



# GESTOS E MOVIMENTOS DO CORPO NO RAP: UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO VIDEOCLÍPE “A MÚSICA DA MÃE”

## GESTURES AND BODY MOVEMENTS IN RAP: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF MUSIC “VIDEO MOTHER’S MUSIC”

Davi Aron Sousa FEITOSA<sup>1</sup>

Michelle Aparecida Pereira LOPES<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo analisa os movimentos de intericonicidade em imagens fixas recortadas do videoclipe A Música da Mãe, do rapper mineiro Djonga, materializados através do corpo e dos gestos do artista. Desse modo, nossa proposta é refletir sobre os sentidos construídos e/ou reproduzidos pela memória discursiva no campo midiático. Para esse fim, fundamentamo-nos no referencial teórico-metodológico dos Estudos do Discurso, apoiando-nos nos trabalhos de Michel Foucault (2008) e, especialmente no que tange a Semiologia Histórica de Jean-Jacques Courtine (2013), mobilizando ainda os trabalhos de Ricardo Teperman (2015) e Thiago Soares (2004) acerca da história do rap e a formação do videoclipe consecutivamente, ao fim, em nossas análises apontamos uma prática discursiva que (re)significa e (re)modela os sentidos por meio do corpo e do rap.

### PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Discurso. Intericonicidade. Imagem. Videoclipe.

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail:* sousa1contato@icloud.com.

<sup>2</sup> Doutora em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail:* michelleplopess5@gmail.com.



## ABSTRACT

This article analyzes the movements of intericonicity in still images cut from the music video *Mother Music's*, by rapper Djonga from Minas Gerais, materialized through the artist's body and gestures. Therefore, our proposal is to reflect on the meanings constructed and/or reproduced by discursive memory in the media field. To this end, we are based on the theoretical-methodological framework of Discourse Studies, relying on the works of Michel Foucault (2008) and, especially with regard to the Historical Semiology of Jean-Jacques Courtine (2013), also mobilizing the works by Ricardo Teperman (2015) and Thiago Soares (2004) about the history of rap and the formation of the music video consecutively, in the end, in our analyzes we point out a discursive practice that (re)signifies and (re)shapes the senses through the body and rap.

## KEYWORDS

Body. Discourse. Intericonicity. Image. Music video.

## INTRODUÇÃO

O gênero musical rap vem ganhando notoriedade no contexto brasileiro desde os anos 1990 e, na última década, segundo o antropólogo e músico Ricardo Teperman (2015) tal movimento musical e cultural tem atraído um número cada vez maior de pesquisadores que buscam fazer investigações a partir de diversas perspectivas como os aspectos étnicos, artísticos, históricos, culturais, educacionais e políticos. Segundo o autor, o rap é considerado por muitos como sendo o quinto elemento do hip-hop e suas raízes estão relacionadas aos bailes black nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro por volta de 1970 e 1980, período em que ocorre a movimentação de Mestres de Cerimônia, doravante MC's, no centro paulista e sua difusão nas periferias a partir dos anos seguintes.

Neste texto, o gênero rap nos interessa porque é dele que vem nosso corpus de análise: observamos um recorte do videoclipe da música *A Música da Mãe*, do rapper mineiro Djonga. Desse modo, ao mesmo tempo em que o



rap nos interessa, interessa-nos também o videoclipe, criado na década de 1990, a partir da derivação de clipping, algo como um recorte, possivelmente fazendo referência à técnica midiática de recortar imagens para a construção de uma narrativa em formato de vídeo. Essa construção, elaborada a partir da colagem de imagens, colocaria em foco a tendência contemporânea do videoclipe como gênero do audiovisual de realizar trabalhos a partir de composições anteriores.

Conforme Soares (2004), a princípio, os cliques eram rápidos, característica que marcou a propagação de imagens exibidas de maneira vertiginosa, sem o compromisso de apresentar uma ordem cronológica. Essas produções midiáticas também são capazes de (re) produzir sentidos e, por isso, até mesmo influenciar comportamentos, pois apresentam ao público imagens que se relacionam discursivamente de maneira explícita ou não.

Diante de um corpus composto por múltiplas semioses, precisamos estar atentos ao fato de que ali as diferentes materialidades se unem na e para a produção de sentidos, isto é, tornam-se itens de discurso sem, contudo, significarem sozinhos, mas na confluência. Por esse motivo, lançamos mão das contribuições da semiologia histórica aos estudos discursivos.

Nesse contexto, serve-nos a abordagem de Courtine (2013) quando esse afirma que toda imagem se inscreve em uma cultura visual promotora de uma memória visual, ou de uma memória das imagens na qual toda imagem tem um eco, ou seja, não existem imagens que não façam ressurgir outras imagens. Isso quer dizer também que toda imagem é discursiva, porque se inscreve na memória social e, assim, (re) produz sentido (s). Por isso, quando ao assistimos a um videoclipe, nossa memória discursiva se ativa a partir do que ouvimos, por meio da materialidade linguística da letra da música



e também a partir do que vemos, seja por meio da materialidade imagética e iconográfica da cena, seja pelo (s) corpo (s) que nele se movimenta (m).

À vista disso, observamos os sentidos produzidos pelo videoclipe de Djonga, a partir do conceito teórico-metodológico de intericonicidade – mais bem pontuada adiante - buscando refletir sobre as significações e ressignificações construídas a partir do corpo do rapper e dos símbolos utilizados na cena recortada e eleita como corpus. Dito de outro modo, o objetivo geral de nossa análise é colocar em evidência o ponto comum: a repetição de imagens que perpassam trabalhos multimidiáticos e multissemióticos em uma espécie de rede de repetições que (re)produzem discursos que podem ser tratados como materialidade histórica na produção de sentidos.

