



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA – SEDE CIDADE DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

ALEXANDRE ALMEIDA

**MÚSICAS E VIDEOCLIPES DE CRIOLO EM RESISTÊNCIA AO DISPOSITIVO DE
RACIALIDADE: AUDIOVISUALIDADES INSURGENTES NO RAP**

**GOIÁS/GO
2025**

ALEXANDRE ALMEIDA

**MÚSICAS E VIDEOCLIPES DE CRIOLO EM RESISTÊNCIA AO DISPOSITIVO DE
RACIALIDADE: AUDIOVISUALIDADES INSURGENTES NO RAP**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás – UEG – Câmpus Cora Coralina como requisito para conclusão do curso e obtenção do título de Mestre em Língua e Interculturalidades.

Orientação: Profa. Dra. Luana Alves Luterman

**GOIÁS/GO
2025**



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo: Alexandre Almeida

E-mail: almeida_mds@hotmail.com

Dados do trabalho

Título: **MÚSICAS E VIDEOCLIPES DE CRIOLO EM RESISTÊNCIA AO
DISPOSITIVO DE RACIALIDADE: AUDIOVISUALIDADES INSURGENTES NO RAP**

Tipo:

☐ Tese

☒ Dissertação

Curso/Programa:

Concorda com a liberação documento

☒ SIM

☐ NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 14 de maio de 2025

Assinatura autor(a)

Assinatura do orientador(a)

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

A447m Almeida, Alexandre.

Músicas e videoclipes de Criolo em resistência ao dispositivo de racialidade : audiovisuais insurgentes no rap [manuscrito] / Alexandre Almeida. – Goiás, GO, 2025.

113 f. ; il.

Orientadora: Profa. Dra. Luana Alves Luterman.

Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2025.

1. Análise do discurso. 1.1. Letras de música. 1.1.1. Rap. 1.1.2. Rapper Criolo. 1.2. Dispositivo de racialidade. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 81'42:78

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 16/2025

Aos quatro dias do mês de abril de dois mil e vinte e cinco às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Alexandre Almeida, intitulado **“MÚSICAS E VIDEOCLIPES DE CRIOLO EM RESISTÊNCIA AO DISPOSITIVO DE RACIALIDADE: AUDIOVISUALIDADES INSURGENTES NO RAP”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Luana Alves Luterman – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Bruno Gonçalves Borges (PPGEL/UFCat), Dr. Guilherme Figueira Borges (UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver):

Cumpridas as formalidades de pauta, às 15h45min a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 04 de abril de 2025.



Documento assinado digitalmente

LUANA ALVES LUTERMAN

Data: 04/04/2025 14:58:05-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luana Alves Luterman (POSLLI/UEG)



Documento assinado digitalmente

BRUNO GONCALVES BORGES

Data: 04/04/2025 14:56:10-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Bruno Gonçalves Borges (PPGEL/UFCat)



Documento assinado digitalmente

GUILHERME FIGUEIRA BORGES

Data: 04/04/2025 15:01:37-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges (POSLLI/UEG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a essa entidade e força maior que chamamos de Deus pelas pessoas colocadas em meu caminho, pela curiosidade e pela vontade de aprender sempre.

Agradeço à minha imensa família pelo apoio e compreensão nessa jornada. Meus passos até aqui só foram possíveis graças aos passos e condições construídos antes de mim.

Agradeço a Kálita Torres de Moura por ser essa namorada que apoia, compreende e incentiva meus estudos.

Agradeço aos meus amigos, dentro e fora da academia, pessoas muito especiais que formam uma rede de apoio incrível e foram fundamentais em todas as fases da minha trajetória acadêmica, especialmente nesse desafio que é concluir o mestrado.

Agradeço aos meus professores da graduação e do mestrado, que sempre contribuíram para minha formação e foram inspiração para mim.

Agradeço às contribuições dos arguidores da banca de qualificação, os professores Guilherme Figueira Borges e Antônio Fernandes Júnior, cujas observações possibilitaram avanços significativos na pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, professora Luana Alves Luterman, pela cumplicidade, pelos ensinamentos, pela disponibilidade sempre que precisei, pelo companheirismo e incentivo.

Agradeço a todos os servidores da UEG, que desempenham papéis fundamentais no funcionamento da universidade. É uma honra ter realizado boa parte da minha formação acadêmica nessa instituição.

Agradeço aos artistas de rap, cuja produção transforma realidades e promove a reflexão crítica sobre questões sociais e raciais que são de grande importância.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram e inspiraram ao longo dessa trajetória, muitas vezes sem nem saber.

Manifesto da Antropofagia periférica - Sergio Vaz

[...]

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.
[...]

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva desenvolver uma análise discursiva de enunciados verbo-visuais presentes em letras de música e videoclipes do rapper Criolo. O corpus de pesquisa a ser descrito e analisado é o conjunto composto pelas obras: *Cleane* (Criolo, 2021) e *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* (Criolo, 2022), com o intuito de ampliar a compreensão do material analisado. Na descrição e a análise desse material de pesquisa, serão acionados, de acordo com a metodologia arqueogenealógica (Foucault, 2010, 2014, 2020, 2023), e assim, por meio da Análise do Discurso, os enunciados que emergem nessa composição verbo-visual. Mobilizaremos o conceito de gênero do discurso (Bakhtin, 2003) para então perscrutar o gênero musical rap em suas potencialidades discursivas nas práticas de subjetivação. Descreveremos os enunciados a serem analisados por meio do funcionamento do conceito de dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023), focalizando sempre os aspectos relacionados ao racismo e cultura (Fanon, 2018; Nascimento, 2016; Kilomba, 2019; Gomes, 2003; Hall, 2023). Para a descrição e a análise das imagens, mobilizaremos pesquisas que aplicam as relações entre discurso e imagem (Courtine, 2011) e (Milanez, 2013). Buscamos compreender de que maneira o rapper Criolo, no contexto histórico e social brasileiro, articula enunciados em suas letras e videoclipes, utilizando o gênero do discurso rap como ferramenta de denúncia ao racismo, analisada à luz da metodologia arqueogenealógica de Foucault, reflete, age sobre e confronta o funcionamento do dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro, contribuindo para a desconstrução deste mecanismo, a reafirmação da identidade negra e para o avanço dos estudos sobre rap e relações raciais no Brasil. Ao final da pesquisa, constatamos que o corpus analisado demonstra o funcionamento social do dispositivo de racialidade na sociedade brasileira. Foi possível perceber como os enunciados presentes nas obras de Criolo possibilitam uma resistência a esse dispositivo, reforçando a importância do rap como ferramenta de transformação social e luta antirracista.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Dispositivo de racialidade. Rapper Criolo. Rap.

ABSTRACT

This research aims to develop a discursive analysis of verbal-visual utterances present in the lyrics and music videos of rapper Criolo. The research corpus to be described and analyzed consists of the works: *Cleane* (Criolo, 2021) and *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* (Criolo, 2022), with the aim of broadening the understanding of the analyzed material. In the description and analysis of this research material, the archaeogenealogical methodology (Foucault, 2010, 2014, 2020, 2023) will be employed, and thus, through Discourse Analysis, the utterances that emerge in this verbal-visual composition will be examined. We will mobilize the concept of discourse genre (Bakhtin, 2003) to explore the musical genre of rap in its discursive potentialities and practices of subjectivation. The utterances to be analyzed will be described through the functioning of the concept of raciality device (Carneiro, 2023), focusing on aspects related to racism and culture (Fanon, 2018; Nascimento, 2016; Kilomba, 2019; Gomes, 2003; Hall, 2023). For the description and analysis of the images, we will draw on research that applies the relations between discourse and image (Courtine, 2011; Milanez, 2013). We seek to understand how rapper Criolo, in the Brazilian historical and social context, articulates utterances in his lyrics and music videos, using the discourse genre of rap as a tool to denounce racism. Analyzed through the lens of Foucault's archaeogenealogical methodology, these works reflect, act upon, and confront the functioning of Sueli Carneiro's raciality device, contributing to the deconstruction of this mechanism, the reaffirmation of Black identity, and the advancement of studies on rap and race relations in Brazil. At the end of the research, we concluded that the analyzed corpus demonstrates the social functioning of the raciality device in Brazilian society. It was possible to observe how the utterances present in Criolo's works enable resistance to this device, reinforcing the importance of rap as a tool for social transformation and anti-racist struggle.

Keywords: Discourse Analysis. Raciality Device. Rapper Criolo. Rap.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: PARTE DA CATEDRAL DE BRASÍLIA PICHADA.....	31
FIGURA 02: MURO PICHADO NA AVENIDA 23 DE MAIO - SP	31
FIGURA 03: PINTURA GRAFITE DO ARTISTA DANIEL ABREU (DAM).	33
FIGURA 04: “ALDEIA SENEGALESA” MONTADA NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE LIÈGE (BÉLGICA).....	36
FIGURA 05: “ZOO LÓGICO HUMANO” EM BRUXELAS, 1958.....	36
FIGURA 06: DJ KOOL HERC E OS HERCULOIDS, FESTA NO BRONX, 1970	40
FIGURA 07: GRUPO PUBLIC ENEMY.....	44
FIGURA 08: PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA <i>PODE CRÊ!</i>	50
FIGURA 09: TERCEIRA EDIÇÃO DA REVISTA <i>PODE CRÊ!</i>	50
FIGURA 10: DEBATE NO REDDIT SOBRE A RACIALIDADE DO RAPPER CRIOLO	56
FIGURA 11: CRIOLO REFLEXIVO	68
FIGURA 12: DANÇARINO VINICIUS (PITBULL)	69
FIGURA 13: DANÇARINO VINICIUS (PITBULL)	70
FIGURA 14: DANÇARINO NICOLAS CABANECO	70
FIGURA 15: DANÇARINO NICOLAS CABANECO	70
FIGURA 16: MOARA SACCHI.....	71
FIGURA 17: DANÇARINA MOARA SACCHI	71
FIGURA 18: FENO E BANDEIRA NA COMPOSIÇÃO DA CENA	72
FIGURA 19: DANÇARINO VINICIUS (PITBULL)	73
FIGURA 20: PROTESTO NO PALÁCIO DO PLANALTO.....	73
FIGURA 21: SANTUÁRIO DE CARAVAGGIO - RS.....	73
FIGURA 22: CRIOLO REFLEXIVO	78
FIGURA 23: CRIOLO QUESTIONANDO ALGUÉM.....	78
FIGURA 24: GESTO BLACK POWER SALUTE NO VIDEOCLÍPE.....	79
FIGURA 25: GESTO BLACK POWER SALUTE	79
FIGURA 26: ALTAR PRESENTE NO VIDEOCLÍPE DE <i>CLEANE</i>	79
FIGURA 27: FAMÍLIA EM LUTO.	81
FIGURA 28: REPORTAGEM DO JORNAL FICTÍCIO PLANTÃO ALERTA.....	85
FIGURA 29: LOGO DO PROGRAMA CIDADE ALERTA.....	86

FIGURA 30: PROGRAMA FICTÍCIO PLANTÃO ALERTA.....	86
FIGURA 31: SÍMBOLO DA MOEDA GRAFADO NA MOEDA	89
FIGURA 32: ANO GRAFADO NA MOEDA.....	89
FIGURA 33: TENTATIVA DE COMPRA COM A MOEDA.....	90
FIGURA 34: REGA E CUIDADO COM A PLANTA DOURADA	90
FIGURA 35: PROSPERIDADE E ORGULHO RACIAL	91
FIGURA 36: PLANO DE REMOÇÃO DA ÁRVORE DA PROSPERIDADE.....	91
FIGURA 37: EMPRESÁRIOS DESTRUINDO A ÁRVORE	92
FIGURA 38: A ÁRVORE COM GALHOS E TRONCOS ARRANCADOS	92
FIGURA 39: A CRIANÇA ENCONTRA SEUS ANCESTRAIS.....	93
FIGURA 40: ANCESTRAIS PRESENTES NA MANIFESTAÇÃO.....	93
FIGURA 41: A ÁRVORE À BEIRA-MAR	94
FIGURA 42: ÁRVORE EM OUTRO PONTO.....	94
FIGURA 43: GRUPO BRÔ MC'S.....	97
FIGURA 44: RAPPER KAÊ GUAJAJARA.....	97
FIGURA 45: COMENTÁRIOS NO VIDEOCLÍPE DE CLEANE NO YOUTUBE	101
FIGURA 46: REPRESENTATIVIDADE ANCESTRAL	102
FIGURA 47: A CRIANÇA E SEUS ANCESTRAIS.....	102
FIGURA 48: MARCHA EM PROTESTO AO CORTE DA ÁRVORE DA PROSPERIDADE.....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 01: O GÊNERO MUSICAL RAP COMO ACONTECIMENTO: IRRUPÇÕES MONUMENTAIS NO DOMÍNIO DA MEMÓRIA	23
1.1 A TAXIONOMIA RAP E SUAS CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE EMERGÊNCIA.....	29
1.2 A IDENTIDADE MUSICAL COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA À SEGREGAÇÃO RACIAL E ÉTNICA.....	42
1.3 RAP NO BRASIL: OS GÊNEROS MÚSICAIS CIRCUNVIZINHOS AO RAP E A MILITÂNCIA POLÍTICA DAS COMUNIDADES SOCIAIS MINORITARIZADAS	46
CAPÍTULO 2: A FIGURA DO RAPPER NO INTERIOR DO RAP E SUA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA	53
2.1 RAÇA, ETNIA E SUAS RELAÇÕES COM O GÊNERO RAP	57
2.2 CRIOLO E AS NUANCES DA NEGRITUDE: LEITURAS RACIAIS E IDENTITÁRIAS NO CONTEXTO BRASILEIRO .	62
2.3 CLEANE.....	67
CAPÍTULO 3 - MEMÓRIA CULTURAL E DISPOSITIVO DE RACIALIDADE: O VIDEOCLÍPE DE CRIOLO COMO ESTRATÉGIA DE ENFRENTAMENTO	82
3.1 O INCÔMODO COM O MODO DE EXISTIR	89
3.2 FORMAS DE ENFRENTAMENTO AO DISPOSITIVO DE RACIALIDADE	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

Alô, Foucault
Cê quer saber o que é loucura
É ver Hobsbawm
Na mão dos boy
Maquiavel nessa leitura.
(Duas de Cinco - Criolo, 2014)

Esta dissertação mobiliza como fundamentação teórica conceitos da Análise do Discurso, tendo como um dos mais importantes conceitos desta pesquisa o de que nossos enunciados são atravessados por discursos partícipes de certa ordem histórica, de modo que aquele que fala não enuncia solitariamente: as condições de produção dos enunciados são engendradas pela memória discursiva, pelo arquivo, pela História. Assim, não temos um discurso original, fundador de algo inteiramente novo, ou ainda, como diria Mikhail Bakhtin (2016), não temos uma palavra primeira, adâmica, no mundo.

Considerando que expressarei as motivações e interesses pessoais de pesquisa desta dissertação, escreverei aqui em primeira pessoa do singular. A primeira pessoa aqui expressa minha subjetividade, com essa marcação discursiva gramatical, de modo que, assim como Foucault preconiza em *A ordem do discurso* (2014), o desejo aqui não é tomar a palavra, mas deixar-me envolver por ela, pelas condições históricas que me possibilitam existir. Toda enunciação desta pesquisa se materializa emergindo do conjunto dos diálogos realizados nas orientações, das contribuições de tantos pesquisadores próximos; irrompe também do diálogo com pesquisadores não tão próximos e que são aqui referências. Do mesmo modo, os enunciados aqui ecoam dos versos de diversos artistas que fazem rap e me auxiliam a constituir o sujeito que sou.

Assim, descrevo aqui alguns pontos que considero importantes para compreender os motivos pessoais de realização dessa temática de pesquisa para a dissertação. Começo pela minha ligação com a música, que vem desde a infância, estimulada pelos meus pais. Cresci em uma casa em que eram comuns momentos para se ouvir músicas, principalmente aos domingos. O repertório era composto por ritmos populares diversos, com bastante destaque para o forró e a chamada música sertaneja raiz. O último estilo em específico me chamava atenção pelas letras que contavam uma narrativa com um enredo de começo, meio, fim e com

moral da história; tudo isso me proporcionava reflexão, despertava minha imaginação e interpretações plurais.

Desde criança, eu pensava nas palavras, em como compreender melhor o mundo pensando nas histórias, como as palavras contavam histórias. No ensino fundamental, eu gostava de tudo que envolvia “interpretação de texto” e imaginava que talvez no ensino médio tivesse uma disciplina específica que tratasse de interpretação. No início da adolescência e durante toda ela, por influência do que os meus irmãos ouviam, tive contato com novos estilos como o pop rock, axé, músicas internacionais, rap. E o rap em especial me conduziu às palavras que eu não conhecia ou que eram usadas de um modo diferente: as gírias. Esse estilo narrativo me permitiu contato com uma realidade, que de algum modo era próxima e distante da minha, e que eu buscava compreender de alguma forma aqueles sujeitos/personagens, os enredos, narrativas e seus porquês de assim ser. Nesse primeiro contato, o rap foi o gênero que me permitiu compreender-me como pessoa negra. Nessa fase, também entendi que havia discriminação e preconceito relacionado a esse gênero musical.

Após essa fase, já na adolescência, por bom tempo deixei de ouvir rap, e hoje entendo que em partes foi por conta desse espectro discriminatório ao redor do gênero musical e pelo meu círculo social de amigos. O rap costumava ser regularmente associado a drogas e violência. Já no ensino médio, não encontrando necessariamente uma matéria de “interpretação de texto”, pensava que talvez em algum curso superior houvesse essa disciplina, e que seria bom poder “interpretar” letras de música; essas músicas a serem “interpretadas”, no meu pensar daquela época, seriam da Legião Urbana (o *corpus* de pesquisa musical mudou diversas vezes nesse trajeto e já cogitei, inclusive, Belchior).

Depois de muito tempo, comecei a cursar Licenciatura em Letras e, ao mesmo tempo, uma especialização voltada para relações raciais e africanidades brasileiras, ambos os cursos na Universidade Estadual de Goiás/Unidade Cora Coralina. Nessa fase, em busca de tudo que envolvia a cultura negra, eu voltei a ouvir rap, agora com rappers da chamada nova escola do rap, como os artistas Criolo, Black Alien, Djonga.

Um dia, caminhando pelo corredor da universidade após sair de uma aula da especialização, em meio a muitas reflexões sobre raça, capitalismo, identidade e gênero, percebi que tudo o que foi exposto e discutido na aula estava, de algum modo, sintetizado em uma das músicas de rap que eu ouvia: “Alô, Foucault / Cê quer saber o que é loucura? / É ver Hobsbawm / Na mão dos boy / Maquiavel nessa leitura.” (Duas de Cinco - Criolo, 2014). Esses foram um dos versos que me permitiram realizar uma divagação analítica muito

simplista e, com ela, perceber que algo maior demandava ser analisado por meio de letras de rap.

“Alô, Foucault” é um enunciado que faz, por meio do vocativo <Foucault>, um chamado/evocação de um dos maiores estudiosos das organizações sociais pautadas no poder. Aqui, enfaticamente, os versos destacam as reflexões de “Foucault” sobre a História da Loucura. Seguindo os versos de Criolo, há uma provocação irônica na indagação “Cê quer saber o que é loucura?”, e podemos perceber que <loucura> é um item lexicalalocado com sentido de “algo que é absurdo para a sociedade”, aquilo que é ilógico e irracional. Em resposta à própria indagação, temos o que é loucura: “É ver Hobsbawm na mão dos boy, Maquiavel nessa leitura”. Eric Hobsbawm, historiador marxista que estudou sobre dinâmicas sociais, é mobilizado nos versos citados a fim de demonstrar e validar um paradoxo/loucura: na atual dinâmica social, os “boy”, que seriam as pessoas economicamente mais favorecidas, têm acesso ao conhecimento de Hobsbawm, autor que abordava como algumas práticas sociais são manipuladas de forma a servir propósitos políticos, capazes de penalizar a população em condição de vulnerabilidade social e privilegiar economicamente a elite.

Nessa mecânica de manutenção do poder, novamente reaparece em forma de crítica e ironia em “Maquiavel nessa leitura”. Nicolau Maquiavel é mencionado, o autor do livro O Príncipe, pois é de modo errôneo e popularmente conhecido pela sua obra reduzida ao seguinte aforismo: “os fins justificam os meios”. “Maquiavel”, nessa “leitura” social, juntamente com os outros dois grandes teóricos, Foucault e Hobsbawm, são mobilizados para uma construção crítica de denúncia a uma dinâmica de poder que se exerce também no campo do conhecimento, regulando o que é o conhecimento, qual conhecimento é válido e legítimo e quem são os sujeitos que podem acessá-lo, especialmente para compreender como funcionam as relações de saber e de poder numa agenda social assimétrica ao possibilitar a emergências de uma ética e de uma estética existencial (eurocêntrica) em detrimento de outras em seu lugar (cultura afro, negra).

Essa percepção teve por fundamentação tudo o que eu aprendia sobre relações raciais, como também tudo o que aprendia sobre língua/linguagem naquele momento.

Nesse reencontro, o rap foi o gênero musical que me ajudou a repensar e a me ver como pessoa negra e sujeito político. Assim, a compreensão do gênero para além do aspecto rítmico musical possibilitou o meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Letras, intitulado O vocabulário de Criolo em suas letras de rap : uma abordagem discursiva (Almeida, 2022). Neste trabalho, analisamos discursivamente algumas letras do rapper Criolo, com foco no nível lexical, buscando compreender a construção e produção do sentido crítico

presente no vocabulário usado pelo rapper. A análise fundamenta-se nas noções de Mikhail Bakhtin (2003) e nos pressupostos da Análise do Discurso de Michel Pêcheux (1971, 1983, 1995), além das contribuições de Jacqueline Authier-Revuz (1990) sobre heterogeneidades discursivas. Também nos apoiamos nas pesquisas de Helena N. Brandão (2009) para aprofundar a análise lexical, explorando seu caráter polissêmico e discursivo.

A pesquisa realizada permitiu identificarmos que o vocabulário das letras de Criolo possui uma historicidade e marcações sócio-ideológicas que sustentam efeitos de sentido vinculados a formações discursivas específicas. Assim, esta dissertação dá continuidade ao trabalho iniciado no TCC, aprofundando a análise ao incorporar elementos da audiovisualidade e ampliando o referencial teórico na busca de compreender essa complexa manifestação cultural e política carregada de significados sociais, ou seja, o rap de Criolo como prática discursiva.

Este preâmbulo enunciativo objetiva situar minha motivação pessoal de pesquisa. Assim, o que busquei aqui foi ressaltar alguns tópicos que considero importantes para este propósito e demonstrar como estes pontos se ligam em minha constituição como sujeito discursivo e pesquisador desta temática. Espero ter alcançado tal objetivo e volto agora à escrita em primeira pessoa do plural, ao "nós" não só da coletividade acadêmica, mas a um "nós" que envolve todos que se intrigam e se interessam pela discursividade humana, atrelando-nos nessa jornada investigativa que é sempre construída coletivamente.

No presente trabalho, o rap é compreendido como gênero do discurso (Bakhtin, 2016), que permite aos sujeitos a construção e reafirmação de sua subjetividade por meio dessa prática cultural discursiva. Deste modo, compreendemos que as estruturas da sociedade e seus sujeitos podem ser observados por meio de seus gêneros do discurso. O rap é um gênero discursivo musical de caráter político, com enunciados em que denúncias sociais, pautas identitárias e raciais são presentes, e com as quais a produção de Criolo se alinha.

Nessa linha teórica, de pensar discursivamente o gênero rap e as suas reverberações na sociedade, temos alguns trabalhos que o tomam como objeto de pesquisa, como Moreira (2009), que observa a constituição da subjetividade dentro de letras do grupo Racionais MC's tendo por base as noções bakhtinianas. Já especificamente sobre o rapper Criolo, destacamos a dissertação de Lima (2019), em seu trabalho intitulado *“Convoque seu Buda”: práticas de resistência e relações de poder nas letras de música de Criolo*.

A pesquisa realizada por Lima (2019) descreve e analisa relações de poder e resistência em algumas músicas de Criolo. Na dissertação, podemos notar que o artista é conhecido no cenário do rap nacional por tratar em suas letras de músicas temas como

consumismo, monetarização da vida cotidiana, discriminação social e racial, hipocrisia vinculada aos casos de cidadãos em situação de rua, uso de drogas, porte de armas, mau uso das redes sociais e da mídia e relações de poder.

Encontramos também outras pesquisas, fora da Análise do Discurso, que trabalham com o rapper Criolo em seus respectivos campos do conhecimento. Um deles é a dissertação de Carvalho (2017), *A polifonia visual do hip-hop paulistano: Cartografia de escutas sobre os MC's Criolo e Emicida*, que analisa a produção audiovisual de Criolo e Emicida, explorando a relação entre canção e vídeoclipe, isso dentro das noções teóricas do campo da comunicação. Na dissertação, o autor se concentra mais na dimensão estética e performática e não nas questões raciais. Já na tese *O rap do fim do mundo: modernidade tardia brasileira e insurgência nas canções de Criolo e Emicida*, de Alexandre de Carvalho Pitta (2019), são abordadas as letras de Criolo e Emicida como espaços de resistência e produção de sentidos contra-hegemônicos.

Ambos os trabalhos contribuem significativamente para os estudos sobre o rap e o hip-hop no Brasil, mas deixam lacunas que esta pesquisa busca preencher. É preciso refletir de forma discursiva não apenas sobre as letras das canções, mas também sobre sua visualidade, de modo a inserir na análise as imagens que emergem nessas produções e que discursivizam sobre racismo. Descrever e analisar essas pautas que emergem discursivamente por meio do rap é de grande importância, em especial a pauta racial, visto que medidas voltadas ao estudo e combate do racismo faz parte das demandas solicitada por entidades como o UNICEF Brasil (2021).

Após a divulgação de dados alarmantes sobre o perfil das vítimas de violência no Brasil, foi possível constatar que as mortes violentas possuem como vítimas um índice revelador de que 90% são jovens, dos quais cerca de 80% são negros¹. Portanto, torna-se imprescindível estudos que venham a examinar e compreender os mecanismos desse sistema que resulta na morte, em grande quantidade, de pessoas negras. Contribuindo para avanços desses estudos, iremos desenvolver nosso trabalho de análise discursiva de letras de rap tendo por base parte da produção de Criolo.

Nosso intuito é compreender de que maneira o rapper Criolo, no contexto histórico e social brasileiro, articula enunciados em suas letras e vídeoclipes, utilizando o gênero do discurso rap como ferramenta de denúncia ao racismo? Como sua obra, analisada à luz da

¹ UNICEF BRASIL. Nos últimos 5 anos, 35 mil crianças e adolescentes foram mortos de forma violenta no Brasil, alertam UNICEF e Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: < <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/nos-ultimos-cinco-anos-35-mil-criancas-e-adolescentes-foram-mortos-de-forma-violenta-no-brasil> > Acesso em 01 de maio de 2024.

metodologia arqueogenealógica de Foucault, reflete, age sobre e confronta o funcionamento do dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro (2023), contribuindo para a desconstrução deste mecanismo, a reafirmação da identidade negra e para o avanço dos estudos sobre rap e relações raciais no Brasil?

Para tanto, temos como objetivo geral deste estudo analisar como o rapper Criolo articula enunciados discursivos em suas letras e videocliques para denunciar o racismo no contexto histórico-social brasileiro, investigando de que forma sua obra se posiciona frente ao dispositivo de racialidade proposto por Sueli Carneiro. Assim, temos como objetivos específicos compreender como os enunciados do artista emergem, circulam e se transformam historicamente, revelando estratégias de resistência e confronto a estruturas de poder. Pretende-se, assim, identificar como as produções de Criolo manifestam-se como práticas discursivas de enfrentamento ao racismo e contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre rap, racialidade e resistência no Brasil contemporâneo.

Criolo é atualmente um dos rappers brasileiros mais populares deste meio; é ator, cantor e compositor de samba e rap. Também é um dos idealizadores da Rinha dos MC's². Como artista da música, Criolo teve indicações ao Grammy Latino de 2019 com *Boca de lobo* (2018) na categoria de Melhor Vídeo Musical Curto. A indicação se deve ao fato de que o videoclipe tem uma produção cinematográfica marcada por imagens que fazem diversas referências ao momento sócio-histórico em que a obra emergiu. A música e o vídeo são fortemente marcados pela crítica ao discurso político brasileiro no período que se estende de 2013 até 2018, ou seja, o videoclipe retrata acontecimentos importantes e recentes da história política do Brasil, como protestos contra o governo Dilma, a gestão Temer, e as eleições de 2018. *Éterea* (2018) também é uma das obras de Criolo indicadas ao Grammy Latino de 2019, na categoria de Melhor Canção em Português; a letra da música aborda a liberdade sexual e a importância de contestar o padrão de gênero e sexualidade binários. As composições de Criolo são conservadas por composições enunciativas que tematizam desigualdade social, política e questões raciais.

Nosso corpus de pesquisa (material de descrição e análise dos dados) é selecionado por meio da obra do rapper Kleber Cavalcante Gomes, cujo nome artístico é Criolo. Pretendemos realizar uma descrição e análise discursiva das letras de músicas selecionadas e do material audiovisual dos videocliques para identificar e compreender os enunciados que demonstram o funcionamento do que Sueli Carneiro (2023) conceituou como dispositivo de

² A Rinha dos MC's é um projeto de Criolo e DJ Dan Dan. Foi criada para realizar batalhas de rap e promover a cultura hip-hop.

racialidade, que procura compreender o funcionamento do racismo, um sistema que se articula na sociedade como um dispositivo de poder. Este conceito de dispositivo de racialidade será melhor apresentado e utilizado no decorrer do presente trabalho.

