuldade de inserção naquele contexto, buscaram a partir do final dos anos 80 espaços mais específicos para o desenvolvimento da cultura de rua. Inicialmente alguns grupos deslocaram-se para o Clube do Rap. Este espaço, aberto pela Chic Show, tornou-se importante para que os grupos pudessem se apresentar, divulgar trabalhos e vivenciar uma experiência de palco, mas a arte das ruas ainda teria prosseguimento na Praça Roosevelt. (SILVA, 1998, p. 62)

A escolha pela ocupação de espaços diferentes pelos *rappers*, segundo Silva, foi determinante para a produção de novas experiências que contribuíram para a diversificação e reorganização do gênero musical na cidade de São Paulo. Novos grupos e artistas conquistaram destaque a partir da mudança, como o *rapper* JR Blow, o grupo Lady Rap, DNM, MT Bronx e Personalidade Negra.

A cena do *Rap* paulista nos anos 90 buscou referências principalmente no contexto musical estadunidense. Discos e videoclipes de *rappers* e grupos norte-americanos, como da banda *Public Enemy*, além da inspiração em líderes políticos como Malcom X e Martin Luther King, despertaram os *rappers* brasileiros para a temática social e racial.

Além disso, o movimento prezava pelo conteúdo das informações transmitidas nas letras de *Rap*, e devido a isso livros que discutiam o preconceito racial e a história da população afro-brasileira eram referências para os músicos, como por exemplo o livro de Clóvis Moura *A Sociologia do Negro Brasileiro e O Quilombo e o que é Racismo*, de Joel Rufino, e *O que é Revolução*, de Florestan Fernandes (SILVA, 1998). A fase do *Hip Hop* produzido na praça Roosevelt foi essencial para o aumento da relevância das letras e o incremento do discurso crítico e politicamente engajado, e segundo Ana Lúcia Silva Souza,

O *Hip Hop* entra em cena em um momento em que, com mais ênfase, intelectuais, de dentro e de fora da esfera acadêmica, desenvolvem pesquisas e estudos importantes para a compreensão do que para a população negra e política se fez e se faz pela cultura (SOUZA, 2009, p. 78).

Daí em diante, o *Hip Hop* encontra mais espaço nas regiões periféricas da cidade de São Paulo e a atuação dos artistas passa a ser mais descentralizada. O movimento chega a regiões como o Capão Redondo com o grupo *Conceitos da Rua*, e na Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo, com o grupo *Aliança Negra* e na Zona Norte surge o grupo *Força Ativa*.

O *Rap* como gênero musical cresce de fato promovido principalmente pelos Bailes Blacks, realizados por movimentos negros na cidade de São Paulo, e que, durante as festas, tocavam músicas do *Rap* norte-americano dos anos 1980 e

concediam espaço para a apresentação de grupos locais. As festas atuaram como elemento importante no processo de sociabilidade e integração de negros e negras pois mobilizaram indivíduos para que se associassem e se relacionassem através da experiência e da vivência em conjunto.

A visibilidade e a estrutura gerada pelos Bailes Blacks foram fundamentais para a propagação do *Rap*, pois proporcionaram experiências profissionais e maior estrutura organizacional para o movimento. Não demorou muito para que jovens das periferias paulistas usassem o *Hip Hop* como referência cultural e pessoal com o propósito de construir uma nova identidade, dar voz para os indivíduos socialmente marginalizados e promover uma leitura crítica da realidade que os cercava. (SILVA, 1998)

De outro modo, o *Rap* feito na região nordeste do país incorporou referências da cultura local e por isso foi construído de maneira distinta da região sudeste. A tradição dos repentistas⁹, das emboladas¹⁰ e da Literatura de Cordel, segundo o autor Valmir Alcântara Alves, reforçaram a presença da poesia rimada que comentam o cotidiano nordestino e enfatizaram a importância dos métodos de construção textual. (ALVES, 2008)

As influências repentistas sobre o *Rap* vão desde as técnicas de memorização às formas de construção de métricas e lógicas para as rimas, que nesse caso, valorizam mais a potência da voz e a sonoridade das palavras do que a linearidade argumentativa do discurso. Conforme afirma o autor,

Tanto os rappers como os emboladores costumam fazer uso, em suas performances poéticas, da pausa, da melodia, da entonação e do silêncio, recursos da linguagem presentes na oralidade que desempenham uma função semelhante, na arte verbal, àquela

⁹ Poeta que improvisa versos com ou sem suporte musical.

¹⁰ Dupla de cantadores que montam versos improvisados ao som do pandeiro.

representada pelos signos de pontuação na escrita. (ALVES 2008, p. 47)

Ademais, o uso de instrumentos como o pandeiro e a pandeírola¹¹, tipicamente usados nas performances de repentistas e cantadores, estão presentes nas produções de *rappers* nordestinos. Um exemplo é o *rapper* Rapadura, que em suas performances incorpora, além do DJ, uma banda com instrumentos como a sanfona, triângulo e pandeiro, tradicionais entre os gêneros musicais tradicionalmente produzidos no Nordeste¹².

Ao mesmo tempo que o repente influenciou, também foi influenciado pelo *Rap*. A inserção de equipamentos eletrônicos, como o microfones e amplificadores, no repente se deu a partir do contato com músicos e produtores de *Rap*. Artistas da cidade de São Paulo, como Thaíde e Rappin’Hood em 1994 já haviam reconhecido a importância e a influência do repente sobre o *Rap* brasileiro e por isso produziram versos ao lado de Caju e Castanha¹³.

De acordo com Valmir Alcântara Alves, atividades que envolvem música e poesia improvisada ou cantada em versos já estão presentes na memória coletiva, em especial na cultura nordestina (ALVES, 2008, p. 44). As práticas amplamente difundidas e associadas à cultura *Hip Hop* no Brasil vieram, portanto, fortalecer o conjunto performático que anteriormente caracterizou a arte de repentistas e emboladores.

5.2 O VIDEOCLÍPE

¹¹ Espécie de pandeiro vazado em forma de meia-lua.

¹² Ver, por exemplo, a participação do Rapadura no programa Manos e Minas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eu1OS0NhtR0&t=926s>>. Acesso em 22/05/2019

¹³ Dupla de embolada pernambucana criada na década de 1970 e com 20 álbuns lançados até o ano de 2010.

O modo de vida frenético e dinâmico dos grandes centros urbanos é causa e consequência do modo como consumimos e produzimos arte e cultura na contemporaneidade. As mídias, cada vez mais integradas e interativas, promovem, entre outros, a ruptura das fronteiras entre gêneros e estilos audiovisuais e os códigos midiáticos se conectam aos modos de produção e aos efeitos de sentido dos meios de comunicação de massa.

A arte, quando estabelecida com base nos meios de seu tempo, se apropria de novas tecnologias, criadas inicialmente com o propósito de produtividade e automação de procedimentos, com o objetivo de intervir e reinventar realidades. O fato de ser produzida em meio aos contextos sociais e econômicos vigentes faz da arte uma importante ferramenta de crítica sobre como a sociedade contemporânea se constitui, mantém e reproduz (MACHADO, 2010, p. 17).

Segundo Arlindo Machado, o verdadeiro criador é aquele que, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, subverte continuamente a função da máquina. De acordo com o autor,

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades (MACHADO, 2010, p.14).

As diferentes tecnologias e suportes comunicacionais, para além do conteúdo que produzem e transmitem, são determinantes na forma de agir e de pensar em uma sociedade. Por isso, o desenvolvimento tecnológico aplicado ao âmbito da produção audiovisual e aos meios em que os objetos circulam reconfiguram suas

formas de reconhecimento e relação com as entidades do mercado musical e das mídias em geral.

Diversas finalidades podem ser atribuídas à produção e veiculação de um videoclipe, entre elas estão a exposição de um artista a outras plataformas midiáticas, a experimentação narrativa e estética, além da visibilidade no lançamento de uma canção. Embora possua caráter de divulgação comercial, por outro lado, o videoclipe também pode explorar inovações nas linguagens audiovisuais e expressões artísticas. Como resultado, não é possível que o gênero atenda completamente aos paradigmas mercadológicos e artísticos ao mesmo tempo e, portanto, atua segundo a combinação de ambos. Quanto a isso Soares afirma que,

O videoclipe é este meio de criação de um conceito de um determinado artista da música pop e, em função disso, temos que considerar que, mais do que preceitos de ordem “artística” ou “comercial”, tais conceitos habitam uma esfera de consumo. Ou seja, se existem aplicabilidades para os termos “artístico” e “comercial”, tais terminologias conceituais estão articuladas ao que podem gerar enquanto consumo (SOARES, 2012, p.91).