Para tanto, trataremos de discussões empreendidas nos Estudos do Discurso, especialmente as contribuições de Michel Foucault (2008), no que tange à produção de sentidos construídos a partir de associações, (re) agrupamento e (re) construção de um tipo de enunciado indicando as relações que sustentam os lugares discursivos para possíveis interpretações de imagens em um quadro genealógico, a partir da Semiologia Histórica (Courtine, 2013).

### **ENTRE A REGULARIDADE E A DISPERSÃO: ENUNCIADO, DISCURSO E FORMAÇÃO DISCURSIVA**

Sendo o enunciado definido por Foucault (2008, p. 90), como “o átomo dos discursos” esse conceito se torna primordial para nossas análises, visto que estamos considerando a cena recortada do videoclipe de Djonga como um enunciado, um átomo de um discurso que compõe uma formação discursiva.



Em Foucault (2008), o conceito de enunciado abarca mais do que organizações linguísticas, visto que os princípios que concedem sentido não devem ser reduzidos à identificação de afirmações “verdadeiras” ou “falsas”, de modo que o enunciado não se equipara completamente a frases, uma vez que nem todo enunciado obedece a uma estrutura gramatical; “um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados, não de frases [...], uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, são enunciados: onde estão as frases?” (Foucault, 2008, p. 93).

Notadamente, o enunciado não possui uma existência similar à da língua, visto que esta pode ser apresentada através de um conjunto de signos dispostos por regras de utilização (Foucault, 2008). Desse modo, a língua existe enquanto sistema de construção para enunciados possíveis. O enunciado, assim, pode emergir dentro de um sistema linguístico, mas não pode ser equiparado à língua “ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem” (Foucault, 2008, p. 97), o enunciado trata-se de uma função que permite a condição de existência de um dizer.

O enunciado também não deve ser equiparado à proposição, pois a constituição do que vem a ser o sentido não está restrito apenas na discussão de afirmações “falsas” ou “verdadeiras”, já que para a análise enunciativa a escolha entre a ordem das unidades de sentido faz emergir a possibilidade de apontar, na argumentação, o posicionamento do sujeito discursivo (Foucault, 2008). Na sequência, o filósofo também não equipara o enunciado a uma frase; argumentando que as frases, dentro de determinadas condições de produção, podem significar condições de constituição de enunciados.

Diante disso, vale ressaltarmos que não são todos os enunciados que obedecem a um modelo de língua e condições para a existência dentro da



mesma. Acentuamos, assim, também o lugar da materialidade não verbal na produção de possíveis sentidos que fazem emergir enunciados além das construções verbais. Na concepção foucaultiana, enunciados não pertencem exclusivamente a um modelo da língua, sua constituição pode ocorrer também por materialidades não verbais e, ainda assim, constituir sentidos, uma vez que o encadeamento que existe entre enunciado e materialidade, é composto por meio das regras discursivas, do sentido e de determinadas práticas que foram geradas por determinados dizeres.

Ao fim, interessa-nos o conhecimento de que a emergência de um enunciado possui amarras com o funcionamento de um determinado discurso que envolve práticas sociais em determinada época. Por conseguinte, compreendemos o enunciado enquanto acontecimento introduzido em determinadas práticas, e a maneira como as relações interdiscursivas movimentam o que venha a ser o sentido presente naquele lugar e não em outro, naqueles discursos, e não em outros, compreendendo o processo discursivo.

Na perspectiva foucaultiana, o discurso é entendido enquanto uma conjuntura de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva (Foucault, 2008) abarcando dentro de sua dimensão mais do que uma verdade ou um único sentido, acima de tudo, uma história. Por isso, analisar discurso a partir de Foucault é empreender um modelo de análise investigativo de coisas já ditas a partir da maneira como isso foi realizado, pois, segundo o autor “de uma maneira ou de outra, as coisas ditas dizem muito mais do que elas próprias” (Foucault, 2008, p. 144).

Nessa perspectiva, a análise de enunciados busca encontrar os modos de produção que fazem emergir o dito. A busca aqui se dá para uma compreensão das marcas deixadas pelo dito e, conseqüentemente, as possibilidades



de surgimento e/ou enunciação que seguem determinado percurso no qual determinados enunciados surgem enquanto outros não. Assim, no conjunto de possibilidades do que é enunciável sobre um mesmo objeto, os enunciados acabam agrupados, ainda que diferentes em sua forma e/ou dispersos no tempo, constituindo uma formação discursiva. Esta é permeada por materialidades que podem existir a partir de condições específicas de produção e emergência. A formação discursiva é abordada como uma série de enunciados que não devem ser reduzidos a objetos linguísticos, mas sim submetidos a regularidades e dispersões presentes nos discursos uma vez que as regularidades são marcas de um já dito e correspondem ao sentido.

Segundo Foucault (2008, p. 135) “um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”; portanto, a formação discursiva se dá a partir de enunciados que se apoiam, possibilitando, por sua vez, a construção de uma série de sentidos similares ou correspondentes.

Os discursos são constituídos por enunciados que vêm da mesma formação discursiva, apoiando-se então, uns nos outros, em uma espécie de relação seja para negar, avaliar confirmar, criticar, sintetizar ou subverter. Observamos nessa abordagem que não há um discurso que não rememore a outro(s) discurso(s).