Trabalharemos as músicas *Cleane* (Criolo, 2021) e *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* (Criolo, 2022). Essa seleção contempla nosso objetivo de analisar o funcionamento do dispositivo de racialidade por meio de letras do rapper Criolo, isso devido aos enunciados e temáticas presentes nas composições. Desta seleção, *Cleane* é uma composição que possui dentre os temas presentes a morte da irmã de Criolo devido à covid-19. Por estar situada temporalmente na pandemia, nos propiciará uma percepção sócio-histórica desse momento.

Para realizar nossa proposta de trabalho, descrever e analisar discursivamente enunciados presentes em um conjunto de letras do rapper Criolo, esta pesquisa se apoiará em conceitos da Análise do Discurso, em específico nas contribuições e no método arqueogenealógico de Michel Foucault.

O método arqueogenealógico consiste em estabelecer, em meio à dispersão dos enunciados, uma regularidade discursiva. Tomaremos, assim, os enunciados a serem analisados por meio sempre das suas condições de produção, as formas de saberes e poderes que emergem nos enunciados. Em uma análise discursiva, os discursos devem ser considerados no interior dos processos histórico-sociais que os constituem, levando em conta a posição e filiação dos sujeitos a determinados discursos, o que pode ser observado nos enunciados.

Entendemos o discurso na perspectiva foucaultiana. Discurso é “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (Foucault, 2020, p. 131). Portanto, mais que um conjunto de frases ou versos proferidos, o discurso é algo estruturado e regular, dependente de condições específicas de aparecimento. Por meio dessa organização, é possível acessar sistemas de pensamento e formas de distribuição dos sujeitos na sociedade. De acordo com um dos postulados desta linha de pesquisa, temos que “analisar o discurso é interpretar os sujeitos falando” (Fernandes, 2008, p. 15). Os efeitos de sentido das palavras não existem em si mesmos; são construções históricas negociadas também como efeitos de sentidos entre os sujeitos, não sendo então o sujeito origem ou controlador destes sentidos.

Mobilizaremos nesta pesquisa o rapper Criolo por meio da função autor proposta e descrita por Foucault (2006) e que aprofundaremos ao decorrer deste trabalho. Nesse arranjo da discursividade, os enunciados se filiam ao que chamaremos de formações discursivas:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (Foucault, 2020, p. 47).

Entendemos assim que os enunciados das letras do artista Criolo se filiam a formações discursivas específicas; sendo a formação discursiva um sistema enunciativo composto por um conjunto de regras. Conceber a formação discursiva é também pensar as regras de funcionamento dos sistemas enunciativos.

O rapper Criolo, sujeito discursivo no exercício da função autor, ou seja, é constituído na inter-relação de outras vozes sociais (Foucault, 2020), sendo portanto, um sujeito plural. Seus enunciados produzidos nos permitem observar e analisar as formações discursivas presentes nos discursos no material de análise. Para então conseguir melhor descrever e compreender esses discursos e a constituição dos mesmos, mobilizaremos o método arqueogenealógico.

Visando compreender mais sobre a temática racial, que é presente no material a ser examinado, buscaremos suporte teórico junto a Sueli Carneiro (2023) e o conceito por ela nomeado de “dispositivo de racialidade”. Para tanto, se faz necessária a compreensão do conceito de dispositivo de Michel Foucault, que é de onde deriva a formulação de Sueli Carneiro. Ao postular sobre dispositivo, Foucault afirma o seguinte:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 2010, p.138).

O conceito de dispositivo está assim atrelado à produção e organização dos saberes na sociedade. Este conceito é fundamental para entender certas dinâmicas de poder, como é o caso do racismo, sendo este um sistema de poder. Carneiro (2023) afirma:

Meu pressuposto é o de que, no contexto da modernidade ocidental, racialidade vem se constituindo num dispositivo, tal como essa noção é concebida por Foucault. A racialidade é compreendida como noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder, conformando, portanto, saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder (Carneiro, 2023, p. 44).

Por esta perspectiva, analisaremos o material linguístico e audiovisual de nosso recorte temático, de pensar o racismo e o dispositivo de racialidade. Assim, para análise das imagens presentes na constituição dos vídeos, faremos uma abordagem que tem fundamentação nas pesquisas desenvolvidas por Nilton Milanez (2013) no trabalho com enunciados audiovisuais: “há um trabalho discursivo essencialmente com a língua que pode, certamente, ser deslocado para se pensar a imagem” (Milanez, 2013, p. 347).

Também com a finalidade de descrever e analisar a discursividade das imagens, mobilizaremos algumas noções de Jean-Jacques Courtine, como a de intericonicidade:

A intericonicidade supõe considerar as relações entre imagens que produzem sentido: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, em Foucault; mas também imagens internas, que supõe a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (Courtine, 2011, p. 160).

As imagens que circulam na sociedade possuem sua construção e sentidos em constante efeito de criação e ressignificação. Elas, as imagens, carregam nesse processo de circulação marcas da história que interagem com o momento presente, construindo efeitos de sentido novos.

Os enunciados audiovisuais presentes no material a ser descrito e analisado possuem uma condição histórica que é a tônica do nosso trabalho. Sabendo que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos” (Foucault, 2014, p.8), nos cabe questionar o aparecimento de cada enunciado e não outro em seu lugar na constituição discursiva da produção fonográfica de Criolo. De igual modo, esse questionamento será feito em relação às imagens presentes nos vídeos que constituem o nosso *corpus* de pesquisa.

Nossa hipótese é que os enunciados dispersos e que emergem nas produções de Criolo possuem saberes e poderes organizados, que podem expressar denúncia à opressão do sistema racista e do funcionamento do dispositivo de racialidade na sociedade brasileira.

Ao longo desta pesquisa, serão utilizados os caracteres < >, conhecidos como colchetes angulares ou chevrons. A função que empregaremos para esses caracteres é destacar itens lexicais ou frases presentes nos enunciados analisados, com o objetivo de enfatizar termos relevantes para a discussão e a análise proposta.

Para o desenvolvimento da análise proposta, esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *O gênero musical rap como acontecimento*:

irrupções monumentais no domínio da memória, descrevemos o gênero musical rap como um acontecimento discursivo e suas irrupções monumentais no domínio da memória, destacando seu papel como prática cultural e política que ressignifica narrativas históricas e sociais. No segundo capítulo, intitulado *A figura do rapper dentro do rap e sua representação identitária*, descrevemos e analisamos a constituição do sujeito rapper. Este capítulo explora como o rapper se posiciona como um agente de transformação e representação identitária. No terceiro capítulo, intitulado *Memória cultural e dispositivo de racialidade: o videoclipe de Criolo como estratégia de enfrentamento*, descrevemos as formas como as obras produzidas por Criolo podem ser utilizadas como práticas de enfrentamento ao dispositivo de racialidade. Este capítulo analisa como os videoclipes e as letras do artista funcionam como estratégias de resistência e reafirmação da identidade negra, confrontando as estruturas de poder que perpetuam o racismo.

CAPÍTULO 01: O GÊNERO MUSICAL RAP COMO ACONTECIMENTO: IRRUPÇÕES MONUMENTAIS NO DOMÍNIO DA MEMÓRIA

Este capítulo tem a finalidade de descrever e analisar alguns acontecimentos que marcam historicamente e discursivamente o gênero musical de que trataremos, o rap. Descreveremos e analisaremos as condições discursivas que possibilitaram que determinadas produções do rap emergissem e se consolidassem como formas de protesto à opressão e de enfrentamento ao racismo sistêmico contra sujeitos negros. Sabemos que há diversas vertentes do rap, é que se filiam a formações discursivas diferentes, e aqui nesta pesquisa nos deteremos a essa vertente do rap de protesto social. Para tanto, mobilizaremos as contribuições de Michel Foucault incorporadas à Análise do Discurso. Adotaremos o método arqueogenealógico foucaultiano para escavar as regularidades da episteme numa trama discursiva que macula a cultura afro, negra: como o domínio dos saberes engendram o modo como se pode e deve conceber quaisquer acontecimentos sobre os negros, especialmente os brasileiros narrados nas músicas do rapper Criolo.

Inicialmente, faremos algumas considerações sobre as fases ou épocas do pensamento de Foucault. Nesse trajeto de desenvolvimento do pensamento teórico, foi significativa a cooperação de Michel Foucault para o avanço no campo das ciências humanas, especialmente para descrevermos, interpretarmos e analisarmos temas como o funcionamento das relações de saber e poder na sociedade. Pontuaremos aqui as contribuições foucaultianas em cada uma dessas fases pertencentes ao campo da Análise do Discurso.

De acordo com Gregolin (2007), o pensamento de Foucault pode ser dividido em três épocas diferentes. No primeiro momento, destaca-se a investigação das estruturas discursivas. Nessa fase, também chamada de fase arqueológica, Foucault dedica-se à pesquisa sobre a sistematização da construção dos saberes. As obras que se destacam nesse período são: *História da Loucura na Idade Clássica* (1961), *Nascimento da Clínica* (1963), *As palavras e as Coisas* (1966), *A arqueologia do saber* (1969). Todas essas obras estão focadas na análise histórica e crítica das práticas discursivas e das instituições.

No segundo momento da trajetória teórica de Foucault, “sua atenção voltar-se-á para as práticas do poder, para as relações que se estabelecem entre o saber e o poder” (Gregolin, 2007, p. 64). Essa fase é conhecida como fase genealógica, que perscruta as relações entre saber e poder: como esse saber é produzido e a forma como os saberes circulam discursivamente. Essa fase produz um avanço para se pensar como o poder é exercido em práticas sociais e institucionais.

Já no terceiro momento, Foucault busca analisar as formas de subjetivação. Essa é a fase ética, em que serão abordados os procedimentos de subjetivação do sujeito: como esse sujeito constrói para si uma identidade e como as dinâmicas das relações de poder interferem nessa construção. É importante ressaltar que estes momentos, etapas da obra de Foucault, não são períodos que, ao sofrerem uma gradação, não se excluem, pelo contrário, estabelecem uma relação de complementaridade. Nos valendo dessas contribuições de Michel Foucault, buscaremos realizar uma escavação dos saberes discursivos relacionados ao rap e à constituição deste gênero musical. Este levantamento é de grande importância, pois, por meio da abordagem foucaultiana, entendemos que,

Antes de se ocupar, com toda a certeza, de uma ciência, ou de romances, ou de discursos políticos, ou da obra de um autor, ou mesmo de um livro, o material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral (Foucault, 2020, p.32).

Nesse sentido, mobilizaremos aqui esses acontecimentos relacionados ao gênero musical rap. Os acontecimentos, na perspectiva de Foucault (2020), não são apenas meros fatos cronológicos, eles representam momentos de significativas mudanças nos campos de poder e de saber, interferindo assim o modo como os sujeitos percebem e agem nessas estruturas de saber-poder. O acontecimento é assim, o que possibilita descontinuidades e rupturas discursivas.

O acontecimento diz respeito ao recorrente, ao que se instala em meio à dispersão como um arquivo na construção do objeto (Foucault, 2020), de modo a não determinar o que será ou como será esse objeto do discurso, mas de forma a emoldurar condições para que certos enunciados emergjam. Portanto, temos no acontecimento a ligação do discursivo com o não-discursivo, entendendo este último como práticas sociais, acontecimentos políticos, fatos econômicos e formas de governança. Em relação à história do rap, os enunciados como acontecimentos discursivos estão atrelados à materialização de uma memória sobre o objeto rap, ao mesmo passo que esses enunciados estão abertos à repetição, transformações, não sendo enunciados fechados em si, mas possibilitando novas significações.

Para desenvolver a pesquisa a respeito dos enunciados verbais (letras das músicas) e verbo-visuais (imagens, entonações e ritmo dos videocliques) do rap do Criolo, mobilizaremos o método arqueogenealógico, que é a interrelação do método arqueológico e do genealógico. Buscando melhor compreensão do hibridismo desses métodos, discutiremos o que Foucault postula sobre cada um, a começar pelo método arqueológico:

a descrição arqueológica dos discursos se desdobra na dimensão de uma história geral; ela procura descobrir todo o domínio das instituições dos

processos econômicos, das relações sociais nas quais pode articular-se como formação discursiva; ela tenta mostrar como a autonomia do discurso e sua especificidade não lhe dão, por isso, um status de pura idealidade e de total independência histórica (Foucault, 2020, p.201).

Como descrito acima, o método arqueológico de Foucault consiste na operacionalização descritiva da historicidade dos enunciados de forma ampla quanto aos fatores que possibilitaram a emergência de certos enunciados e não de outros em seu lugar, promovidos pelas condições históricas de existência dos discursos. Nesse processo, é preciso perceber as regularidades enunciativas, descrever e analisar as condições de produção e os mecanismos de controle que atuam sobre os discursos na sociedade.

Já sobre a genealogia, Foucault preconiza o seguinte:

A genealogia seria, pois, relativamente ao projeto de uma inserção dos saberes na hierarquia do poder próprio da ciência. Uma espécie de empreendimento para dessujeitar os saberes históricos e torná-los livres, isto é, capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico unitário, formal e científico (Foucault, 2010, p.11).

Nessa perspectiva, utilizando o método genealógico, Foucault (2010) ensina a pensar a relação entre saber e poder, entendendo o conhecimento como construído dentro das práticas e das relações de poder na sociedade. Neste sentido, a pesquisa genealógica busca dessujeitar o saber, de modo a liberar os conhecimentos históricos de um domínio hegemônico, permitindo que se tornem autônomos e aptos a resistir e a se opor à imposição de um discurso teórico homogêneo, formal e científico.

Portanto, na perspectiva do método genealógico, compreende-se o saber e a verdade como algo constituído nas relações de poder. Para isso, é necessário investigar como esse processo ocorre e como o saber é produzido e distribuído, questionando sempre o saber que é aceito como algo dado e natural, mas pensando-o como algo forjado nas relações de poder.

Em relação ao ponto central de cada um destes métodos, o arqueológico e o genealógico, segundo Foucault:

Eu diria em duas palavras o seguinte: arqueologia seria um método próprio da análise das discursividades locais e a genealogia a tática que faz intervir, a partir dessas discursividades locais assim descritas, os saberes de dessujeitados que daí se desprendem. Isso para reconstituir o projeto de conjunto (Foucault, 2010, p.11).

A arqueologia escava as discursividades por meio das vontades de verdade que fomentam, classificam e se redistribuem (Foucault, 2014). A genealogia questiona e busca entender os poderes que se engendram por meio dos saberes presentes nos discursos dessa escavação. Portanto, na congregação dos dois métodos, o que se pretende é uma análise mais

efetiva e abrangente das relações de saber-poder que constituem os discursos em relação ao rap e aos enunciados presentes nas composições de Criolo. O método arqueogenealógico nos ajudará a melhor descrever e analisar as condições sócio-históricas de aparecimento dos discursos por meio dos enunciados que selecionaremos. Nesta pesquisa, entenderemos como discurso

um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assimilar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico – fragmentado de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento ab-rupto em meio às complicitades do tempo (Foucault, 2020, p. 143).

O discurso é então um conjunto de enunciados estruturados, sustentado por saberes. Regido por condições específicas de existência, o discurso carrega consigo marcas de um contexto histórico, ou seja, fragmentos da história. Entendemos que os enunciados que circulam no campo discursivo do rap são regidos por formações discursivas específicas, legitimados por acontecimentos que contam o surgimento desse gênero musical. Assim, os discursos sobre o rap revelam saberes construídos discursivamente; como veremos, o racismo é um destes elementos do saber presentes nos enunciados desse rap que tende a filiar-se a formação discursiva de contestação e resistência a formas de opressão.

O enunciado não é apenas uma unidade de mesmo teor que uma frase (Foucault, 2020). Em outras palavras, uma frase, um verso de rap proferido, não é considerado um enunciado apenas por seu aspecto de conjunto de signos linguísticos ditos, tampouco “não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito” (Foucault, 2020, p.117). O enunciado cumpre uma função de marcação da posição do sujeito e emerge em condições específicas, por meio das relações de poder. O enunciado se relaciona com toda a rede do campo discursivo em que está inserido. Assim, analisar um enunciado não é desvendar a autoria, mas descrever e analisar um funcionamento a partir da posição que pode e deve ocupar cada indivíduo, e como esse indivíduo tem assinalada sua posição de sujeito.

Nesse momento da pesquisa, interessa-nos descrever e analisar o gênero musical rap e suas vertentes como acontecimento, perscrutando como funciona a memória dessa emergência

enunciativa. A memória é entendida aqui para além de um conjunto de enunciados repetitivos no decorrer da História, mas compreendida como elemento complexo que regulariza e reconhece esses enunciados repetidos como componentes de uma memória discursiva, que constitui a História (Achard, 1999). Essa repetição e regularização não se dão, portanto, como um processo passivo de acumulação de acontecimentos, pois a memória está sempre sendo negociada e organizada também no presente.

Nessa perspectiva de reconhecimento do que é repetido, como parte da construção de uma memória discursiva, Achard discorre que

O que desempenha, nessa hipótese, o papel de memória discursiva são as valorizações diferentes, em termos, por exemplo de familiaridade ou de ligação a situações, atribuídas às paráfrases, que entretêm então, graças ao processo controlado de derivação, relações reguladas com atestado. Na hipótese discursiva, pois, ao contrário do modelo chomskiniano, o atestado constitui um ponto de partida, não o testemunho da possibilidade de uma frase, e a memória não restitui frases escutadas no passado mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase (Achard, 1999, p. 16).

Os enunciados que constituem a memória discursiva são regulados, selecionados e controlados discursivamente. Nessa perspectiva, a paráfrase acontece como retomada de um acontecimento de forma a recontá-lo, sendo um processo de revisitação e reformulação da memória. Quando este discurso parafrástico emerge, temos o aparecimento da memória discursiva. A memória possui um papel importante na produção e circulação dos discursos, ela é sempre reconstruída. Cada enunciado proferido é repleto de fragmentos da história que se hibridizam com o momento sócio-histórico e cultural vigente, reproduzindo uma nova memória, visto que a memória discursiva não é algo fixo, mas maleável às reinterpretações, que produzem outros protocolos de memória.

De acordo com essa compreensão, o enfrentamento ao racismo é também um enfrentamento às memórias e discursos que sustentam o sistema racista de poder. Esta é uma perspectiva que emerge na obra de Grada Kilomba, *Memórias da Plantação* (2019). O título do livro, “plantação” faz referência às lavouras onde negros escravizados trabalhavam de modo forçado nas colônias. Assim como no Brasil, como nos lembra Abdias Nascimento: “A imediata exploração da nova terra se iniciou com o simultâneo aparecimento da raça negra, fertilizando o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão” (Nascimento, 2016, p. 57).

A mão de obra negra escravizada foi amplamente utilizada, inicialmente nas lavouras de cana-de-açúcar e, posteriormente, em diversos outros serviços braçais. Essa exploração

consolidou a economia colonial, estabeleceu as bases para um sistema de opressão racial que persiste até os dias atuais. Em *Memórias da Plantação* (Kilomba, 2019), Grada Kilomba analisa como o racismo praticado hoje cotidianamente coloca e aprisiona o sujeito negro a episódios que rememoram situações coloniais da escravidão, como em uma plantação em que ele, o sujeito negro, é tratado como um Outro³ inferior ao sujeito branco (Kilomba, 2019).

Essa relação de poder opera ontologicamente, de modo que há nesse processo um Ser⁴ que corresponde a um Eu hegemônico em relação a um Outro, produzindo assim subjetividades, como proposto nos estudos sobre o dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023):

A minha proposta é complementar a visão de Foucault, afirmando que esse Eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. O dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença (Carneiro, 2023, p. 31).

Esse Eu a que Sueli Carneiro (2023) refere se constitui como hegemônico, isto por meio de uma construção discursiva que representa o ponto de vista da branquitude como dominante, a qual define o que é ser normal e o que é esse Outro, o sujeito negro. Dessa forma, diante do dispositivo de racialidade, uma das estratégias de resistência consiste no questionamento e na contestação das discursividades repressoras, as quais são sustentadas por memórias discursivas que remetem a um passado colonial e escravocrata. Esse enfrentamento pode ser percebido na construção de alguns enunciados presentes em letras de contestação que emergem do rap. Isso reafirma que o poder não é centrado em um ponto único, mas é constituído por uma rede complexa e interconectada. Essas discursividades das letras contribuem para a construção de uma nova memória, visto que essa não é fixa, mas mutável e passível de ressignificação.

Buscaremos aqui compreender a ordem da memória sobre a emergência do gênero rap e suas ramificações, acontecimentos que marcam historicamente os discursos a respeito desse gênero musical e a questão racial. Segundo Le Goff (1990), os acontecimentos da História podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, que são a herança do

³ No nosso entendimento o termo “Outro” é utilizado por Grada Kilomba (2023) com base nas reflexões de diversos teóricos (Freud, Lacan, beel hooks e outros), mais precisamente o uso deriva das reflexões teóricas sobre psicanálise de Frantz Fanon.

⁴ A autora utiliza como referencial teórico a filosofia de Martin Heidegger para tratar de categorias como “Ser” e “Eu hegemônico”.

passado, e os documentos, escolha do historiador. Levantaremos aqui alguns desses legados monumentais, entendendo que o “monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (Le Goff, 1990, p. 535). Aquilo que é tomado como monumento sempre terá sua constituição envolta em relações de poder na sociedade, visto que o monumento é um saber e, portanto, algo construído na relação saber-poder.

1.1 A taxionomia rap e suas condições sócio-históricas de emergência

Dentre os pesquisadores que estudam sobre o rap, e que alicerçam nossa pesquisa nesse campo (Oliveira, 2015; Teperman, 2015; Hilton, 2020; Souza, 2011), há uma concordância em relação à emergência do gênero musical. As pesquisas desenvolvidas por esses autores indicam que o rap tem sua origem dentro do hip-hop. Neste momento do trabalho, interessa-nos refletir sobre a taxionomia do rap não meramente como um ato de classificação, mas como uma prática discursiva constitutiva de "coisas ditas", dotada de regras específicas de formação, existência, relações e transformações (Foucault, 2020). Trata-se, portanto, de compreender essa taxionomia como parte integrante de formações discursivas historicamente situadas, que condicionam o que pode ser enunciado, como se relacionam os enunciados entre si e quais sujeitos e objetos são produzidos dentro desse campo discursivo.

O gênero rap, como uma das expressões do hip-hop, tem sua irrupção em guetos dos Estados Unidos, bairros periféricos em que viviam uma população majoritariamente negra. Assim, o gênero rap emerge em contexto histórico marcado pelas desigualdades e lutas da população negra pelos seus direitos civis de cidadãos estadunidenses.

Neste sentido, as letras de rap eram usadas para expressar e fazer circular temáticas políticas como racismo, violência policial e busca pela construção de uma identidade negra. O conceito de identidade aqui adotado fundamenta-se na perspectiva teórica de Stuart Hall (2023), segundo a qual a identidade não é um dado fixo ou essencial, mas um processo dinâmico e mutável que se constitui e se transforma no contato com outras culturas e identidades.

Nesta seção, falaremos um pouco mais sobre essa irrupção do rap dentro do hip-hop, como esses dois estão ligados e o que cada um representa. Assim, começaremos por expor algumas considerações sobre o hip-hop, para que possamos melhor compreender a origem e a representação de cada um dos segmentos que o compõem até chegarmos ao rap.

Comprendemos nesta pesquisa o Movimento Hip-hop ou Cultura hip-hop como referente às expressões culturais que se constituem por meio de suas práticas, como grafite,

batalhas de rimas, slam, break, e, dentre outras expressões, o rap. Descreveremos aqui, com base nas definições de Ana Lúcia Silva Souza (2011), em que consistem algumas dessas práticas e expressões, e o que representam algumas posições do sujeito nessa organização composicional do hip-hop. Começaremos com o MC, Mestre ou Mestra de Cerimônia, que em um evento de hip-hop é o responsável por veicular as mensagens ao público, declamar e cantar poesia, autoral ou não. O MC usa a voz para contextualizar coisas do cotidiano com o global e local, normalmente essas apresentações são feitas tendo de fundo batidas musicais realizadas pelo DJ.

O Disc-jóquei, DJ, por sua vez, tem a função de dar o ritmo musical do evento, fornecendo uma base sonora para as performances dos MC's (Souza, 2011). Cada DJ tem seu estilo único, sendo a batida e o ritmo executado a assinatura individual de cada um desses artistas. De acordo com Teperman (2015), um dos ritmos que embalam o hip-hop é o break, que pode ser compreendido como um padrão ou estilo de batida que possibilita o breakdance ou breaking. Ambos os termos se referem à dança realizada ao som do ritmo break, em que se combinam movimentos gestuais fortes e acrobáticos. Os dançarinos dessa modalidade são chamados de Break-Boy ou Break-Girl, ou nas formas encurtadas, respectivamente, B.Boy e B.Girl.

Outra prática de forte presença no hip-hop é o grafite, que consiste em uma expressão artística que, por meio de desenhos e pinturas, combina-se o verbal e o não verbal em textos multissemióticos, ou seja, constituído de vários modos de linguagem, como símbolos, palavras e imagens, são usadas na composição do grafite (Souza, 2011). Os artistas de grafite usam como ferramentas de pintura sprays, rolos, pincéis e técnicas diversas que compõem cada estilo de grafitar. Normalmente, o grafite é feito em muros e paredes, ficando as produções artísticas expostas pela cidade, que se destacam na paisagem urbana e transmitem mensagens diversas. Muitas vezes essa arte é considerada por alguns como pichação, assimilação errônea, visto que há diferenças fundamentais entre pichação e grafite. Vejamos as imagens:

Figura 01: parte da Catedral de Brasília pichada



Disponível em: <<https://encurtador.com.br/ZRMSz>>

Acesso em: 10 de julho de 2024.

Figura 02: muro pichado na avenida 23 de Maio - SP



Disponível em: <<https://encurtador.com.br/e0SiJ>> Acesso em: 10 de julho de 2024.

Normalmente, a pichação tem seu foco no uso de letras e símbolos na composição dos enunciados, que geralmente têm a finalidade de demarcar território, representar um grupo ou indivíduo em particular. A pichação também é utilizada em forma de protesto, como é o caso dos exemplos das imagens acima, em que os enunciados produzidos possuem caráter de crítica política aos governantes vigentes no momento da irrupção de cada uma das pichações.

A primeira imagem, figura 01, é de agosto de 2019, e podemos ver a Cúpula do Batistério, parte da Catedral de Brasília, pichada com o enunciado “FORA BOLSONARO!”. O enunciado “Fora Bolsonaro” emergiu no início do mandato de Jair Bolsonaro em 2019, sendo um acontecimento discursivo sempre presente nos protestos e críticas realizadas pelos opositores ao governo Bolsonaro. O enunciado aqui em questão foi reproduzido de diversas formas durante a vigência do mandato do então presidente, período que vai de 2019 a 2022. Segundo o jornal Metrôpoles (2019), a imagem da catedral pichada teve grande circulação na internet, impulsionada por sujeitos em oposição ao governo que usavam o monumento como cenário de fundo para tirar fotografias e reproduzi-las nas redes sociais. Atentamos também para o fato de que pela imagem podemos constatar que houve uma tentativa de produção de um

discurso oposto, uma discreta tentativa de transformar a letra “F” em “B”, formando o enunciado “Bora Bolsonaro”.

Na segunda imagem, figura 02, temos alguns símbolos, siglas e os enunciados “VIVA A PIXAÇÃO” e “SP, FALTA SAÚDE, EDUCAÇÃO E O PROBLEMA É A PIXAÇÃO?”, grafados em um muro na Avenida 23 de Maio, cidade de São Paulo, no dia 28 de janeiro de 2017. O ato de pichação na Avenida 23 de Maio foi uma forma de protesto contra as medidas realizadas pelo prefeito de São Paulo, João Doria. Após implementar a ação intitulada “Cidade Limpa”, a prefeitura de São Paulo iniciou várias ações para apagar grafites e pichações pela cidade, encobrando-as pintando de cinza as paredes e muros de diversos pontos onde essas expressões discursivas estavam presentes, a pichação da Avenida 23 de Maio está localizada em frente a um desses locais em que os grafites foram apagados (Folha de São Paulo, 2017). No segundo enunciado da pichação, podemos perceber que há um questionamento sobre outras questões que exigem mais atenção da prefeitura do que a paisagem urbana, levantando, assim, as pautas da saúde e educação como problemas de São Paulo que são de maior importância para a população.

Nas imagens acima, podemos notar alguns traços da expressão discursiva de pichação, como: enunciado de protesto, uso de símbolos, uma grafia própria como no caso de <pixação> escrita com a letra x, e o uso de letras em formatos pontiagudos, caracterizando uma tipografia esteticamente agressiva. Normalmente, a pichação tem um caráter contestador e desafiador da autoridade, seja pelo discurso veiculado ou mesmo por ser realizada em patrimônio público ou privado sem devida permissão para pichar.

Como exemplo de pintura de grafite, trazemos aqui uma obra do artista e educador goiano Daniel Abreu, também conhecido como Dam. Na imagem iremos observar algumas dessas características. Vejamos a imagem:

Figura 03: pintura grafite do artista Daniel Abreu (Dam).



Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C7cH3fWuyCW/?img_index=2>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

Embora o grafite tenha uma grande diversidade de estilos, com a imagem acima, podemos notar alguns pontos basilares que caracterizam essa expressão discursiva. Dentre esses pontos, temos o uso de cores vibrantes na composição da paleta, podemos notar também a assinatura do artista de forma a se destacar na arte. Uma outra característica do grafite é a de integração da pintura com o ambiente em que está sendo projetado. No caso da imagem acima, realizada em um prédio abandonado no centro de Goiânia, capital do estado de Goiás, a pintura foi cuidadosamente posicionada entre duas janelas e abaixo de um suporte de ar-condicionado, demonstrando uma interação com a arquitetura da parede.