Já no que diz respeito à linguagem, a proposta de executar fragmentações narrativas e a não obediência da linearidade espaço-temporal faz com que a narrativa contada a partir de um videoclipe seja absorvida de forma distinta à que acontece no cinema e na TV. O ritmo e a configuração da montagem, baseados principalmente no compasso da canção, estão diretamente relacionados a paisagens sonoras produzidas com base na voz do intérprete e no instrumental da música. Todos esses elementos configuram-se como objetos sinestésicos, ou seja, quando estímulos sonoros são traduzidos em figuras e provocam sensações virtuais que combinam efeitos visuais e auditivos.

O costume, o olhar treinado do telespectador, conduz à impressão de que os pontos de sincronização são “naturais” e desprovidos de interesses audiovisuais, a proposta aqui é salientar o contrário. A partir dessa noção de pontos de sincronização pode-se decompor a música e a imagem em, respectivamente, aspectos musicais e aspectos imagéticos e, assim, verificar quais desses aspectos provocam sincronia entre si. O exercício de localizar os pontos de sincronização é também o de apreciar a música e a imagem em “camadas” produtoras de sentido e promover o intercâmbio entre elas (CARVALHO, 2008, p.108)

Além disso, os videoclipes compatíveis com os modelos de pop brasileiro e norte-americano geralmente apresentam entre suas características estruturas narrativas híbridas e transtemporais. Híbridas pois incorporam imagens de diferentes tipos, muitas vezes derivadas de outros gêneros audiovisuais, e transtemporais pois propõem a relação entre diferentes tempos. Tais atributos podem ser construídos a partir do uso de elementos cinematográficos, televisivos e publicitários e através da manipulação de imagens no processo de produção e pós-produção.

A transtemporalidade empregada propicia a ruptura hierárquica entre passado, presente e futuro, apresentando o antigo não só como uma reverência, mas, como conexão do presente com o futuro. As diluições ou supressões temporais funcionam como forma de aceleração ou retardamento do ritmo na narrativa e, mais ainda, o controle temporal possibilita ainda o deslocamento de tradições e a elaboração de novos preceitos simbólicos.

Conforme afirma Thiago Soares (2012), não é possível pensar a história do videoclipe fora do ambiente da Music Television (MTV), canal de televisão norte-americano que se dedicou à exibição de videoclipes durante 24h de programação e foi fundado em 1981 após o aumento na produção de filmes

musicais e videoclipes nos anos 70, como por exemplo: *American Graffiti* (1973), *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), *Abba – O Filme* (1977), *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (1978), entre outros. De acordo com o autor,

Percebemos que a articulação entre o videoclipe e a MTV faz parte de uma dinâmica que prevê que a linguagem está ligada aos modos de produção e aos efeitos de sentido dos meios de comunicação de massa. A estética do videoclipe é, portanto, um meio para a percepção de que estamos diante de um quadro sustentado por uma subjetividade capitalista (SOARES, 2012).

A partir da inauguração da emissora, os videoclipes passam a receber maior importância e atenção dos artistas, que utilizaram o produto como uma das principais formas de divulgação para suas músicas e discos. Em 1983 é criado o *American Video Awards*, premiação de videoclipes que serviu como estímulo para o aumento na quantidade e na qualidade das produções e aproximou a relação entre os canais de televisão e as gravadoras musicais.

O crescimento da MTV levou o canal a abrir filiais na Europa, em 1987, e no Brasil, em 1990. No entanto, a seleção do conteúdo transmitido pela MTV era baseada em critérios que muitas vezes desagradavam aos artistas e à audiência. A emissora já foi acusada de racismo por limitar a exibição de clipes de artistas negros, e de censurar outros vídeos sob os mais diversos argumentos, como por exemplo, devido ao uso de palavrões, conteúdo sexual ou clipes que continham imagens de guerra¹⁴.

A difusão do acesso à *Internet* e a criação de plataformas, como YouTube e Vimeo, para reprodução e distribuição de vídeos, mudou a maneira de produzir e consumir videoclipes. Hoje, as possibilidades de consumo vão além da televisão e

¹⁴ Reportagem da Folha de São Paulo publicada em 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq020419.htm>> Acesso em: 22/05/2019

estão nos *displays* portáteis, como computadores e celulares. Essa mudança favorece a convergência entre as diversas mídias e transforma as práticas do mercado fonográfico. A audiência não mais depende da programação escolhida pela emissora, mas escolhe a sua própria programação. Segundo Laura Josani Andrade Correa,

Do consumo massificado, no qual cada receptor consome a informação difundida pelos meios de comunicação, passa-se a um consumo individualizado, no qual o campo da recepção tende a fazer uma espécie de gestão do consumo: o indivíduo adequa o consumo às necessidades: tempo (pode escolher data) e espaço (onde será consumido). (CORREA, 2010, p.67)

O caráter interativo das mídias contemporâneas propõe novos papéis para o público, que participa de forma mais ativa no estímulo à circulação de conteúdo por meio do compartilhamento através das redes sociais. Isso possibilita o acesso instantâneo a uma grande variedade de produtos culturais por um número cada vez maior de pessoas ao redor do mundo.

Ainda, o público tem a possibilidade de fazer seus próprios vídeos ou transformar os já existentes, além de construir maior identificação com as performances dos artistas. No entanto, a gratuidade de alguns serviços oferecidos pelas plataformas de vídeo e música, especialmente o YouTube e Spotify, dificulta o cálculo do retorno financeiro real sobre o número de visualizações de um vídeo divulgado.

As transformações na tecnologia durante o século XX alteraram, portanto, as dinâmicas de produção e consumo musical em todo o mundo. A compreensão dos impactos desse fenômeno passa pelo entendimento de que a tecnologia não representa apenas o meio técnico pelo qual a arte pode ser realizada, mas afeta as

práticas que vão desde sua concepção, modo de produção, distribuição e consumo de produtos culturais¹⁵.

Sites, aplicativos e programas de *streaming* são plataformas que disponibilizam arquivos hospedados em redes digitais online e permitem que os usuários consumam o seu conteúdo sem a necessidade de baixar os arquivos de músicas e vídeos. De acordo com Kiscinhevsky, Vicenti e De Marchi, os serviços de *streaming* podem ser descritos como

portais de consumo, promoção e circulação de conteúdos sonoros, operando também como mídias sociais, ou de modo articulado a estas, constituindo espaços híbridos de comunicação social e consumo cultural que escapam às tentativas de classificação generalizantes (KISCINHEVSKY; VICENTI; DE MARCHI, 2015, p.2).

As plataformas de *streaming*, além de disponibilizarem músicas e vídeos em larga escala e de forma instantânea, ainda proporcionam uma experiência personalizada, uma vez que a interface dos programas sugere novos conteúdos baseados no padrão de consumo do ouvinte. Portanto, os usuários, ao contratarem os serviços de *streaming*, participam ativamente no fornecimento de informações que compõem os bancos de dados das plataformas, os quais são encarregados do mapeamento de preferências e pela sugestão de novos conteúdos.

Também, os serviços permitem que o usuário opte entre escutar álbuns completos, músicas aleatórias isoladas, ou ainda no formato de *playlists*, que podem ser criadas por qualquer indivíduo ou mesmo pela própria plataforma. Ainda hoje é possível encontrar músicas que são comercializadas em CDs e discos de vinil, mas a transmissão em tempo real de músicas via *Internet* mudou o comportamento da

¹⁵ LIMA, Tatiana Rodrigues. Indústria fonográfica X novas plataformas musicais: Trânsitos sonoros na era da Internet. C-Lenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, v. 2, n. 24, p. 101-112, Rio de Janeiro, 2011.

indústria, de produtores e consumidores da cultura de massa na contemporaneidade.