Por conseguinte, compreendemos a cena do videoclipe de Djonga como um enunciado foucaultiano; esse enunciado compõe-se de uma materialidade multissemiótica: verbo, imagens, símbolos<sup>3</sup>, corpo, gestos. Consequentemente, esse enunciado emerge porque o clipe de rap lhe oferece condições de

---

<sup>3</sup> Segundo Santaella (2004, p. 132) “o símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (...) O símbolo é, em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante.



emergência. Ao emergir, esse enunciado passa a constituir-se como discurso, apoiando-se em outros que lhe são similares, ou mesmo refutando os que lhe são díspares, produzindo sentidos que se repetem ou que se ressignificam.

## DIFERENTES MATERIALIDADES E SEUS ENTRELACES DE SENTIDO

Courtine (2013) discorre sobre o deslizamento de uma análise linguística do discurso para uma interrogação sobre a natureza histórica e antropológica das imagens, afirmando que

discursividades novas implicavam modos de produção, de circulação e de recepção que quase nunca podiam deixar-se compreender exclusivamente a partir das palavras e das formas sintáticas. Em consequência, pareceu-me que o projeto de uma análise dos discursos que devolve à discursividade sua densidade histórica devesse ser perseguido, ele não poderia fazer economia da análise de representações feitas de discursos, de imagens e de práticas. (Courtine, 2013, p. 30).

A partir de análises que realizou acerca do discurso político, Courtine compreendeu que, à medida que a mídia ganhava importância, fazia-se necessário travar discussões acerca de outras materialidades que não só a verbal. Essa perspectiva foi essencial para uma abordagem não somente do texto, mas também da imagem, agora reconhecida como discurso inscrito historicamente na/para a produção de sentidos.

As mudanças na percepção do homem político associadas ao papel emergente da midiáticação<sup>4</sup>, abriu espaço para análises de outras materialidades, além da linguística. É importante dizermos que a abordagem presente na

---

<sup>4</sup> Midiáticação, de acordo com Gilberto Gomes (2016) é um conceito utilizado para descrever as mudanças nos mais diversos meios de comunicação, considerando os entrelaces entre a mudança comunicativa dos meios e a mudança sociocultural (v. 23, nº 2, p. 1)





obra *A Arqueologia do Saber* (Foucault, 2008) contribuiu para a abordagem discursiva de materialidades não verbais, especialmente por conta da definição do caráter semiológico do enunciado, conforme discutimos anteriormente, aproximando-o de seu vínculo com a história.

Assim como Foucault (2008), Courtine (2013) partilha da ideia de que para se analisar discursos deve-se observar como os discursos se apoiam e se entrecruzam; uma análise da materialidade multissemiótica do arquivo, das memórias individuais e das coletivas. É nessa concepção que nasce a ideia de uma Semiologia Histórica, um arcabouço teórico-metodológico para o qual “o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto” porque “a expressão através da linguagem se conjuga” a outras expressões, “de forma a não ser mais possível separar linguagem e imagem” (Courtine, 2013, p. 31). Diferentes materialidades se entrelaçam para produzir sentido (s)

## **CORPO E PRODUÇÃO DE SENTIDO**

A partir de Courtine (2013), conforme expusemos acima, podemos compreender a existência de uma relação indissociável existente entre corpo, discurso e aquilo que permite significar. Isso porque, ao longo da história ocidental, os dizeres sobre o corpo marcaram-no, tornando-o uma superfície de inscrição, isto é, o local onde os discursos se sobrepõem para constituí-lo.

[...] do mundo da lentidão ao mundo da velocidade, do retrato pintado ao retrato fotográfico, dos cuidados individuais à prevenção coletiva, da cozinha à gastronomia, da sexualidade moralizada à sexualidade psicologizada, tantas dinâmicas temporais, tantas visões diferentes do mundo e investimentos diferentes no corpo. (Corbin; Courtine; Vigarello, 2012, p. 07-08).



Nesse sentido, ao longo do tempo, o olhar para corpo segue norteado por uma ordem do discurso (Foucault, 2003): aquilo que se diz do corpo, o modo como se espera que ele se comporte, a maneira como se acha que ele deve se vestir, a aparência que se espera/ se dita que ele deva ter, tudo isso compõe a ordem do discurso sobre o corpo. A seu passo, momentos diferentes da história nos levaram a percepções e compreensões diferentes dos corpos. Por exemplo, durante a Idade Clássica, a partir de uma semiologia das fisionomias, ampliaram-se as percepções das deformidades, bem como relacionaram-se traços faciais a características de personalidade<sup>5</sup>.

A partir disso, neste texto, compreendemos que o corpo é marcado por uma historicidade discursiva; além disso, é também um objeto semiológico, isto é, seus traços, sua pele, seus gestos, suas vestimentas, são produtores de sentido. Por assim ser, o corpo do rapper Djonga, na imagem recortada do clipe A Música da Mãe é uma materialidade significativa de bastante relevância para nossa análise. Contudo, “não se trata de descrever ou mesmo determinar pontualmente o que é o corpo”, mas sim “delineá-lo a partir de como o discurso moldou-nos a observá-lo”. (Lopes, 2018, p. 53).

## **LER A IMAGEM A PARTIR DA INTERICONICIDADE**

Uma vez compelido a compreender a imagem à luz do conceito foucaultiano de enunciado, conforme já pontuamos antes, Courtine (2013, p. 42-43) pretendia “sublinhar o caráter discursivo da iconicidade”. Disso, o autor propõe uma Semiologia Histórica que, diferentemente da semiologia saussureana, fundada em consonância com o signo linguístico, a semiologia

---

<sup>5</sup> Fazemos referência aos manuais de fisiognomias.



de base histórico-antropológica é tida a partir de indícios mais ou menos conscientes que se apoiam em práticas.