Na figura 03, um homem negro é retratado segurando um livro aberto, que na capa parece ter a assinatura do artista Dam. Um balão de fala representa um enunciado produzido pelo homem negro: “A educação salva!!!”. Essa é mais uma das características do grafite, a de ser um gênero do discurso em que emergem enunciados de teor político e social. Na imagem, essa marcação está presente no enunciado “A educação salva!!!”, em que podemos entender o verbo <salvar> como resgate ou amparo. O verbo <salvar> usado no presente do indicativo aponta uma ação continuada e reforça o tom de verdade universal do enunciado. Há também um apelo enfático caracterizado no uso dos três pontos de exclamação ao final. O enunciado produzido pelo sujeito negro, expressa uma valorização da educação com tom esperançoso. Sendo o grafite uma arte destinada aos passantes do local em que se encontra, este enunciado emerge como resposta de um sujeito negro à sociedade.

Como podemos perceber na descrição destes elementos e posições-sujeito que compõem expressões artísticas do hip-hop, trata-se de um campo altamente discursivo de

diversas formas: verbal, não-verbal, com uso do corpo ou da voz. O hip-hop combina e recombina seus elementos; seja na voz do MC ou nas performances dos dançarinos de break, há sempre discursos de resistência e protagonismo negro sendo (re)ativados.

Neste trabalho, em alguns momentos, alternaremos entre os termos “movimento hip-hop” e “cultura hip-hop”, sendo que a compreensão em relação à expressão artística “hip-hop” é para ambos os termos a mesma já afirmada: expressões culturais e discursivas que se constituem por meio de suas práticas, como grafite, batalhas de rimas, slam, break, rap e outras. No entanto, ao selecionarmos o item lexical <movimento>, salientamos o caráter político em questão, ou seja, o hip-hop como movimento organizado politicamente dentro da sociedade. E ao mobilizarmos o item lexical <cultura>, enfatizaremos o hip-hop como prática cultural, com sua estruturação e saberes específicos. Perscrutaremos o aspecto cultural e político como práticas discursivas dos sujeitos.

Analisaremos a prática cultural pelo viés adotado por Terry Eagleton, quando afirma que a “cultura pode ser aproximadamente resumida como complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico” (2011, p.54). Acrescentamos aqui a consideração de que, na cultura, os valores, crenças e práticas são baseados em saberes; e toda expressão cultural se dá discursivamente.

Com base nos estudos sobre rap, a partir da fundamentação teórica mobilizada aqui, o gênero rap emergiu no interior da Cultura Hip-hop, em bairros da periferia de Nova York,

Um desses bairros era o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. No início dos anos de 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora (Teperman, 2015, p. 17).

Na citação acima, a expressão “feridas ainda abertas dos conflitos raciais” são uma referência de Teperman aos efeitos do período de segregação racial ocorrido nos Estados Unidos. Esse período de segregação racial compreende o pós-abolição do país e vai até 1965. Trata-se de um conjunto de medidas institucionalizadas tendo por base a raça. Nesse processo, sujeitos negros eram discriminados, segregados e proibidos de frequentar determinados espaços, acessar transportes públicos ou exercer direitos civis, como votar.

As leis de segregação racial que ocorreram nos Estados Unidos podem ser compreendidas como exercício do antigo poder do soberano no controle e retirada da vida dos súditos (Foucault, 2010). Porém, no caso da segregação, esse poder é executado de uma forma

moderna e realizado agora pelo Estado por vias do racismo, entendendo que não se trata apenas de ações que retiram vidas de forma direta, “mas também tudo o que pode ser assassinio indireto. O fato de expor a morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou pura e simplesmente a morte política, a expulsão, a rejeição, etc” (Foucault, 2010, p.216).

Sobre esses métodos de controle das populações, Foucault (2010) introduz nas explicações das estratégias e mecanismos de aplicação do poder do Estado os conceitos de anatomopolítica do corpo e biopolítica. Enquanto a anatomopolítica do corpo tem foco no controle do corpo humano como objeto, a biopolítica direciona seus esforços ao controle e gestão da vida da população. Ambos os conceitos buscam a regulação da vida por meio dos aparatos e estratégias do Estado no exercício do poder, como políticas públicas de saúde, controle da natalidade, controle sanitário de epidemias e promoção de medidas para longevidade. O corpo passa a ser então alvo de um policiamento que se faz pelo olhar.

O emergir de uma política do olhar sobre o corpo e as classificações sobre que seria o corpo anormal podem ser conferidos no trabalho de Jean-Jacques Courtine (2011), intitulado *O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade*, capítulo presente no livro *História do Corpo*. Courtine tece narrativas e reflexões sobre locais que eram comuns na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, onde eram realizados espetáculos públicos, como circos, feiras com exposições dos chamados “monstros”, seres humanos constituídos por características exóticas, consideradas anomalias genéticas, orgânicas – daí o esquadrinhamento do corpo via anatomopolítica do corpo para taxionomizar o corpo normal e diferenciá-lo do anormal, nesse caso, visibilizado para ser menosprezado. Esses locais, os “entre e sai”, eram frequentados por um público curioso, que pagava para ver esses corpos considerados “anormais” ou “exóticos”, os “corpos monstruosos”. Em reflexão sobre esse fenômeno dos entre e sai, Courtine (2011, p. 257) preconiza que

não resta dúvida de que é no palco dos entre e sai, lado a lado com os monstros humanos, que as diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica. Deve-se ver nisso a subsistência de um fundo antropológico extremamente tenaz, uma antiga confusão entre o disforme e o distante, que faz da monstruosidade corporal a medida do distanciamento espacial e a marca de alteridade racial.

Courtine chama a atenção para as questões raciais e para um sistema racista de poder nessa política do olhar, que coloca o diferente como monstro. Tem-se assim a política do olhar como um dispositivo que encontra nos tipos “anormais” matéria-prima para cada vez mais estabelecer quais os corpos são normais e quais não são (Courtine, 2011). O olhar aqui referido não diz respeito apenas ao ato de olhar, mas fala sobre um “olhar cultural” que é,

portanto, construído para identificar certos corpos como desviantes da norma, um olhar que também retoma memórias discursivas. Por meio do dispositivo da racialidade, entendemos que esse olhar encontra cenas/memórias sociais, que alimentam o racismo. Vejamos as imagens abaixo:

Figura 04: “Aldeia senegalesa” montada na Exposição Universal de Liège (Bélgica)



Disponível em: <
<https://outraspalavras.net/desigualdades-mundo/os-eua-revivem-os-zoologicos-humanos/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2025.

Figura 05: “Zoológico humano” em Bruxelas, 1958.



Disponível em: <
<https://www.paxaugusta.es/2023/05/el-zoo-humano-de-bruselas-en-1958-la.html>>. Acesso em 03 de janeiro de 2025.

No início dos anos de 1900, a Europa começou a receber “zoológicos humanos”, locais criados para que pessoas brancas observassem negros, índios e esquimós em cativeiro (Géledes, 2011). Na figura 04, a imagem é de uma “aldeia senegalesa” montada para a Exposição Universal de Liège, na Bélgica, em 1905. A segunda imagem, figura 05, é de 1958, também na Bélgica. Em ambas as imagens, os corpos negros são expostos como exóticos, desumanizados e assim exibidos ao olhar das pessoas brancas como animais. Esses zoológicos humanos tiveram fim durante a II Guerra Mundial, sendo esses locais responsáveis pela morte de vários negros em cativeiro (Géledes, 2011). Se considerarmos a data da segunda imagem, 1958, e se compararmos com o ano atual, 2025, perceberemos que se passaram apenas 67 anos, ou seja, trata-se de uma memória vinculada a um passado ainda recente. Ainda hoje, o corpo negro se encontra na mira dessa política do olhar, sendo constantemente lido e classificado, observado como exótico, como diferente, como sendo o Outro, o avesso do Eu dominante.

Essa política do olhar, que carrega uma memória de desumanização do corpo negro, é parte do dispositivo de racialidade, de modo que se atualiza em outras formas de controle e subjugação, como as políticas estatais que, ao invés de promover a vida, operam por meio de mecanismos que marginalizam e eliminam determinados grupos. A desumanização do corpo negro encontra eco em práticas que continuam a relegar populações negras a condições de

vulnerabilidade e morte. Dessa forma, a violência simbólica e física contra esses corpos não é um fenômeno isolado do passado, mas uma estrutura que se reinventa e persiste, como evidenciado nas políticas de segregação racial estadunidenses, que também operaram sob a lógica da exclusão e do “deixar morrer”.

Observando as medidas do Estado durante o período histórico de segregação racial estadunidense, ao discriminar/categorizar a população negra, privá-la de direitos e recursos básicos, entrega-se ao “deixar morrer” esses sujeitos relegados à violência, expondo-os à morte por meios indiretos. As políticas de segregação racial nos Estados Unidos podem ser melhor compreendidas sob a perspectiva do conceito de necropolítica do cientista político e filósofo camaronês Achille Mbembe (2016). O conceito de necropolítica é formulado partindo das contribuições de Foucault sobre biopoder. Mbembe (2016) argumenta que, em certas situações de conflito e dominação, a política de morte torna-se uma prática comum, onde a vida de determinados grupos é sistematicamente desvalorizada ou eliminada.

Assim, pensando nas medidas políticas de segregação racial ocorridas nos Estados Unidos, essas podem ser enquadradas como uma forma de necropolítica, à medida que o Estado praticava a gestão da morte de uma parte da população, a população negra, que era entregue à falta de infraestrutura e recursos básicos de sobrevivência, como acesso à saúde, educação e ambiente seguro de violência.

Assim, quando Teperman (2015) menciona que bairros periféricos, de população majoritariamente formada por negros, viviam “situação de degradação e abandono”, o pesquisador relata um *continuum* das políticas do Estado ainda promovendo segregação racial e privação da população ao lazer.

A governamentalidade, conforme propõe Foucault (2023), se manifesta de forma contundente nas medidas políticas de segregação, que historicamente desconsideram as necessidades da população negra de acesso a serviços básicos de um cidadão. A perpetuação das desigualdades sociais, econômicas e raciais, através de ações e omissões do Estado, evidencia o exercício do poder sobre os corpos e as vidas negras. O neoliberalismo e a governamentalidade estão intrinsecamente ligados, como conceituado por Dardot e Laval em *A nova razão do mundo* (2016):

A tese defendida por esta obra é precisamente que o neoliberalismo, antes de ser uma ideologia ou uma política econômica, é em primeiro lugar e fundamentalmente uma racionalidade e, como tal, tende a estruturar e organizar não apenas a ação dos governantes, mas até a própria conduta dos governados. A racionalidade neoliberal tem como característica principal a generalização da concorrência como norma de conduta e da empresa como

modelo de subjetivação. O termo racionalidade não é empregado aqui como um eufemismo (Dardot; Laval, 2016, p. 15).

Na obra em questão, os autores, embasados pelas contribuições de Michel Foucault, analisam como essa ideologia neoliberal se estendeu para além do campo econômico, influenciando profundamente a política, a sociedade e a subjetividade individual. Através dessa estruturação de um modelo empresarial que abrange o governo, o neoliberalismo internaliza suas normas nos sujeitos, alinhando suas condutas às lógicas de mercado.

Neste sentido, Dardot e Laval propõem uma governamentalidade neoliberal, a qual “escora-se num *quadro normativo global* que, em nome da liberdade e apoiando-se nas margens de manobra concedidas aos indivíduos, orienta de maneira nova as condutas, as escolhas e as práticas desses indivíduos” (Dardot; Laval, 2016, p.19). Assim, a governamentalidade neoliberal, ao reconfigurar o papel do Estado, orienta condutas na sociedade, de forma a privilegiar os indivíduos brancos em um contexto racial. A precarização de serviços públicos voltados para as populações minoritizadas, como saúde e educação, aliada à intensificação da vigilância policial em comunidades negras, são exemplos dessas medidas que perpetuam as desigualdades raciais.

Nesta perspectiva, construindo sobre as implicações raciais e os efeitos do poder sobre a racialidade, Sueli Carneiro (2023) propõe o conceito de dispositivo de racialidade como ferramenta para compreender e desconstruir as hierarquias dentro deste sistema racista. Como aponta a teórica:

a existência de um dispositivo de racialidade operando na sociedade brasileira de tal modo que, pela articulação de múltiplos elementos, configura a racialidade como um dispositivo que produz poderes, saberes e subjetividades pela negação e interdição de poderes, saberes e subjetividades (Carneiro, 2023, p. 13).

A racialidade, nesse contexto, se torna uma ferramenta para estruturar hierarquias sociais e econômicas, reforçando diferenças e desigualdades no campo do poder, de forma a se alinhar com a racionalidade neoliberal. Assim, o dispositivo de racialidade não apenas exerce poder sobre os indivíduos, mas também configura modos de subjetivação, isto no campo ontológico. No campo epistemológico, a produção e circulação dos saberes são controladas, não apenas os saberes acadêmicos de intelectuais negros, mas também os saberes da cultura negra, como o hip-hop e o rap. Esses saberes são muitas vezes marginalizados ou negados, considerados ilegítimos.

A privação de acesso a atividades de lazer para a população negra reflete uma das formas como o dispositivo de racialidade opera para marginalizar e controlar grupos

racializados. A falta de políticas públicas voltadas para essas comunidades não é apenas uma omissão, mas um exemplo de como o poder pautado na raça opera e estrutura a exclusão social.

Devido à falta de promoção de atividades de lazer para essa população nas políticas públicas do Estado, em meados de 1960 – 1970 era comum nesses bairros periféricos de Nova York a realização de “festas”. A população era majoritariamente composta de negros afro-americanos, seguida por imigrantes latinos e jamaicanos. Nesses eventos, havia música, dança e apresentações. Essa recorrência foi se configurando como prática de lazer e resistência frente à privação do acesso da população a esses recursos.

Aos poucos, os principais agentes de representação no hip-hop vão emergindo nessas festas, como é o caso do Mestre de Cerimônia, o MC:

Naquelas circunstâncias, entre uma canção e outra, aconteciam intervenções de um locutor, fosse para dar notícias, pedir algo, fazer propaganda, comentar algum assunto que poderia ser de interesse coletivo, ou para tentar animar o público. Outros valores, práticas e costumes iam temperando essa mistura que, mais tarde, desembocou no rap (Oliveira, 2015, p.35).

Esse locutor, posteriormente, se tornaria o Mestre de Cerimônia (MC) dos eventos. A constituição do hip-hop foi se dando assim, dentro de espaços negros criados com objetivo de práticas para lazer e resistência. Os elementos e a posição dos sujeitos (MC, DJ e outros) foram emergindo de acordo com as condições proporcionadas pelas trocas e necessidades ocorridas nesses espaços. A demanda por entretenimento na comunidade, a necessidade de responder ao descaso do Estado com a população periférica e a diversidade cultural foram condições que possibilitaram o surgimento de eventos de lazer capazes de oferecer respostas a essas questões.

Na imagem abaixo, figura 06, podemos ver como essas festas eram organizadas em situações estruturais precárias. A imagem ilustra sujeitos regulando a mesa de som para apresentação de um grupo de rap no Bronx (La Repubblica XL, 2024). Podemos notar que a aparelhagem de som é improvisada e que a apresentação está sendo realizada em espaço aberto, em uma quadra de esportes. As apresentações desses artistas eram oferecidas assim, sem condições estruturais necessárias para esse momento de lazer.

Figura 06: Di Kool Herc e os Herculoids festejando no Bronx, 1970



Disponível em: < <https://xl.repubblica.it/articoli/sulla-giostra-di-dj-kool-herc/34418/> > Acesso em: 10 de julho de 2024.

Nestas condições, o hip-hop e posteriormente o rap emergem em momento político de segregação racial nos Estados Unidos, em meio a grupos diaspóricos. A diáspora, a qual nos referimos, vai além dos deslocamentos físicos. Como Stuart Hall (2023) propõe, ela se refere também aos processos culturais, sociais e de construção identitária advindos de toda essa movimentação dos sujeitos. Esses movimentos diaspóricos são marcados pela busca de construção de uma nova identidade pelos sujeitos negros, que carregam fragmentos da cultura negra vinda do continente africano. Diversas práticas culturais se chocam com as circunstâncias do ambiente social, o que, junto ao desafio de criar uma nova identidade, é influenciado pelas conjunturas das políticas racistas.

Em meio a esse cenário, algumas delimitações vão aparecendo e dando contornos ao hip-hop, surgindo assim diversos estilos dentro do movimento, como é o caso break, a evolução da posição e importância do DJ dentro da cultura hip-hop (Teperman, 2015). Nessas delimitações, foi de grande importância a Universal Zulu Nation (Hilton, 2020). Trata-se de uma organização cultural e social fundada pelo artista de hip-hop Afrika Bambaataa no início dos anos 1970, no Bronx, Nova York.

A Universal Zulu Nation nasceu em 1973, com os propósitos de promover a paz entre gangues rivais, conscientização cultural, racial e política, bem como a educação e a valorização das raízes africanas e afro-americanas. A instituição é responsável pelo dia 12 de novembro de 1974 ser a data oficial do surgimento do hip-hop. Ainda hoje é uma entidade com relevância global na promoção de mudanças sociais por meio da arte e cultura.

Na década de 1980, a indústria fonográfica tomou o hip-hop como sinônimo de rap – confusão que é comum até os dias atuais –, deixando de lado do movimento outros

componentes como dança, grafite e o Dj. Nessa mesma época, na busca de tentar reestruturar o movimento, a Universal Zulu Nation

promove o Conhecimento como 5º elemento, representando, assim, todo o saber que possa ser comprometido pelos membros do Hip-Hop enquanto afirmação de identidade e das origens do Movimento, crescimento pessoal e instrumento de união dos componentes artísticos: Rap, Dança de rua, Graffiti e DJ (Hilton, 2020, p.28).

O rap passa então a ser visto como um dos constituintes desse movimento cultural. Como os demais componentes alicerçados no hip-hop, possui o conhecimento como um dos seus elementos, ou seja, saberes. Portanto, este conceito de hip-hop estabelecido pela Universal Zulu Nation não só resolve a “ambiguidade” criada pela indústria fonográfica em relação ao rap como sinônimo do hip-hop, como também institui que os componentes do movimento hip-hop – as expressões discursivas e culturais do movimento – são unidos pelo conhecimento/saberes.

O saber, conforme Foucault (2020), é formado por uma prática discursiva regular, composto por objetos que constituem ou não um status de ciência. Nesta perspectiva, “um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posições para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso” (Foucault, 2020, p.220). Portanto, Rap, Dança de Rua, Graffiti e DJ, dentre outras expressões do hip-hop, se constituem como práticas discursivas onde emergem os saberes deste campo, e dos objetos dos quais falam. De acordo com Oliveira (2015), a Universal Zulu Nation sempre promoveu a discussão e o conhecimento sobre as pautas raciais, de identidade, resistência e opressão dos sistemas de poder, buscando colocar essas temáticas como objetos das práticas discursivas do hip-hop.

Na década de 1980, o rap já se encontra consolidado, circula e torna-se visível no cenário nacional estadunidense, ao mesmo tempo em que começa a ser conhecido em outros países, dentre eles o Brasil, sobre o qual falaremos mais à frente.

O rap não apareceu pronto, e não pretendemos consolidar sua existência adâmica, remontar à gênese desse acontecimento. Perscrutamos irrupções desse acontecimento por meio das regularidades enunciativas do gênero discursivo rap em contextos de resistência negra, percebendo como funcionam as condições de produção desta prática discursiva e melhor compreendendo as correlações sobre o que emergiu e que ainda hoje aparece nos enunciados produzidos por meio dessa manifestação artístico-cultural.

1.2 A identidade musical como prática de resistência à segregação racial e étnica

É importante ressaltar que o rap, para além de gênero musical, emergiu sendo utilizado como uma estrutura discursiva em que se organizavam enunciados para expressar diversos discursos. Sobre este tipo de estrutura, Bakhtin afirma que, “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2016, p.12). Assim sendo, o rap é entendido aqui como gênero do discurso, em que os enunciados são organizados e emergem em letras de músicas, e de acordo com as formações discursivas presentes nas letras e características como ritmo da batida, é possível classificá-las nos diversos subgêneros do rap⁵ (Boom bap e Trap são os mais conhecidos).

No recorte de nossa pesquisa, nosso foco está no rap de formação discursiva de protesto e resistência. Por isso, não aprofundaremos as distinções entre os subgêneros, uma vez que não dispomos de conhecimento suficiente para abordá-las de forma adequada.

Segundo Bakhtin, a diversidade de gêneros do discurso é infinita, isso devido ao fato das várias necessidades de campo da atividade humana, e “porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso” (Bakhtin, 2016, p.12). No interior do movimento hip-hop, o rap irrompe como uma dessas necessidades, com repertório que busca retratar o viver e pensar de uma população. Aqui em questão, a população periférica minoritarizada, formada por uma maioria negra afro-americana.

Todas as expressões discursivas do hip-hop são contestatórias das desigualdades sociais e raciais, no entanto, o rap é o segmento que mais se destaca, visto que

A forma como a linguagem se manifesta na cultura hip-hop vem problematizar a acomodação dos olhares em relação às contradições sociais, além de mostrar outras formas de pensar o lugar de saberes, de conhecimentos e valores como solidariedade e coletividade. É flagrante como o rap se apresenta, dentro da cultura hip-hop, como um dos elementos mais expressivos para a percepção da movimentação da palavra responsiva de Bakhtin (Souza, 2011, p. 54).

A perspectiva da atitude responsiva (Bakhtin, 2016) refere-se a um elemento da teoria dialógica de Bakhtin, em que todo enunciado sempre responde a outro enunciado. Nessa cadeia, todo enunciado deve ser visto como uma resposta aos enunciados de seu campo discursivo. O rap é então um gênero que emerge com essa função de resposta discursiva à opressão vivida por comunidades marginalizadas, em específico a população negra de bairros periféricos de Nova York. Essa resposta tem então um âmbito cultural e político, pois o rap,

⁵ AffroRagga FlowMan. Rap e seus Subgêneros Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=Z_gSFCa6Pak>. Acesso em 09 janeiro de 2025.

além de gênero musical, emerge como uma forma de expressão artística, de poesias que falam da vida urbana e respondem discursivamente à sociedade com letras carregadas de pensamentos e opiniões políticas.

Ao se tornar acontecimento, o rap é espetacularizado e adquire pluralidades de sentidos. Segundo Teperman (2015), por volta de 1970 a palavra rap era considerada como “bater” ou “criticar” (Teperman, 2015, p. 13). Alguns empregos como “Ritmo, Amor e Poesia” ou “Revolução Através das Palavras” foram atribuídos com o efeito de sentido do gênero musical.

No entanto, ainda de acordo com as pesquisas de Teperman (2015), o uso que se consagrou foi Rythm And Poetry – ritmo e poesia. O uso do item lexical poesia como um dos componentes de significado do gênero rap é de certo modo uma transgressão, visto que, para a época de aparecimento do gênero musical, poesia era sinônimo de alta cultura. O gênero discursivo musical rap tem nesse acontecimento mais um elemento de constituição de uma identidade política de enfrentamento ao sistema de opressão social e cultural.

O rap passou a ser conhecido como uma espécie de canto falado, com rimas, letras que abordavam de forma crítica a violência e opressão social da população negra, utilizando uma estrutura de base melódica simples e batidas eletrônicas feitas por DJs. O rap seguiu assim, sempre presente nos eventos de hip-hop, ao lado de outras expressões do movimento.

Nesse estágio inicial, o hip-hop e, por conseguinte, o rap absorvem diversas influências discursivas políticas vigentes da época e contribuições performáticas de outros gêneros musicais. No âmbito do discurso político, destacam-se as heranças do Movimento dos Direitos Civis, o movimento Black Power e os Black Panthers (Hilton, 2020). Os Black Panthers se referem a um partido político fundado na década de 1960 com o objetivo de lutar pelos direitos de negras e negros (Politize, 2023), surgido no contexto das lutas pelos direitos civis dos negros estadunidenses.

O Movimento dos Direitos Civis ocorrido nos Estados Unidos tem seu período historicamente compreendido entre 1952 e 1983. Trata-se de um movimento político de luta contra a segregação da população negra. Após o fim da escravidão estadunidense, foram promulgadas leis que segregavam a população negra, regulamentando locais, profissões, direito a voto e casamento inter-racial.

Todas essas medidas eram regulamentadas pelo Estado, sendo o Estado entendido aqui não apenas como entidade ou agrupamento de instituições, mas o Estado como conjunto de práticas no exercício do poder sobre a população (Foucault, 2010). Essa atmosfera de tensão população-estado possibilita que o rap seja uma das práticas culturais discursivas propícias

para emergirem discursos de resistência ao sistema racista, bem como qualquer outro tipo de opressão à população minoritarizada da época.

Os movimentos políticos que buscavam a igualdade racial eram balizados pelo engajamento de ativistas como Malcon X e Martin Luther King, líderes que influenciam até hoje movimentos raciais. Malcolm X (1925-1965), cujo nome de nascimento era Malcolm Little, foi um influente líder afro-americano e porta-voz da Nação do Islã nos Estados Unidos, conhecido por sua defesa dos direitos civis da população negra, com uma abordagem de autodefesa e resistência. Martin Luther King Jr. (1929-1968) foi pastor e ativista dos direitos civis, líder do movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA. Martin Luther King é mais conhecido por sua defesa da desobediência civil não violenta. Embora o rap tenha marcações de início posteriores a esse período mais crítico da luta pelos direitos civis dos negros, esse gênero musical emerge em um período de resistência e busca por direitos plenos à população negra.

Um dos grupos que se destacaram no quesito político foi o Public Enemy, que é até hoje referência dentro da história do hip-hop. O grupo foi fundado por um estudante de design gráfico ligado ao hip-hop, Chuck D, que cria em 1982 o Public Enemy, tendo por objetivo modernizar as bases e batidas do rap e levar para o gênero as discussões políticas e sociais dos EUA (Last.fm, 2014). Abaixo uma imagem do grupo:

Figura 07: Grupo Public Enemy.



Disponível em: <

<https://www.last.fm/pt/music/Public+Enemy/+images/c2e73138ad164397acef82e7e2ca32fe> >. Acesso em: 11 de julho de 2024.

O grupo Public Enemy continua sendo atualmente uma referência para os artistas de hip-hop. A influência política do grupo se entende também até o Brasil, como ressalta Teperman (2015), a “realidade das lutas raciais e sociais nos Estados Unidos é muito diferente da do Brasil, mas não a ponto de impedir que a mensagem do Public Enemy repercutisse com

enorme impacto também por aqui” (Teperman, 2015, p.30). As músicas do grupo ecoam em diversas gerações, e inspiram a luta por justiça social e racial.

No cenário musical mais amplo, o rap divide espaço com gêneros da Black Music como: Blues, que é um estilo afro-americano caracterizado por melodias melancólicas e possui uma estrutura harmônica bem simples; o Jazz, que é marcado por improvisações e uma estrutura harmônica complexa; o Soul, que combina o estilo gospel com blues e jazz, tendo letras que falam sobre amor; o Funk, que se caracteriza pela batida marcada e pelas letras muitas vezes com temática sensual e festiva; e o Reggae, que tem origem na Jamaica, possui um ritmo lento e letras com temas políticos, sociais e espirituais.

Podemos observar que, dentre os gêneros da Black Music, o rap se destaca para além da estrutura de performance com MC, DJ e batidas eletrônicas. O teor dos discursos que as letras carregam marcam enfaticamente a distinção. As letras das músicas costumam seguir um padrão mais livre, com versos longos e muitas vezes sem um refrão na estrutura composicional.

Assim, o rap não só dividiu espaço como realizou trocas com esses gêneros. No livro *Da diáspora*, Stuart Hall comenta a ebulição de alguns desses gêneros musicais, em que constata que estas trocas fazem parte de uma “história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas” (Hall, 2023, p. 37). Assim sendo, se tratando de trocas, todos os gêneros musicais desse contato influenciam uns aos outros.

Por outro lado, esse hibridismo e proximidade entre os gêneros em momento de estruturação fizeram com que o rap estabelecesse distinções entre os outros demais gêneros e assim criasse uma identidade própria. Sabemos que nesse processo de constituição identitária

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelece distinções, frequentemente na forma de oposições [...], as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre “nós” e “eles”. A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema classificatório (Woodward, 2009, p. 42).

No decorrer das continuidades e descontinuidades do que seria a história do rap, o que convencionou-se chamar de rap foi estabelecendo fronteiras de diferenciação e construindo uma identidade do gênero musical rap. Foi necessário aos sujeitos que produziam no estilo rap fazer essa marcação distintiva, especialmente em relação ao funk (Oliveira, 2015). Nos enunciados presentes em letras das músicas de rap, é possível observar ser frequente a abordagem de temas sociais, questões de injustiça, racismo, narrativas sobre a vida urbana e

experiências pessoais. Outro tema que se conserva em relação às letras das músicas são reflexões sobre vida, conselhos de conduta; conteúdos que podem ser entendidos como o 5º elemento do hip-hop; o conhecimento. Esse conhecimento, saber presente nas letras de rap, pode ser percebido pelo fato de que as letras vão além do ritmo e das rimas, sendo compostas por enunciados que expressam lições de superação, valores sociais, promovem conscientização e reflexão social, inserem e fazem circular palavras e sentidos diversos no campo da linguagem.