O êxito desse modelo de serviço se deu graças ao fato de as empresas de *streaming* se colocarem como concorrentes diretas do antigo modo de compartilhamento musical, em que usuários, com uma simples busca na *internet*, eram capazes de fazer *downloads* de arquivos gratuitos sem que houvesse controle por parte de artistas ou gravadoras. As empresas de *streaming* se constituíram de forma a possuírem meios técnicos para distribuir e regular o consumo, além de negociar a comercialização do conteúdo com artistas e produtores. (KISCHINHEVSKY; VICENTE; MARCHI, 2015)

Em relação ao financiamento dos serviços, empresas de *streaming* cobram uma mensalidade de seus usuários para que possam ter acesso a todos os conteúdos e funcionalidades da plataforma. É possível que o cliente use o serviço de maneira gratuita, contudo, o conteúdo disponibilizado será reduzido e junto a ele estarão embutidos anúncios publicitários patrocinados, que são responsáveis pela maior parte da renda obtida pelas empresas. A facilidade no acesso a músicas e vídeos não tornou a relação igualitária entre os artistas, produtores e grandes empresas. Ao contrário, esse modelo de negócio gera grandes disputas, pois nem todos consideram que seja justo o lucro obtidos por cada um dos envolvidos na cadeia de produção.

Portanto, tensões que envolvem a relação monetária e mercadológica entre artistas, gravadoras e empresas de *streaming* ainda estão em curso. O fato é que essas organizações, como o Spotify e o Youtube, dominaram o mercado e inauguraram formas de consumo e distribuição na indústria fonográfica. Para além

das disputas comerciais, é preciso reconhecer que a grande circulação e o acesso facilitado a músicas e vídeos possibilita a circulação global de comportamentos, valores, estilos e estéticas, especialmente entre os jovens.

6. REFERENCIAL TEÓRICO

Depois da contextualização histórica apresentada, trataremos do conteúdo teórico que fundamentará as análises dos videoclipes selecionados. A escolha da abordagem da pesquisa foi orientada para os Estudos Culturais, principalmente para a obra *Cultura e Representação*, do Stuart Hall, além de textos que tratam da questão da identidade de sujeitos pós-modernos. No que diz respeito à análise dos videoclipes, os livros *Videoclípe - O Elogio da Desarmonia*, de Thiago Soares e *Análise Crítica da Narrativa*, de Luiz Gonzaga Motta, são centrais para a escolha metodológica na interpretação dos videoclipes.

Segundo Stuart Hall, a cultura diz respeito ao compartilhamento de significados, ou seja, indivíduos que são considerados de uma mesma cultura devem interpretar o mundo de forma parecida e baseados em códigos semelhantes. Esses significados compartilhados, por sua vez, não são conceitos fixos e inalteráveis, mas sim, concebidos a partir de paradigmas de interpretação desenvolvidos por cada sujeito dentro da sociedade. Conforme afirma o autor, são os participantes da cultura que significam indivíduos, objetos e acontecimentos. As coisas em si raramente têm significado único e fixo (HALL, 2013).

Os entendimentos sobre linguagem e representação elucidados por Stuart Hall em seu livro *Cultura e Representação* são fundamentais para a compreensão do presente trabalho. Em sua obra, o autor investiga o poder desempenhado pelas

imagens produzidas pela mídia e a influência de seu consumo sobre a formação de identidades, culturas, sentimentos, emoções e condutas sociais.

O processo de produção e atribuição de significados pelos indivíduos é contínuo e está presente em cada interação social. Eles são essenciais para o desenvolvimento das diversas identidades culturais, ou seja, os sentidos são usados para manter ou diferenciar níveis de identificação dentro de determinado grupo. Por outro lado, esses significados não estão limitados à dinâmicas individuais, pois sua construção e difusão gera impactos reais na regulação e organização de convenções e comportamentos sociais (HALL, 2013)

Além disso, os vários sentidos produzidos também estão embutidos nos objetos culturais de uma sociedade, como romances, filmes, músicas, publicidades, etc. Por essa razão, o autor afirma que a questão do sentido perpassa todos os momentos e práticas do chamado circuito cultural, uma vez que são os participantes da cultura que, a todo momento, dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos.

A representação do sentido pela linguagem, segundo Hall (2013), pode ser teorizada de três maneiras diferentes: reflexiva, intencional e construtivista. No primeiro caso, a representação é apenas um reflexo dos significados já presentes no mundo concreto. Nesse caso, o autor alerta para o fato de que, mesmo os signos visuais, como pinturas e fotografias, não são exatamente aquilo que retratam, mas sim uma concepção limitada do que seria o objeto real.

Na abordagem intencional, a representação pela linguagem expressa somente a intenção imposta pelo interlocutor, conceito que, segundo Hall (2013), também apresenta falhas. Segundo ele, cada indivíduo não pode ser a única fonte

de significados pois isso implicaria o desenvolvimento de expressões linguísticas inteiramente particulares. Por outro lado, a essência da linguagem é a comunicação, e devido a isso necessita de convenções linguísticas e que os códigos sejam compartilhados.

Quando referida pela teoria com viés construtivista, a linguagem é o meio pelo qual os significados e pensamentos são construídos e transmitidos. De acordo com o autor, as várias linguagens são sistemas de representação, uma vez que não possuem significado em si mesmas, mas são condutoras de sentidos. Além disso, a linguagem não representa o mundo concreto de forma exata, Stuart Hall afirma que,

O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência nós chamamos de linguagens. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho da representação. Ele é construído pela prática significativa, isto é, aquela que produz sentidos. (HALL, 2013, p. 53-54)

O processo de produção dos sentidos se dá em duas etapas. Primeiro, apreende-se uma série de conceitos para depois classificar e organizar o mundo em categorias inteligíveis. Segundo o autor, no entanto, só é possível transmitir os sentidos através dos sistemas de representação formados pela linguagem e seus respectivos códigos.

Os conceitos abordados até o momento são fundamentais para entender como a análise de videoclipes de *Rap* pode identificar o lugar que foi determinado à população negra na história e cultura brasileira. Isso é possível a partir do estudo e compreensão das representações, das linguagens e dos sentidos produzidos e transmitidos pelos artistas em questão.

As análises serão baseadas ainda na metodologia apresentada por Thiago Soares no livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. O autor afirma que as análises

devem levar em consideração o formato essencialmente híbrido dos videoclipes, que une linguagem cinematográfica, televisiva, publicitária e musical (SOARES, 2012, p. 48). O fato de seus signos estarem inseridos em dinâmicas que perpassam os modos de produção, realização e consumo, possibilita a articulação entre novas instâncias de linguagem. De acordo com o autor, a análise não deve buscar explicar o produto audiovisual, mas sim ter a perspectiva de relacionar o autor, o texto e o contexto a fim de evidenciar o objeto estético heterogêneo com suas peculiaridades.

É papel da análise investigar como personagens se encontram no meio social representado e buscar entender de que forma são construídos espaços temporais e narrativos no vídeo. Thiago Soares (p. 137) aponta três questionamentos principais que devem ser levantados a fim de atingir tais objetivos:

1) Como se apresenta o artista que canta a canção do videoclipe?

Nesse ponto deve-se observar de que forma se dá a participação e como se apresenta visualmente quem canta/toca a música a qual o vídeo se refere. De que modo é realizada sua atuação como personagem, performance, dança, ou se ainda há ou não a presença do cantor/músico no videoclipe.

2) Como se delinea o espaço do cenário do videoclipe?

Aspectos como direção de arte, iluminação, estrutura de produção e pós-produção, cenografia, figurino, maquiagem e direção de fotografia são indispensáveis para a compreensão de como se dá a composição estética e a comunicação dos conceitos desenvolvidos pelos artistas em questão. Tais pontos dirão respeito também a de que forma se dá a relação do videoclipe de uma música com o álbum em que está inserida.

3) Como se ancora o tempo no videoclipe?

A estruturação do tempo no videoclipe pode acontecer tanto na esfera do tempo da ação, que é a velocidade com que se desenvolve a narrativa, quanto na esfera do ritmo imposto ao vídeo, através da velocidade com que ocorrem os cortes nas imagens. A montagem mais acelerada pode traduzir situações caóticas enquanto cortes lentos manifestam a suspensão e dilatação temporal.

Os pontos expostos acima complementarão o método de análise apontado por Luiz Gonzaga Motta, em *Análise Crítica da Narrativa*, visto que o videoclipe é a narrativa visual que se conecta ou complementa a concepção do conjunto de notas e versos de uma canção. O autor propõe que a análise seja realizada com base em três diferentes instâncias, que na prática estão intrinsecamente relacionadas (MOTTA, 2013, p. 136):

1) Plano da expressão - Diz respeito à linguagem, à dimensão textual. É o modo pelo qual a narrativa será comunicada, transmitida. Sob esse aspecto é possível identificar de que forma a narrativa é articulada para produzir sentidos e emoções no espectador.