Visando flagrar os indícios<sup>6</sup>, ou por nossas palavras as marcas produtoras de sentido, Courtine (2013) cunha o conceito de intericonicidade. Esse conceito, que podemos considerar da ordem do teórico-metodológico, possibilita pensar a circulação e a propagação de discursos por meio da repetição de símbolos e indícios em imagens. Por meio da intericonicidade, podemos

relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto a Foucault; mas também imagens externas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombam o imaginário. (Courtine, 2013, p. 44).

Para exemplificar a aplicabilidade do conceito de intericonicidade, Courtine (2013) toma o arquivo de imagens amplamente difundido ao redor do mundo do atentado ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, quando duas torres foram atingidas por aviões. Desse episódio, certamente os registros foram muitos, no entanto, conforme observado por Courtine, há seis imagens que circularam indefinidamente. Isso levou-o a questionar: “por que, precisamente, estas seis imagens lá, e não outras se repetem ao infinito?” (Courtine, 2013, p. 45). Tal questionamento está também na base dos questionamentos foucaultianos que nos levam

---

<sup>6</sup> Não tomamos neste trabalho, a distinção feita entre ícone, índice e símbolo na teoria pierciana.



a indagar sobre um enunciado: por que esse enunciado emerge e não outro em seu lugar?

Courtine compreendeu que a resposta à questão levantada relaciona-se à intericonicidade: dentre as seis imagens de maior circulação no episódio do *World Trade Center*, há uma que retrata a enorme nuvem de fumaça que cobriu o céu americano, “a imagem da nuvem de fumaça se elevando no céu de Manhattan é o indício de outra nuvem, proveniente de outra imagem: a que se elevava abaixo do *Pearl Harbour* após o bombardeamento aéreo japonês” (Courtine, 2013, p. 45). Isso demonstra como nosso olhar é atraído para indícios que desde antes estão inscritos em nossa memória discursiva. A imagem da nuvem de fumaça no céu de *Manhattan* atrairia muito mais atenção, justamente por repetir um indício de uma memória que é coletiva.

Dessa maneira, quando uma imagem repete um indício, um símbolo, tende a possuir maiores condições de emergência, justamente porque o sentido que produzirá influenciar-se-á por sentidos anteriores, já configurados naqueles itens; isso porque toda imagem possui sentidos dentro de uma genealogia das imagens que as constituem e as atravessam.

Mediante isso, ao observarmos a cena recortada do clipe de Djonga, interessa-nos não só o corpo do rapper, o lugar que ele ocupa, mas também os indícios inscritos sobre esse corpo, quer sejam os acessórios que ele usa, as peças de roupa que ele veste; interessa-nos também compreender a cena como imagem que rememora outras, seja para produzir os mesmos sentidos, seja para ressignificá-los, pois “não existem imagens que não nos façam ressurgir outras imagens” (Courtine, 2013, p. 44).



## DJONGA EM CENA DE CLIPE: INTERICONICIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Gustavo Pereira Marques, artisticamente chamado Djonga, é rapper, escritor e compositor, nascido na favela do Índio, em Belo Horizonte. Sua paixão pelo rap vem desde 2012 quando frequentava o Sarau Vira-Lata como ouvinte e admirador do gênero. Algum tempo depois, ao lado de Coyote Beats<sup>7</sup>, lançou o disco *Fechando o Corpo* e não parou mais de produzir. Suas composições são reconhecidas especialmente pelo viés de crítica social, muitas vezes colocando em questão o empoderamento negro no Brasil. Em 2017, foi indicado ao prêmio *Red Bull* na categoria melhor faixa; no mesmo ano, também foi indicado ao prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte).

Segundo o site Dicionário de Favela Marielle Franco (2023), as referências musicais do artista vêm do samba e do funk. A primeira influência decorre da presença da cultura negra no convívio familiar; a segunda, advém do contato com a música de Racionais, Marcelo D2, Cazuza, Mano Brown e Elza Soares.

### RAP E VIDEOCLIPES: VERBO E IMAGEM

O rap, como gênero musical, deve ser considerado em seu contexto histórico, social e cultural. De acordo com Teperman (2015), as origens do rap têm relação com as ondas de imigração fundamentais para a constituição desse gênero, a saber, a dos negros africanos trazidos como escravos para

---

<sup>7</sup> Coyote Beatz é DJ, produtor e beatmaker com grande relevância dentro do rap nacional há mais de uma década; cria músicas, batidas e ritmos que embalam as letras de Djonga. Quem é Coyote Beatz. *O Tempo*, 2021. Disponível em : <https://www.otempo.com.br/entretenimento/quem-e-coyote-beatz-o-produtor-musical-por-trasdos-sucessos-de-djonga-1.2472020>. Acesso em: 01, nov. 2023.



as Américas; a dos latinos de países da América Central, atrás de melhores condições de vida, após a Segunda Guerra Mundial. Os primeiros e seus descendentes contribuíram para formação de vários gêneros musicais – blues, jazz, soul – dentre os quais o rap; já os segundos foram responsáveis por levarem ao Bronx<sup>8</sup> o costume das festas de rua, o uso de equipamentos de som e microfones em carros e caminhões.

No contexto norte-americano, o rap passou por algumas fases distintas como produto comercial mobilizador de tendências, e produto com dimensões ideológicas, no qual se travam discussões ritmadas sobre violência, preconceitos, segregação racial, dentre outras questões sociais vivenciadas pelos moradores das grandes periferias.

