



A resignificação do valor identitário do negro nas capas do álbum *Ladrão e História da minha área* do rapper mineiro Djonga

Giselle de Souza Reis Coutinho

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
orcid.org/0000-0002-3272-2433

Ilana da Silva Rebello

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
orcid.org/0000-0002-3032-604X

O presente artigo propõe-se a investigar os mecanismos de construção identitária do negro nas capas dos álbuns *Ladrão* e *Histórias da minha área* do rapper Djonga, verificando como o processo de semiotização de mundo e os imaginários sociodiscursivos são mobilizados na resignificação do perfil do jovem negro, que funcionam também como uma contra-argumentação a discursos estereotipados. Parte-se da hipótese de que o mundo significado nas capas dialoga com o propósito do movimento Hip Hop, que questiona uma identidade negra pré-estabelecida. O percurso teórico metodológico tem como base alguns conceitos da Semiologia, a teoria dos signos de Pierce e estudos sobre cor (GUIMARÃES, 2000). Pretende-se, portanto, analisar, a partir de um estudo qualitativo das estratégias acionadas no circuito de produção, os procedimentos de identificação e de qualificação do jovem negro, (re)construídos pelo artista.

Palavras-chave: Semiologia. Semiotização de mundo. Identidade negra. Rap.

La resignificación del valor identitario de los negros en las portadas de los discos *Ladrão e História da minha área* del rapero de Minas Gerais Djonga

El presente artículo se propone investigar los mecanismos de construcción identitaria del negro en las portadas de los discos *Ladrão e Histórias da minha área* del rapero Djonga, verificando cómo el proceso de semiotización del mundo y los imaginarios sociodiscursivos en la resignificación del perfil del joven negro, que también funcionan como contraargumento a los discursos estereotipados. Se parte de la hipótesis de que el mundo significado en las portadas dialoga con el propósito del movimiento Hip Hop, que cuestiona una identidad negra preestablecida. El recorrido teórico metodológico se fundamenta en algunos conceptos de la Semiología, la teoría de los signos de Pierce y los estudios sobre el color (GUIMARÃES, 2000). Se pretende, por tanto, analizar, a partir de un estudio cualitativo de las estrategias activadas en el circuito de producción, los procedimientos de identificación y calificación del joven negro, (re)construidos por el artista.

Palabras clave: Semiología. Semiotización del mundo. Identidad negra. Música rap.

The re-signification of the identity value of black people in the covers of the album *Ladrão and História da minha área* by rapper from Minas Gerais Djonga

The present article proposes to investigate the mechanisms of identity construction of the black in the covers of the albums *Ladrão and Histórias da minha área* by rapper Djonga, verifying how the process of semiotization of the world and the sociodiscursive imaginaries are mobilized by the artist in the resignification of the profile of the young black, which also work as a counter-argument to stereotyped discourses. It starts from the hypothesis that the world meant in the covers dialogues with the purpose of the Hip Hop movement, which questions a pre-established black identity. The methodological theoretical path is based on some concepts of Semiotics, Pierce's theory of signs and studies on color (GUIMARÃES, 2000). It is intended, therefore, to analyze, from a qualitative study of the strategies activated in the production circuit, the procedures of identification and qualification of the young black, (re)constructed by the artist.

Keywords: Semiotics. Semiotization of the world. Black identity. Rap music.

Introdução

O RAP – *Rythm and poetry*, em inglês – é um estilo musical originado nos Estados Unidos nos anos de 1970, em um contexto pós-revolução industrial, em que o país se encontrava em um momento caótico, com o aumento do desemprego, da pobreza e da criminalidade. Nessa situação socioeconômica, encontrava-se, principalmente, de acordo com Vergne (2018), a população negra. Por isso, o rap é associado a movimentos de busca por direitos civis, à veiculação da realidade dos negros na sociedade e à crítica à excessiva força policial nas periferias e nas favelas.

O reconhecimento e a reivindicação de uma identidade negra mostram-se, então, como um dos principais direcionamentos do estilo musical desde a sua origem nos Estados Unidos. Contudo, mesmo possuindo esse caráter importante, a música só começou a ser gravada e veiculada a um grande público em 1979, principalmente com o surgimento de novas tecnologias, como o rádio e a televisão (VERGNE, 2018). A partir de uma maior propagação do estilo em solo norte-americano, surgiram, em 1988, novas facetas do gênero musical, como o *Gangsta-rap*, que abordava a realidade dos guetos e das facções rivais e fazia uma política de enfrentamento dos problemas de violência e de criminalidade sem relacionar, necessariamente, à questão da transformação social.

No Brasil, o rap chegou apenas em 1980, dez anos após o surgimento nos Estados Unidos. Todavia, a realidade das negras e dos negros em solo brasileiro não se distanciava dos norte-americanos, pois, segundo Vergne (2018), a abolição da escravatura em 1888 e as políticas adotadas nos anos que se seguiram impossibilitaram que esses indivíduos libertos se realocassem socioeconomicamente com dignidade. Consciência e atitude continuaram, no Brasil, a ser pautadas nas letras e nas rimas dos artistas que movimentavam a cena do *Hip Hop* no país.