Dessa maneira, o rap ingressa no mercado fonográfico como constituinte do hip-hop e com identidade própria em relação a outros gêneros musicais. Assim, torna-se parte de trilhas sonoras de filmes, populariza-se nos Estados Unidos e emerge em outros países (Teperman, 2015). As narrativas de opressão, relatos da vida urbana e a violência do Estado, a construção e reafirmação identitária, o enfrentamento ao racismo são alguns dos elementos que encontram no “ritmo e poesia” mais que uma estrutura repositória para estas pautas. O rap de protesto é um gênero discursivo que possibilita aos sujeitos construir objetos discursivos, como o combate ao racismo, ou elementos que caracterizam a identidade dessa vertente, e que se constituem por meio de práticas discursivas e dos saberes que os legitimam. O rap é hoje ouvido e produzido praticamente no mundo todo, sendo um dos gêneros mais representativos da Black Music.

1.3 Rap no Brasil: os gêneros musicais circunvizinhos ao rap e a militância política das comunidades sociais minoritarizadas

No Brasil, o rap aparece significativamente por volta de 1980, inicialmente em São Paulo e Rio de Janeiro (Oliveira, 2015), disputando espaço e tentando se distinguir do funk brasileiro, que também se estruturava na época. A irrupção se dá no contexto político da ditadura militar no Brasil e o rap se desdobra partindo por meio do movimento hip-hop no país.

Inicialmente, a cultura hip-hop no Brasil inflacionou-se com o avanço das danças *break*, que, como já mencionado, trata-se de uma modalidade de dança que combina movimentos gestuais bruscos e acrobáticos, ou seja, o corpo é extremamente discursivo nas *performances*. Stuart Hall (2023) comenta o fato dessa forte expressividade do corpo nas culturas populares, e aqui em específico destacamos o hip-hop, em que o corpo é de certa forma um capital cultural, uma ferramenta discursiva. Assim, era algo comum grupos de jovens ouvindo música e dançando esse estilo:

Em dezenas de bairros da cidade, jovens praticavam os movimentos do break, sozinhos, em duplas, trios ou pequenas equipes. Seguindo o exemplo do filme *A loucura do ritmo*, colocavam pilha em seus aparelhos de som portáteis e vestiam-se com roupas esportivas de marcas como Adidas ou Nike, óculos escuros, faixa de cabeça ou bonés (Teperman, 2015, p.34).

Como podemos perceber, a indústria fonográfica e o cinema tiveram grande participação na divulgação e expansão do hip-hop para o mundo. Nesse processo, com efeito, o movimento hip-hop chega ao Brasil com todo seu caráter político.

Na tese de doutorado de João Baptista de Jesus Felix, *Hip-hop: cultura e política em contexto paulistano* (2005), é traçada uma relação do movimento hip-hop brasileiro com outros movimentos políticos, como a Frente Negra Brasileira, criada em 1931 e considerada como o primeiro movimento racial realmente reivindicativo após a abolição da escravidão (Munanga, 2024). Os encontros se davam nos espaços dos *bailes black*, que eram festas realizadas ao som de músicas de produção negra como funk, jazz e rap.

Tratava-se de um espaço múltiplo que congregava diferentes setores da juventude urbana – majoritariamente negra – que se deslocavam para esses locais a fim de dançar, encontrar pessoas, se divertir, conversar, namorar, brigar... Musicalmente, predominavam a música negra estadunidense e a produção brasileira de Tim Maia, Jorge Ben, Tony Tornado, Cassiano, Gerson, King combo, Miguel de Deus (em seu LP *Black Soul Brothers*, de 1977, figura a música “Mister funk”, parceria com Nelson triunfo) e outros, de cujas composições eram extraídas fragmentos e frases musicais que proporcionaram a feitura de inúmeros raps (Oliveira, 2015, p. 42).

Esses espaços eram então frequentados por uma população majoritariamente negra, usados para práticas de lazer e eram meio de circulação das produções musicais. Ao descrever esses bailes em sua dissertação, o pesquisador João Baptista de Jesus Felix (2005) constata que, em “uma análise mais aprofundada pudemos perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades” (Felix, 2005, p. 18). Um tanto parecido com o que ocorreu nos Estados Unidos no surgimento do hip-hop, mais que local de lazer, esses espaços eram também espaços políticos de resistência.

Neste sentido, do caráter político do hip-hop, os bailes *black* sofreram perseguição e censura do Departamento de Ordem Política e Social - DOPS, órgão repressor do governo militar. Segundo Hilton (2020), um dos temores era de que surgissem organizações políticas similares aos *Black Panthers*. Esses eventos passaram a ser vistos pelo Estado como ameaça; enquanto isso, os bailes se espalhavam cada vez mais pelo país.

Nesse período inicial, meados de 1980, o hip-hop se concentra em São Paulo e Rio de Janeiro. Devido à dificuldade de divulgação da época, o movimento ainda não tinha poder nas

mídias da época. Em São Paulo, locais abertos como a Estação São Bento eram um dos pontos de encontro para esses jovens.

A boca a boca trazia mais e mais gente, reunindo na São Bento jovens de dezenas de bairros. Inúmeras “gangues” se formaram, como Back Spin, Street Warriors, Nação Zulu, e Crazy Crew, cada uma com suas cores e uniformes, sempre no Street wear. O termo “ganguê”, usado pelos próprios jovens, não implicava na realização de baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocabulário que designava uma associação de pessoas (Teperman, 2015, p.35).

Podemos perceber que havia, especialmente por parte dos jovens, uma apropriação do hip-hop. Os nomes dos grupos em inglês marcam discursivamente a ligação com o hip-hop estadunidense, como também revelam a influência dos filmes de divulgação da cultura em questão. Percebemos, além destes fatos, a organização de pequenos grupos engajados politicamente com o movimento, o que se tornaria uma grande tendência mais tarde. A menção à “Nação Zulu” merece atenção, visto que se trata de uma referência à Universal Zulu Nation, que tem um forte caráter político nos Estados Unidos. Esses espaços abrem a possibilidade de representações políticas na sociedade que até então não eram possíveis, bem como possibilitam a emergência de outras formas de identidades.

Ao mesmo tempo que ocorre a formação de grupos e organizações em torno do hip-hop, começam a irromper os primeiros grupos de rap no Brasil. Segundo Roberto Camargos de Oliveira (2015), nessa fase inicial o rap é confundido com o funk, que também surgia no Brasil. Com isso, emergem diversas letras de rap que provocavam e insultavam funkeiros, e o contrário também acontece, em uma tentativa de descolamento entre os dois gêneros. Esse cenário também se faz propício para o acontecimento de diversos confrontos nos bailes. Brigas aconteciam nestes dois grupos, ou mesmo por grupos rivais que usavam estes momentos como pretexto para confronto. O funk e especialmente o rap são assim atrelados pejorativamente à violência, ao confronto. De acordo com Oliveira (2015), nesse período, que é próximo ao início da década de 1990, o que ocorre é:

O que emerge dessa divisão desatou discussões e pontos de vista conflitantes: o funk brasileiro, que usou bases musicais essencialmente referenciadas no Miami bass, se apoiou em letras bem-humoradas e irônicas, e, em certas leituras, foi tachado de alienado. Por outro lado, a fonte de inspirações dos rappers eram seus similares em Nova York e Los Angeles, e suas letras, concebidas como engajadas, remetiam a protestos e posicionamentos agressivos (Oliveira, 2015, p. 46).

Assim, cada gênero se filiava a determinado estilo advindo do hip-hop estadunidense, agregando e adaptando para o cenário nacional os discursos presentes nas letras. Sendo o

funk, nesse início, menos preocupado com letras de cunho social, e o rap se configurando como um estilo musical mais engajado politicamente.

Esse processo de separação dos dois gêneros é uma busca por uma marcação distintiva que ocorre até próximo aos anos de 1990, tendo como resultado a diferenciação entre rap e funk e posteriormente uma busca por realinhamento entre os interesses dos dois gêneros musicais. Sobre esse período, Roberto Camargo de Oliveira descreve o seguinte:

Essa Batalha de perspectiva travada no campo cultural marcou a constituição de uma imagem representativa do que seria o rap, criada pelos agentes que impulsionarão esse processo por meio de uma atitude seletiva ante as tradições musicais culturais com as quais dialogavam. No bojo dessas transformações, embora também circulassem mensagens de tolerância, prevaleceu a tensão. Era um momento em que os rappers lançavam-se à criação de uma imagem em torno de sua arte e sua cultura para dar sentido e regular a produção e o comportamento de seus adeptos, bem como para servir à sua delimitação (social, política e estética) (Oliveira, 2015, p. 47).

Assim, a maior parte das produções buscavam nas letras expressar mensagens de pacificação, um retorno às origens propostas do conhecimento como conduta, o 5º elemento do hip-hop. Criava-se uma distinção do rap como gênero que balizava as pautas sociais, políticas e de estética criativa de insurgência negra.

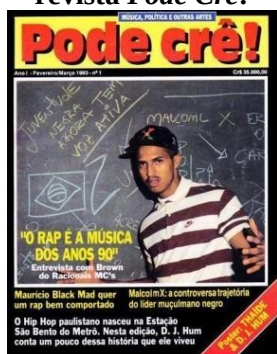
Nesse processo, começaram a despontar outras vertentes de rap, como é o caso do Gangsta Rap. Trata-se de uma vertente do rap, que, segundo Hilton (2020), possui dois vieses principais: “ao mesmo tempo em que critica a violência policial, a dura realidade das ruas e demais injustiças sociorraciais, também exalta o sexismo, o machismo, a violência direcionada aos grupos rivais, a apologia às drogas, o desacato às autoridades” (Hilton, 2020, p. 38). Por estes dois vieses, Hilton (2020) diz que interpretar o Gangsta Rap de modo unilateral é um grande equívoco, sendo preciso diferenciá-lo do estilo rap tradicional, que é foco nesta pesquisa. Esta vertente também tem grande influência dos Estados Unidos, onde ocorreu um desdobramento similar. No entanto, esse subgênero perdeu força na medida em que o rap foi acolhendo a diversidade e contestando todo tipo de opressão social. Atualmente, o Gangsta Rap não tem grande projeção.

Em 1990, os Racionais MC's lançam seu primeiro disco e impulsionam o rap nacional, sendo este um dos grandes marcos para o rap brasileiro, isso devido ao sucesso do EP (Extended Play) intitulado *Holocausto Urbano*. O Racionais MC's é um grupo de rap formado em 1988 na cidade de São Paulo, composto por Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões). O EP *Holocausto Urbano* tinha composições voltadas a

descrever e denunciar a miséria a qual estava entregue a população periférica brasileira, bem como denunciar o racismo sofrido pela população negra.

No início dos 90, o hip-hop e o rap começam a se estruturar no país com incentivo de algumas organizações, como é o caso da Geledés Instituto Da Mulher Negra, que em 1993 lança a primeira edição da revista *Pode Crê!*. O Geledés Instituto Da Mulher Negra, é uma organização política da sociedade civil que foi fundada em 30 de abril de 1988, com objetivo de lutar pelos direitos das mulheres e dos sujeitos negros. Uma das medidas da Geledés relacionada à formação de cidadãos e fomento à expressividade da cultura negra foi a criação da revista *Pode Crê!*. Nas imagens abaixo, podemos observar um pouco de como eram as edições.

Figura 08: primeira edição da revista *Pode Crê!*



Fonte: print da 1ª edição da revista *Pode Crê!*

Figura 09: terceira edição da revista *Pode Crê!*



Fonte: print da 3ª edição da revista *Pode Crê!*

Segundo o instituto Geledés, por meio do Portal Geledés (2009), diz que a estratégia era produzir apenas uma edição da revista, suprimindo assim a falta de conteúdo referente ao movimento hip-hop para formar a população a respeito desse gênero discursivo musical. Após os resultados do primeiro número publicado, perceberam a real carência de meios que veiculassem esse tipo de conteúdo. Um dos resultados da primeira tiragem foi a constatação da melhora da autoestima dos jovens negros ao poderem contar com um veículo de comunicação voltado para esse segmento, que abordasse assuntos que os afligiam. Isso se aliava à boa aceitação dos leitores e colaboração de vários grupos ligados ao hip-hop. O que era para ser apenas uma edição se transformou em cinco edições.

A revista *Pode Crê!* é considerada a primeira revista brasileira sobre hip-hop. Na revista, era possível ler sobre os principais artistas produtores de rap no país. Além de divulgar esses artistas, a revista fazia circular nomes do cenário estrangeiro, veiculava textos de pensamento político, e informava sobre eventos relacionados ao segmento hip-hop.

Outro marco na história do rap brasileiro também se dá com os Racionais MC's. Após o lançamento de *Holocausto Urbano*, o grupo ganha grande projeção no cenário nacional,

propicia visibilidade para outros artistas do mesmo segmento. Em 1997, é lançado mais um álbum de destaque do grupo, *Sobrevivendo no Inferno*, que consolida definitivamente o grupo no rap nacional. Este é o segundo álbum de estúdio dos Racionais MC's, é composto por 12 faixas que se destacam pela qualidade musical. Na obra, são tratados temas como a repressão policial, encarceramento em massa, o racismo, a vida na periferia e a desigualdade social.

Sobre a importância dos Racionais para a música brasileira, Oliveira (2018) afirma que

O impacto da produção dos racionais consiste, sobretudo, em sua extraordinária capacidade de formalização desse novo tipo de voz coletiva que emerge: uma fala da periferia para a periferia, que alteraria de modo radical o cenário cultural do país. Nota-se que a novidade não está necessariamente na incorporação das vozes dos marginalizados ao campo da música popular, uma vez que uma das marcas mais poderosas da canção brasileira, e que a distingue de maneira radical de outras artes, como a literatura e o cinema, é o protagonismo popular. Porém, ao contrário de outros gêneros – como samba, por exemplo –, o sujeito que fala no rap não pode ser incorporado enquanto o símbolo de uma coletividade nacional. Como afirma a psicanalista Maria Rita Kehl, os Racionais MC's falam de igual para igual com seus manos, mas contra os playboys e o Estado. Seu foco está na construção de uma fraternidade de iguais no interior de uma comunidade periférica que se afirma contra um projeto de nação que a deseja exterminar (Oliveira, 2018, p.24).

A produção do grupo Racionais MC's tem esse impacto profundo no cenário cultural brasileiro, em especial pelo fato de conseguir formalizar uma voz coletiva que emerge da periferia. Este fato, essa voz, produz a irrupção de um discurso sobre pautas até então silenciadas na sociedade. Instaure-se, assim, um modelo discursivo nacional para o gênero rap, com seus símbolos e modo próprio de falar com seus pares, tendo como foco as necessidades dessa população minoritarizada do Brasil.

Racionais MC's marcam assim uma nova forma de resistência com o gênero discursivo musical rap, mostrando o povo periférico e o negro em específico como sujeitos dignos. Assim, é instituído um modo poético de descrever percursos, relatar a opressão e construir uma identidade.

Nos últimos anos, foram produzidas diversas pesquisas sobre o rap e a importância do gênero para a sociedade brasileira. Todos os trabalhos reconhecem a grande importância dos Racionais na constituição do rap nacional. Essa relevância do grupo de rap fez com que a Unicamp (Universidade de Campinas) colocasse o álbum *Sobrevivendo no inferno* como uma das obras obrigatórias para o vestibular da instituição. O álbum do grupo Racionais MC's está na categoria de poesia e faz parte das referências desde 2018 até o vestibular mais recente,

que, de acordo com o momento presente desta pesquisa, é o de 2023. Em 06 de março de 2025 o grupo Racionais MC's recebeu pela Unicamp o título de doutor honoris causa⁶.

⁶ Racionais MC's recebem título de doutor honoris causa em cerimônia na Unicamp: 'A causa é maior que nós'. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2025/03/06/racionais-mcs-recebem-titulo-de-doutor-honoris-causa-em-cerimonia-na-unicamp-a-causa-e-maior-que-nos.ghtml> >

CAPÍTULO 2: A FIGURA DO RAPPER NO INTERIOR DO RAP E SUA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA

Conforme as descrições e as análises do capítulo anterior evidenciam, o hip-hop e o rap emergiram no contexto de comunidades negras estadunidenses, estando intrinsecamente ligados às lutas por direitos civis e à construção de identidades negras. Essa historicidade demonstra a força do gênero musical como um veículo de expressão e resistência para a comunidade negra.

O rap, como gênero do discurso, revelou-se fundamental como um poderoso instrumento de luta e resistência, desempenhando um papel crucial na construção da identidade negra e na visibilidade de suas experiências e demandas. Como apresentado no capítulo 1, o rap, em seu sentido amplo como gênero musical, ganhou espaço entre diversos outros gêneros, sendo incluído entre os estilos da Black Music, tornou-se trilha sonora de filmes e até tema de produções cinematográficas. Essa visibilidade, inserida no contexto global, proporcionou ao gênero discursivo musical uma grande projeção e difusão internacional, dentre os países para os quais se expandiu, o Brasil.

No Brasil, o rap também teve grande impacto social. Antes de consolidar suas características próprias, dividiu espaço com o funk e se formulou com características ainda bastante ligadas ao hip-hop e rap estadunidense. O grupo Racionais MC's marca a consolidação do rap brasileiro com seus estilos próprios. Os Racionais MC's, com suas letras engajadas e que abordavam a realidade social brasileira, foram fundamentais para a definição de um rap brasileiro autêntico, marcando uma nova era para o gênero musical no país.

Essa consolidação do rap nacional fez com que o gênero musical atraísse outros grupos, que também encontraram nas letras do rap a oportunidade de expressar suas práticas discursivas e vivências como forma de resistência, como é o caso do rap indígena. Essa atração que se dá em torno do rap de caráter contestatório por outras comunidades e segmentos revela a complexidade da sociedade brasileira, rica em diversidade cultural e identitária, e com demandas sociais também diversas. A respeito desse impacto do rap na sociedade brasileira, o pesquisador Robertos Camargos de Oliveira (2015) relata no livro *Rap e política: percepções da vida social brasileira* que

O rap foi ativamente incorporado ao expediente cultural brasileiro, e os sujeitos que a eles se vincularam e se projetaram, inclusive por intermédio dele, em meio aos debates acerca da sociedade de seu tempo, atestaram, assim, sua participação na vida pública e, em particular, nos meandros da política. Construíram uma prática cultural que verbalizou as dissonâncias, assimilou a contestação do social no espaço da cidade e alimentou um novo

ambiente de reflexão e denúncia. O rap operou com sua dupla função no cotidiano de seus produtores e fruidores: a um só tempo foi discurso de revolta e denúncia da deplorável condição a que um sem-número de brasileiros é relegado e também veículo de catarse perante situações de opressão e controle social. Ao aderir a essa prática, homens e mulheres criaram um espaço no qual puderam reaver e construir sua identidade, reconfigurar sua autoestima e propagar valores alternativos. (Oliveira, 2015, p.51).

Oliveira (2015) procura sintetizar os impactos do estilo musical rap no cenário nacional, enfatizando o caráter político que o gênero proporcionou a essa população marginalizada e que não era ouvida politicamente. Nesse sentido, mais que um discurso de revolta, o rap é um discurso político que, por meio de músicas, possibilitou/possibilita diversos grupos expressarem nos enunciados de cada verso suas próprias demandas políticas e identitárias. O artista de rap, o rapper, é desta forma um catalisador dessas vozes sociais, sujeito discursivo plural e que não é origem dos dizeres (Foucault, 2020), mas um representante destas pautas.

Contudo, como aponta o pesquisador Jorge Hilton (2020), a presença de rappers brancos nesse gênero musical suscita debates e questionamentos sobre a visibilidade da branquitude. Sobre um desses episódios de tensão relacionados a rappers não negros, Jorge Hilton relata:

A primeira cena que tive conhecimento nesse sentido foi por volta do final dos anos 1990, assistindo a um programa televisivo comandado pela apresentadora Sílvia Poppovic. O rapper paulista MT Bronx, ao ser perguntado sobre o que achava de Gabriel O Pensador, enquanto branco da classe média cantando Rap, respondeu em tom irônico e incisivo, Gabriel não cantava rap e nem era pensador. A crítica era evasiva e não fundamentava. Soava como despeito (Hilton, 2020, p. 50-51).

Podemos perceber que, nesse sentido, o rapper MT Bronx, que é negro, expressa discriminação em relação à produção do rapper branco *Gabriel O Pensador*, que na época fazia muito sucesso.

Preconceito, discriminação e racismo são saberes distintos. De acordo com Hilton (2009), um dos efeitos de sentido possíveis do preconceito refere-se a uma atitude ou opinião pré-concebida, negativa, sobre um grupo ou indivíduo. A discriminação costuma ser a ação de tratar alguém de forma injusta, com base em características como raça, cor, idade, gênero, orientação sexual e profissão (Hilton, 2009). Compreendemos o racismo como um sistema de poder que subjuga indivíduos e grupos por sua cor de pele, raça ou etnia (Hall, 2023).

Assim sendo, mobilizaremos pesquisadores que compreendem a “raça” não como uma categoria biológica natural, mas como um conceito socialmente construído (Guimarães, 2009;

Carneiro, 2023), portanto, marcado por relações de poder. Para sermos mais sucintos, consideraremos da seguinte maneira o saber *raça*:

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. As diferenças atribuíveis à “raça” numa mesma população são tão grandes quanto aquelas encontradas entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo (Hall, 2023, p. 65-66).

Nessa perspectiva, reafirmamos nosso entendimento de *raça* como uma categoria de construção política e social, imersa nas relações de poder (Hall, 2023). Dessa forma, a *raça* pode ser utilizada tanto para justificar a dominação por parte do opressor, manifestando-se no racismo, quanto como a *raça* pode ser um meio de resistência por grupos oprimidos. Assumida como identidade racial, a *raça* pode ressignificar seus sentidos de maneira positiva.

Assim, como afirma Hall (2023), a *raça* é uma categoria discursiva, ou seja, a organização racial se dá por meio de discursos que se dispersam na sociedade. O racismo, por sua vez, possui uma lógica própria que busca naturalizar e tornar orgânica a dominação. Grada Kilomba (2019) aborda três práticas principais de racismo: Racismo Estrutural - exclusão sistemática de negros e minorias das estruturas sociais e políticas; Racismo Institucional - práticas discriminatórias enraizadas em instituições como a educacional, mercado de trabalho e judiciária; Racismo Cotidiano - expresso em gestos, linguagem e ações que marginalizam o negro como o "Outro" (Kilomba, 2019). Esses racismos compõem o dispositivo de racialidade, de forma a diluir e propagar o exercício do racismo em diversas instâncias da sociedade, tornando-o mais eficiente ao ponto de passar por vezes despercebido, naturalizado, por grande parte da população.

Na concepção de Foucault (2010), a emergência do biopoder fez com que o racismo fosse inserido nos mecanismos do Estado, estabelecendo por meio da *raça* um corte entre aqueles que devem viver e os que devem morrer. De modo que, “essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder (Foucault, 2014, p. 2014). Essa fragmentação é por vezes usada para justificar desigualdades sociais e facilitar o controle do Estado sobre parte da população.

A narrativa mobilizada por Jorge Hilton ilustra um pouco dos conflitos que são frequentes no universo do gênero rap, devido ao seu forte viés político e racial, que materializa o protagonismo e a inscrição social dos pretos. Descrever e analisar esse objeto de pesquisa nos interessa, visto que o rapper Criolo pode ser considerado por alguns como não sendo negro, mas nos enunciados de suas letras podemos perceber seu engajamento e

posicionamento como sujeito negro. Assim, este fato nos instiga a investigar e analisar se não seria essa subjugação racial uma forma de racismo, visto que se, numa política do olhar do reconhecimento racial do diferente, o autor Criolo for classificado como não negro, isso invalidaria seu discurso no que diz respeito a um posicionamento combativo do artista como negro.

Embora não tenha grande repercussão nas mídias, a fisionomia e sua clivagem corporal numa rede discursiva não negra poderiam projetar o artista numa expressão do rosto eurocêntrico, com indícios da branquitude. Um exemplo disso pode ser encontrado em um comentário postado no *Reddit*, uma plataforma online que funciona como um fórum de discussão de diversos assuntos. Nessa imagem, os usuários debatem sobre como interpretam a identidade racial do artista Criolo.

Figura 10: debate no reddit sobre a racialidade do rapper Criolo



Fonte: print de debate no reddit sobre a racialidade do rapper Criolo

Na figura 10, o enunciado “Vocês acham o rapper Criolo negro?” propicia um debate complexo e polêmico sobre identidade racial, fenótipo e construção sócio-histórica da raça. Após o enunciado, há uma contextualização e justificativa sobre a fisionomia do Criolo por parte do sujeito discursivo que responde à pergunta. No trecho, “eu curto muito ele, mas antes de eu começar a ouvir as músicas dele pra valer eu nem sabia q ele era negro”, percebemos o peso do elemento racial na avaliação do sujeito discursivo, que é também ouvinte de Criolo em relação ao artista.

Desse fragmento do post no reddit, requer nossa atenção o trecho do enunciado: “pra mim ele só era um branco queimado do sol, aí depois q fui ver q ele ficava militando sobre negritude”. No enunciado em questão, observamos que o sujeito discursivo realizou uma leitura racial inicial de Criolo como sendo não negro, de modo que no enunciado em questão é demonstrado estranhamento ao constatar que o rapper é militante da causa racial negra em suas músicas.

Pela indagação realizada no fórum da plataforma *Reddit*, podemos perceber como funciona a leitura da racialidade na sociedade. O sujeito discursivo que indaga se o artista é negro exerce um olhar vigilante sobre o aspecto racial do sujeito Criolo a partir da cor da pele. Deste modo, “o corpo humano entra numa maquinaria do poder que os esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (Foucault, 2014, p. 135). A sociedade lê implacavelmente nossos corpos, classificando-os e atribuindo-lhes determinadas posições sociais. No Brasil, essa leitura racial é ainda mais complexa, construída historicamente a partir de um sistema de classificação próprio que envolve a mestiçagem.

Para entender um pouco mais desse contexto racial brasileiro, abordaremos alguns pontos que consideramos centrais na compreensão dessa construção racial e o reconhecimento dela na sociedade. Em outras palavras, buscaremos elementos que nos permitam compreender esse processo de leitura social do corpo, que no Brasil valida ou exclui um sujeito como negro ou não negro. Assim, aprofundaremos questões sobre mestiçagem brasileira.

2.1 Raça, etnia e suas relações com o gênero rap

O rap, que emergiu nas periferias e foi marginalizado por muito tempo, e embora ainda seja marginalizado hoje, tem maior visibilidade e se expandiu globalmente. Como gênero musical, o rap foi se manifestando de diferentes formas em cada país e tendo ramificações, permanecendo elementos fundamentais de sua base de origem. A conexão com o hip-hop e as causas raciais são fundamentais para o rap, que frequentemente aborda temas como o racismo em suas letras. Em específico, é esse tema racial que mais nos interessa nas diversas vertentes do rap. Essa temática, que expressa uma resistência à opressão, está presente em quase todos os eventos de hip-hop, tornando o rap um gênero do discurso sempre presente nesse movimento cultural. No entanto, especialmente no Brasil, a identidade político-racial de seus artistas revela um universo complexo, marcado por raça, etnia, classe e gênero.

Este capítulo objetiva desvelar as nuances dessas relações, tanto em relação ao gênero musical rap quanto na sociedade brasileira, na qual o gênero rap está inscrito. Descreveremos e compreenderemos como as identidades são construídas e como as estruturas de poder se manifestam nesse contexto. Ao longo do capítulo, exploraremos a trajetória do artista Criolo, as representações midiáticas e a mestiçagem no Brasil, sempre com o intuito de contribuir para um debate mais aprofundado sobre a cultura hip-hop e suas implicações sociais.

No livro *Branquitude, música rap e educação*, de Jorge Hilton (2020), o pesquisador se propõe a investigar rappers não negros no rap nacional. Assim, Hilton (2020) entrevista alguns artistas rappers reconhecidos socialmente como brancos. A finalidade fundamental da pesquisa presente no livro é entender como rappers brancos se situam no interior desse gênero de origem negra, tão importante para a negritude.

Dentre as questões que emergem nas entrevistas realizadas por Hilton (2020), destaca-se o fato de que muitos artistas não possuem práticas de subjetivação clivadas pelo primado da racialidade, sobre o que significa ser branco e as implicações sociais e políticas disso no contexto do rap, um gênero que emergiu das lutas raciais negras. Assim, não há nesses artistas apontados por Hilton (2020) uma compreensão do corpo como marcador racial. Para descrevermos, analisarmos e desenvolvermos uma compreensão do corpo como discursivo, destacamos aqui uma citação que é fragmento do texto de apresentação do livro *Corpo e Discurso* de Jean-Jacques Courtine (2023). Os postulados de Courtine sobre corpo e discurso, resumidos por Carlos Piovezani no trecho citado abaixo, representam uma contribuição significativa para pensar o corpo como aparato discursivo:

Não há corpo fora da história e da linguagem. Entre o corpo e o discurso, as relações são diversas e constitutivas. A discursividade não só incide sobre as ações, os comportamentos e o sentido do corpo, mas também chega até elementos de sua anatomia e de sua fisiologia. Em contrapartida, não há discurso sem corpo. Das substâncias, das formas históricas e orgânicas, brota a matéria de toda a fala. Além disso, essa matéria da fala e o trânsito de nossos enunciados estão eivados de marcas dos nossos corpos. Mas, é necessário acrescentar: o corpo não se reduz ao discurso. Por um lado, o fato de o corpo ser condição de possibilidade material e subjetiva do dizer indica a existência de espaços corporais aquém do discurso. (Piovezani, 2023, p. 20-21).