Já no cenário brasileiro, o gênero está diretamente vinculado aos bailes *black* nas décadas de 1970 e 1980; sua popularização em espaços públicos desde então difundiu sua propagação. Esse movimento é reivindicado como algo para além da música, pois “pensar o rap apenas como um gênero musical parece ser reduzi-lo a apenas uma de suas dimensões. Talvez a particularidade do rap seja reivindicar de modo explícito o fato de que se ‘está no mundo’ ” (Teperman, 2015, p. 57). Em nosso país, o primeiro grupo a ganhar maior destaque foi o *Racionais MC’s* que desde sua criação, em 1988, escreve letras que buscam fazer um resgate acerca de questões da identidade negra, questões como luta de classe e a violência policial para com a população periférica (Teperman, 2015). Ao fim dos anos 2000, surge o movimento conhecido

---

<sup>8</sup> Bronx é um burgo na cidade de Nova Iorque, coextensivo com o condado do Bronx, no estado americano de Nova Iorque. Foi fundado em 1639 por Jonas Bronck, um sueco que estabeleceu no território uma fazenda. Na década de 1970 é concretizado no Bronx o movimento sócio cultural denominado Hip Hop, que ficou reconhecido pelas suas expressões artísticas que são elas: o MCing, o Graffiti Write, o Breaking e o Djing. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bronx>. Acesso em: 24, jan. 2024.



como nova escola no universo do rap, os “herdeiros” das tradições deixadas por artistas anteriores, como os *Racionais MC’s*, por exemplo, aproximam-se das mídias. Diante disso, há um aumento nos anos seguintes no número de *MC’s* e a diversidade das temáticas discutidas amplia-se.

No Brasil, a popularização do rap se deve à característica plural presente nele, às composições de tendências diversas, às relações que permeiam a ética e a sociedade e às posições políticas díspares resultantes dos diferentes posicionamentos existentes dentro desse grupo. Além disso, sua popularidade cresceu, especialmente por sua aproximação com a mídia, o que garantiu a ele ares mercadológicos. A divergência entre “ser uma cultura de rua e uma cultura de mercado atravessa a história do rap e faz parte de sua constituição mais elementar”, por isso, esse gênero “nos ensina que a música está no mundo: é um instrumento de transformação da realidade e é também transformado por ela” (Teperman, 2015, p. 150).

Se o rap pode ser usado como instrumento de transformação da realidade, tal qual afirma o autor acima, buscamos na letra da canção *A Música da Mãe*, escrita por Djonga e seu parceiro Coyote, as ressonâncias disso. Abaixo, uma das estrofes da música:

[...] E se os home’ chega, foi Deus que matou  
Eu só apertei o gatilho  
Mas pensei na minha velha, falando  
Rapaz não te criei pra isso

Pensei no irmão, que não come  
Pensei no fiel, que tá preso  
Pensei nas novinha correndo risco  
E fiz o jogo virar  
[...] (Djonga; Coyote, 2018)



Na primeira estrofe transcrita acima, os dizeres do sujeito que enuncia produzem o sentido da violência que permeia o lugar onde vive: de um lado “os home’chega, foi Deus que matou”, do outro, “eu só apertei o gatilho”. Essa ambientação encontra-se inscrita na memória social como a periferia das grandes cidades, às quais policiais entram de forma violenta e, ao mesmo tempo, podem ser recebidos violentamente também. Mesmo que não haja aqui uma imagem representativa disso, há imagens que circulam sobre essa realidade cotidianamente em jornais televisivos e on-line. Trata-se de uma imagem pré-construída que nos auxilia a produzir sentidos para a estrofe de materialidade linguística, porque esse sentido não se evoca apenas pelas palavras, mas confluência dessas com seu entorno.

O mesmo acontece com os enunciados verbais da segunda estrofe que transcrevemos; por meio deles, rememoramos outras imagens: dos que passam fome, dos que se encontram privados de sua liberdade, das mulheres e meninas vítimas de muitas violências, dentre as quais, a física. Ainda que a violência não esteja presente somente nas periferias, é o cenário dessas que mais uma vez é evocado pelos dizeres da segunda estrofe. Isso porque é nas periferias que se encontra o maior número de pessoas que passam fome, bem como de onde vêm grande parte da população carcerária.

No videoclipe de Djonga, os enunciados acima são ouvidos e seus sentidos são corroborados pelos sentidos das sucessivas imagens do vídeo. Por isso, de modo geral, podemos considerar o videoclipe como uma ferramenta capaz de unificar música, imagens e recortes no encadeamento de sentidos. O videoclipe, segundo Soares (2004), é um gênero pós-moderno que funciona como uma espécie de instrumento de divulgação artística, constituída por imagens “recortadas”. As imagens videoclípticas são assim: fruto de um





eterno devir. Elas parecem feitas para serem ‘cortadas’, editadas, montadas, pós-produzidas” (Soares, 2004, p. 3).

A ideia de videoclipe funciona então como uma espécie de união de imagens capazes de significar algo. A popularização desse gênero ocorreu por volta dos anos 1980 através da criação da *Music Television*, doravante MTV, emissora que televisionava videoclipes de maneira ininterrupta. De início, o videoclipe era definido como um número musical; posteriormente, recebeu o nome de “promo” em alusão à palavra “promocional”; somente na década seguinte o termo videoclipe começou a ser utilizado.

O videoclipe pode ser postulado, a partir das considerações realizadas, como um fenômeno capaz de misturar experiências cotidianas e expressões artísticas ao unificar diversas ferramentas. Podemos compreender o videoclipe também como uma materialidade discursiva, permeada por referências e sentidos constituídos historicamente.