É nesse contexto que a música e a arte de Gustavo Pereira, conhecido por seu nome artístico *Djonga*, ganharam proporções gigantescas no cenário do rap nacional. Desde 2017, ano do lançamento de seu primeiro disco, o artista mineiro propõe, em suas letras, um reposicionamento do jovem negro, nos aspectos político, social e econômico. Assim, acreditamos que, nos seus dois últimos lançamentos, até a data de produção deste artigo, *Ladrão*, em 2019, e *Histórias da minha área*, em 2020, há, nas capas dos álbuns, um diálogo com o projeto político do rap - reivindicação de uma identidade negra, por meio do questionamento sobre os imaginários sociodiscursivos negativos que são criados, veiculados e reafirmados na sociedade acerca do jovem negro.

Com base nessa hipótese, temos o objetivo de investigar o processo de semiotização de mundo (CHARAUDEAU, 2007) do rapper acerca da realidade e da identidade negra no Brasil. Para isso, analisaremos, principalmente, os princípios da transformação, a partir da leitura das parcelas verbal e não verbal das capas dos álbuns. Assim, a fim de aprofundarmos a análise das imagens utilizadas, os conceitos de índice, ícone e símbolo, de Pierce (2010), e de efeitos de semelhança e de dessemelhança da imagem, de Charaudeau (2013), serão de suma importância para esta investigação. Além disso, como o processo de construção de mundo tem com base determinadas representações sociais pautadas em crenças e em conhecimentos da sociedade pré-concebidos, abordaremos o conceito de imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2018) e sua relação com o desenvolvimento de valores identitários de determinados grupos.

Dessa forma, no início da pesquisa, investigaremos as questões relacionadas às representações sociais e aos imaginários sociodiscursivos que abarcam os jovens negros no país. Em seguida, veremos como essas imagens acerca da juventude atribuem identidades sociais de marginais e de indivíduos com o futuro limitado. Esse caminho será necessário, pois o estudo deste trabalho tem como foco a análise da resignificação, isto é, no contradiscurso, feito pelo *Djonga* nas capas de dois dos seus álbuns.

Assim, após essa primeira etapa, abordaremos o ato de comunicação das capas, explicitando os sujeitos envolvidos no processo de semiotização de mundo dos textos verbal e não verbal; neste, a análise será desenvolvida a partir dos conceitos de imagem, da teoria dos signos de Pierce e dos estudos sobre a cor.

Pretendemos, então, a partir de uma análise qualitativa que parte, principalmente, da teoria Semiolinguística de Análise do Discurso de Patrick Charaudeau, verificar as estratégias utilizadas na construção das capas pelo artista e os sentidos veiculados, como os valores identitários, com base nas imagens e na retomada de determinados imaginários acerca da população negra no Brasil. Em outras palavras, buscaremos evidenciar como o diálogo com determinados imaginários estereotipados dos negros que o artista aciona impulsiona o desenvolvimento de uma contra-argumentação acerca da imagem social que a população negra, ou melhor, os jovens negros possuem no Brasil.

Portanto, com este artigo, pretendemos mostrar a relação entre representações sociais, movimento político de reivindicação da identidade negra, discurso e processo de argumentação, em um *corpus* que objetiva resignificar a figura dos jovens negros na sociedade brasileira.

1 RAP: um gênero musical de reivindicação de uma identidade negra

O movimento Hip Hop e, especificamente, o rap, vem buscando construir novas representações acerca do lugar dos negros e das negras na sociedade. Todo esse processo de (re)construção das imagens que são atreladas a essa população minoritária só é possível por causa de representações sociais¹ que já estão cristalizadas no imaginário social dos brasileiros e, também, dos indivíduos ao redor do mundo. As representações sociais sobre o negro constroem-se com base em crenças de que o negro é um ser inferior aos brancos:

Nosso país foi construído tendo na instituição da escravização de populações sequestradas do continente africano um de seus pilares mais importantes. Portanto, o processo de colonização no Brasil baseou-se na exploração de mão de obra escravizada e teve como foco a superexploração e a extração de recursos naturais, principalmente em seu primeiro ciclo. O eixo de sustentação da economia brasileira advinha do processo de escravização. Nesse sentido, a primeira mercadoria do colonialismo, e seu posterior desenvolvimento capitalista no país, foi o corpo negro escravizado. Este foi um processo que não se fixou apenas na esfera física da opressão, mas estruturou funcionamento e organização social e política do país. Sendo assim, **as dinâmicas das relações sociais são totalmente atravessadas por essa hierarquização racial.** (BORGES, 2019, p. 39) (grifo nosso)

Embora o negro seja compreendido dessa forma por causa, principalmente, de influências históricas, sociais e econômicas, a linguagem também possui suma relevância na cristalização de estereótipos, pois a linguagem, na perspectiva de Charaudeau (2007), está estreitamente relacionada a outros fenômenos, como os psicológicos e os sociais. É possível afirmar, então, que as representações que circulam socialmente são estabelecidas por meio da linguagem, seja ela verbal, seja não verbal, a partir de determinadas influências sociais e culturais. Em outras palavras, de acordo com Charaudeau (2018, p. 197), as representações sociais são:

[...] maneiras de ver (discriminar e classificar) e de julgar (atribuir um valor) o mundo, mediante *discursos* que engendram *saberes*, sendo que é com esses últimos que se elaboram sistemas de pensamentos, misturas de conhecimento, de julgamento e de afeto.