2) Plano da história - Trata-se do plano virtual evocado pela história, o conteúdo da narrativa em si. De acordo com o autor, é nesse momento em que deve-se investigar a lógica da narrativa a fim de desvendar ações nucleares e sua disposição no desenvolvimento de sequências e suas funções na narrativa.

3) Plano da metanarrativa - É o plano que retoma imaginários culturais, ligados à moral e à ética social. Essa instância é representada de maneira mais abstrata no decorrer da narrativa pois está relacionada às maneiras subjetivas de perceber o mundo.

Considerando portanto os Estudos Culturais de Stuart Hall, a pesquisa sobre o videoclipe proposta por Thiago Soares e a análise narrativa colocada por Luiz Gonzaga Motta, vamos analisar os videoclipes BLUESMAN, HAT-TRICK e Eminência Parda, respectivamente dos músicos Baco Exu do Blues, Djonga e Emicida, buscando elucidar as possíveis conexões entre o contexto social representado e os aspectos técnicos e narrativos responsáveis pela construção dos significados nas respectivas obras.

7. ANÁLISE DOS VIDEOCLIPES

Os critérios envolvidos na escolha dos videoclipes a serem analisados foram diversos. Optamos por *rappers* negros contemporâneos que, além de manifestarem discurso crítico direcionado ao racismo vigente na sociedade brasileira, tivessem grande alcance de público e relevância na cena do *Hip hop* nacional. Ademais, buscamos vídeos que apresentassem uma narrativa visual que articulasse uma história a partir da interação entre imagens e música e que, dessa forma, pudesse sugerir diferentes meios de identificação da negritude.

Foram escolhidos os videoclipes: Bluesman, Hat-Trick, Eminência Parda, que correspondem aos *rappers* Baco Exu do Blues, Djonga e Emicida (com participação de Jé Santiago e Papillon), respectivamente. Procuramos artistas que, além de possuírem grande alcance de público e reconhecimento da indústria *mainstream*, discutem questões raciais nas letras de suas músicas e videoclipes

As análises, portanto, serão pautadas pelas seguintes questões 1) Como a questão negra é colocada no vídeo? 2) A maneira como os cantores se apresentam é influenciada pela sua cor da pele? 3) Como se define a dimensão espacial e

temporal no vídeo? Elas estão de alguma forma relacionadas à representação referente à negritude?

Os aspectos narrativos, estéticos e técnicos dos videoclipes serão examinados com a preocupação de considerar os tópicos sobre significado, representação e linguagem, levantados pelos Estudos Culturais. A análise sob essa perspectiva auxilia tanto no processo de compreensão da narrativa construída na obra como no reconhecimento de sua relevância cultural dentro do contexto histórico atual.

7.1 BLUESMAN

Diogo Alvaro Ferreira Moncorvo nascido em 1996 na cidade de Salvador, adotou o nome Baco Exu do Blues e desde 2016 se tornou destaque na cena do *rap* nacional após o lançamento de *Sulicídio*. A música, composta por Baco Exu do Blues, baiano, e Diomedes Chinaski, pernambucano, critica a grande visibilidade direcionada à cena cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo, reivindica espaço e coloca em evidência o *Rap* produzido em outros estados, especialmente na região Nordeste.

Baco e Exu frequentemente são encarados como entidades malignas: Baco por estar associado ao vinho e aos excessos, e Exu devido sua origem negra africana, por ser um orixá ligado à Umbanda. Porém, de acordo com o *rapper*, ambos não fazem parte da lógica dicotômica que há entre bem e mal mas, na verdade, são, cada um a seu modo, responsáveis por transportar mensagens dos deuses para os humanos. Já o nome Blues, se refere ao gênero musical

responsável pelo princípio de emancipação artística dos negros norte-americanos¹⁶. A união dos três, Baco, Exu e Blues, aponta para a intencionalidade na obra do *rapper*, que critica a prática branca e cristã que demoniza a cultura, as crenças e os deuses africanos baseados em julgamentos preconceituosos¹⁷.

Aos 23 anos, Baco Exu do Blues possui dois álbuns produzidos. *Esú*, lançado em 2017, rendeu ao *rapper* prêmios como melhor artista do ano e canção do ano, com a faixa *Te Amo Desgraça*, em 2018, no Prêmio Multishow¹⁸. Já o seu segundo disco, *Bluesman*, conquistou o prêmio de melhor álbum do ano pela revista *Rolling Stone Brasil*¹⁹. Junto com o disco, Baco Exu do Blues lançou um videoclipe/curta metragem, que conta uma história a partir de um apanhado com todas as faixas do álbum.

O videoclipe *Bluesman*²⁰ conquistou, em 2019, o principal prêmio no Festival Internacional de Criatividade de Cannes, que acontece na França e está em sua 72ª edição, na categoria *Entertainment Lions for Music*, superando os norte-americanos Jay-z e Beyoncé²¹. A obra constrói uma narrativa com imagens que estão ligadas ao conjunto de músicas presentes no disco, isto é, cada faixa corresponde a um momento da história no vídeo. Temas como a espiritualidade, o amor e a depressão

¹⁶ Entrevista com Baco Exu do Blues disponível em <<https://noize.com.br/entrevista-baco-exu-do-blues-esu/#1>> Acesso em 12/06/2019

¹⁷ Entrevista com Baco Exu do Blues disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ghzaX-NteLI>> Acesso em 12/06/2018

¹⁸ <<http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2018/materias/soares-anelis-assumpcao-e-baco-exu-do-blues-sao-os-destaques-das-categorias-eleitas-pelo-superjuri-do-premio-multishow-2018.htm>> Acesso em 31/05/2019

¹⁹ Revista sobre música e cultura produzida no Brasil mas que segue o modelo da sede editorial estadunidense.

²⁰ Videoclipe disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>> Acesso em 12/06/2019

²¹ <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/06/campanha-de-rapper-brasileiro-ganha-premio-principal-no-festival-de-cannes.shtml>> Acesso em 20/06/2019

são recorrentes na obra de Baco Exu do Blues, que, segundo ele, são formas de resgatar a humanidade negada aos negros.

Dirigido por Douglas Bernardt, o vídeo aborda temas como o reencontro da negritude com sua ancestralidade, a valorização da pele e estética negra além da relevância do Blues no processo de reconhecimento e ascensão da cultura negra, especialmente nos Estados Unidos. Nos primeiros versos do disco, Baco Exu do Blues declara:

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco
Vento na minha cara eu me sinto vivo
A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues
Eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio
E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de Blues
É isso, entenda
Jesus é blues
Falei mermo
(Baco Exu do Blues, Bluesman, **Bluesman**, 2018)

Em várias frases ao longo do disco, Baco Exu do Blues chama atenção para a subvalorização da cultura afrodescendente, que só adquire reconhecimento do seu valor a partir do instante em que a branquitude se apropria de elementos desta cultura. É o caso dos versos citados acima, onde o *rapper* afirma que os gêneros musicais samba, rock, jazz, funk e soul, criados originalmente por pessoas negras, somente foram valorizados depois do consumo e da apropriação branca, assim como o rap de uma maneira geral e o próprio Baco Exu do Blues.

O álbum Bluesman está repleto de rimas e frases que fazem menção à cultura negra norte-americana, como os *rappers* Jay-Z e Kanye West, o artista

Basquiat, o músico BB King e o próprio Blues. O uso dessas referências eventualmente chamou a atenção de artistas mundialmente reconhecidos, como o próprio *rapper* afirmou em uma entrevista na TV Globo²², o que torna o nome e a obra de Baco Exu do Blues mais reconhecidos e rentáveis no mercado musical.

Introduzido pela fala de um menino que conta sobre seu sonho em se tornar médico, a história no vídeo se desenvolve em torno do personagem principal, um jovem negro, que corre pela cidade e ao longo do caminho se encontra com a própria história e ancestralidade. Tais encontros, reais ou imaginários, valorizam sua origem e identidade de tal forma, que o possibilita ter mais autonomia para ser quem é, independente do que a sociedade racista espere dele.

Questões sobre a negritude atravessam tanto o videoclipe como o álbum como um todo. A supervalorização do ouro e o desprezo pela prata, por exemplo, é utilizada como uma metáfora para representar a incoerência que é a maioria virar minoria. Isto é, apesar de ser um metal puro e ter alto poder reflexivo, a prata é desvalorizada por ser encontrada em maior quantidade. O trecho faz alusão ao fato de, apesar de ser maioria numérica no Brasil, 54,9% em 2017, segundo o IBGE²³, a população afrodescendente ainda é subvalorizada e tem dificuldades em reconhecer o próprio valor diante da branquitude.