Neste sentido, todo corpo é social e culturalmente construído. O discurso, por sua vez, não se limita a descrever o corpo. Ele interfere na subjetividade do indivíduo, na forma como esse corpo será visibilizado. Pela política do olhar (Courtine, 2011), historicamente constituída, esse corpo é interpretado e analisado pela sociedade. Para compreender esse processo na sociedade brasileira, é preciso, antes de tudo, descrever e analisar as estruturas

raciais sobre as quais a população deste país está alicerçada. Em outras palavras, como as memórias sustentam e significam a racialidade no Brasil.

Em relação ao racismo, o corpo é lido na busca dos índices que revelam características fenotípicas raciais, baseando-se numa fisiognomonia, no sentido de que as “fisiognomias são simultaneamente maneiras de dizer e formas de ver o corpo humano: semiologia da exterioridade, da aparência, do invólucro corporais” (Courtine, 2013, p. 48). Existe, assim, uma relação corpo-identidade, em que os corpos são lidos e interpretados de acordo com o contexto sócio-histórico e cultural vigente.

Começaremos por descrever e analisar a mestiçagem, que, “do ponto de vista populacionista, é um fenômeno universal ao qual as populações ou conjunto de populações só escapam por períodos limitados” (Munanga, 2024a, p.23). No entanto, mobilizaremos a mestiçagem para além desse sentido biológico, tomando como base a compreensão de Kabengele Munanga (2024), que utiliza o termo “mestiçagem” para

designar a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes, colocando o enfoque principal de nossas análises não sobre o fenômeno biológico enquanto tal, mas sim sobre os fatos sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológicos decorrentes desse fenômeno biológico inerente à história evolutiva da humanidade (Munanga, 2024a, p. 27).

Por este viés, abordaremos a mestiçagem brasileira não apenas em seu aspecto biológico, mas neste fenômeno como construção social, marcado por lutas sociais e identitárias que carregam toda uma historicidade dos saberes que representam como vontades de verdade a mestiçagem no Brasil. A vontade de verdade, “apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma pressão e como que um poder de coerção” (Foucault, 2014, p. 17). Nesse sentido, a vontade de uma mestiçagem que tornasse o branqueamento racial uma verdade pode ser entendida aqui como um saber incorporado com efeito de homogeneidade na sociedade, de forma a moldar a produção e circulação dos saberes.

Nesta perspectiva, é importante ressaltar que a mestiçagem foi por um bom tempo instrumentalizada no Brasil, mobilizada como uma das ferramentas da política de branqueamento do país (Munanga, 2024a), visto que se acreditava na superioridade biológica da raça branca. Esta iria se sobressair sobre a raça negra no processo da mestiçagem. De acordo com Munanga (2024a), a política de branqueamento no Brasil foi um discurso que predominou no país entre o final do século XIX e o começo do século XX. João Batista Lacerda era um dos intelectuais eugenistas que lideravam o movimento, com o objetivo de

"embranquecer" a população brasileira, considerada miscigenada e com uma alta proporção de sujeitos negros e indígenas.

A política de branqueamento pode ser entendida como um dos mecanismos de execução biopolítica (Foucault, 2020) para conduzir a população do Brasil, o corpo-espécie, no que se refere às formas pelas quais o Estado exerce poder e controle sobre a vida dos sujeitos, particularmente por meio de práticas e políticas que regulam os corpos e as populações. Assim, a política de branqueamento idealizava um país composto majoritariamente por sujeitos brancos e acreditava na mestiçagem como uma dessas ferramentas, que era incentivada, diferentemente das medidas exercitadas em países como os Estados Unidos, em que a segregação inibia esse processo. Sobre a mestiçagem mobilizada como ferramenta na política de branqueamento da população brasileira, Munanga (2023) narra como João Batista Lacerda preconizava:

os casamentos interracialis entre mulatos e brancos são mais tolerados em função dessa alta posição, levando ao esquecimento de sua origem negra por causa de sua aproximação das qualidades morais e intelectuais brancas. Já se viu no Brasil, afirmava João Batista Lacerda, filhos de mestiços apresentarem na terceira geração todos as características da raça branca. Alguns, admitia, retêm uns poucos traços de sua ascendência negra por influência do atavismo, mas as miscigenações removem dos descendentes dos mestiços os traços da raça negra (Munanga, 2023, p.67).

Alicerçada nos postulados pseudocientíficos eugenistas, disseminados no Brasil especialmente por João Batista Lacerda, a elite econômica brasileira regularmente circulou como prática discursiva a mestiçagem com o objetivo de branqueamento da população. Esse ideal de branquitude do país passou a ser perseguido, sendo uma prática discursiva que visava à homogeneização racial e à ascensão social de sujeitos brancos no Brasil. João Batista Lacerda previu que negros, índios e mestiços desapareceriam do Brasil dentro de um século (Munanga, 2024), isso por meio do efeito de branqueamento que a miscigenação provocaria na sociedade.

Contrariando a previsão de Batista Lacerda, o Brasil tornou-se o país com a segunda maior população negra do mundo, precedido apenas pela Nigéria. Além disso, o país concentra o maior número de sujeitos negros fora do continente africano, ocupando o primeiro lugar nesse quesito.

De acordo com a Lei nº 12.288/2010, conhecida como Estatuto da Igualdade Racial, a população negra é compreendida pelo conjunto formado por sujeitos que se autodeclaram como pretas ou pardas. Nesse sentido, trata-se de um processo de construção identitária que perpassa pela subjetividade dos sujeitos. O processo de autodeclaração racial envolve a

complexidade de não assumir uma identidade que historicamente foi/é negada e estigmatizada. Isso pode ser notado na pesquisa de Rodrigo Ednilson de Jesus (2023), que, ao analisar cartas de candidatos aos processos seletivos de cotas raciais, revela essa complexidade no processo de autodeclaração racial no contexto brasileiro, ressaltando dois pontos específicos desse fato:

a imagem de nação que se consolidou ao longo do século XX está alicerçada tanto no inconfessável desejo de se tornar uma nação branca (Teoria do Branqueamento Racial) quanto no orgulho de ser uma nação na qual a convivência harmônica entre as três matrizes raciais seria predominante (Teoria da Democracia Racial) (Jesus, 2023, p. 86).

A política de branqueamento fracassou biologicamente, mas discursivamente revela-se atual e regular, como no caso da negação da população negra no Brasil. O mito da democracia racial, ou seja, o discurso de que no Brasil não há racismo, mas sim uma convivência harmônica entre os grupos raciais, pois nessa ideologia somos todos mestiços, sendo essa também uma prática social que dificulta os sujeitos negros de assumirem suas identidades raciais. Há, nesse processo, um controle enunciativo em que os discursos são produzidos e controlados. A afirmação de que somos todos mestiços e, portanto, todos iguais, é uma negação do racismo. Trata-se de um controle discursivo por meio do silenciamento do preconceito atrelado à cor da pele e à ancestralidade negra. A normalização de estereótipos raciais e a histórica negação do racismo – portanto, negação da raça como categoria social – contribuem para a relutância dos sujeitos em se identificarem como negros, mesmo entre aqueles que se beneficiam das políticas públicas afirmativas.

Mobilizamos a identidade de acordo com o postulado de Hall (2014):

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 2014, p. 111-112).

As identidades são formadas por meio de discursos que circulam historicamente e devem ser entendidas como produtos de condições espaço-temporais, regimes institucionais e práticas sociais específicas. Ainda de acordo com Hall (2014), as identidades estão em constante processo de mudança e transformação. É nessa perspectiva de transformação que o “tornar-se negro”, enfatizado por Neusa Santos Souza (1983), é um processo contínuo, que

envolve compreensão da própria história, cultura e das lutas políticas, elementos de resistência e dos saberes dos sujeitos negros.

A racialidade, portanto, “corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sobre os quais pesam concepções históricas e culturalmente construídas acerca da diversidade humana” (Carneiro, 2023, p. 22). A raça é uma construção para além do fenótipo (aparência física); ela também envolve nuances e fragmentos da história. Depende dos saberes que se constituem e circulam numa determinada sociedade a definição do que é raça, aqui em específico a raça negra.

Portanto, a leitura de um corpo na sociedade como negro ou não negro é mais complexa e envolve gestualidades, composições indumentárias e outros aspectos além meramente da consideração dos aspectos físicos esquadrinhados pelo olhar vigilante da sociedade. Essa classificação do outro envolve saberes constituídos na sociedade sobre quem é negro, quem pode ser negro, como age ou como deve agir esse sujeito negro.

2.2 Criolo e as Nuances da Negritude: Leituras Raciais e Identitárias no Contexto Brasileiro

A respeito das nuances das construções raciais e identitárias no Brasil, retornamos à descrição e análise do rapper Criolo e à leitura racial opaca permitida pela pluralidade de efeitos de sentido sobre ele. Acolheremos e trabalharemos aqui com algumas afirmações do pesquisador Jesus (2024) sobre como os saberes sobre raça permeiam nossa sociedade e acabam nos adestrando quanto às leituras raciais em nosso cotidiano:

Baseados nessa compreensão de que a raça e o racismo, além de se organizarem como ferramentas de organização do mundo social, organizam também nossos pensamentos, proporcionando a cada um de nós as ferramentas cotidianas para classificar e hierarquizar os outros, é que construímos os procedimentos de heteroidentificação [...]. Desta forma, colocamos em prática a compreensão de que todo brasileiro, inserido em uma sociedade racionalizada e racista como a nossa, é um “especialista” em heteroidentificações raciais (Jesus, 2024, p.100).

Como apontado por Jesus (2024), a imersão em uma sociedade marcada pelo racismo nos conduz às leituras raciais, que às vezes podem ser estereotipadas em relação aos corpos, classificando-os de acordo com critérios raciais e racistas. No entanto, a identidade racial é um construto social complexo, moldado por relações de poder e trajetórias individuais, que transcendem simples categorizações.

Sabendo que Criolo se autodeclara como homem cisgênero e heterossexual, nossa meta, nesta pesquisa, não é realizar uma análise heteroidentificadora da racialidade do rapper, mas sim compreender os marcadores discursivos que possibilitam a interpretação de Criolo como não negro. Além disso, objetivamos entender como esse efeito se dá na sociedade de modo mais amplo.

A leitura racial, no que diz respeito a pessoas negras, muitas vezes se dá na observação das características físicas, fenotípicas que por vezes são estereotipadas e racistas sobre esse ideal de negro (tom de pele escuro, cabelo crespo, nariz arredondado). Para pensar um pouco sobre esses aspectos, mobilizaremos o que propõe Courtine (2013) em relação a fisionomia:

Trata-se de revelar, aqui e acolá, através de um exercício sistemático do olhar, os indícios que afloram na superfície do corpo: traços morfológicos do expressivos aqui, sintomas acolá. Trata-se ainda de converter os indícios que liberam o percurso do olhar sobre o corpo em signos, pela enunciação de um discurso que atribui aos caracteres percebidos um estatuto significante, dotando-os de um sentido (Courtine, 2013, p. 48 - 49).

A leitura da fisionomia do corpo consiste então em identificar, por meio de um olhar atento/treinado/condicionado, os sinais que emergem na superfície do corpo e transformá-los em signos significativos por meio de discursos que lhes atribuem sentidos.

Tendo em vista o que aqui pontuamos sobre a construção da identidade racial, entendemos também que, em alguns casos, contestar a autodeclaração de identidade racial de um sujeito é um ato de violência, visto que, dentre outras coisas, esta negação é um ato de desrespeito à construção histórica individual dessa identidade.

Em contraponto à aceitação da autodeclaração como algo “inquestionável”, temos a possibilidade de fraudes nos processos de políticas afirmativas de cotas, o que nos revela dois pontos importantes: o primeiro ponto é o fato de que as bancas de heteroidentificação desempenham um papel fundamental e de que o preparo técnico desses profissionais é de extrema importância. O segundo ponto é que, como constatou Jesus (2024), uma parte dessas fraudes não é “intencional”, mas se deve à confusão em relação à complexidade da ascendência e ao desconhecimento de quem, de fato, é o público-alvo dessas políticas afirmativas que são sujeitos negros. Isso revela uma grande necessidade de um trabalho sobre racialidade, que precisa se iniciar na escola.

Segundo Munanga (2024a), diferentemente de outros países, “no Brasil, a percepção de cor e de outros traços negroides é ‘gestáltica’, dependendo, em grande parte, da tomada de consciência dos mesmos pelo observador e do contexto de elementos não raciais” (Munanga, 2024a, p.89). Ao usar o termo “gestáltica”, Munanga está se referindo ao conceito de Gestalt, que emerge da Psicologia e designa a ideia de que o todo é mais do que a soma das partes.

Assim, em alguns casos, os efeitos de sentido e a leitura de um corpo como negro são holísticos e contextuais, dependendo não apenas de características físicas isoladas, mas também da subjetividade do analista.

Nesse sentido, Kabengele Munanga (2024b) faz apologia ao conceito de negritude como uma construção política, cultural e identitária. A negritude como conceito foi cunhado por Aime Césaire. Formulou-se no início do século XX, principalmente pela contribuição de intelectuais e artistas negros, como uma resposta ao racismo, à opressão colonial da época.

Sobre o conceito, Munanga afirma que

Em primeiro lugar é importante frisar que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (Munanga, 2024b, p. 19).

Percebemos assim que a ideia de negritude atua para além dos traços biológicos. Por este viés, a negritude como movimento de afirmação identitária pode ser entendida aqui como uma das formas de resistência diante do dispositivo de racialidade, visto que ela confere uma afirmação positiva da identidade negra, isso ao passo que promove um resgate da memória racial negra, uma resignificação, bem como também busca uma ação coletiva de organização dos sujeitos negros.

Como sustenta Hall (2023), a identidade negra é fluida e diversa, está em constante negociação, sendo moldada nas relações de poder, e a questão central nesse processo não é definir "o que é ser negro", nos cabe buscar compreender como essas relações de poder criam subjetividades aos corpos negros e por que nosso olhar busca por corpos negros marcados em um padrão normativo. Ter em vista estas perspectivas é importante para não buscarmos uma identidade fixa para o negro ou práticas culturais negras, visto que ambas são multáveis.

Neste sentido, as questões sobre colorismo são complexas, como Kabengele Munanga postula em seus estudos. Munanga (2024) entende o colorismo como um sistema de divisões que estabelece uma hierarquia baseada nos tons de pele, privilegiando os tons mais claros em

detrimento dos mais escuros, de modo que o conceito se articula também entre pessoas brancas. Assim alerta para o fato de que

O colorismo pode criar algumas situações dramáticas ou desconforto para os indivíduos mestiços que politicamente foram construídos como negros e negras na educação recebida em seus lares, ou que se construíram politicamente como negros e negros por suas participações e atuações em entidades e organizações do Movimento Negro (Munanga, 2024a, p. 130).

Devido a esses conflitos possíveis, Munanga (2024a) diz que no contexto de nossa sociedade “não acredita que o colorismo entre brancos brasileiros destrói a consciência de branquitude coletivamente dominante; porém ele prejudica a união entre pretos e mestiços e enfraquece o processo de sua identidade coletiva” (Munanga, 2024a, p. 132). Assim, sendo o colorismo um conceito que envolve a tonalidade da cor da pele, ele também se aplica a pessoas brancas. No entanto, pensando no contexto brasileiro e o racismo direcionado a pessoas negras, uma pessoa branca de olhos e cabelos pretos não ocupa uma posição de menor poder na hierarquia racista em comparação a uma pessoa branca de cabelos loiros e olhos azuis. Essa reflexão de Munanga (2024a) leva em consideração diversos fatores, dentre eles destacamos a questão da política de embranquecimento presente na memória brasileira, o ideal de população majoritariamente branca.

Acreditamos que uma discussão aprofundada sobre o colorismo exigiria uma análise mais detalhada sobre a historicidade do conceito, especialmente no contexto das discussões que emergiram nos Estados Unidos em que vigorava a chamada regra da hipodescendência, ou “lei da única gota”, que determinava que qualquer indivíduo com uma gota de sangue africano era automaticamente classificado como negro (Munanga, 2024). Partindo desta base, o próximo passo seria refletir até que ponto e como se aplicaria isso no Brasil, sociedade em que parte da população de pele preta é constituída também por meio da miscigenação com indígenas. Assim, nos apoiaremos a esse respeito, sobre uma reflexão de Abdias Nascimento:

Um brasileiro é designado preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra – ou qualquer outro eufemismo; e o que todo o mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um homem-de-cor, isto é, aquele assim chamado descende de africanos escravizados. Trata-se, portanto de um negro, não importa a gradação da cor da sua pele (Nascimento, 2016, p. 48).

Considerando esses aspectos, entendemos Criolo como negro, e como sujeito discursivo que, no exercício da função autor, assume sua negritude em suas composições e declarações, ou seja, assume sua identidade negra. O artista, como compositor de letras de músicas, é referenciado partindo da seguinte perspectiva:

Na escrita, não se trata de manifestação ou na exaltação do gesto de escrever. Nem de fixação de um sujeito numa linguagem. É uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer (Foucault, 2006, p. 35).

O autor, nesse sentido, é uma construção histórica. Sua escrita, materialização do gesto de escrever, é uma materialidade cujos efeitos de sentido são múltiplos, conforme o contexto social e cultural. Por esta razão, as letras de Criolo não são aqui compreendidas como mera expressão pessoal do artista. De igual modo, a linguagem que emerge nos enunciados dessas letras não tratam do autor como origem do discurso, e não se trata de um controle do artista sobre os sentidos das palavras, pois o sujeito não controla os sentidos dos enunciados (Pêcheux, 1995).

Descreveremos e analisaremos nosso material refletindo sobre o fato de que essa “função autor”, marcada pelo nome próprio do compositor da música, no caso do nosso corpus de pesquisa, é, inicialmente, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única (Chartier, 2021). Portanto, há em torno do nome do autor Criolo um agrupamento discursivo que o caracteriza. O rapper Criolo, como sujeito discursivo no exercício da função de autor, não é origem ou ponto de partida da articulação verbal ou escrita de um enunciado, nem é manipulador dos sentidos produzidos e presentes nas composições artísticas dele. No entanto, Criolo, no exercício da função autor, é um compositor/escritor que organiza, legitima e faz parte da construção de sentidos fluidos dos discursos a ele referidos, isso nos mais diversos gêneros, como entrevistas, as próprias composições de músicas, atuações nas cenas dos videocliques.

Assim, percebemos que é assumidas essa identidade racial negra em discursos nas mídias ou mesmo em letras como a que analisaremos *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* (Criolo, 2022) em que o artista declara: “Sou preto do gueto, mantenho o respeito / Favela em primeiro lugar”. Isso, além do fato mais visível nesse sentido em relação ao rapper, que é o seu nome artístico, <Criolo>, termo que emerge no Brasil colônia como nomenclatura para designar os primeiros negros filhos de africanos nascidos no Brasil (Guimarães, 2009), e que seriam também escravizados com base em sua ascendência e cor de pele. O item lexical <criolo> foi construído carregado de sentido ofensivo e racista, e que Criolo rapper, ao usa-lo busca uma ressignificação positiva do termo e construção identitária.

2.3 Cleane

Nossa descrição e análise do corpus de pesquisa inaugura-se com a composição verbal da canção *Cleane* (Criolo & TropKillaz, 2021) e do videoclipe desta composição. Vale ressaltar que a composição da letra é de autoria de Criolo e a base melódica do rap é produzida pela dupla de DJ's que possui o nome artístico de TropKillaz. Lançada em setembro de 2021, a música de Criolo remete à Cleane, nome de sua irmã. A escolha deste título não é casual — trata-se de uma homenagem comovente à irmã do artista, que, assim como milhares de brasileiros, foi vítima da Covid-19. Com essa canção, Criolo não apenas celebra a memória de Cleane, mas também presta tributo a todas as famílias que perderam entes queridos para a pandemia, transformando a dor em arte e resistência.

Assim, esta letra nos conduzirá a analisar os efeitos da condução política da pandemia no Brasil e as manifestações do dispositivo de racialidade na execução do poder do Estado.

Iniciamos apresentando a composição musical:

Cleane (Criolo & TropKillaz)

Teu representante alimenta com feno
Viagem de esporo na dobra do tempo
Baryshnikova que que que que temo?
Talão zona azul de jazigo pequeno
Pilaco da morte, você é pequeno
Quimera de sal, olho seco e relento
Encosta, meu caro, aqui não é centro
Talão zona azul de jazigo pequeno
Fa-fa-faz arminha pre-pretos morrendo
Mo-mo-monetiza com pretos morrendo
Dinheiro pra nós pra sair do veneno
"Ninguém 'tá ligando pra pretos morrendo"
Esse sangue pisado não é açaí
Mataram inocente, granola e caqui
Quinhentos no pote, prepara o malote
Na praia da morte do grande vizir
Um tiro na cara, um tiro na nuca
Um tiro no amor, outro na cultura
Terror de fragata, radin de cintura
Caneta que assina o papel da estrutura
Se não é com você, que que 'tá
acontecendo?
Sentado no muro, conforto, isento
Se orvalho é descaso, molharam sua bunda
Molharam sua bunda que 'tá aparecendo
(som de água)

Não é filme do Rambo, Brasil 'tá
sangrando
Essa brisa não bate, bala de veneno
Não é filme do Rambo, Brasil 'tá
sangrando

Essa brisa não bate, bala de veneno (som
de tiros)
Chambers
Você não disse que ia passar tudo,
Chambers?
Ah, Chambers
Eu vou ter que desenhar pra você?
Chambers
Quem é de favela sempre isolamento
Dos sonhos que tenho distanciamento
Seu rosto, sua roupa, meu drip do centro
Já sei, copiaram meu drip no centro
O justo e pobre nessa terra morre
A mente brilhante de um ser cantante
Abraçar minha irmã já não tenho mais
tempo (Saudade)
Sem ouro e sem prata, talento é fermento
Eu 'tô puro ódio, revolta no pódio
Futuro rasgado, 'cês 'tão entendendo
Carro rebaixado, o som 'tá no talo
Favela não vence, tamo no veneno
'Cê não pode com procedê, a calça pesa
então vamo vê

Favela é amor e só quer crescer, você entra lá e só quer fudê
 Quem sustenta a boca é filho de rico
 Que fornece o cheque pro chefe do chefe
 O chefe do chefe é o pai do filho
 Quirela é passado, moleque quer cash
 Dancinha faz tik no tok do clinch
 Lutar doze rounds com asma e bronquite
 'Cês não 'tão sabendo, povo 'tá morrendo
 É o chefe do chefe que lucra com a peste
 É o pai é o filho, família de rico
 Que culpa o pobre que leva o castigo
 'Cês paga de louco, noiz é loko e pouco
 Nas venta da morte por aquecimento
 Visão de boçal, semente do mal
 É Sonia lutando e parente morrendo
 Se não é com você, que que 'tá acontecendo?

Sentado no muro, conforto, isento
 Se orvalho é descaso, molharam sua bunda
 Molharam sua bunda que 'tá aparecendo
 (Som de água)
 Não é filme do Rambo, Brasil 'tá sangrando
 Essa brisa não bate, bala de veneno
 Não é filme do Rambo, Brasil 'tá sangrando
 Essa brisa não bate, bala de veneno (Som de tiros)
 Chambers você não disse que ia passar tudo, Chambers?
 Ah, Chambers, eu vou ter que desenhar pra você?
 Chambers
 (Som de água) (Som de tiros)

Quanto ao videoclipe, o elenco cinematográfico de *Cleane* é composto por seis pessoas: os dançarinos Vinicius (Pitbull), Moara Sacchi, Nicolas Cabaneco, o rapper Criolo e os pais do artista, Maria Vilani e Cleon Gomes, que aparecem apenas em uma cena final. O cenário em parece-se com uma casa de pouca iluminação, com um ar intimista, evocando um clima de reflexão. Elementos simbólicos compõem o ambiente. Destacam-se uma cadeira de balanço, fardos de feno e livros abertos espalhados pelo chão.

Figura 11: Criolo reflexivo



Fonte: print do videoclipe *Cleane*.

Pelo viés interpretativo com base na Análise do Discurso, podemos compreender a casa como a representar no videoclipe o próprio indivíduo, com seus diferentes aspectos psíquicos. Essa possibilidade de efeito de sentido remeteria-se a um “lar interno”, com

elementos da memória do sujeito. Nesse sentido, temos um sujeito, Criolo, vestindo roupas pretas, que, na cultura ocidental, estão fortemente associadas ao luto e à perda. Essa escolha de composição indumentária pode simbolizar um estado de dor, tristeza ou reflexão profunda, representando uma experiência de luto. Como sabemos, por meio das notícias sobre as mortes por Covid-19, trata-se de um luto por Cleane, irmã do artista.

Prosseguindo com a perspectiva de que o cenário da casa representa o foro íntimo do sujeito discursivo, podemos interpretar os movimentos corporais dos dançarinos como representações de sentimentos e estados subjetivos deprimidos do artista. Assim, os movimentos dos dançarinos, os objetos dispostos no cenário, funcionam como metáforas que materializam emoções, conflitos e memórias, criando uma discursividade visual.

Figura 12: dançarino Vinicius (Pitbull)



Fonte: *print* do videoclipe Cleane

Todos os bailarinos são negros, cada um vestindo uma roupa distinta, o que sugere a diversidade de significados e representações que encarnam. O videoclipe inicia com Criolo sentado em uma cadeira de balanço, vestido de luto, em uma postura reflexiva e cabeça abaixada. Ao seu redor, livros abertos espalham-se pelo chão, simbolizando o conhecimento e, possivelmente, a busca por respostas em meio ao caos provocado pela morte. A cena inicial estabelece um tom introspectivo, que é seguido pela apresentação individual de cada dançarino.

O primeiro a aparecer é Vinicius (Pitbull), vestido de preto. As coreografias individuais de Vinicius são marcadas por movimentos intensos e expressivos, que sugerem a representação de dor e fúria, talvez ecoando os sentimentos internos do próprio sujeito discursivo Criolo. Em seguida, a cena é cortada para Nicolas Cabeneco, vestido de amarelo, que aparece em uma pose ao chão.

Figura 13: dançarino Vinicius (Pitbull)



Fonte: *print do videoclipe Cleane.*

Figura 14: dançarino Nicolas Cabaneco



Fonte: *print do videoclipe Cleane*

Figura 15: dançarino Nicolas Cabaneco



Fonte: *print do videoclipe Cleane*

Os movimentos de Nicolas transmitem confusão e dúvida, podendo ser interpretados como uma expressão do Brasil e da população brasileira frente ao momento de incerteza e desorientação causado pela pandemia.

Figura 16: Moara Sacchi



Fonte: *print do videoclipe Cleane.*

Por fim, a dançarina Moara Sacchi, vestida de branco, surge de pé em meio aos livros. A presença de Moara, associada à cor branca e ao contexto dos livros, pode simbolizar Cleane (professora de artes) e todas as vítimas da Covid-19, evocando resistência em memória a essas vítimas.

Figura 17: dançarina Moara Sacchi



Fonte: *print do videoclipe Cleane.*

A composição desta produção foi realizada durante o período de pandemia, no governo de Jair Bolsonaro (2019 - 2022). Nos primeiros versos, há um posicionamento subjetivo em relação ao governo vigente na época: “Teu representante alimenta com feno” refere-se a Bolsonaro como representante de governo do país. É um enunciado que retoma discursivamente o termo pelo qual os apoiadores de Bolsonaro eram chamados, <gado>, isto

ligado ao item lexical <feno>, que é um tipo de alimento feito de plantas forrageiras desidratadas, dentre elas o capim, e que é oferecido na alimentação de bovinos e caprinos.

Reforçando esse sentido do contexto, as imagens do videoclipe são atravessadas por elementos desse momento sócio-histórico e político do Brasil, possibilitando o sentido de contestação expresso no enunciado. Vejamos uma das imagens:

Figura 18: feno e bandeira na composição da cena



Fonte: *print* do videoclipe Clean (Setas vermelhas inseridas por nós).

Na figura 18, podemos ver uma sala com fardos de feno espalhados, Criolo em frente a uma lareira e, ao lado da lareira, uma bandeira do Brasil. Este símbolo foi apropriado tanto pelos apoiadores do presidente vigente naquela época quanto pelo próprio presidente, que tentaram, sob a bandeira, vincular uma ideia de patriotismo e ufanismo, deslocando o símbolo nacional, da pátria, e ressignificando-o ao partidário político da extrema-direita, inclusive por meio da fórmula discursiva que regula práticas de subjetivação conservadoras e tradicionais, dominantes: “Deus, pátria e família”. Essa apropriação, no entanto, mostrou-se contraditória, uma vez que a bandeira, como símbolo nacional, foi ressignificada também para sustentar discursos e práticas que reforçavam hierarquias de poder e exclusão social, bem como práticas políticas que não visavam à soberania nacional e à democracia, à apologia aos direitos humanos universais.

Nos versos seguintes, temos o enunciado “Baryshnikova que que que que temo?”, que pode ser uma referência ao bailarino nascido na União Soviética e naturalizado estadunidense Mikhail Baryshnikov. O artista Baryshnikov é um ícone da dança, representando inovação, liberdade e excelência artística. No enunciado, porém, é acrescentada a letra <a> ao nome do bailarino, resultando em “Baryshnikova”. Essa alteração fonética cria ao final do nome o som da palavra “cova”, rememorando assim os períodos mais críticos da pandemia em que os cemitérios abriam diversas covas de sepultamento em um mesmo dia devido à quantidade de

vítimas da Covid-19. "Baryshnikova" pode possibilitar o sentido aqui de bailarino da morte, como declara Criolo em entrevista (El País, 2021).