## **DJONGA OCUPA A CENA: INDÍCIOS DE SENTIDO**

Nesta análise, colocamos o foco em uma das cenas do videoclipe *A Música da Mãe*, disponível no *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64>, com duração de 5 minutos e 30 segundos. A cena em questão ocorre aos 29 segundos. Segundo o portal *O Tempo*, em apenas quatro dias, o videoclipe foi visualizado mais de 2 milhões de vezes e se tornou, à época, o vídeo mais visto do *YouTube*. Junto a isso, o videoclipe também recebeu muitos elogios<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Leia mais em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/22/a-voadora-de-djonga-e-mais-6-detalhes-para-prestar-atencao-em-a-musica-da-mae.htm>. Acesso: 30 de nov. de 2023.



e muitas críticas<sup>10</sup>. Os primeiros ressaltam a abordagem dada a vários temas como violência policial, racismo, pedofilia, bullying e feminicídio, seja em primeiro, ou em segundo plano. Já as críticas estão relacionadas principalmente aos minutos iniciais do clipe, quando um rapaz loiro aparece cantando a letra da música em primeiro plano, mas é tirado da cena por meio de uma voadora dada por Djonga. Abaixo, a Fotografia 1 corresponde ao print dos 29 segundos do vídeo, a imagem que é nosso objeto de análise.



**Fotografia 1**

Djonga no trono, 2018.

Fonte: YouTube, 2018.

Na cena acima, o rapper Djonga ocupa o primeiro plano da imagem; o plano de fundo é claro, destacando-se assim o rapper que é negro. Djonga está sentado em uma cadeira de cor escura e de muitos detalhes, similar a um trono; está com os braços sobrepostos nos braços da cadeira e apoiados nas suas coxas; veste meias amarelas de cano alto nas quais

---

<sup>10</sup> Leia mais em <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/verdades-inconvenientes-em-a-musica-damae-1.2019940>. Acesso em 30 de nov. de 2023.



aparece a frase “que tiro foi esse?”<sup>11</sup> e uma bermuda jeans acima dos joelhos; além disso, usa várias correntes prateadas, uma delas com uma medalha, além de dois colares, braceletes e vários anéis. Djonga está sem camiseta, mas nos ombros usa uma capa vermelha, que também pode ser compreendida ou considerada como um manto. Sua vestimenta despojada pode nos remeter à ideia de que o cantor está à vontade, ou não parece preocupar-se em se vestir com roupas mais formais. O uso excessivo de adereços no pescoço, pulsos e dedos é comum dentro do rap, construindo o efeito chamado de ostentação; em videoclipes, a ostentação ajuda a construir o fenômeno da viralização<sup>12</sup>.

Da cena, atentamo-nos aos movimentos de intericonicidade e para isso buscamos recuperar historicamente a memória discursiva por meio da repetição das imagens construídas na Figura 1, seja pelo/no corpo de Djonga, seja pelos indícios que destacamos: indício 1 – a coroa; indício 2 – o trono; indício 3 – a capa. Além desses três indícios destacados, há outros que poderiam ser objeto de análise, no entanto, pelas limitações deste texto, atentamo-nos somente aos que nos referimos, pensando nos entrelaces entre os elementos destacados na cena, o videoclipe e a letra da música, visto que “é pertinente não dissociarmos os diversos signos

---

<sup>11</sup> “Que tiro foi esse?” é uma música da cantora Jojo Todynho que fez grande sucesso nacional, a música, segundo Lucas Castilho, conta a história de um assassinato, entretanto, na internet, sua popularização ocorreu por meio de memes. Que Tiro Foi Esse? Saiba a origem bizarra do meme do momento. Editora Abril, 2018. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/que-tiro-foi-esse-saiba-onde-origem-meme-levar-um-tiro>. Acesso em: 01, nov. 2023

<sup>12</sup> Viralização é um termo usual da internet, designa a ação de fazer com que algo seja propagado rapidamente, ampliando o alcance das informações. ROXO, Alcantara Luciana de. A difusão de informações nas redes sociais e o fenômeno da ‘viralização’ dos boatos. PÓSCOM, XVII Edição, 2016.



que juntos constroem sentidos em um discurso destes nossos tempos [...]” (Lopes, 2020, p. 12).

Inicialmente, devemos dizer que a Fotografia 1 é, mediante a perspectiva foucaultiana, entendida como um enunciado. Os indícios que a atravessam e a constituem são permeados por relações que sustentam lugares discursivos para possíveis interpretações. Nesse enunciado, existem sentidos construídos e/ou reproduzidos por meio de nossa memória discursiva que busca outros discursos, outros corpos, outras imagens, sejam fixas ou móveis por meio dos indícios presentes na imagem vista. Levando isso em consideração, os três indícios que destacamos [coroa, trono e capa] rememoram uma cena de realeza em que um monarca se senta em posição de destaque, em um trono, usando coroa e capa.

A seguir, apresentamos um conjunto de imagens nas quais a construção do sentido da realeza é recorrente. Isso nos leva a considerar que os indícios 1, 2 e 3 estão inseridos em uma linha diacrônica de imagens por meio das quais a realeza está discursivizada.

### **Fotografia 2**

Coroação de D. Pedro I  
por Jean-Baptiste Debret

Fonte: Aventuras na  
história.com



**Fotografia 3**

Rainha Elizabeth II

Fonte: Jornal O Hoje, 2023.

**Fotografia 4**Rei Charles III na  
cerimônia de coroação

Fonte: BBC News Brasil, 2023.

As imagens acima demonstram como, historicamente, a coroa, a capa e o trono aparecem compondo a cena da realeza. Na Fotografia 2, a pintura de Debret retrata o momento da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil; as Fotografias 3 e 4 também retratam momentos de coroação na monarquia britânica, quer sejam a Rainha Elizabeth II, ainda jovem, e seu filho, o Rei



Charles III. As imagens acima estão inscritas em nossa memória discursiva corroborando a produção de sentido da realeza.