Em oposição a isso, o vídeo promove a autoestima e o amor próprio, seja pela apresentação de imagens de pessoas negras expressando orgulho em serem quem são, pelo encontro com familiares e amigos vestidos com roupas sofisticadas

²² Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/7204402/>> Acesso em 12/06/2019

²³

<<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>> Acesso em 11/06/2019

em uma mesa farta, ou pelo enaltecimento da convivência pacífica em uma comunidade.



(Brincadeiras na rua)

Em um deliberado contraste, a cena de brincadeiras é exibida enquanto Baco Exu do Blues grita os versos da faixa Bluesman que dá nome ao álbum de 2018:

Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela gritando cocaína
Querem que nossa pele seja a pele do crime

A articulação do tempo e espaço no videoclipe é construída de maneira descontínua. Ou seja, no presente, o protagonista corre pela cidade, mas os encontros com sua ancestralidade, família, comunidade e consigo mesmo acontecem em planos temporais e espaciais distintos. Os episódios vividos no passado ou imaginados pelo personagem, deslocam-no de sua corrida desesperada e o levam para lugares de serenidade e comunhão com familiares e amigos.

Em um desses momentos de harmonia com amigos, que nesse caso acontece no meio urbano, o som do *rap* é substituído por atabaques e

imediatamente o personagem é transportado para uma mata. Tal cena é precedida pelos seguintes versos cantados por Baco Exu do Blues:

Racista filha da puta
Aqui ninguém te ama
Jerusalém que se foda
Eu tô à procura de Wakanda

O trecho trata do fato de as pessoas negras estarem em busca de suas próprias referências e recusarem o padrão criado e difundido pela branquitude. Isto é, nos versos acima, a cidade de Jerusalém é rejeitada por ser um símbolo sagrado para os cristãos, que auxiliaram no processo de colonização e manutenção do sistema escravocrata no Brasil. Em seguida, o rapper revela o desejo de encontrar Wakanda, reino africano fictício criado pela Marvel²⁴ e que é terra natal do herói Pantera Negra. A referência cantada na estrofe introduz um instrumental composto de tambores no videoclipe, que são característicos da cultura africana.

A união entre letra e imagem nos leva a identificar que a demarcação dos diferentes espaços, urbanos e naturais, aponta para a realidade onde o personagem é capaz de entrar em contato com a sua ancestralidade e de ser mais livre quando está próximo à natureza. Isto é, em oposição ao inquietante cenário urbano, o ambiente com elementos naturais, seja na mata ou em um banho de chuva, possibilita ao protagonista despertar para a descoberta do passado, representado pelos atabaques. Da mesma forma, motivam sua conexão com a plenitude de sensações e sentimentos da própria existência, representada no banho de chuva iluminado por raios de sol da imagem a seguir.

²⁴ Empresa de entretenimento subsidiária da The Walt Disney Company.



(Banho de chuva)

A corrida do protagonista só termina após sua chegada na aula de música, depois de a câmera exibir um plano de cabeça para baixo com o personagem correndo pela rua. A inversão na perspectiva da imagem evoca em seu plano metanarrativo uma realidade que não é a esperada pelo espectador. Ou seja, conforme o imaginário racista, a representação de um jovem negro correndo pela cidade automaticamente estará associada à figura do bandido ou de um fugitivo, e nunca ligada a um aluno atrasado para a aula de trompete.

A mensagem principal expressa no videoclipe e no disco é a de afirmação do orgulho de agir e ser quem você é, independente da arrogância racista. O próprio Baco Exu do Blues, que faz apenas uma aparição no vídeo, vestido com um terno branco, exibe com um largo sorriso no rosto ao som dos versos “o mundo é lento ou eu que sou hiperativo”, o que contraria novamente a idealização estereotipada de o homem negro raivoso e violento.

Nos últimos versos do disco e do videoclipe, Baco Exu do Blues fala sobre o que de fato é ser um Bluesman.

É ser o inverso do que os outros pensam
É ser contra a corrente
Ser a própria força, a sua própria raiz
É saber que nunca fomos uma reprodução automática
Da imagem submissa que foi criada por eles
Foda-se a imagem que vocês criaram
Não sou legível, não sou entendível
Sou meu próprio Deus, meu próprio santo, meu próprio poeta
Me olhe como uma tela preta, de um único pintor
Só eu posso fazer minha arte
Só eu posso me descrever
Vocês não têm esse direito
Não sou obrigado a ser o que vocês esperam
Somos muito mais!
Se você não se enquadra ao que esperam
Você é um Bluesman

(Baco Exu do Blues, Bluesman, **Bluesman**, 2018)

Portanto, o videoclipe de Bluesman busca a quebra do estereótipo racista, especialmente relacionado ao homem negro, em seu plano metanarrativo, quer dizer, no que diz respeito à retomada dos imaginários culturais, ligados à moral e à ética social²⁵. O Blues, que na letra da música é equiparado ao samba, ao rock, ao funk, aparece como uma forma de resistência e um dos caminhos possíveis para a conquista da autonomia da população afrodescendente. Já o termo Bluesman é o que nomeia aqueles que têm a atitude de procurar ser alguém diferente do que a estrutura racista determina.

A presença de elementos de diversos gêneros musicais, como do Blues, do Funk, de tambores africanos e do próprio *Rap*, e as vozes femininas marcantes em algumas faixas do disco, segundo Baco Exu do Blues, fazem parte da tentativa de aproximar-se da dor característica do Blues, sem tocar o Blues de fato²⁶. Tal

²⁵ MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UnB, 2013.

²⁶ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZHCeTIWAXQM&t=231s>> Acesso em 20/06/2019

aproximação procura atingir um dos propósitos apresentados no disco e no vídeo, que é evidenciar o fato de que homens negros, anteriormente vistos apenas como corpos para o trabalho braçal, podem expressar seus sentimentos, afetos, prazeres e dores.

O modo como a narrativa é desenvolvida no vídeo e no disco propõe uma atitude inovadora para o *rap* nacional. A postura combativa, tradicionalmente adotada pelos *rappers* de São Paulo e Rio de Janeiro, não é o foco principal em Bluesman. O discurso e as imagens apresentados na obra do baiano Baco Exu do Blues reivindicam, ao contrário dos outros casos analisados, a positividade nos sentimentos, sensações e na humanidade do indivíduo negro. Imagens que retratam a valorização estética e corporal, além da representação de situações afetivas entre familiares e amigos, colaboram para novas concepções do que pode ser a experiência de viver como um homem negro na sociedade brasileira.

7.2 HAT-TRICK

Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, nasceu em 1994 na cidade de Belo Horizonte, na Favela do Índio, e cresceu no bairro São Lucas, em Santa Efigênia, região periférica da cidade. Com linguagem direta e muitas vezes considerada agressiva, o *rapper* fala sobre as questões que envolvem seu próprio cotidiano como homem negro na sociedade brasileira e está entre os nomes mais reconhecidos na cena do *rap* brasileiro atualmente. Começou a carreira em 2012 recitando poesias no Sarau Vira-Lata, em Belo Horizonte, local onde conheceu o *rapper* Hot Apocalypse que o convidou para gravar algumas músicas e

posteriormente integrar o grupo DV Tribo, junto com os *rappers* Fabricio FBC, Oreia, Clara Lima e o DJ Coyote Beatz.

A carreira solo tem início com o álbum *Heresia*, produzido em 2017, que rendeu a Djonga o prêmio de melhor disco do ano pela revista *Rolling Stone Brasil*. Em 2018, lançou o segundo álbum: *O Menino Que Queria Ser Deus*, que foi intitulado dessa forma pois, de acordo com ele, “sempre quis estar à frente do tempo, no controle do jogo. Sou meio assim, ambicioso. Aí, quando estávamos conversando no estúdio sobre um possível título, eu falei: na verdade, eu queria ser Deus — mas Deus são tantas coisas”²⁷.