As mortes da pandemia também são representadas no videoclipe por meio da cruz como objeto simbólico. Vejamos na imagem seguinte:

Figura 19: dançarino Vinicius (Pitbull)



Fonte: print do videoclipe Cleane.

As cruzes, como símbolos das mortes causadas pela Covid-19, tornaram-se elementos recorrentes em protestos e homenagens dedicadas às vítimas da pandemia. Essa representação visual, que possibilita também significado religioso e cultural, funciona como representação de uma memória coletiva, evocando não apenas a dor e a perda, mas também uma crítica à negligência do governo que ampliou o impacto da crise sanitária e as desigualdades sociais, como podemos ver nas imagens seguintes:

Figura 20: protesto no Palácio do Planalto



Disponível em: < <https://encurtador.com.br/nHHbc> > . Acesso em 03 de janeiro de 2025.

Figura 21: Santuário de Caravaggio - RS



Disponível em : < <https://encurtador.com.br/Bl5oz> > . Acesso em 03 de janeiro de 2025

A primeira imagem mostra um protesto realizado em frente ao Palácio do Planalto, em Brasília, durante uma manifestação contra as ações anticientíficas adotadas pelo governo federal durante a pandemia, como incentivo ao uso de medicação ineficaz como cloroquina, e minimização dos impactos do vírus (Fernandes, 2020). A cena reflete a insatisfação da população em relação às políticas públicas frente à crise sanitária. Já a segunda imagem mostra uma homenagem às vítimas da Covid-19, realizada em frente ao Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio, em Farroupilha, no Rio Grande do Sul. Além de prestar homenagem aos falecidos, a manifestação também é um protesto da comunidade católica local, que busca unir luto e resistência em um ato simbólico de fé e crítica. Deste modo, no videoclipe, a iconicidade das cruzes no carro faz ressurgir a memória das inúmeras mortes da pandemia, bem como das medidas do governo que agravaram a situação.

No verso “Talão zona azul de jazigo pequeno”, são retomadas as questões sobre as mortes por covid e a ausência de uma gestão sanitária da pandemia. Aqui, é retomada a referência do “talão zona azul”, que é uma espécie de estacionamento rotativo realizado em grandes cidades com o intuito de evitar congestionamento. O item <jazigo>, que se refere a sepulturas, retoma a memória da pandemia com os cemitérios lotados e pessoas sendo sepultadas como indigentes.

Seguem-se os enunciados: “Fa-fa-faz arminha pre-pretos morrendo / Mo-mo-monetiza com pretos morrendo / Dinheiro pra nós pra sair do veneno / ‘Ninguém tá ligando pra pretos morrendo’”. O enunciado “faz arminha” remete ao gesto de simular com as mãos e os dedos uma arma de fogo, revólver ou pistola, apologia à violência contra a população em condição de vulnerabilidade social, interseccionada pelo gênero, pela raça e pela classe, historicamente subalternizadas, inclusive na contemporaneidade neocolonial. A expressão “faz arminha” foi ironicamente categorizada pelos sujeitos cuja orientação política progressista denunciou amplamente os apoiadores e o próprio presidente vigente durante seu mandato. Esse gesto, além de veicular um discurso armamentista, simbolizava o apoio à liberação do porte de armas para civis e, de forma mais ampla, reforçava um discurso de legitimação do uso da violência como instrumento de poder e controle. Assim, o ato é discursivamente uma naturalização da violência armada, associando-a a ideais de liberdade individual e segurança. Enquanto se “faz arminha”, há pretos morrendo, seja pelas causas da pandemia às quais a população negra era submetida, sendo um dos grupos mais vulneráveis, ou pela própria violência policial.

“Mo-mo-monetiza com pretos morrendo” é um enunciado que retoma uma crítica a como se dava a divulgação do movimento Black Lives Matter (Vidas Negras Importam). O

movimento teve início em 2013, mas ganhou grande visibilidade em 2020, após o assassinato de George Floyd, um homem negro que estava desarmado e algemado, e foi morto por um policial branco em Minneapolis, nos Estados Unidos.

Após a morte de George Floyd, diversos protestos emergiram nos Estados Unidos e em outros países. Nas redes sociais, a hashtag #BlackLivesMatter ganhou força, mobilizando pessoas ao redor do mundo em um grande protesto contra o racismo. Assim, a crítica em “monetiza com pretos morrendo” refere-se aos ganhos de visibilidade nas mídias dados a qualquer tipo de postagem relacionada ao movimento, o que gerava monetização, ou seja, lucro num sistema neoliberal a partir de conteúdos antirracistas que, de alguma forma, mencionavam o #Black Lives Matter. Muitas vezes, essas postagens eram feitas por quem desconhecia o contexto antirracista da expressão e a profundidade temática da pauta. Por isso, há a afirmação no enunciado “Ninguém tá ligando pra pretos morrendo”, pois estavam mais interessados na monetização advinda da violência praticada contra pessoas negras.

Um ponto a ser destacado nesse episódio é que o acontecimento e o movimento encontraram apoio em vários países. Isso se deve em grande parte a estes países vivenciarem uma opressão semelhante. Destacamos o Brasil, em que a violência policial a pessoas negras também emerge na dinâmica social. Nessa dinâmica do dispositivo de racialidade, a cor, o corpo negro, operam como marcadores de um crime de origem, em que

No caso do negro, a cor opera como metáfora de um crime de origem da qual a cor é uma espécie de prova, marca ou sinal que justifica essa presunção de culpa. Para Foucault, “ninguém é suspeito impunemente”, ou seja, a culpa presumida pelo a priori cromático desdobra-se em punição a priori, preventiva e educativa. (Carneiro, 2023, p. 125).

Em uma situação como a de George Floyd, a culpa é presumida porque a cor da pele negra se torna um marcador de criminalização na sociedade, funcionando como "prova" de uma transgressão: é o indivíduo a ser corrigido. Partindo desta análise, Sueli Carneiro postula que numa sociedade em que é vigente o racismo como sistema de controle, e tem o dispositivo de racialidade como ferramenta de poder, o negro se encontra escrito no que a autora chama de signo da morte: “a racialidade inscreve a branquitude no registro da vida e a negritude no signo da morte” (Carneiro, 2023, p. 67). Em síntese, esse signo da morte é uma expressão para designar a violência racial que estrutura as sociedades, em que a negritude é associada à morte por meio de diversas práticas de exclusão, violência e negligência.

É nessa percepção de gestão da morte que se expressa nos enunciados que seguem: “Esse sangue pisado não é açaí / Mataram inocente, granola e caqui / 500 no pote, prepara o malote / Na praia da morte do grande vizir”. Há aqui uma denúncia à banalização da

violência, utilizando imagens como “sangue pisado” e “praia da morte” para expor a naturalização do extermínio de corpos negros. Em entrevista, Criolo comenta os versos:

Está morrendo gente? Eu escrevo: ‘esse sangue pisado não é açaí’. Mataram inocente? Foda-se! Põe granola e caqui. Eles estão comendo a gente nesse assassinato em massa que extermina o povo preto, indígena e LGBTQI+ desse país (Criolo, 2021).

Como podemos perceber, a denúncia não se restringe apenas à população negra, mas aos grupos minoritarizados, que sofreram grandes consequências na gestão da pandemia. Essa ampliação da denúncia reforça a importância de uma perspectiva interseccional, o que é preconizado por Grada Kilomba (2019), ao considerar esse entrelace de raça, gênero e classe como alvos das opressões.

A letra segue com críticas à conjuntura política do momento em que emerge: “Um tiro na cara, um tiro na nuca, um tiro no amor, outro na cultura / Terror de fragata, radin de cintura / Caneta que assina o papel da estrutura”. A metáfora da arma aparece novamente, em <tiro>, campo associado ao governo Bolsonaro por meio de um deslizamento de sentido. Um tiro na cultura remete aos cortes de verbas sofridos na pasta de cultura durante a gestão do governo, o que é reforçado em “Caneta que assina o papel da estrutura”, lembrando a utilização de Bolsonaro da metáfora da caneta em diversas vezes em que o presidente dizia que era ele quem tinha a caneta e assinava as leis, ou seja, ele assinava todo o “papel da estrutura” governamental do país, um discurso de autoridade.

Em “Caneta que assina o papel da estrutura”, há uma governamentalidade a reger todo o Estado. Seguindo com a análise, “Quem é de favela sempre isolamento / Dos sonhos que tenho distanciamento” nos permite perceber que o sujeito discursivo remete aqui não a um isolamento sanitário, que era uma das medidas contra a propagação da covid; mas emerge uma crítica ao isolamento social-econômico ao qual as favelas sempre estiveram relegadas. Isso resulta em um distanciamento dos sonhos/desejos dos indivíduos dessa população, visto a falta de estrutura e apoio para alcançá-los.

Existe também uma crítica à estrutura social nos enunciados “Quem sustenta a boca é filho de rico / Que fornece o cheque pro chefe do chefe / O chefe do chefe é o pai do filho”. Há uma denúncia de que quem financia a boca – pontos de venda de drogas – é uma elite econômica, que fornece o <cheque> no sentido de dar aval a essa cadeia de comando. Esse ciclo vicioso sobre quem se sobrepuja ao sistema penal e se legitima acima da condição estrutural das leis passa de geração para geração em uma dominância de poder, como o

enunciado materializa: “É o pai é o filho, família de rico / Que culpa o pobre que leva o castigo”.

Assim como bem nos lembra Jessé Souza (2017, p.83), sobre a historicidade da perpetuação dessa violência:

O excluído, majoritariamente negro e mestiço, é estigmatizado como perigoso e inferior e perseguido não mais pelo capitão do mato, mas, sim, pelas viaturas de polícia com licença para matar pobre e preto. Obviamente, não é a polícia a fonte da violência, mas as classes média e alta que apoiam esse tipo de política pública informal para higienizar as cidades e calar o medo do oprimido e do excluído que construiu com as próprias mãos. E essa continuação da escravidão com outros meios se utilizou e se utiliza da mesma perseguição e da mesma opressão cotidiana e selvagem para quebrar a resistência e a dignidade dos excluídos.

Aqui nos é apontado que a estrutura opressiva da escravidão foi adaptada a novas formas de controle e repressão. Nesta estrutura, o negro e o mestiço, historicamente marginalizados, continuam sendo marginalizados e tratados como inferiores, reconhecidos como o Outro, características do dispositivo de racialidade. Há uma pontuação de Souza (2017) em relação à opressão da polícia. O teórico desloca a responsabilidade da violência policial para as classes média e alta, argumentando que essas camadas da sociedade sustentam políticas de segurança que, na prática, funcionam como mecanismos de "higienização social".

Prosseguindo, há uma cobrança no enunciado “Chambers! Você não disse que ia passar tudo, Chambers?”, cobrança essa destinada aos políticos, visto que <Chambers>, em inglês câmara, e que aqui pode ser entendido como assimilação aos representantes do congresso nacional, ou de forma mais ampla, a todos os representantes políticos daquele momento do Brasil. O “passar tudo” tem um sentido de ironia em relação a promessas vazias ou mesmo à negação e minimização do coronavírus.

Nas duas cenas seguintes, podemos perceber imagens de uma frustração e indignação expressas com todos os acontecimentos desse momento socio-histórico vivenciado pelo sujeito discursivo.

Figura 22: Criolo reflexivo

Fonte: print do videoclipe Cleane.

Figura 23: Criolo questionando alguém

Fonte: print do videoclipe Cleane

Na primeira cena, Criolo aparece sentado em uma cadeira de balanço, com a mão na cabeça e livros espalhados pelo chão. Essa postura reflexiva, associada à desordem dos livros, pode simbolizar a busca por respostas em meio ao caos. Na segunda cena, Criolo aponta para um dos livros abertos no chão com as mãos e olha para cima com um olhar que expressa indignação e questionamento. O livro, como símbolo de conhecimento, auxilia a produzir na cena um sentido de questionamento sobre como, em meio ao caos pandêmico, todo o conhecimento científico e recomendações de instituições como a OMS (Organização Mundial de Saúde), embora disponível, não tenha sido utilizado de forma efetiva pelos governantes. No Brasil, o descaso com as recomendações científicas durante a pandemia é analisado pela pesquisadora Carla Montuori Fernandes (2022). Em seu estudo, ela demonstra como o ex-presidente Jair Bolsonaro utilizou as redes sociais para promover as ações do governo federal e criticar as medidas de isolamento adotadas por prefeitos e governadores, o que se mostrou como um movimento populista anticiência que priorizou a economia em detrimento da saúde pública (Fernandes, 2022).

Outra cena emblemática do videoclipe ocorre quando os bailarinos, que desenvolvem coreografias individuais e não são sincronizadas, realizam um gesto síncrono. Na cena em específico, os dançarinos empunham a mão fechada para o alto sincronicamente. Este gesto é historicamente associado ao movimento Black Power dos anos de 1960, conhecido como Black Power Salute (Saudação do Poder Negro), que indica uma manifestação de indignação, resistência ou contestação a injustiças, e também união e solidariedade entre os oprimidos.

Figura 24: Gesto Black Power Salute no videoclipe



Fonte: print do videoclipe Cleane.

Figura 25: Gesto Black Power Salute



Disponível em:<

<https://revistaatletismo.com/australiano-peter-norman-apoiante-dos-black-power-nos-jo-de-68-ja-tem-uma-estatua/> > Acesso em 09 de janeiro de 2025.

Na primeira imagem, temos o gesto Black Power Salute realizado pelos dançarinos no videoclipe de Cleane; na segunda imagem, o gesto sendo realizado por Tommie Smith e John Carlos na cerimônia de premiação dos Jogos Olímpicos de 1968, no México. Os dois atletas, medalhistas dos 200 metros, levantaram os punhos cerrados durante a execução do hino nacional dos Estados Unidos. Este ato foi feito em forma de protesto contra as injustiças enfrentadas pelos afro-americanos. A cena dos 3 dançarinos realizando o gesto Black Power Salute é intericônica com a imagem histórica protagonizada nos Jogos Olímpicos de 1968, bem como possui ligação com outras vezes em que esse gesto foi realizado. Ambas as imagens remetem ao sentido de resistência frente à opressão do sistema racista.

Destacamos agora mais duas imagens finais para essa primeira análise. A primeira imagem mostra uma espécie de altar.

Figura 26: altar presente no videoclipe de Cleane.



Fonte: print do videoclipe de Cleane.

Na cena, vemos um altar, que é um lugar de memória, de sacralidade, que conecta o aspecto físico e o espiritual. Vemos nessa composição flores brancas, velas acesas e dois

pratos com pipocas. Ao fundo, janelas iluminam este altar com uma luz vinda de fora. Novamente, voltando à casa como metáfora do interior do indivíduo, podemos entender a luz entrando pela janela como indicativo de que há luz lá fora, enquanto dentro do sujeito há um momento de luto. Esse luto está expresso em elementos como as velas e as flores brancas, que indicam luto e pureza.

Outro elemento que se destaca na cena são os pratos de pipoca, os quais, dentro das religiões de matriz africana, como no candomblé, em momentos específicos do culto, são oferecidos como presentes ao orixá Obaluaê/Omulu. Esse orixá é associado à cura das enfermidades, à transformação, e é reverenciado como aquele que detém o poder de curar e de proteger contra doenças. A presença dos pratos de pipoca pode ser interpretada como uma referência simbólica à busca por cura e proteção, especialmente em um contexto de pandemia, mas também remete à busca pela cura do luto, uma enfermidade da alma.

Em alguns cultos da umbanda, há também o costume de colocar pratos de pipoca nos túmulos, um ritual que carrega significados profundos de respeito, memória e conexão espiritual com aqueles que se foram. No entanto, essa prática frequentemente enfrenta intolerância religiosa, suscitando as tensões e preconceitos que ainda persistem em relação às tradições afro-brasileiras. Um exemplo emblemático ocorreu em Paraíso do Tocantins, durante o Dia de Finados⁷, quando praticantes de umbanda foram hostilizados por realizarem esse ritual. Esse episódio ilustra como as manifestações culturais e religiosas das matrizes africanas são alvo de discriminação e violência, reforçando a necessidade de discutir a intolerância religiosa. Esse acontecimento também evidencia a necessidade de que o tema sobre liberdade religiosa precisa ser trabalhado na educação, promovendo uma sociedade mais respeitosa e cidadã.

A figura 27, cena final do videoclipe também é emblemática. Nessa imagem, há Criolo e os pais sentados de mãos dadas:

⁷ **Umbandistas são hostilizados após colocarem pipocas em túmulos para homenagear parentes.** Disponível em: < <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2019/11/13/umbandistas-sao-hostilizados-apos-colocarem-pipocas-em-tumulos-para-homenagear-parentes.ghtml> >. Acesso em 03 de janeiro de 2025.

Figura 27: família em luto.



Fonte: *print* do videoclipe de *Cleane*.

Como podemos ver na imagem acima, a família está na frente do altar que descrevemos. Temos da esquerda para a direita: Cleon Gomes, Criolo e Maria Vilani. Podemos notar que se assemelha o corte de cabelo do rapper ao de seu pai, um corte cheio, estilo black power, talvez em uma procura do sujeito Criolo em reforçar sua identidade na busca dos traços ancestrais. Os pais de Criolo se encontram vestidos de branco, enquanto o artista se encontra todo vestido de preto.

A imagem retrata uma família de luto, porém esse luto é vivenciado e expresso de maneira diferente. Os pais de Criolo estão de branco, cor que também representa luto dentro de algumas culturas, a exemplo das culturas africanas, como entre os Iorubás (na Nigéria). O branco pode ser usado em rituais fúnebres para simbolizar a pureza e a conexão com os ancestrais. Criolo, o único vestido de preto, pode propiciar o sentido de uma não aceitação do ocorrido, ou mesmo a raiva do artista frente a toda situação pessoal e do país, como diz o enunciado “Eu tô puro ódio”. E com esse ódio busca transformá-lo em resistência e enfrentamento do sistema. As mãos dadas entre a família simbolizam um luto familiar ao mesmo tempo que simbolizam uma ligação de Criolo com seus ancestrais mais próximos, os pais.

CAPÍTULO 3 - MEMÓRIA CULTURAL E DISPOSITIVO DE RACIALIDADE: O VIDEOCLÍPE DE CRIOLO COMO ESTRATÉGIA DE ENFRENTAMENTO

No capítulo 3, prosseguiremos nossa análise do corpus de pesquisa com o material verbo-visual de *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* (Criolo, 2022). Trata-se de um projeto fílmico produzido da parceria do artista Criolo com o grupo Soma+, tendo também por finalidade lançar a campanha “Árvore da riqueza”. A fábula apresentada no videoclipe foi criada pelos jovens do Soma+, um programa voltado para a inclusão e capacitação de jovens negros e indígenas de comunidades periféricas, e foi lançado pela área de impacto da empresa de publicidade AKQA (MEIO&MENSAGEM, 2023).

A música *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais* foi lançada no mesmo dia do álbum *Sobre Viver*, em 5 de maio de 2022. O videoclipe que será descrito e analisado foi lançado em 7 de fevereiro de 2023. A nossa descrição e análise busca explorar como a regularidade discursiva opera em relação ao dispositivo de racialidade, considerando a dispersão de enunciados ligados ao projeto musical *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*.

Para começar nossa descrição e análise, apresentaremos a composição musical, o material linguístico:

Pretos ganhando dinheiro incomoda demais (Criolo, 2022)

Ceís grita, plau plau
Arma de fogo, coisa letal
Vida de crime, viela, biqueira
Os vetim absorve, se envolve na teia
Morreu muito novo
Portava arma de fogo
Essa guerra não acaba
Essa guerra não acaba
E amanhã tudo de novo
(É) Bigode finin, cordão bem gordão
Radinho na cinta, mochila a milhão
Não pôde estudar, no corpo um valão
Uma mãe que chora, o X da questão é que:

Pretos ganhando dinheiro incomoda demais
Sociedade que só respeita o que o bolso traz
Querem me ver rastejar, ver meu povo se humilhar
Sou preto do gueto, mantenho o respeito
Favela em primeiro lugar
Então
Sobe balão, só sobe balão
Sobe balão, só sobe balão
Deixa os brabo chegar, soldado da situação
A tropa de arma na mão, mas real revolução
Sei que um dia virá com arte e educação

Em relação ao título da música, em entrevista concedida ao Portal Géledes, Criolo afirma o seguinte:

Eu poderia dar outro nome para a canção, mas eu faço questão do título ser o bagulho central, para quando estiver numa rádio, na televisão, a pessoa falar

o nome da música. Então, mesmo sem ouvir, o nome da música já abre o debate (Criolo, 2022).

Pretos ganhando dinheiro incomoda demais é um enunciado que constrói um tom de denúncia a respeito da perspectiva da ascensão econômica de pessoas negras sob o crivo do sistema racista da sociedade brasileira. A gíria utilizada por Criolo, *bagulho*, ressoa mais uma inscrição subjetiva na modalização lexical que representa um nó numa rede enunciativa, uma resignificação novamente positiva da norma coloquial como padrão identitário da comunidade em situação de vulnerabilidade social, demonstrando que a resistência também constitui poder.

No enunciado *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*, percebemos que se trata de um sujeito plural, <pretos ganhando dinheiro>, e que deveria então receber a concordância verbal de acordo com a norma padrão <incomodam>. A utilização do verbo <incomoda> pode também ser vista como um reforço de que o incômodo com o verbo não flexionado é de natureza metalinguística, resultado de um discurso que privilegia a correção linguística, higienizando a língua em detrimento da norma coloquial e das variantes não padrão, que são representativas da linguagem usada por comunidades invisibilizadas e minoritárias: pretos que ganham dinheiro, <pretos em ascensão>.

A resignificação da taxionomia *pretos* propicia, conforme a própria condição de enunciabilidade chancelada pela comunidade que sofre racismo, uma valorização discursiva da cor da pele, regularmente rechaçada, em detrimento da categoria *negros*, uma expressão cuja ressonância pertence à esfera discursiva do politicamente correto e elitista, que perpetua racismo, mesmo que de forma velada, regulada por um sistema de restrições interacionais influenciado pelo discurso jurídico, um modo panóptico em que o mecanismo funciona como vigilância e punição dos corpos desviantes quanto ao pseudo-respeito aos pretos.

No enunciado *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*, a modalização lexical <pretos> faz uma marcação discursiva racial. A prosperidade do povo “preto” não é considerada legítima e, por isso, causa incômodo, pois essa ascensão financeira rompe com as estruturas do sistema racista e com a herança da escravidão (neo)colonial. Essa negação da legitimidade da ascensão negra está ligada a um domínio da memória. Neusa Santos Souza, em seu livro *Tornar-se Negro* (1983), aborda essa perspectiva do domínio da memória, com o conceito do “mito negro” como uma construção social e psicológica que afeta a identidade e a autoimagem das pessoas negras em uma sociedade racista.

O mito é uma fala, um discurso - verbal ou visual - uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. Mas o mito não é uma fala qualquer. É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-la em "natureza". Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social que pode entender-se como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas. Enquanto produto econômico-político-ideológico, o mito é um conjunto de representações que expressa e oculta uma ordem de produção de bens de dominação e doutrinação (Santos, 1983, p.25).

Esse “Mito Negro” é o termo usado pela autora para falar do conjunto de estereótipos, preconceitos e representações negativas que são associadas à negritude na sociedade, e que são internalizados tanto por indivíduos negros quanto pela sociedade em geral. Assim, o mito negro, como discurso que permeia a sociedade, enuncia que a ascensão social do negro só é possível por meio da negação de sua identidade negra e da adoção de padrões brancos, dominantes, normalizados como vontades de verdade legítimas. Isso reforça o discurso de que o negro, para "vencer na vida", precisa se afastar de sua cultura, história e corpo, internalizando a noção de que sua negritude é um obstáculo. Em outras palavras, esse “vencer na vida” demanda vir atrelado a uma aproximação do sujeito negro aos valores da branquitude e, assim, este sujeito terá sua “vitória/ascensão” chancelada.

Por outro lado, essa ascensão também é muitas vezes associada a práticas que infringem a lei, que acabam reforçando estereótipos negativos, como o do “favelado bandido” ou do “traficante” que enriquece com atividades ilícitas. Essa narrativa não apenas criminaliza a identidade do negro que busca prosperar, mas também normaliza a desconfiança e o preconceito em relação aos negros que buscam “vencer na vida” de forma legítima, perpetuando o mito de que o sucesso do negro está sempre ligado à marginalidade.

O mito negro pode ser compreendido como um dos elementos constitutivos do dispositivo de racialidade, possibilitando, por meio da ordem da memória, socialmente construída, a manutenção das hierarquias raciais. Nesse sentido, o racismo, como dispositivo de poder, estrutura as posições sociais (Carneiro, 2023), relegando à população negra lugares socialmente e economicamente subalternizados. O enunciado “pretos ganhando dinheiro incomoda demais” sintetiza o impacto do mito negro e do racismo na sociedade. Elenarra como a ascensão econômica de negros desafia as hierarquias raciais e, ao mesmo tempo, é uma forma de resistência, ao passo que contribui para a desconstrução do mito negro.

Nos dois primeiros versos do rap, temos o seguinte: “Cês grita: Plau-plau/ Arma de fogo, coisa letal”. O termo utilizado, <plau-plau>, é uma gíria que circula no universo dos

gamers brasileiros com o sentido de <atirar> ou <matar>. Um dos versos da música contém uma afirmação que busca padronizar a identidade, promovendo uma ideia de normalidade: <`Cês> ou <vocês> gritam para matar/atirar. Cabe-nos aqui a pergunta: matar/atirar em quem? Veremos no decorrer dos enunciados que Criolo se refere a pessoas negras como sendo os “alvos”.

Nos versos seguintes, “Vida de crime, viela, biqueira/ Os vetim absorve, se envolve na teia”, descreve-se um trajeto da <vida de crime> por <vielas>, ruas e <biqueiras>, que é a gíria para um ponto de venda de drogas. Aqui, os <vetim> – <pivetin>, “crianças” – são subjetivados por essa realidade e se envolverem na <teia>, em que a <teia> é uma armadilha difícil de se desvencilhar, um sistema social. Criolo, no exercício da função-autor, ocupa uma posição de denúncia, assumindo um lugar enunciativo que se ancora na tradição discursiva do rap como um espaço de resistência. Este discurso constrói um referencial onde o racismo e a negligência do Estado emergem como mecanismos que sustentam a violência nas favelas. Nesse quadro discursivo, crianças e jovens não são apenas vítimas individuais, mas objetos de um dispositivo social que os condena à marginalidade. Como iremos mostrar, essa denúncia constitui uma regularidade discursiva do rapper em falar sobre esses elementos.

A cena de abertura do videoclipe nos coloca frente a frente com a violência que assola as comunidades, criando um impacto visual forte. Segue a imagem no *frame* abaixo:

Figura 28: reportagem do jornal fictício Plantão Alerta



Fonte: *print* da reportagem do jornal fictício *Plantão Alerta*

A narrativa visual do videoclipe se inicia com uma sequência instrumental, apresentando o interior de uma casa que abriga três gerações de uma família negra: uma avó sábia, uma mãe forte e uma criança cheia de vida. Na sala da casa, a televisão exibe uma reportagem: “Comunidade em alerta: nova ação da polícia preocupa moradores”. Um helicóptero policial sobrevoa a comunidade. As mulheres mostram expressões faciais que se

registram na História das fisionomias e das sensibilidades, com olhares apreensivos e ansiosos que transmitem medo e preocupação. A mãe desliga a televisão, e a música do videoclipe começa a tocar. Ela se inicia quando a cena se desvia do contexto midiático e passa a refletir a realidade daquela família. O gesto da mãe ao desligar a televisão pode ser interpretado como uma tentativa de proteção à criança na sala, mas é um gesto que não pode protegê-la da realidade fora de casa.

O jornal fictício que aparece na cena do videoclipe, exibido em destaque na televisão, é intitulado *Plantão Alerta*, ficção que remete, via campo associado, à memória do programa jornalístico policial *Cidade Alerta*. Esse efeito de memória é construído não apenas no nível lexical, com o uso do mesmo marcador; o item <alerta> emerge na composição do nome, mas também no âmbito visual, na cadência das cores e do layout, como podemos observar a seguir:

Figura 29: Logo do programa Cidade Alerta



Fonte: print da logomarca do Programa Cidade Alerta

Figura 30: Programa fictício Plantão Alerta



Fonte: print do programa *Plantão Alerta*

Cidade Alerta é um programa brasileiro exibido pela TV Record desde 1996, e é amplamente conhecido por sua cobertura de notícias sobre crimes. O *Cidade Alerta* também é conhecido por ser acusado de violar direitos humanos, expor criminosos suspeitos sem provas e promover a espetacularização da violência (Carta Capital, 2020). O programa faz, assim, um jornalismo sensacionalista sobre violência.

Podemos ver na imagem que a paleta de cores usada no nome do jornal fictício é a mesma da logo do programa *Cidade alerta*, azul e vermelho. Sobre a logo do programa real, observamos na composição visual que azul é frequentemente associado à autoridade, confiança e estabilidade⁸; já o vermelho é uma cor que chama atenção imediata, associada a alerta, urgência e perigo. Temos então uma construção de discurso nessa paleta de cores, em que o azul representa uma seriedade que busca encobrir o sensacionalismo veiculado no

⁸ Como as cores influenciam nos logotipos? < <https://www.spletras.com.br/como-as-cores-influenciam-nos-logotipos/>> . Acesso em 09 de janeiro de 2025.

programa. Esses traços, replicados na composição geral da cena do videoclipe, funcionam intericonicamente como índice em que uma imagem faz ressurgir outra (Courtine, 2011b). Nesse tratamento discursivo das imagens, percebemos que o jornal fictício é um enunciado que funciona de modo a demonstrar como a mídia por vezes reforça estereótipos raciais, naturaliza a violência e justifica a opressão sobre as populações negras e periféricas, ignorando as ressonâncias discursivas estruturais da violência.