Ao contrastarmos as imagens apresentadas, é possível notarmos a presença do objeto coroa que segundo Mariano (2012, p. 342-343), “é uma espécie de adorno, simboliza legitimidade, poder e conquista”. Além de ser uma representação material do poder de quem a utiliza, também faz alusão a um poder superior, transcendendo o poder do coroado. Tal objeto possui historicidade em nossa memória das imagens quando nos relembramos que tradicionalmente, quem a utilizava eram nobres, monarcas, ou deuses.

A utilização de adornos acima da cabeça para indicar uma espécie de soberania aos demais acontece desde a antiguidade, podendo ser encontrada na história de várias civilizações, em diferentes épocas. No Ocidente, o adorno era utilizado por imperadores romanos, como o aclamado Primeiro Imperador de Roma e construtor do império, Octávio César Augusto que por volta de 29 a.C. recebeu da assembleia da Ásia uma coroa como símbolo de honra (Filho; Nogueira, 2019). Durante a antiguidade clássica, elas geralmente eram feitas de metais preciosos e pedras incrustadas em seu entorno. Alguns generais triunfantes também podiam fazer o uso de coroas (Mariano, 2012).

Em nossa contemporaneidade, conforme Mariano (2012), as cerimônias de coroação são realizadas apenas para monarcas britânicos. No catolicismo, em certos tipos de cerimônias, os príncipes da igreja (cardeais e bispos) fazem o uso de uma forma estilizada da coroa que é conhecida como Mitra. Temos ainda a presença de tal objeto em imagens que buscam representar o Chico Rei, personagem que dá origem às festas de congado em Minas Gerais, mostrado na imagem abaixo.



**Imagem 1**  
Chico Rei, Rei Congo.  
Óleo sobre tela, 2020.  
Fonte: Site Arttere, 2020.



O antigo Rei do Congo é trazido para o Brasil como um escravizado. Após a conquista de sua alforria, dedicava-se a comprar cativos para poder libertá-los, então, para homenageá-lo, os libertos o celebravam com músicas e danças nas tradicionais festas para Nossa Senhora do Rosário, entidade também ligada à origem das congadas. Na imagem que retrata Chico Rei, chama-nos atenção também a capa vermelha, acessório usado também por Djonga. As duas capas/mantos assemelham-se não só na cor, mas também no modelo bastante parecido.

Assim, na cena do clipe de Djonga, dentre os objetos existem indícios sob os quais o nosso olhar recai, uma vez que a imagem possui sentidos dentro de um quadro genealógico (Courtine, 2013). Os indícios que observamos na imagem de Djonga são a coroa levemente inclinada para o lado direito, o trono de madeira no qual o artista está sentado e a capa/manto vermelha que cobre quase toda a parte superior de seu corpo. Estes três indícios inserem a cena do videoclipe em um cenário discursivo de realeza. Corroboram o sentido da realeza ainda, colares, anéis, braceletes, visto que esses também possuem relação com ela. Na cena do videoclipe, no



entanto, há uma ressignificação do episódio de coroação, que geralmente apresenta vestimentas mais pomposas, alinhadas, requintadas: Djonga está de bermuda, meias amarelas sem camisa. Assim, podemos inferir que nas coroações tradicionais, importam mais as vestimentas, no caso do rap, os indícios da realeza ressignificam-se em ostentação, construindo-se também pelos adereços – anéis, pulseiras e colares.

O objeto coroa também se repete em outros videoclipes, o que irrompe com sua esfera de origem e possibilita a emergência de sentidos imprevistos.



**Fotografia 5**

Emicida como Pantera Negra, 2018.

Fonte: YouTube, 2018 (00:07).

**Fotografia 6**  
Tracie coroada, 2021.  
Fonte: YouTube, 2021 (01:14).







Segundo Courtine (2008) existe uma relação indissociável entre corpo e discurso e aquilo que permite significar. Diante disso, a intericonicidade nos propicia perceber a repetição das imagens através de traços comuns em um memorial coletivo das imagens. No caso da imagem de Djonga, não podemos separar o corpo do rapper, já que ele é o suporte de dois dos objetos que produzem sentido – a coroa e a capa - ; além disso, o corpo de Djonga também ocupa o terceiro objeto que destacamos: o trono. Assim, na cena do videoclipe, o imprevisto acontece a partir do momento em que quem ocupa o trono é Djonga, um negro, de periferia, cantor de rap. Djonga é rei.

As associações entre um rei e o divino estão presentes na maioria das culturas documentadas durante a história de diversas civilizações. Conforme Souza (2002), o rei é o primeiro chefe da idade heróica, uma espécie de mediação entre o próprio homem e uma divindade que ele representa. No videoclipe, Djonga diz “acima do rei só sua coroa e deus” (minuto 00:55); por conseguinte, a coroa, juntamente com o trono e a capa, associados a imagem de realeza construída por tais objetos, parecem constituir seu corpo de poder, o poder que emana do corpo que é coroado.

A coroação de um rei é um ato político, um reconhecimento do monarca perante seu povo. Por isso, é possível concluirmos que o rei, juntamente de sua coroa, atribui uma identidade a um determinado grupo em uma determinada época (Souza, 2002). Nesse processo de constituição de identidade, conforme Souza (2002, p. 27) “cada rei deveria imitar os gestos do herói-fundador e modelar o mundo conforme o exemplo deste”. Ainda, calcada na ideia de herói, temos a presença da capa, adereço comumente utilizado na representações dos heróis. O trono também nos remete ainda mais ao ideal de rei que Djonga



construiu na cena por meio dos entrelaces entre tais ícones, que dentro de uma genealogia, constituem ainda mais sentido (s).