O terceiro e último álbum, lançado em março de 2019, chamado *Ladrão*, atingiu mais de 10 milhões de visualizações no Youtube em apenas uma semana. O nome do disco tem relação com o título de ladrão, atribuído aos jovens negros desde muito cedo, e nos últimos versos da primeira faixa do álbum, *Hat-Trick*. Djonga declara:

O dedo
Desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
Cê cresce achando que é pior que eles
Irmão quem te roubou te chama de ladrão desde cedo
Ladrão
Então peguemos de volta o que nos foi tirado
Mano ou você faz isso ou seria em vão
O que os nossos ancestrais teriam sangrado

O trecho faz referência aos roubos cometidos pela branquitude desde o período de escravidão até os dias de hoje. O álbum *Ladrão* coloca Djonga como uma espécie liderança que convoca seus seguidores e ouvintes a pegarem de volta

²⁷ Trecho da entrevista com a revista Vice. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/ywqaby/djonga-menino-queria-ser-deus-entrevista> Acesso em 26/05/2019

tudo o que um dia foi tomado pelo sistema racista. Nesse caso, observa-se que a ideia fundamental do álbum está direcionada às pessoas afrodescendentes sofreram e ainda sofrem as consequências da escravidão e do racismo brasileiro.

A expressão Hat-trick, em inglês expressa uma ocasião em que um jogador marca três vezes no mesmo jogo, especialmente no futebol, ou quando alguém obtém sucesso três vezes consecutivas. O videoclipe da faixa²⁸, roteirizado e dirigido pelo próprio Djonga, apresenta um personagem negro com o rosto pintado de branco, o que faz referência ao livro de Frantz Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Na obra de 1952, o filósofo francês trata das questões que envolvem o racismo e o colonialismo da Europa, na África e nas Américas, e as consequências desses fenômenos no âmbito da psicologia dos indivíduos que sofrem com esses sistemas de opressão, em especial na França.

Tanto na letra da música como no videoclipe, Djonga assume o papel de 'consciência' para os ouvintes/espectadores. O *rapper* considera que um dos caminhos em direção à autonomia dos afro-brasileiros é a conquista financeira e alerta para a falsa ideia de ascensão social pelo consumo de objetos supérfluos.

É pra nós ter autonomia
Não compre corrente abra um negócio
Parece que eu tô tirando
Mas na real tô te chamando pra ser sócio
Pensa bem
Tira seus irmão da lama
Sua coroa larga o trampo
Ou tu vai ser mais um preto
Que passou a vida em branco

(Djonga. HAT-TRICK. **Ladrão**, 2019)

²⁸ Videoclipe disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE> Acesso em 14/06/2019

O andamento do vídeo se dá em uma região de periferia, de onde o protagonista sai enquanto usa uma máscara branca. Ao contrário do vídeo analisado anteriormente, na saída de casa o personagem despreza as crianças que brincam no beco e jovens que jogam bola na rua enquanto vai ao encontro de homens brancos vestidos com terno e gravata. Djonga surge no vídeo durante a reunião, acorrentado e usando apenas um pano amarrado na cintura e colares de proteção da Umbanda, o que nos leva a acreditar que o *rapper* está, de alguma forma, protegendo e guiando o protagonista.



(Sala de reunião)

A construção da narrativa do vídeo é feita na forma de uma metáfora e a dimensão temporal é articulada segundo a lógica própria da história. O papel de ‘consciência’ desempenhado por Djonga fica explícito quando a letra da música se conecta às imagens apresentadas pelo videoclipe. Como por exemplo, na apresentação de imagens do *rapper* cantando junto ao ouvido do personagem versos como “dinheiro é bom / melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou

ele” e “quem vai com muita sede ao pote / tá sempre queimando largada” nos possibilita identificar tom de aconselhamento.

Djonga, que também é conhecido pela frase ‘pretos no topo’, na música Hat-trick e no álbum *Ladrão* elucida que prosperar financeiramente é essencial e que o Rap possibilitou a ascensão para ele e para aqueles que sempre estiveram ao seu lado. Por isso, ressalta que, para não se perder ao longo do caminho, foi importante que ele não esquecesse suas origens, e que ao contrário do personagem com a máscara branca, ele não procura dissimular.

A divisão espacial no videoclipe é evidente: pessoas negras se encontram nas ruas da periferia e as pessoas brancas, na reunião de negócios. Tal demarcação é relevante pois determina em qual ambiente o uso da máscara branca será bem aceito ou até mesmo necessário. A máscara, no entanto, não transforma o personagem negro em um homem branco, mas possibilita a sua inserção, mesmo que parcial, em locais de poder historicamente ocupados pela branquitude. O próprio Djonga, ao usar adereços africanos, vem lembrar porém que a máscara não esconderá as origens africanas.

Na volta a sua vizinhança, o protagonista é assediado pelos moradores da região e está acompanhado por seguranças e pela sua ‘consciência’, interpretada por Djonga. Nesse momento, há uma espécie de ruptura temporal, ocasião em que o protagonista reencontra as origens dele e recupera sua real identidade. Dentro de casa, cercado por objetos que remetem à sua ancestralidade, como fotos, quadros e esculturas de pessoas negras, uma mulher mais velha se encarrega de retirar a máscara branca que cobria o rosto do jovem.

Durante o tempo em que está com a pele negra estampada no rosto, o personagem exibe confiança no olhar e compartilha momentos felizes com os jovens que desprezou. No entanto, no decorrer da conversa com os amigos na rua, o protagonista é atingido por um tiro e cai na calçada. Depois de baleado, o corpo do protagonista é tomado por Djonga, que declama uma poesia que encerra a música.

A poesia é recitada enquanto a câmera expõe imagens do corpo de Djonga baleado e estendido no chão. A representação trazida pelo videoclipe indica que um dos modos encontrados por pessoas negras para conquistar reconhecimento e aceitação social está no uso da 'máscara branca'. Ou seja, incorporar o discurso e comportamento do opressor como forma de tentar escapar da realidade de oprimido. Porém, tal comportamento somente cria a ilusão da existência de uma convivência harmoniosa entre brancos e negros no Brasil, logo não é capaz de romper com a estrutura hierárquica de poder vigente baseada nas diferentes etnias presentes no país e que, no videoclipe, culmina em bala disparada e corpo no chão.



(Djonga após o protagonista ser baleado)

De acordo com o que é apresentado no vídeo, é possível perceber que, mesmo ao adquirir algum prestígio econômico ou social, o corpo negro ainda é o principal alvo da violência. Por esse motivo, o filósofo Frantz Fanon afirmava que a ruptura do sistema colonial racista, para ser viável, deve abranger todo o conjunto de circunstâncias onde a opressão se manifesta, nos âmbitos psicológico, social, histórico, político, econômico e cultural²⁹.

A transgressão do sistema racista está entre os objetivos de Djonga ao lançar o disco *Ladrão*. O *rapper* assume a posição de ladrão, estereótipo atribuído aos homens negros desde cedo, mas subverte seu significado. Isto é, Djonga se declara o ladrão que vai retomar o dinheiro, a autoestima e o poder que foram negados à população negra brasileira. O nome da faixa Hat-trick representa o sucesso alcançado por Djonga como *rapper*, que há três discos tem se confirmado como uma das maiores referências do *rap* nacional, e tudo isso sem ter de usar a máscara branca referida por Frantz Fanon e representada no videoclipe. Contudo, suas conquistas não o protegem da violência evidente que ainda é direcionada aos homens negros no país, e Djonga termina o vídeo com o corpo baleado na calçada.

7.3 EMINÊNCIA PARDA

Leandro Roque de Oliveira nasceu em 1985 no Jardim Fontalis, periferia da cidade de São Paulo. Sua carreira como *rapper* teve início com o destaque conquistado a partir das vitórias em batalhas de MC, onde recebeu o apelido Emicida: a junção das palavras MC e homicida, pois, segundo seus amigos, ele ‘assassinava’ os adversários com suas rimas improvisadas.

²⁹ ROCHA, G. Antirracismo, negritude e universalismo em Pele negra, máscaras brancas de Frantz Fanon. In: **Sankofa**, v. 8, n. 15, p. 110-119, São Paulo, 2015.

A música Triunfo, produzida de forma caseira e lançada em 2009, foi responsável pelo aumento da repercussão do *rapper* na *internet*. Em seguida, lançou sua primeira *mixtape*³⁰ Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida Até que Eu Cheguei Longe, que também foi produzida e vendida sem vínculo com qualquer gravadora. Emicida e seu irmão, Fióti, com o dinheiro arrecadado na venda de músicas e *mixtapes*, foram capazes de fundar a própria gravadora deles, a Laboratório Fantasma, que hoje é encarregada pela produção e agenciamento de uma série de artistas do *Hip Hop* nacional, como Rael, Kamau e Drika Barbosa³¹.