“Morreu muito novo/ Portava arma de fogo/ Essa guerra não acaba, essa guerra não acaba/ E amanhã tudo de novo”. Nesse enunciado, Criolo, como sujeito discursivo no exercício da função autor, assume uma posição de denúncia. Mais do que relatar fatos, esses versos articulam um discurso sobre a violência cíclica que atinge, de modo sistemático, jovens negros periféricos. A recorrência dessas cenas na realidade social se reflete e se perpetua por meio da mídia, que as reproduz e reforça.

Aqui Criolo descreve cenas do cotidiano das favelas, sem eufemismo, o que podemos entender também como forma de mostrar que <favela> é diferente da <comunidade>, a mobilização lexical muitas vezes se caracteriza pela negação das condições precárias das comunidades minoritárias, ocultando o pathos e destacando territórios marginalizados socialmente através de um discurso politicamente correto e pseudo-inclusivo, como na glamourização turística, por exemplo.

Temos assim, jovens que morrem cedo, muitas vezes devido a crimes como o tráfico de drogas. Criolo traduz o cenário como uma guerra que não acaba. Nos versos seguintes: “bigode finin”, cordão bem gordão/ Radinho na cinta, mochila a milhão”, Criolo descreve a composição de um jovem negro, de “bigode fininho” e cordão/colar grosso, celular na cintura, sendo esse um estilo estereotipado como sendo de bandido, cuja ordem gestual é da periculosidade.

Nos versos “Não pôde estudar, no corpo um valão/ Uma mãe que chora, o X da questão é que”, o sujeito descrito foi privado de estudar. Isso, de acordo com o funcionamento do dispositivo de racialidade, cria condições que reiteram a exclusão de determinados grupos da população no acesso a bens básicos, como saúde e educação.

“No corpo um valão” é uma metáfora, tendo em vista que um <valão> – canal feito para escoar água e/ou esgoto – não ocuparia um <corpo>. A construção contrária na ordem dos itens lexicais é mais comum nos noticiários policiais, onde o valão é apresentado como um repositório dos corpos de pessoas assassinadas. Exemplos de manchetes incluem: “corpo achado em valão” / “homem encontrado morto em valão”. Assim, a construção metafórica possibilita, por meio do deslize de sentidos, a produção do sentido de que o corpo deste

jovem negro descrito por Criolo é um corpo marcado pelo signo da morte (Carneiro, 2023). Na perspectiva do dispositivo de racialidade junto à noção de biopoder de Foucault, temos que

O “deixar morrer” se realiza, nesse caso, pelo abandono dos jovens negros na guerra do tráfico de drogas, na qual comparecem como soldados destinados a morrer e matar, confirmando a afirmação de Foucault de que “o direito de vida e de morte só exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte” (Carneiro, 2023, p. 83).

Os jovens negros dos quais fala o rapper carregam “no corpo um valão”, são corpos marcados pelo signo da morte. Essa marcação/destino se dá pelo fato deste grupo da população estar privado de assistência básica do Estado, o que os torna mais vulneráveis à violência, à pobreza e à exclusão social. Nas guerras do tráfico e do Estado, são corpos deixados para morrer.

Nesses primeiros versos e nas primeiras cenas do videoclipe, é regular a denúncia a esse sistema que oprime a população negra por meio do dispositivo de racialidade, e este dispositivo não opera de forma autônoma, mas em conjunto com o biopoder. Por meio do dispositivo de racialidade, corpos são classificados e organizados em grupos de raça, permitindo não apenas uma separação e tratamento social diferente à raça negra, mas o controle sobre a subjetividade dessa raça e modos de existir. Já o biopoder promove a vida considerada nesse sistema como superior, a raça branca, e deixa morrer a raça considerada inferior, a raça negra.

Na letra de Criolo, há uma denúncia contundente sobre as condições de vida nas favelas, com destaque para a situação de jovens negros que são sistematicamente excluídos do acesso à educação. Essa exclusão pode ser entendida como um dos efeitos dos mecanismos de governamentalidade, conceito proposto por Foucault (2023) para descrever o exercício do poder que não se limita à força ou coerção direta, mas se manifesta por meio de discursos, instituições e práticas que perpetuam desigualdades e marginalizam determinados grupos sociais. No caso dos jovens negros das favelas, a falta de investimento em escolas de qualidade, a precarização do ensino público e a criminalização da pobreza são exemplos de como a governamentalidade atua para manter esses grupos em posições subalternas, limitando suas oportunidades e reforçando ciclos de exclusão.

3.1 O incômodo com o modo de existir

No contexto de uma análise discursiva audiovisual, as imagens funcionam não apenas como meras ilustrações, mas elementos carregados de significados que dialogam com o discurso e o horizonte discursivo em que estão inseridas. Para compreender essas camadas de sentido, é fundamental investigar os indícios presentes nas representações visuais, considerando sua genealogia e os traços que as constituem.

Buscaremos também descrever e analisar um pouco mais as imagens presentes no videoclipe. Para tanto, temos a noção de que “analisar imagens consiste assim em identificar seus indícios, por que as representações perdem seu sentido fora da genealogia dos traços que as atravessam e as constituem.” (Courtine, 2011b, 161). Perceberemos alguns desses pontos de grande importância para nossa análise.

Retomando o enredo da fábula presente no videoclipe, uma criança negra tem um artefato ancestral de sua família e planta-o, originando a “árvore da prosperidade”. Este artefato é uma moeda:

Figura 31: símbolo da moeda grafado na moeda



Fonte: *print* do símbolo da moeda grafado na moeda

Figura 32: ano grafado na moeda



Fonte: *print* do ano da moeda

As imagens acima são *prints* do momento em que a avó da criança lança a moeda para cima, uma espécie de “cara ou coroa”. Essa moeda tem em um dos lados um símbolo, e, do outro, um ano, 1835. O ano indicado faz referência ao ano da Revolta dos Malês, ato de resistência realizado por negros escravizados contra o Império brasileiro, em Salvador – BA. Dentre os objetivos, havia a busca pela liberdade religiosa – sendo o Islã a principal religião defendida – e o fim da escravidão. A Revolta dos Malês é ainda hoje, dentro dos atos de resistência do povo negro, um dos feitos que moldam a identidade negra brasileira (Lopes, 2011).

A <moeda> é a evocação de uma memória discursiva, de modo que “não há imagem que não faça ressurgir em nós outras imagens” (Courtine, 2011, p. 160). Assim, seguindo o pensamento de Courtine (2011), se refere à memória discursiva como presença histórica de

enunciados dentro de práticas discursivas que são governadas por dispositivos ideológicos. A reconstrução dessa memória é uma produção de acontecimento que não está fixada ao passado do objeto apenas (Milanez, 2013). Neste sentido, a partir da intericonicidade, a <moeda> tem em si uma historicidade discursiva, aponta no presente um valor simbólico de ancestralidade e resistência para a família do videoclipe, e também para a identidade negra brasileira.

É preciso observar a perspectiva das imagens destacadas nas Figuras 13 e 12. A perspectiva é contra *plongée*, um enquadramento que coloca a moeda em primeiro plano, enquanto a avó e a criança emergem nas periferias do frame capturado pelo videoclipe. O protagonismo da moeda evidencia o valor simbólico do capital em detrimento dos seres humanos, especialmente daqueles que enfrentam racismo e têm pele negra. Essa composição visual sublinha a crítica ao valor desproporcional atribuído ao dinheiro em comparação com a dignidade e o bem-estar das pessoas marginalizadas.

Nas cenas seguintes, antes de plantar a moeda, a criança tenta comprar doces no mercado com o artefato. O dono do mercado – interpretado por Criolo como vemos na Figura 33 – se recusa a vender o produto, pois a moeda não tem valor no sistema monetário vigente.

Figura 33: tentativa de compra com a moeda



Fonte: *print* da tentativa de compra com a moeda

Figura 34: rega e cuidado com a planta dourada



Fonte: *print* da rega e cuidado com a planta dourada

Essa recusa à moeda também é simbólica, pois cria o efeito de sentido de que os bens ancestrais da cultura negra, representados pela moeda que a criança carrega, não possuem valor no sistema racista em que ela está inserida. Essa rejeição reflete como as tradições e patrimônios culturais negros são desvalorizados e marginalizados dentro de uma estrutura que privilegia valores materiais e econômicos em detrimento da riqueza cultural e histórica dessas comunidades. Sobre bens culturais, Franz Fanon (2018) enfatiza que a desvalorização da cultura subjugada como inferior é uma estratégia do racismo que busca silenciar e marginalizar. Assim temos o racismo, a opressão sistematizada, operando na “destruição dos valores culturais, das modalidades de existência. A linguagem, o vestuário, as técnicas são desvalorizados.” (Fanon, 2018, p. 80). Consequentemente, essa opressão impede o sujeito

negro de construir uma identidade negra fundamentada no orgulho de suas raízes e de sua rica cultura.

Nos versos “sociedade que só respeita o que o bolso traz”, há uma crítica contundente aos valores que regem as relações sociais, especialmente em um contexto marcado pelo racismo e pela desigualdade econômica. As condições de existência desse enunciado estão, portanto, ligadas à persistência do racismo, que não apenas limita o acesso de negros a oportunidades, mas também deslegitima suas conquistas quando elas ocorrem. Isso ocorre visto que na sociedade a “pobreza se instituiu como condição crônica da existência negra, na medida em que a mobilidade de classe torna-se controlada pela racialidade” (Carneiro, 2023, p. 58), isso como um dos efeitos do dispositivo de racialidade.

O racismo opera na cultura, levando o sujeito preto oprimido, na construção de sua identidade, a negar os bens culturais que possui, como religião, linguagem, modos de vestir e se relacionar (Fanon, 2018). O dispositivo de racialidade homogeneiza e controla a valorização e produção dos saberes, exercendo poder sobre a população preta, de modo que

é imposto ao imaginário social pela cultura dominante através da exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de superioridade “natural”, cotejados sistematicamente com símbolos de estigmatização da negritude (Carneiro, 2023, p. 54).

Percebemos o controle da subjetividade na tentativa de apagar a memória cultural do povo negro e impor a branquitude como padrão cultural. A árvore representa no videoclipe o reencontro do povo negro com a ancestralidade. Essa ancestralidade não se refere apenas ao que é velho ou antigo, mas pode ser entendida como valores culturais e saberes.

Figura 35: Prosperidade e orgulho racial



Fonte: print prosperidade e orgulho racial

Figura 36: Plano de remoção da árvore da prosperidade



Fonte: print do plano de remoção da árvore da prosperidade

O ato de cultivar a árvore-da-prosperidade por parte da população da favela simboliza o cultivo dos valores da cultura negra e a construção de uma identidade negra baseada no orgulho racial. Todos ali naquele espaço colhem e se saciam dos frutos da árvore.

Consequentemente, o ataque à árvore representa um ataque à cultura e à identidade coletiva desse povo, um ataque aos saberes.

Figura 37: Empresários destruindo a árvore



Fonte: print Empresários destruindo a árvore

Figura 38: A árvore com galhos e troncos arrancados



Fonte: print a árvore com galhos e troncos arrancados

Na figura 36, a manchete da reportagem tem no enunciado a mensagem de que as <autoridades> planejam remover a árvore. Antes dessa remoção, homens brancos de terno e maletas – Figura 41 – depredam a árvore-da-riqueza, arrancando galhos, folhas e frutos. Esses homens simbolizam o ápice do capitalismo neoliberal, um sistema que aprofunda as desigualdades sociais impedem a ascensão social da população negra, invisibilizando suas contribuições e restringindo o acesso a oportunidades que estão simbolizadas na imagem da árvore. Para além da ficção, a árvore representa, dentre outras coisas, a capacidade da favela de dar frutos, ou seja, de gerar vida, cultura, resistência e prosperidade mesmo em meio às adversidades.

A depredação da árvore pelos homens de terno funciona em uma possibilidade de construção de sentido em que o sistema capitalista, neoliberal, destrói as possibilidades de crescimento e desenvolvimento das comunidades periféricas, especialmente as negras. Nesse sentido, a cena dialoga com as reflexões de Grada Kilomba (2019) sobre como as narrativas coloniais tentam apagar as contribuições das comunidades negras. Isso nos remete também ao conceito de epistemicídio que Sueli Carneiro (2023) retoma de Boaventura de Sousa Santos (1995) e adapta para pensar este conceito como um constituinte do dispositivo de racialidade. Como epistemicídio, compreendemos que

É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que, em outros casos, lhe é imposta. Sendo um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio se efetiva, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores racialmente, como uma tecnologia que integra o

dispositivo de racialidade e que visa o controle de mentes e corações (Carneiro, 2023, p. 89).

O epistemicídio, na concepção de Sueli Carneiro (2023), é um conceito que se refere à destituição da racionalidade, da cultura e civilização de um grupo dominado, por meio da negação da legitimidade do saber por este grupo produzido. O corte da árvore da riqueza representa essa violência da subjugação da cultura e capacidade de produzir saber da população da favela. Não reconhecer gêneros periféricos como portadores de saberes também pode ser considerado epistemicídio, como é feito com rap e funk.

Aqui, na chamada do jornal fictício, as “<autoridades> que planejam a remoção da árvore-da-riqueza” representam o Estado na prática da governamentalidade, operando por um conjunto de poderes constituído pelas instituições, em seus procedimentos de execução do poder, tendo a população como alvo e por meio de seus instrumentos como os dispositivos de controle, em especial o dispositivo de segurança (Foucault, 2023).

A “segurança é uma certa maneira de acrescentar, de fazer funcionar, além dos mecanismos propriamente de segurança, as velhas estruturas da lei e da disciplina.” (Foucault, 2023, p.15). Manter a “lei e disciplina” significa, aqui, por meio da remoção da árvore, conter essa <ascensão> social e identitária desta parte da população; reprimindo os saberes ancestrais cultivados entornos da árvore da riqueza.

Na sequência, temos a cena em que a criança chora e suas lágrimas tocam as raízes da árvore. A criança é então transportada para um plano astral/espiritual, com pessoas vestidas em trajes africanos – Figura 39. As <raízes> simbolizam a ancestralidade de forma mais profunda. Após retornar ao plano material/físico, os ancestrais que estavam com a criança voltam também – Figura 40.

Figura 39: a criança encontra seus ancestrais



Fonte: *print* a criança encontra seus ancestrais

Figura 40: ancestrais presentes na manifestação



Fonte: *print* ancestrais presentes na manifestação

Após o retorno da criança com sua ancestralidade, a população se manifesta em defesa da árvore da prosperidade. Nesse ato de resistência, consegue impedir a remoção da árvore, que se recupera e volta a produzir frutos. Nas cenas finais do videoclipe, é possível ver que

outras árvores da prosperidade foram cultivadas em diferentes favelas, como vemos nas figuras 41 e 42.

Figura 41: a árvore à beira-mar



Fonte: *print* da árvore à beira-mar

Figura 42: árvore em outro ponto



Fonte: *print* da árvore em outro ponto

No videoclipe de Pretos Ganhando Dinheiro Incomoda Demais, na cena em que a criança encontra seus ancestrais, podemos entender que a <criança> simboliza para essa geração ancestral a esperança, a construção da identidade de pessoas negras a partir de uma perspectiva afrocentrada, incorporando valores e saberes relacionados à cultura negra. Fanon (2018, p.79) aponta para o fato de que o “objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir.” Nessa perspectiva, o racismo não se dirige apenas ao indivíduo, mas a modos de vida que se criam e se reproduzem historicamente dentro das relações de poder. A partir de Foucault, podemos analisar que esses “modos de vida” são regulados e controlados por dispositivos, como o dispositivo de racialidade, que determina quais vidas são reconhecidas e valorizadas (“fazer viver”) e quais são marginalizadas e descartáveis (“deixar morrer”).

A existência do sujeito negro, no sistema racista, é moldada e controlada, submetendo-o a condutas pré-determinadas e explorando-o através de condições de trabalho subumanas e salários irrisórios. – Isso, quando há remuneração, pois frequentemente são visibilizadas irregularidades trabalhistas em situações empregatícias análogas à escravidão, especialmente para indivíduos com pele negra. No final da composição analisada, Criolo aponta para uma possível superação do sistema descrito na canção: “real revolução/Sei que um dia virá com arte e educação”.

Assim, nossa pesquisa busca desenvolver-se a partir da análise da discursividade visual e textual presente nos videocliques e nas letras de Criolo, com foco em como esses elementos contribuem para a construção de identidades e representações sociais no contexto do rap brasileiro, bem como expressão de uma resistência frente ao sistema racista do país.

3.2 Formas de enfrentamento ao dispositivo de racialidade

Neste tópico, buscamos integrar as descrições e as análises das letras e dos vídeos, explorando como eles se entrelaçam coesivamente para construir discursos de resistência e crítica social para empoderamento racial. Perscrutaremos como esses discursos se relacionam ao dispositivo de racialidade. Acreditamos que os discursos que emergem no gênero musical rap não se limitam à denúncia das desigualdades, mas também operam como uma resistência de confronto à ordem da memória que sustenta o racismo, bem como o rap; assim organiza e veicula saberes frequentemente marginalizados pelos discursos dominantes. Aqui, esta abordagem continua com nosso corpus de pesquisa: as letras das músicas e vídeos do rapper Criolo – *Cleane e Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*.

O rap, enquanto prática cultural e expressão artística, tem se consolidado como um espaço de produção e circulação de saberes, reforçando uma construção identitária, especialmente entre grupos historicamente marginalizados. Mais do que um gênero musical, o rap opera como uma prática discursiva que possibilita a elaboração de experiências, a ressignificação de realidades e a contestação de estruturas opressivas.

Segundo Foucault (2010), o poder precisa ser descrito e analisado por meio de uma rede encadeada por saberes. O poder, assim, só funciona em uma cadeia sistêmica, sendo o sujeito um efeito do poder e, ao mesmo tempo, um veículo do poder. Em outras palavras, o poder não é algo que se possui, mas algo que circula e se exerce entre os sujeitos. Por esta noção, analisaremos o rap que se filia a manifestação de protesto e resistência como saber na sociedade, como uma forma de poder exercida de forma individual ou em grupos por sujeitos minoritarizados, constituídos por relações de poder e que encontram no gênero musical rap um gênero do discurso que os permite confrontar a cadeia sistêmica de opressão e se autoafirmarem na constituição das identidades.

Por essa perspectiva, o gênero do discurso rap permite circular saberes de resistência negra, contra o racismo, em suas composições. Como um dos constituintes de sua herança do hip-hop, o 5º elemento – o conhecimento – é presente de forma expressiva em várias composições. O rap cuja a filiação procura descrever as opressões vividas, levantando e apontando as responsabilidades do Estado, critica o modo de organização social racista; é realizada nesse acontecimento não só uma denúncia, mas também são expressos saberes sobre esses objetos descritos – o racismo e a estrutura política. Neste sentido, o rap, como gênero do discurso, possibilita saberes engajados sócio-historicamente em favor do nicho cultural negro,

emergindo nos enunciados das letras, de modo a organizar e disseminar dentro de seu campo discursivo esses saberes em forma de luta e resistência.

É esse conhecimento e reconhecimento de si que permite a formação das subjetividades com auxílio do rap. Em outras palavras, as letras de rap são artefatos linguísticos que, por meio do discurso, permitem aos sujeitos se reconhecerem como sujeitos políticos e, ao mesmo tempo, construir identidades pessoais e coletivas.

Há no Brasil diversas pesquisas que englobam hip-hop e rap em uma perspectiva educacional. Esses estudos encontram sustentação e incentivo na Lei 10.639/03, que institui o ensino sobre história e cultura afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio. Esses trabalhos tematizam as formas de discursividades do hip-hop em caráter educacional. Aparecem também com a finalidade de completar a lacuna de materiais que tratem dessas expressões culturais. Dentre alguns desses pesquisadores, citamos aqui Ana Lúcia Silva Souza e Jorge Hilton, que desenvolvem pesquisas voltadas para essa perspectiva da educação.

Ana Lúcia Silva Souza (Ana Lú), com a pesquisa que posteriormente se tornou o livro *Letramentos de reexistência* (2011), nos permite aprofundar mais sobre esse caráter educativo do hip-hop. Em suas reflexões de pesquisa, Ana Lúcia (2011) busca perceber o hip-hop como uma agência de letramentos, e os sujeitos como agentes desses letramentos. A pesquisadora adota a perspectiva de letramento fundamentada principalmente em Kleiman (1995), compreendendo o letramento para além das habilidades de ler e escrever, mas como “entendimento dos múltiplos sentidos atribuídos à linguagem, aos diferentes modos de ler, escrever e falar que caracterizam as histórias e trajetórias de letramentos dos diferentes grupos” (Souza, 2011, p. 35). Por esta perspectiva, as práticas da cultura hip-hop discursivizam nos seus mais diversos usos da linguagem, seja com as escritas dos grafites, com o próprio corpo no break, com as letras de rap, ou mesmo em outras práticas. Os discursos circulam a respeito da realidade dos sujeitos que vivenciam a cultura hip-hop, no horizonte sócio-histórico destes.

O pesquisador Jorge Hilton, que desenvolve pesquisas mais focadas no rap, nos mostra que o gênero rap tem um caráter educativo racial capaz de contemplar tanto sujeitos negros quanto não negros (Hilton, 2020), isso na medida em que as letras permitem refletir sobre as questões raciais no Brasil, possibilitando também contemplar questões sociais de desigualdade.

Ao longo de sua história, o rap foi incorporando sujeitos marginalizados pela sociedade, sendo então uma prática cultural discursiva de representatividade diversa. Talvez por ter esse caráter político que possibilita vozes de representação frente à opressão, o rap

tenha atraído outros movimentos sociais além do racial. Esse movimento de incorporação se inicia nos anos 90. O rap passa então a atrair diversos grupos minoritarizados, como movimento feminista, povos indígenas e comunidade LGBTQIAPN+ (L - Lésbicas; G - Gays; B - Bissexuais; T - Travestis, Transexuais e Transgêneros; Q - Queer; I - Intersexuais; A - Agêneros; P- Pansexuais; + – demais identidades de gênero e representações de sexualidade). O rap passa então a representar uma diversidade maior de grupos identitários.

Um exemplo exponencial dessa apropriação do rap como forma contestatória é o caso do rap produzido por indígenas, que usam o gênero para pautas de uma nova causa (Teperman, 2015), que é a causa indígena. Citamos aqui alguns desses artistas e grupos: Kaê Guajajara, Kunumi MC, Katu Mirim, Brô MC's, Owerá, e OZ Guarani.

Figura 43: grupo Brô MC's



Fonte: print do grupo Brô MC's

Figura 44: rapper Kaê Guajajara



Fonte: print da rapper Kaê Guajajara

Como podemos observar nas imagens, os artistas combinam elementos da cultura indígena com elementos do hip-hop, que vão desde o gestual com uma postura confiante, cabeça erguida, uso das mãos para representar símbolos, uso de acessórios e roupas largas. Para aprofundarmos sobre a discursividade das imagens acima, tomaremos como base as considerações sobre discurso e imagem de Maria do Rosário Gregolin, que nos fala sobre a imagem a partir de uma perspectiva discursiva:

A passagem do visível ao nomeado nos mostra que a imagem é um operador de memória social, comportando no seu interior um programa de leitura, um percurso inscrito discursivamente em outro lugar. Esse programa de leitura está escrito na própria materialidade da imagem, mas é um percurso que, lógico, não nasce na imagem, há todo um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, da memória das imagens que vão produzir isso que é um acontecimento, mas que não prescinde, de maneira nenhuma, da história (Gregolin, 2011, p.93).

As imagens, como acontecimentos discursivos, são compostas por índices de uma memória social, permitindo-nos uma leitura dessa construção visual. Esse programa de leitura

não nasce na imagem, mas se inscreve nela como um percurso que, para percorrê-lo, é necessário olhar para a imagem não como algo isolado, mas sempre com um olhar que busca discursos anteriores. No caso das imagens do grupo Brô MC's e de Kaê Guajajara, vamos pensá-las tendo como foco específico o horizonte discursivo do rap e hip-hop.

Na imagem do grupo Brô MC's observamos roupas com um estilo urbano marcado por jeans, tênis e camisetas com símbolos indígenas. Tanto na fotografia de Kaê como em Brô MC's, notamos o uso de peças feitas com penas coloridas, ornamentos que indicam ligação com a natureza, pinturas nos rostos, bem como colares e pulseiras feitas de elementos naturais. Toda essa composição indumentária expressa uma fusão do urbano com o tradicional, combinando elementos da cultura hip-hop e a cosmovisão indígena manifesta nas pinturas dos rostos e nos ornamentos.

Analisando um pouco mais as imagens, agora focando na postura dos corpos, percebemos que todos os integrantes do grupo Brô MC's fazem gestos com as mãos. O primeiro integrante, da esquerda para a direita, tem os punhos cerrados, gesto que simboliza luta e resistência. Os dois integrantes no meio da configuração da imagem mostram os dedos em "V", que podem representar "paz e amor" e vitória. O quarto e último integrante realiza com os dedos um gesto conhecido na cultura hip-hop como gesto da batida da Costa Oeste (West Coast hand sign). Consiste em fazer com os dedos o formato de "W", simbolizando o hip-hop da Costa Oeste dos Estados Unidos, e é usado por diversos rappers em forma de respeito ou pertencimento ao estilo. O gesto também é utilizado apenas para compor uma pose estilosa, demonstrando atitude de confiança e ligação ao hip-hop. A rapper Kaê Guajajara aparece na imagem com os braços abertos e olhar confiante em direção ao horizonte. Em ambas as imagens, a postura dos corpos busca expressar confiança, respeito e firmeza diante das câmeras.

O grupo Brô MC's é considerado o primeiro grupo brasileiro de rap indígena. O grupo foi formado em 2009 por integrantes indígenas Guarani e Kaiowá. As letras falam sobre as dificuldades enfrentadas socialmente pelos povos indígenas, e nas composições é feita uma mistura da língua guarani com o português brasileiro, usando gírias e expressões presentes do rap. A rapper Kaê Guajajara expressa em suas músicas as vivências de povos originários urbanizados, e fala também sobre o apagamento das identidades indígenas.

Destacamos aqui mais um artista de relevância nesse meio, Werá Jeguaka Mirim, cujo nome artístico é Owerá. O rapper vive na aldeia Krukutu, região de Parelheiros – SP. Owerá

se assume como liderança indígena que batalha por meio da música⁹. Dentre as produções do artista, há uma música gravada com Criolo, *Demarcação Já - Terra Ar Mar*, em que na letra da música é pedido a demarcação das terras indígenas e respeito aos povos tradicionais. Essa parceria pode ser interpretada como acolhimento e alinhamento nas formações discursivas de contestação no campo discursivo do rap.

Como podemos perceber, o rap é um gênero discursivo musical bem abrangente em diversidade identitária e representação política de alguns grupos. No entanto, o pesquisador Jorge Hilton nos lembra de uma questão ainda um tanto polêmica neste campo discursivo do rap:

Durante o período de desenvolvimento da música rap brasileira, surgiram rappers brancos, com carreira individual ou em grupo, fazendo eclodir incômodos e questionamentos por parte de simpatizantes, artistas e ativistas não-brancos do Hip-Hop sobre a legitimidade dos mesmos em se apropriarem do rap. As tensões criadas se manifestaram em diferentes níveis, chegando a hostilizações diretas e, às vezes, bem agressivas (Hilton, 2020, p. 50).

No gênero discursivo musical em questão, essa “rejeição” por rappers brancos tem como fundamento o fato do rap ter emergido com uma produção feita majoritariamente por sujeitos não brancos e fazer parte de toda a construção de uma identidade negra. O que constatamos com este fato é que existe no campo discursivo do rap um controle do discurso (Foucault, 2014) sobre quem pode dizer o quê, e em quais condições. E este “filtro” para interdição estaria ligado a questões raciais, possibilitando ou não legitimidade de alguns enunciados.

Como vimos, o hip-hop e o rap desempenham um papel de extrema importância na cultura negra, tanto mundial quanto nacionalmente. No contexto brasileiro, o rap, como uma prática discursiva cultural, permite emergir as práticas de subjetivação e os saberes da população negra e periférica de modo a construir e disseminar saberes que contestam narrativas dominantes e reafirmam a identidade negra, protagonismo e resistência.

Nos videoclipes, a representação de alguns desses elementos emerge em imagens como a árvore da riqueza e os rituais religiosos no posto em luto no videoclipe de *Cleane*, reforçando a importância da discursividade como uma arena lutas históricas e ressignificação. Como já apresentamos, é previsto na legislação brasileira que o conteúdo sobre ensino sobre história e cultura afro-brasileira seja disponibilizado nas escolas de ensino fundamental e

⁹ Rapper indígena Owerá: ‘Sou uma liderança que batalha através da música’. Disponível em < <https://expresso.estadao.com.br/naperifa/rapper-indigena-owera-sou-uma-lideranca-que-batalha-atraves-da-musica/>>. Acesso em 07 de janeiro de 2025.

médio, o que é sustentado pela Lei 10.639/03. Vamos traçar aqui alguns pontos de contribuição do rap nesse contexto da legislação.