Cientes de que “os objetos artísticos não são produções aleatórias, mas articulam-se à conjuntura cultural, histórica e social” (Lopes, 2020, p. 22), justamente o que lhes corrobora possibilidades de emergência, a partir da observação de certos movimentos da intericonicidade presente no videoclipe *A Música da Mãe*, é possível marcarmos um deslocamento de sentidos que partem de um eco de outras imagens, alguns traços são conservados, outros apagados de forma a constituírem outro(s) discurso(s) através do corpo de Djonga, visto que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (Foucault, 2008, p. 110).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto utilizamos o conceito teórico-metodológico da Semiologia histórica (Courtine, 2013) para analisar uma cena do videoclipe *A Música da Mãe*, do rapper Djonga. Na cena em questão, os objetos da realeza captam nosso olhar, promovendo a rememoração de imagens anteriores, inscritas em outros momentos de realeza, corroborando a produção do sentido da realeza para o cenário do rap.

Djonga parece buscar afirmações no próprio homem e no divino acerca da posição que ocupa na cena do rap em que ora é consagrado, ora é perseguido, como se o artista quisesse, por meio do videoclipe, para efeito de sentido(s), dizer que assim como sua cultura, seu corpo ora é consumido através da mídia como referência musical, ora é negado, por sua história, cultura e descendência.



É possível marcarmos o papel da intericonicidade que pensa a circulação e difusão de discursos por meio da repetição das imagens, pois, “não existem imagens que não nos façam ressurgir outras imagens” (Courtine, 2013, p. 44). Como vimos, a cena analisada, tratada como enunciado, é permeada por discursos outros e entendida enquanto sendo um acontecimento introduzido em determinadas práticas e relações interdiscursivas em que o sentido presente está aqui e não em outro lugar, nesse discurso e não em outro, compreendendo o processo discursivo, visto que o funcionamento de um discurso envolve certas práticas sociais em determinada época (Foucault, 2008).

Os objetos coroa, trono e capa, usados no corpo do artista, formam um conjunto de materialidades que apontam para regularidades discursivas. No geral, essa composição pode ser entendida por meio das materialidades que a constituem e a atravessam; sua existência histórica pode ser recuperada, como vimos, por meio do entrelaçamento de sentidos, associação e (re)agrupamento de seus traços.

A ferramenta teórico-metodológica da intericonicidade (Courtine, 2013) e as noções de enunciado e formação discursiva de Foucault (2003; 2008) foram essenciais para pensarmos a circulação e a propagação dos discursos por meio da repetição imagética.

Podemos concluir que os movimentos de intericonicidade apontados neste texto compreendem os efeitos presentes em nossa memória, uma sequência de imagens, de ditos e de objetos que se apoiam mutuamente, ora para avaliar, confirmar, criticar, sintetizar ou subverter. Sendo assim, as imagens apresentadas são (re)constituídas, por meio do videoclipe *A Música da Mãe* como uma prática discursiva que (re)significa e (re)modela os sentidos. A análise realizada foi um dos possíveis caminhos, uma vez que não há como trilhar todos pois a combinação de elementos é o que acarreta os efeitos de sentidos possíveis.



## REFERÊNCIAS

BAPTISTE, J. D. **Aventuras na História**. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/pompa-nos-tropicos-ha-exatos197-anos-d-pedro-i-era-coroadado-imperador-do-brasil.phtml> Acesso em: 02 de dez. 2023.

CINTRA, M. **Chico Rei, Rei Congo**. 2020. Oléo sobre tela A 1,40 x 1,00 x P 0, 05.

COMO foi a coroação do rei Charles 3º. **BBC News Brasil**, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cje011580370.apm> Acesso em: 02 de nov. 2023

CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar: século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alvez. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3.

COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo: Pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

DJONGA. **Djonga - A Música da Mãe**. Gravadora ProBeats. YouTube, 20 de ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64> Acesso em: 08 de set. 2023.

EMICIDA. **Emicida – Pantera Negra**. YouTube, 1 de fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Xi1BfosGv2E> Acesso em: 08 de set. 2023.

FAVELAS, Wiki. **Dicionário de Favelas Marielle Franco**. Disponível em: [https://wikifavelas.com.br/index.php/.Dicion%20de\\_Favelas\\_Marielle\\_Franco](https://wikifavelas.com.br/index.php/.Dicion%20de_Favelas_Marielle_Franco) Acesso em: 11 de out. 2023.

FILHO, J. A.; NOGUEIRA, S. A. de. O Culto Imperial e o Apocalipse de João. **Estudos de Religião**, v. 33, n. 1, p. 149-171, 2019.



FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, M.. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LOPES, M. A. P.; BERNARDES, E. S. (Orgs.). **Corpos, sujeitos e discurso: identidades ressignificadas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 09-33.

LOPES, M. A. P. **A silhueta feminina entre pesos e medidas**. Araraquara: Letraria, 2018. E-book.

MARIANO, P. F. **A simbologia do Divino Espírito Santo**. Revista Colóquio, 2012.

RAINHA Elizabeth II completa 65 anos no trono britânico. **O Hoje**, 06 fev. 2017. Disponível em <https://ohoje.com/noticia/mundo/n/129364/t/rainha-elizabeth-ii-completa-65-anos-notrono-britanico/> Acesso em: 02 de dez. 2023.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TASHA & TRACIE. **Tasha & Tracie – Diretoria**. YouTube, 23 de dez. 2012. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=nZfVmuVzJ3l&pp=ygUJRGlYXRvcmlh> Acesso em: 08 de set. 2023.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Data de recebimento: 09/04/2024

Data de aprovação: 02/07/2024