Emicida já foi indicado ao Grammy Latino, ao VMB (Video Music Brasil) e ao Prêmio Multishow nas categorias videoclipe do ano e artista do ano em 2012, e música do ano em 2013. A grande projeção midiática do *rapper* o aproximou da emissora Rede Globo, onde atualmente, no canal GNT, integra o programa Papo de Segunda, destinado a debates sobre questões políticas e sociais na contemporaneidade. Em maio de 2019, Emicida lançou a música Eminência Parda em seu perfil nas principais plataformas de *streaming*, como Spotify, Deezer, Apple Music e Tidal, e disponibilizou o videoclipe da música no Youtube – em duas semanas o vídeo atingiu mais de 2 milhões de visualizações.

O videoclipe analisado³², dirigido por Leandro HBL, corresponde à música Eminência Parda, cuja letra foi composta pelos *rappers* Emicida, Jé Santiago e Papillon. A introdução do vídeo de Eminência Parda apresenta uma família de pessoas negras, composta pelo pai, a mãe um filho e uma filha, que está a caminho

³⁰ Compilado de músicas com diferentes origens.

³¹ Disponível em: <<http://www.labfantasma.com/>>. Acessado em 12/06/2019

³² Videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks>> Acesso em 14/06/2019

de um restaurante sofisticado para celebrar a formatura e o futuro intercâmbio da filha.

A tensão tem início com a chegada da família ao restaurante, onde clientes brancos se sentem incomodados com a presença de pessoas negras ocupando a posição de fregueses no estabelecimento. Expressões de perplexidade, deboche, raiva e nojo estampam o rosto dos clientes brancos enquanto a família negra aproveita sua refeição.



(Cliente no restaurante)

Pode-se associar a representação do incômodo dos clientes brancos com o modo pelo qual o racismo opera no Brasil. O preconceito expresso com olhares de desprezo e cochichos hostis representa o racismo estrutural brasileiro que, não se manifesta por meio de um sistema separatista institucionalizado de fato, mas sim através de uma separação mais sutil e elaborada, que de forma velada determina quais são os espaços a serem ocupados por brancos e negros.

A participação dos intérpretes Emicida, Jé Santiago e Papillon se dá em cenários suburbanos com paredes grafitadas e durante a noite. Vestidos com moletons, bonés e correntes de prata, os *rappers* cantam seus versos em direção à câmera, que em boa parte do tempo, os filma de baixo para cima. Ao mesmo tempo em que Emicida canta sobre as transformações vividas e almeçadas por ele e por aqueles que ainda vivem o racismo na própria pele, cochichos e reações constrangidas predominam no ambiente do restaurante.



(Jé Santiago e Emicida)

Em determinado instante, as imagens do jantar são sobrepostas por outras que apresentam o que está passando na mente dos clientes brancos. Nestas, os membros da família agem de forma selvagem e cenas de consumo de drogas, violência, e exploração sexual são exibidas em montagem paralela à performance dos *rappers*, ou seja, em cortes alternados. A iluminação, antes clara e amarelada,

se torna obscura enquanto retrata as situações racistas descritas acima, que são resultado da imaginação das pessoas brancas no restaurante.

As cenas dos integrantes da família atuando em circunstâncias agressivas, de bestialidade e de exploração sexual são apresentadas com iluminação obscura e postas em cortes alternados aos quadros dos olhares discriminatórios, o que indica que as situações ocorrem apenas na imaginação dos brancos presentes no restaurante. No entanto, o fato de as imagens se passarem fora da realidade concreta não impede que atitudes reais sejam tomadas, como faz uma cliente branca ao se retirar do restaurante. Assim como afirma Stuart Hall, os significados e representações, mesmo que apenas mentais, apresentam efeitos reais no modo como se configuram as relações sociais.

Apesar da dimensão espacial exibida no vídeo estar limitada ao restaurante, o local é visto a partir de diferentes perspectivas. A família negra o enxerga como símbolo da conquista alcançada, tanto da filha, que agora está formada, quanto da própria família, por ter condições de comemorar o acontecimento em um restaurante mais sofisticado. Já os outros clientes encaram o estabelecimento refinado como de uso exclusivo da branquitude e se sentem contrariados ao se depararem com pessoas negras usufruindo desse espaço.

O descontentamento dos brancos é tamanho, que as situações imaginadas culminam nos filhos da família negra acorrentados e caracterizados como escravos enquanto brancos os olham com satisfação. O desfecho do vídeo ocorre com corpos negros mortos e com sangue espalhado pelo chão do restaurante. O único personagem negro sobrevivente, aquele que permaneceu como serviçal durante

toda a trama, caminha em meio aos cadáveres enquanto as luzes de uma sirene policial iluminam o local mas escurecem seu rosto.

Embora o videoclipe se baseie em uma situação imaginada, acontecimentos recentes da vida real são refletidos nos comentários dos internautas e nos remetem ao fato de que ficção e realidade podem estar mais próximos do que parece. A situação vivida pela família no videoclipe teve eco na imaginação de espectadores mesmo antes do final do videoclipe, conforme pode ser visto no seguinte comentário:



Hilder Vítor Lima Pereira 1 mês atrás

Mano, estava numa tensão aqui assistindo ao clipe achando que meteriam 80 tiros no carro antes de chegarem no restaurante...

👍 4,5 mil 🗨️ RESPONDER

Ver 189 respostas ▾

(Comentário sobre o videoclipe feito no Youtube)

O retrato de felicidade e conquista presente nas imagens captadas de dentro do carro geram grande tensão no espectador, pois, no dia 07 de abril de 2019, dias antes do lançamento do clipe, uma família de pessoas negras teve o carro alvejado com mais de 80 tiros disparados por agentes do Exército Brasileiro na cidade do Rio de Janeiro³³, o que resultou na morte do músico Evaldo Rosa, que dirigia o carro.

O amplo engajamento dos internautas no comentário citado, que até o dia 14 de junho de 2019, alcançou 4500 curtidas e outros 189 comentários relacionados, demonstra a conexão que há entre obras de ficção e a realidade, assim como afirma

³³ Reportagem disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html> Acesso em 20/06/2019

Stuart Hall. Dessa forma, percebe-se que a criação e a reprodução de estereótipos racistas como o de, por exemplo, relacionar a imagem de homens negros à figura do bandido violento, desencadeiam, entre outras, situações de assassinatos arbitrários similares ao ocorrido no Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

O *Hip Hop* e o *Rap* foram concebidos e difundidos a partir do anseio de romper com os ciclos de violência e invisibilidade vividos pelos jovens negros nas periferias dos Estados Unidos. No Brasil, o movimento assumiu importante papel na propagação da crítica ao racismo e à profunda desigualdade social e, desde a década de 1980, *rappers* brasileiros conquistam cada vez mais espaço no cenário cultural, nacional e internacionalmente.

A difusão no acesso à *Internet* e aos *smartphones*, além da criação das plataformas de *streaming*, auxiliaram no crescimento do consumo de músicas e vídeos de artistas independentes, ou seja, sem que houvesse o contrato direto com grandes gravadoras. Essa maior autonomia artística possibilitou o início e ascensão da carreira de diversos *rappers* nos últimos dez anos, entre eles Baco Exu do Blues, Djonga e Emicida.

Os videoclipes Bluesman, Hat-trick e Eminência Parda, analisados aqui, tratam, sob diferentes perspectivas, algumas das questões que envolvem o racismo brasileiro, como por exemplo, a desumanização de corpos negros e o suposto preconceito velado, mas que na realidade é explícito. As abordagens propostas chamam atenção para a diversidade de referências, influências e opiniões que coexistem dentro do *Rap* e do movimento *Hip Hop*.

O vídeo Bluesman foi desenvolvido a partir da vontade contrariar a objetificação dos corpos e com o estereótipo racista, nesse caso, imposto especialmente aos homens negros. Na concepção da estratégia narrativa, roteiristas e diretores optaram por transgredir o imaginário hegemônico por meio de imagens com representações afetivas, de celebração e autoconfiança. Tais escolhas são, em parte, reflexo das características do próprio Baco Exu do Blues, que desde as primeiras músicas da carreira fala sobre sentimentos como forma de resgatar e expor sua humanidade.