Nilma Lino Gomes (2003), em um artigo intitulado *Cultura negra e Educação*, comenta sobre o fato de que a “escola, enquanto instituição social responsável pela organização, transmissão e socialização do conhecimento e da cultura, revela-se como um dos espaços em que as representações negativas sobre o negro são difundidas” (Gomes, 2003, p.77). Nilma Lino (2003, p.77) também reforça sobre a escola ser também um local de grande importância em que essas representações negativas podem ser superadas. Também postula sobre o que seria essa cultura negra:

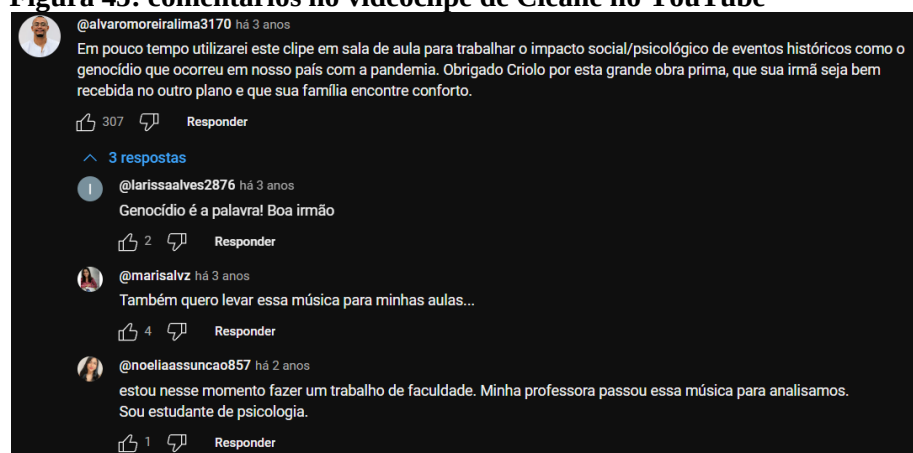
A cultura negra pode ser vista como uma particularidade cultural construída historicamente por um grupo étnico/racial específico, não de maneira isolada, mas no contato com outros grupos e povos. Essa cultura faz-se presente no modo de vida do brasileiro, seja qual for o seu pertencimento étnico. Todavia, a sua predominância se dá entre os descendentes de africanos escravizados no Brasil, ou seja, o segmento negro da população.

Como aponta Nilma Lino (2003), entendemos que as práticas culturais discursivas da cultura negra possuem sua historicidade construída não só por um grupo étnico/racial específico, mas no contato entre os grupos. Ao focalizar essas práticas discursivas, podemos compreender a emergência do acontecimento Revolta dos Malês (Lopes, 2011) não apenas como ato libertário, mas também ato religioso ligado ao Islã, discursividade essa que aparece em *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*, expressa na moeda e ano grafado ali grafado. Em 1885, o ano em que emerge mais fortemente a revolta, aparece, por meio de enunciados rarefeitos, diversos, mas cuja temática é regular, a ordem da memória como o ano da Revolta dos Malês. No videoclipe de *Cleane*, temos outra prática cultural discursiva religiosa, que pode ser notada nas referências do altar, evidenciando a conexão com religiões de matriz africana. Nesse sentido, a cultura negra, construída no movimento diaspórico (Hall, 2023), não é homogênea, mas se refaz continuamente por meio de trocas. Em nossa pesquisa, observamos essa dinâmica nas expressões religiosas e culturais, que vão da memória da Revolta dos Malês e sua ligação com o Islã às referências iorubás no altar do videoclipe *Cleane*. O rap nacional tem um papel importante nessa construção discursiva sobre a cultura negra no Brasil.

Uma postura de uso das letras de rap para fins educacionais pode ser observada em relação aos trabalhos do rapper Criolo. É muito comum encontrar, nos comentários de vídeos

do YouTube, enunciados que constroem nas produções do autor, referências a conteúdo didático-pedagógico.

Figura 45: comentários no videoclipe de Cleane no YouTube



Fonte: print de comentários no videoclipe de Cleane no YouTube

Como temos constatado em nossas descrições e análises, as músicas de Criolo abordam temas como desigualdade social, racismo, resistência e ancestralidade. Esses são os temas frequentemente mobilizados por professores e educadores como ferramentas para discutir questões históricas, sociais e culturais em sala de aula. Essa apropriação do rap como recurso educativo reforça o potencial dessa manifestação artística para além do entretenimento, como um discurso político que pode ser pedagógico, capaz de promover reflexões críticas e transformadoras.

Os enunciados anteriores presentes no print da figura 47 remetem à proposta do hip-hop como uma prática cultural que tem, entre seus elementos fundamentais, o conhecimento, também chamado neste campo como o quinto elemento. Esse quinto elemento, como mencionamos na seção sobre historicidade do rap, diz respeito à consciência de que o movimento hip-hop e suas expressões possuem saberes relacionada à cultural, e política social. Assim, compreendemos que o quinto elemento emerge para enfatizar a necessidade de que os praticantes e apreciadores do hip-hop estejam cientes de suas raízes, de sua história e de seu impacto na sociedade, promovendo educação e transformação social.

É essa formação discursiva que reforça a ideia de que o hip-hop não se limita à música, à dança ou à arte visual, mas também se constitui como um espaço de produção e disseminação de saberes. O rap, como um dos pilares do hip-hop, desempenha um papel central nessa dinâmica; ao articular esses saberes, discute questões sociais e promove a valorização da cultura negra.

A produção de Criolo materializa como essa prática cultural atua na reconstrução da autoestima e da dignidade da população negra, possui desse modo um caráter pedagógico. As obras que analisamos corroboram a necessidade de uma educação antirracista, conforme discutido por Nilma Lino Gomes (2003).

Nesse contexto, é necessário também um tratamento discursivo sobre o corpo, especificamente o corpo negro. A esse respeito, um dos pontos que precisamos ter em mente é que “falar em corpo nos remete, inevitavelmente, aos padrões de beleza” (Gomes, 2003, p. 81). A discussão sobre padrões de beleza, o corpo belo, o corpo normal e o corpo anormal (ou "monstruoso") é historicamente dada por construções sociais, históricas e culturais. Esses conceitos estão ligados a dominações de poder que definem o que é considerado desejável, aceitável ou marginalizado. De acordo com Courtine (2011), essa construção do monstruoso está ligada aos dispositivos de saber e poder que classificam, normatizam e excluem certos corpos. O monstro não é só um ser com uma deformidade física, mas aquele sujeito que pela sua identidade ou pela sua própria existência confronta a “normalidade”.

Nilma Lino (2003) preconiza que o “corpo negro pode ser tomado como símbolo de beleza, e não de inferioridade. Ele pode ser visto como o corpo guerreiro, belo, atuante presente na história do negro da diáspora, e não como o corpo do escravo, servil, doente e acorrentado” (Gomes, 2003, p. 81). Esse corpo negro, como símbolo de beleza e imponência, pode ser visto em cenas de *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*.

Figura 46: representatividade ancestral



Fonte: print do videoclipe

Figura 47: a criança e seus ancestrais



Fonte: print do videoclipe

Nas cenas acima, quatro sujeitos representam a ancestralidade da protagonista do videoclipe, vestindo trajes que remetem à realeza africana e ornados com peças de ouro. Essa referência visual evoca os antigos impérios que prosperaram no continente africano. Dentre eles, destaca-se o Império do Mali e o Reino do Congo, como alguns dos mais conhecidos e influentes (Lopes, 2011). Essa representação não apenas celebra a riqueza cultural e histórica da África, mas também resgata a dignidade e o poder de reinos que foram fundamentais para

a formação de identidades e tradições africanas. Na cena, a criança é retratada como uma princesa da nova geração, e que viaja a um plano astral por meio das raízes da árvore da prosperidade.

A escolha por retratar a ancestralidade por meio de trajes reais pode ser interpretada como uma forma de contra narrativa, que desafia as representações dominantes da África como um continente sem história ou cultura.

Esses discursos que buscam desconstruir a ideia da cultura negra como inferior estão presentes em ambas as letras e videocliques, emergindo em enunciados verbais ou visuais. Esta é uma forma de resistência frente ao dispositivo de racialidade. Dentre os possíveis modos de enfrentamento a esse dispositivo, Sueli Carneiro ressignifica para este fim de resistência a noção de “cuidado de si”:

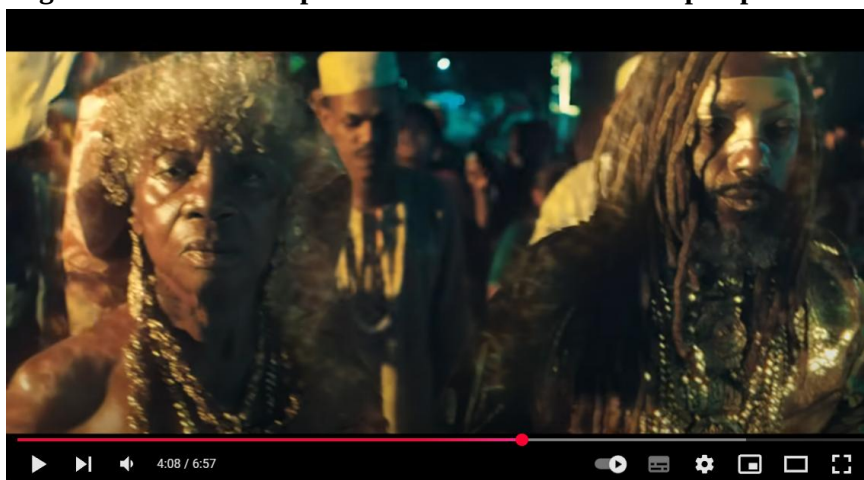
No cerne desta ética renovada encontra-se o “cuidado de si”, termo que empresto de Foucault, mas com outro sentido, pois diz respeito à possibilidade da construção de sujeitos coletivos libertos dos processos de subjugação e subalternização. Na minha acepção — formulada a partir dos relatos de Edson Cardoso, Sônia Maria Pereira do Nascimento e Fátima Oliveira — o cuidado de si se realiza no cuidado do outro, na busca coletiva por emancipação. (Carneiro, 2023, p. 337-338).

Sueli Carneiro ressignifica o conceito foucaultiano de “cuidado de si”, deslocando-o de uma perspectiva individual para uma dimensão coletiva e política. Enquanto em Foucault (2017) o cuidado de si está relacionado à constituição ética do sujeito, Carneiro (2023), com base na trajetória relatada por seus entrevistados, o articula à luta contra a subjugação racial e de gênero, enfatizando que o cuidado do outro é indissociável do cuidado de si. Nessa perspectiva, o cuidado torna-se um ato de resistência e efeito de emancipação coletiva, fundamental para a construção de sujeitos que rompam com os dispositivos de subalternização historicamente impostos.

Essa postura de convocação para a luta coletiva é materializada no enunciado de *Cleane*: “Se não é com você, que que tá acontecendo? / Sentado no muro, conforto, isento”. Essa convocação para a luta coletiva é feita de maneira provocativa por metáforas ao questionar diretamente o sujeito interlocutor sobre seu envolvimento com os acontecimentos do contexto sócio-histórico em que a música emergiu. Ficar “sentado no muro” sem se decidir poderia ser confortável, o que significaria apoiar negacionistas do governo. Esse tipo de interpelação discursiva busca não apenas evidenciar a gravidade da situação, mas também mobilizar o ouvinte, deslocando-o da posição de sujeito espectador para a de sujeito ativo na luta antirracista, e contra a política de morte do Estado em contexto pandêmico.

O agir coletivamente pode também ser visto em imagens de *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*, como podemos analisar na cena seguinte:

Figura 48: marcha em protesto ao corte da árvore da prosperidade



Fonte: print do videoclipe *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*

Esta é a cena do protesto contra a remoção da árvore da prosperidade. Podemos notar que a filmagem é feita a partir de um plano frontal, e temos uma mulher com colares de ouro e um homem com dreads e vestes douradas. Os dois estão dominando o enquadramento, e ao fundo temos uma multidão. Como já comentamos, esses dois personagens representam uma ancestralidade de um passado próspero. O fato de os dois sujeitos estarem à frente representa que o protesto como luta coletiva é fortalecido por saberes ancestrais que motivam a confrontar opressões presentes. A vontade de verdade (Foucault, 2014) da luta antirracista, expressa nessa e em outras cenas, é sustentada pelo saber discursivo da resistência e da ancestralidade, que se opõem às subordinações coloniais ainda conservadas na história. A presença dos personagens com vestes douradas e colares de ouro discursiviza sobre um passado de prosperidade, reafirmando a importância da união e da memória coletiva como ferramentas de enfrentamento às estruturas de poder que perpetuam o racismo.

No sentido empregado por Sueli Carneiro (2023), o cuidado de si tem essa base coletiva:

o cuidado de si está vinculado ao sentido de pertencimento a uma causa e ao papel dos pares na construção da consciência racial como instrumento de luta política voltada para a emancipação coletiva. Os pares emergem como condutores de um rito de passagem da consciência racial individual e/ou familiar para a consciência coletiva mobilizadora da ação política. (Carneiro, 2023, p. 338).

Assim, o cuidado de si está vinculado ao sentido de pertencimento a uma causa antirracista e ao papel dos sujeitos na construção da consciência racial como instrumento de luta política voltada para o efeito de emancipação coletiva. Essa perspectiva permite entender como o rap de Criolo é espaço de cuidado de si e construção da consciência racial. Como podemos ver nas composições musicais descritas e analisadas, há uma regularidade com que os sujeitos são convocados e instigados a ocuparem seus lugares na luta por emancipação.

O enunciado “mas real revolução / Sei que um dia virá com arte e educação”, presente na música *Pretos ganhando dinheiro incomoda demais*, de Criolo, pode ser vinculado a essa perspectiva do cuidado de si discutida apresentada por Sueli Carneiro (2023). A <arte>, representada pelo rap e pelo hip-hop, funciona como uma prática de cuidado de si, permitindo que os sujeitos expressem emoções como suas dores, esperanças, construam saberes e uma identidade coletiva. A <educação>, por sua vez, é vista como um caminho para a <revolução> e a emancipação coletiva, ajudando a desconstruir estereótipos e a construir uma consciência racial crítica. Juntas, arte e educação promovem um <rito de passagem> da consciência individual para a ação política, que busca de mudança estrutural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo analisar duas produções do rapper Criolo: *Cleane* (2021) e *Pretos Ganhando Dinheiro Incomoda Demais* (2022). As descrições e as análises abrangeram tanto o material linguístico, representado pelas letras, quanto o material visual, correspondente aos videoclipes. Investigamos nosso corpus de pesquisa tendo em vista que este constitui um recorte dentro do campo do rap, gênero musical que compreendemos no decorrer desta pesquisa como gênero do discurso (Bakhtin, 2023).

Buscamos assim responder às seguintes questões: de que maneira o rapper Criolo, no contexto histórico e social brasileiro, articula enunciados em suas letras e videoclipes, utilizando o gênero do discurso rap como ferramenta de denúncia ao racismo? Como sua obra, analisada à luz da metodologia arqueogenealógica de Foucault, reflete, age sobre e confronta o funcionamento do dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023), contribuindo para a desconstrução deste mecanismo, a reafirmação da identidade negra?

Dentre as concepções teóricas que adotamos, o conceito de dispositivo, proposto por Foucault (2010), mostrou-se fundamental, pois nos permitiu compreender e investigar as produções de Criolo a partir do dispositivo de racialidade desenvolvido por Sueli Carneiro (2023). Esse conceito, o dispositivo de racialidade, também é baseado em Foucault, e foi essencial para nos permitir analisar como as estruturas de poder atuam na produção e na

manutenção das desigualdades raciais, bem como foi eficaz para identificar e compreender as estratégias de resistência presentes nas obras do artista.

As descrições, as análises e entendimentos dessa dinâmica se mostraram mais eficientes na medida em que adicionamos outros teóricos e conceitos que nos ajudaram a perscrutar a construção de sentidos linguísticos e visuais presentes em nosso material. Assim, foi de grande importância para este percurso a inserção da reflexão sobre memória e discurso (Achard, 1999), além da perspectiva de *Memórias da Plantação*, proposta por Grada Kilomba (2019). A autora analisa o racismo contemporâneo como uma rememoração da opressão vivida durante o período da escravidão nas plantações em que pessoas negras eram escravizadas, destacando como as estruturas de poder e as práticas discriminatórias do passado continuam a ecoar no presente.

Essa perspectiva da memória como algo mutável e também possibilitada pelas relações de poder, de saber e resistência (Achard, 1999) nos permitiu compreender como as letras e os vídeos de Criolo não apenas denunciam o racismo atual, mas também resgatam e ressignificam as memórias de resistência e luta da população negra. Esse combate ao dispositivo de racialidade presente nas produções de Criolo mostrou-se também ser feito em um confronto com as memórias que sustentam a opressão racial.

As memórias de opressão não estão escritas apenas nos acontecimentos discursivos da História. Ao analisarmos algumas imagens dos vídeos, percebemos que essas memórias também estão escritas na história do corpo e nas políticas do olhar instituídas sobre o corpo. Essa percepção foi possível ao pensarmos com Courtine (2011a) a construção do corpo monstruoso e como esse olhar tomou o corpo racializado como anormal, classificando-o como parte dos corpos transgressores. Nessa relação de poder, o tratamento dos corpos acaba por construir subjetividades. Pensando aqui na racialidade negra, constituiu-se o sujeito branco como Eu hegemônico, o Ser, e o sujeito negro como o Outro, o não ser (Kilomba, 2019; Carneiro, 2023).

Percebemos também que, historicamente, em resposta a essa subjetivação negativa, emergiu o conceito de negritude, produzido por intelectuais negros no início do século XX (Munanga, 2024b). A negritude é articulada como uma forma de afirmação identitária e resistência ao dispositivo de racialidade, atuando em diferentes frentes: na valorização positiva da identidade negra, na preservação da memória racial e no estímulo a práticas discursivas culturais que integram a experiência dos sujeitos em diáspora. Nesse sentido, entendemos que o sujeito discursivo Criolo se inscreve nessa perspectiva da negritude, assim

como suas obras que possuem elementos marcados da perspectiva da negritude como movimento político.

A análise do nosso material de pesquisa nos permite afirmar que as obras do rapper Criolo se inscrevem como uma prática de resistência, mas não podem ser assim resumidas. Essa discussão se aprofunda quando pensamos, a partir de Stuart Hall, que a produção de Criolo se insere no campo da cultura popular negra, assim como o rap em sua origem.

Stuart Hall (2023), no texto *Que “negro” é esse na cultura negra?*, que está presente no livro *Da Diáspora* (Hall, 2023), critica a visão classificatória binária da cultura popular negra como pertencente à alta ou baixa cultura, de resistência ou de rendição, entre outras dualidades de oposição que são insuficientes para compreender essa produção cultural. Em contraponto ao que Hall (2023) afirma sobre a cultura popular negra, o rap de Criolo é frequentemente interpretado apenas como uma expressão artística ou uma prática cultural de resistência. No entanto, essa perspectiva muitas vezes limita a compreensão de sua obra, impedindo que se reconheçam os saberes que emergem dessa produção. Por meio da música e do videoclipe, Criolo articula saberes que refletem as experiências e as narrativas da população marginalizada, ampliando o potencial crítico e epistemológico do rap.

Essa é uma percepção a qual consideramos necessária para compreender a riqueza dessas obras. Nesse sentido, este trabalho busca se inscrever como uma das pesquisas que fomentam discussões sobre os elementos e expressões das práticas discursivas culturais da negritude.

Acreditamos que há necessidade de se incluir obras de rap como parte dos conteúdos escolares, não só as obras analisadas neste estudo. Para que isso seja efetivo, é fundamental que os professores tenham acesso a materiais de apoio que os auxiliem a promover reflexões críticas sobre essas produções culturais. Esses materiais devem servir tanto para instigar os alunos a pensar sobre as discursividades presentes nas letras de rap quanto para ajudá-los a organizar essas reflexões de forma estruturada, transformando-as em textos coerentes e com força argumentativa.

A pesquisa aqui realizada busca contemplar esses pontos ao propor uma reflexão crítica sobre a inclusão do rap como conteúdo educativo e a formação de professores para lidar com essas práticas discursivas, visto que estas práticas são importantes para estudantes negros e não negros, importantes para a sociedade em seu todo. Nosso estudo demonstra o potencial dessas obras para enriquecer o repertório cultural e crítico dos estudantes, e se candidata a ser um material para preparar os educadores no trabalho com essas produções de forma contextualizada e sensível. Dessa forma, valorizamos o rap no ambiente escolar e

também queremos fazer parte dos materiais que apontam caminhos para uma prática pedagógica mais inclusiva e consciente das diversidades culturais.

Com base nessas observações sobre o campo educacional, acreditamos que elas podem se estender para além do ensino escolar, abrangendo toda a sociedade. A utilização das obras de rap como ferramenta educativa é um enfrentamento ao epistemicídio (Carneiro, 2023) na medida em que entendemos essas práticas discursivas como forma de produção e reprodução de conhecimento, combatendo o estereótipo do gênero rap como produção ligada à falta de intelectualidade e à incapacidade cognitiva.

Esse combate ao epistemicídio, que é uma forma de enfrentar o dispositivo de racialidade, também se dá na inserção de intelectuais negros para realização das análises, como buscamos fazer aqui neste trabalho. Essa inserção não foi realizada por mera questão de representatividade; a inclusão desses intelectuais se deu devido à relevância dos trabalhos desses pesquisadores que por vezes não são reconhecidos, em específico os que discorrem sobre a dinâmica da sociedade brasileira.

Ao longo da pesquisa, observamos que Criolo, como eu-lírico que representa o sujeito discursivo no uso da função autor, utiliza estratégias discursivas para denunciar as opressões raciais e fortalecer a construção de uma identidade negra individual e coletiva. Foi possível constatar que a produção do autor dentro do campo do rap – e entendendo o rap como gênero do discurso – serve de enfrentamento ao dispositivo de racialidade. As letras das músicas e videoclipes funcionam como espaços de resistência, contestando as representações dominantes e promovendo a valorização da cultura negra e propagação de saberes, alinhando-se também à releitura do conceito de “cuidado de si” proposto por Sueli Carneiro (2023).

Sabemos que esta pesquisa não representa uma conclusão definitiva sobre os aspectos aqui abordados, uma vez que a Análise do Discurso não busca produzir análises finais ou totais, pois tais análises, em seu sentido negativo, deslizam para o sentido de totalitárias. Esperamos ter contribuído com as reflexões sobre discurso, imagem, dispositivo de racialidade, e também com esse campo de pesquisa que procura entender as diversas práticas discursivas que emergem nesse gênero do discurso, o rap.

REFERÊNCIAS

ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução: José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.

AffroRagga FlowMan. **Rap e seus Subgêneros**. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Z_gSFCa6Pak >. Acesso em 09 janeiro de 2025.

ALMEIDA, Alexandre. **O vocabulário de Criolo em suas letras de rap**: uma abordagem discursiva. 20 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, GO, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

Carta Capital. **Cidade Alerta: Quando a barbaridade toma conta da televisão brasileira**. 2020. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/cidade-alerta-quando-a-barbaridade-toma-conta-da-televisao-brasileira/>>. Acesso em 09 de janeiro de 2025.

CARVALHO, João de. **A polifonia visual do hip-hop paulistano**: Cartografia de escutas sobre os MC's Criolo e Emicida. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCAR, 2021.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011a.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, Carlos (Org.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Editora ClaraLuz, 2011b.

CRIOLO. **Pretos Ganhando dinheiro incomoda demais**. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=fHzhk_lah18 >. Acesso em 09 de janeiro de 2025.

Criolo e Troplillaz. **Cleane**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SBRFdIc1o8E> >. Acesso em 09 de janeiro de 2025.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. 1º ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

El País. **Criolo: “Não dá para desperdiçar amor, mas não dá para romantizar. Estamos à flor da pele”**. 2022. Disponível em < <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10->

[09/criolo-nao-da-para-desperdicar-amor-mas-nao-da-para-romantizar-estamos-a-flor-da-pele.html](https://g1.globo.com/09/criolo-nao-da-para-desperdicar-amor-mas-nao-da-para-romantizar-estamos-a-flor-da-pele.html) >. Acesso em 08 de janeiro de 2025.

ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL. Lei nº 12.288 de 20 de julho de 2010. Disponível em: <

<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12288&ano=2010&ato=e4eoXSq1keVpWT31d> >. Acesso em 27 de agosto de 2024.

FANON, Franz. Racismo e cultura. In: **Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros em Paris**, em setembro de 1956. Publicado no número especial de *Présence Africaine*, de junho/novembro de 1956. *Convergência Crítica*, UFF, n. 13. 2018. p. 78-90.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip hop: cultura e política no contexto paulistano**. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. São Paulo: FFLCH- USP, 2005. (Tese de doutorado em Antropologia Social).

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FERNANDES, Carla Montouri. **A pandemia do Coronavírus: narrativas presidenciais e negacionismo científico**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 16, n. 3, p. 71-91, set-dez. 2022.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Passagens, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2023.

LINO GOMES, Nilma. **Cultura negra e educação**. Revista Brasileira de Educação, [S.l.], n. 23, p. 75-85, mar. 2003.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos**. 3ª ed. São Carlos: Editora Claraluz. 2007.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e antirracismo no Brasil**. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

G1. **Umbandistas são hostilizados após colocarem pipocas em túmulos para homenagear parentes**. 2019. Disponível em: <
<https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2019/11/13/umbandistas-sao-hostilizados-apos-colocarem-pipocas-em-tumulos-para-homenagear-parentes.ghtml> >. Acesso em 03 de janeiro de 2025.

G1. 2025. **Racionais MC's recebem título de doutor honoris causa em cerimônia na Unicamp: 'A causa é maior que nós'**. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2025/03/06/racionais-mcs-recebem-titulo-de-doutor-honoris-causa-em-cerimonia-na-unicamp-a-causa-e-maior-que-nos.ghtml> >

HALL, Stuart. **Dá diáspora: identidades e mediações culturais**. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

HILTON, Jorge. **Branquitude, música rap e educação: compreenda de uma vez o racismo no Brasil a partir da visão de rappers brancos**. 1ª ed. Salvador: JV Publicações, 2020.

JESUS, Rodrigo Ednilson de. **Quem quer (pode) ser negro no Brasil?**. 1º ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1990.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LIMA, Jheny Iordany Felipe de. **“Convoque seu buda”**: práticas de resistência e relações de poder nas letras de música de Criolo. Orientador: Antônio Fernandes Júnior. 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, Catalão. 2019.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica**. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MEIO&MENSAGEM. **Alunos do Soma+, do AKQA, criam clipe do Criolo**. Meio&Mensagem, 2023. Disponível em : < <https://www.meioemensagem.com.br/comunicacao/alunos-do-soma-do-akqa-criam-clipe-do-criolo> >. Acesso em 27 de agosto de 2024.

MILANEZ, Nilton. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. In: **Acta Scientiarum: Language and Culture**, Maringá, v. 35, n. 4, p. 345-355, out-dez., 2013.

MOREIRA, Tatiane Aparecida. **A constituição da subjetividade em raps dos racionais MC's**. Orientador: Luciano Novaes Vidon. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5º ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2024a.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024b.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3º. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OLIVEIRA, Roberto Camargo de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: Racionais MC's, **Sobrevivendo no inferno**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. 2º Ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 1995.

PIOVEZANI, Carlos. Os signos e os sentidos, as sensações e os sentimentos: discurso e sensibilidade no pensamento de Jean-Jacque Courtine. In: COURTINE, Jean-Jacques. **Corpo e discurso**: uma história de práticas de linguagem. Petrópolis: Editora Vozes, 2023.

PITTA, Alexandre Carvalho. **O rap do fim do mundo**: modernidade tardia brasileira e insurgência nas canções de crioulo e emicida. 2019. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PORTAL GÉLEDES. Fotos antigas mostram negros vivendo em zoológicos humanos. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/fotos-antigas-mostram-negros-vivendo-em-zoologicos-humanos/> >. Acesso em 05 de janeiro de 2025.

PORTAL GÉLEDES. **Criolo evidencia a prosperidade negra em clipe de “Pretos Ganhando Dinheiro Incomoda Demais”**. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/criolo-evidencia-a-prosperidade-negra-em-clipe-de-pretos-ganhando-dinheiro-incomoda-demais/> > acesso em 27 de agosto de 2024.

Portal Geledés. **Revista Pode Crê! Memória institucional**. 2009. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/revista-pode-cre-memoria-institucional/> > . Acesso em 10 de outubro de 2024.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hip-hop. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Neusa do Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SP Letras. Como as cores influenciam nos logotipos? < <https://www.spletras.com.br/como-as-cores-influenciam-nos-logotipos/> > . Acesso em 09 de janeiro de 2025.

Revista de Atletismo. 2019. **Australiano Peter Norman, apoiante dos Black Power nos JO de 68, já tem uma estátua**. Disponível em:< <https://revistaatletismo.com/australiano-peter-norman-apoiante-dos-black-power-nos-jo-de-68-ja-tem-uma-estatu/> > Acesso em 09 de janeiro de 2025.

REVISTA CRIOLO #2. Apresentação. Disponível em < https://criolo-sobreviver.s3.sa-east-1.amazonaws.com/Revista_Criolo_2.pdf > acesso em 13 de outubro de 2023.

Rapper indígena Owerá: ‘Sou uma liderança que batalha através da música’. Disponível em <<https://expresso.estadao.com.br/naperifa/rapper-indigena-owera-sou-uma-lideranca-que-batalha-atraves-da-musica/>>. Acesso em 07 de janeiro de 2025.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. 1ª Ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

UNICEF BRASIL. **Nos últimos 5 anos, 35 mil crianças e adolescentes foram mortos de forma violenta no Brasil, alertam UNICEF e Fórum Brasileiro de Segurança Pública**.

Disponível em < <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/nos-ultimos-cinco-anos-35-mil-criancas-e-adolescentes-foram-mortos-de-forma-violenta-no-brasil> > Acesso em 29 de outubro de 2023.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da. (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 7 - 72.