O *rapper* baiano chamou a atenção da mídia e do público para as produções do *Rap* nordestino ao tratar de questões sobre a negritude. Porém, após a conquista do prêmio em Cannes, o *rapper* foi criticado nas redes sociais por causa da pouca diversidade na equipe responsável pelo vídeo de Bluesman, composta em sua maioria por homens brancos. Como argumento, o público afirma que a representatividade não deve estar apenas na frente da tela, de modo a atender às expectativas comerciais e mercadológicas, mas, de outra forma, deve orientar escolhas desde a concepção até a distribuição e dos produtos culturais.

O evento que originou as críticas a Baco Exu do Blues na verdade faz parte da realidade do audiovisual brasileiro, onde apenas 2,1% dos longa-metragem lançados em 2016 foram assinados por homens negros e 0% por mulheres negras, segundo a ANCINE³⁴ (Agência Nacional do Cinema). É importante que haja pessoas negras atuando na frente das câmeras e com microfones em mãos, mas além disso,

34

<<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>> Acesso em 20/06/2019

é necessário que também ocupem cada vez mais funções focadas no planejamento, na idealização, na criatividade e na produção dentro e fora da indústria fonográfica.

De outra forma, o videoclipe de Hat-trick funciona como uma espécie de recomendação à juventude negra. A figura sobrenatural, representada por Djonga, guia o personagem principal no vídeo ao mesmo tempo que canta sobre os fatores que o levaram ao sucesso como pessoa e *rapper*. A mensagem da canção é direcionada às pessoas negras que, assim como ele, estão em busca da ascensão social e financeira. Porém, no desfecho do vídeo, Djonga lembra ao público que, mesmo tendo conquistado fama e dinheiro, ele, assim como todos jovens negros, ainda não estão livres da violenta opressão devido a cor de sua pele.

Já o videoclipe Eminência Parda, do Emicida, evidencia o incômodo experimentado pela branquitude ao perceber que agora pessoas negras se encontram em espaços antes não ocupados por elas. Seja ao frequentar restaurantes sofisticados, aeroportos ou universidades, por exemplo, o avanço conquistado pela população negra no Brasil é visto como ameaça à manutenção da estrutura racista. Portanto, além de reivindicar o espaço que foi alcançado mediante muito esforço e trabalho, a postura combativa presente na letra da música e nas imagens apresentadas no vídeo, confrontam aqueles que ainda conservam valores e atitudes preconceituosas.

Os três videoclipes apresentam narrativas com diferentes aspectos das complexas questões que envolvem as vidas negras no Brasil. Os diversos pontos de vista comentados acima possibilitam destaque e reconhecimento da diversidade que há entre os indivíduos integrantes da cultura afro-brasileira e do *Rap* nacional. Seja por meio do apelo aos sentimentos, sob a forma de conselhos ou de forma mais

combativa, os *rappers* têm buscado novas maneiras de empoderar e conscientizar a população negra brasileira acerca das características e particularidades que atravessam suas vivências, especialmente da juventude.

O *Rap*, gênero musical com origem norte-americana, foi adaptado às realidades culturais brasileiras. Isto é, as influências regionais, como da embolada nordestina ou do samba carioca, por exemplo, foram responsáveis pelas particularidades incorporadas aos sons produzidos pelos DJs e às rimas dos MCs. Diferentes técnicas na construção de versos e na mixagem das batidas amparam a criatividade dos artistas e promovem a rica sonoridade presente no *Rap* brasileiro.

A convivência excessiva da juventude urbana com a tecnologia demanda que as atuais produções musicais sejam cada vez mais multimídias, ou seja, articulem letras, sons, imagens e performances a fim de gerar maior impacto e visibilidade no mercado cultural. O engajamento virtual do público faz com que músicos invistam mais na realização de videoclipes e de conteúdos para as redes sociais em busca de agregar valor comercial e conceitual para sua arte.

As narrativas contadas pelas letras de *Rap* e pelas imagens dos videoclipes são também fundamentais para a consolidação de novas manifestações artísticas e culturais propostas pela juventude negra. A conquista de mais visibilidade nas mídias e a maior ocupação de espaços de poder são passos importantes para a luta anti-racista. Pois, além de proporcionar representatividade, narrativas concebidas, produzidas e concretizadas por pessoas negras, possibilitam a construção de um novo imaginário coletivo apoiado em perspectivas afrocentradas, que rompam com a perpetuação de valores e atitudes racistas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Valmir Alcântara. **De Repente o Rap na Educação do Negro: O Rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como prática educativa da juventude negra.** 2008. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
- **ANCINE apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual**, ANCINE. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>> Acesso em 20/06/2019
- ARAÚJO, Leonardo Trindade; OLIVEIRA, Cristiano Nascimento de. Música em fluxo: experiências de consumo musical em serviços de streaming. **Temática**, João Pessoa, v. 10, p.122-137, 2014.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: Introdução a uma ideia. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p.6-18, fev. 2016.
- BUZATTI, Lucas. O clipe do DV Tribo, "Geração Elevada", é a cara do novo rap de Belo Horizonte. **VICE**, 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/ypveww/dv-tribo-geracao-elevada-sintese-sant-vinicao> Acesso em 20/06/2019.
- CARVALHO, Claudiane. Sinestesia, ritmo e narrativa: Interação entre música e imagem no videoclipe. In: **Ícone**: Pernambuco, UFPE, v.10, n.1, p.100 -114, 2008.
- CONTADOR, Antonio Concorde e FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo & poesia**. Lisboa: Assíro & Alvim, 1997.
- CORREA, Laura Josiani Andrade. **Videoclipe: a dimensão audiovisual da música na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2010
- EMICIDA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa551243/emicida>>. Acesso em: 23 de Mai. 2019
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: **Afrofuturismo versus Afropessimismo** - As distopias do presente. In:

- Imagofagia:** Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Argentina, n.17, p.402-424, 2018.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 3 ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
 - JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. In. **Galáxia:** São Paulo, n.15, p.91-108, 2008.
 - JANOTTI JÚNIOR, Jeder S.. O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea. In: MATTOS, Sérgio et al. **A televisão e as políticas regionais de comunicação**. Bahia: Intercom, 1997. p. 10.
 - JANOTTI JÚNIOR, Jeder S.. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador, 2007
 - KABRAL, Fábio. **AFROFUTURISMO: Ensaios sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo**, 2018,
https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-definições-mitologia-e-heroísmo-1c28967c2485. Acesso em: 25/08/2018
 - KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo de; MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. In: **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, São Leopoldo v. 17, n. 3, 2015.
 - LIMA, Tatiana Rodrigues. Indústria fonográfica *versus* novas plataformas musicais: Trânsitos sonoros na era da Internet. **C-Lenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 24, p. 101-112, Rio de Janeiro, 2011.
 - MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.
 - _____ . **Arte e Mídia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
 - _____ . O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, n. 16, 1993, p. 6-17.
 - _____ . **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

- MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s) - A Comunicação Insurgente do Hip-Hop**. Tese (Doutorado) - Comunicação Social, Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2008.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UnB, 2013.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- NERCOLINI, Marildo José, y Ariane Diniz Holzbach. Videoclipe em tempos de reconfigurações. In: Revista **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, n. 39, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. Segunda Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, G. Antirracismo, negritude e universalismo em Pele negra, máscaras brancas de Frantz Fanon. In: **Sankofa** , v. 8, n. 15, p. 110-119, São Paulo, 2015.
- SABOTA, Guilherme. Rapper mineiro Djonga prova a si mesmo com o disco 'Ladrão'. **Estadão - Portal do Jornal Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 de março de 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,rapper-mineiro-djonga-prova-a-si-mesmo-com-o-disco-ladrao,70002762365>> Acesso em 15/06/2019
- SANTOS, Rosana Aparecida Martins. **O estilo que ninguém segura - Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SILVA, Maria Antonia Couto da. Representação da paisagem e crítica ambiental: comentário sobre o álbum Brasil Pitoresco, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**: Campinas, v. 10, p.73-97, 2008.

- SILVA, Denise Almeida. De epistemicídio, (in)visibilidade e narrativa: reflexões sobre a política de representação da identidade negra em cadernos negros. In: **A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**: Ilha do Desterro, n. 67, p. 51-62, 2014.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**, João Pessoa: Marca Fantasia, 2012.
- _____ . **O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical**. In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador: Intercom, p. 1 - 13, 2007.
- SOUZA, Ana Lucia Silva. **Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, São Paulo, Campinas, 2009