As representações sociais veiculadas acerca da inferioridade dos negros, nesse sentido, são construídas discursivamente, por meio da ligação dos aparatos sociais e dos linguísticos, nomeação e qualificação, por exemplo, os quais estão associados à categorização e à atribuição de um valor (CHARAUDEAU, 2018). Além disso, como

¹ Jodelet (2001, p. 22) define representações sociais como “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com o objetivo prático e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.”

veremos de forma mais aprofundada à frente, essas construções se dão por intermédio de um sujeito socialmente situado.

Charaudeau (2018, p. 195), ao abordar a questão da representação social, evidencia também que essa tem por função interpretar o mundo ao nosso redor, seja para manter “relações de simbolização”, seja para “atribui-lhe significações”. Nessa perspectiva, elas são pautadas em conhecimentos, de senso comum ou de base científica, ou em crenças, como a religião. Daí que podemos afirmar que as representações veiculadas pelo rap buscam ressignificar e, muitas vezes, refutar alguns valores preestabelecidos acerca da população negra.

Todavia, faz-se necessário apontar que o teórico, a partir da compreensão da dinâmica das representações sociais e a relação com tipos de saberes - de conhecimento ou de crença - adota o conceito de imaginários, explicitando, em seguida, que estes circulam a partir de grupos sociais e com base no uso da linguagem, por isso a nomenclatura “imaginários sociodiscursivos”:

À medida que esses saberes, enquanto representações sociais, constroem o real como universo de significação, segundo o princípio de coerência, falaremos de “imaginários”. E tendo em vista que estes são identificados por enunciados linguageiros produzidos de diferentes formas, mas semanticamente reagrupáveis, nós os chamaremos de “imaginários discursivos”. Enfim, considerando que circulam no interior de um grupo social, instituindo-se em normas de referência por seus membros, falaremos de “imaginários sociodiscursivos”. (CHARAUDEAU, 2018, p. 203)

Esse caráter social dos imaginários, pautado em crenças e em conhecimentos comuns e científicos compartilhados por um mesmo grupo, permite que comunidades sejam reunidas por um mesmo viés representativo, criando, assim, um valor identitário sobre si mesmas e sobre os outros. Isso se torna possível, pois, nas palavras de Charaudeau (2015, p. 18), “para que haja tomada de consciência identitária, é necessário que se perceba uma diferença e que se estabeleça uma certa relação face ao outro”. A compreensão de si e de suas particularidades, e do outro e das particularidades dele é pautada pelo princípio de alteridade.

Charaudeau (2015, p. 18) ainda explicita que a alteridade gera um movimento duplo: “de atração e de rejeição em relação ao outro”. Nesse sentido, é com base em uma rejeição sobre as hierarquias raciais explicitadas e sobre a própria identidade construída acerca do negro que o artista Djonga desenvolve o seu ato de comunicação. Além disso, é percebendo as características biológicas em comum, a raça e a classe social de origem, que o rapper propõe um movimento de atração com os jovens negros.

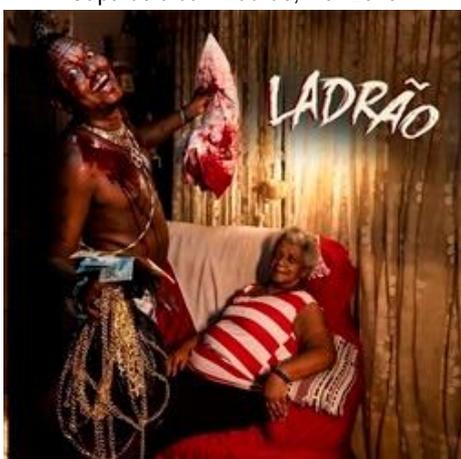
2 Ladrão e Histórias da minha área: a busca por uma nova identidade

As capas do álbum do Djonga que selecionamos para analisar nesta pesquisa são textos que buscam contrapor, a partir da construção de novos sentidos, o entendimento socialmente veiculado acerca do lugar e da identidade da população negra, especificando os homens negros. Para isso, percebemos que Djonga, rapper mineiro, expõe textos que, em uma superfície mais geral, retomam, primeiramente, discursos de cunho tradicional².

A seguir, reproduzimos as duas capas que constituem o *corpus* deste trabalho.

Figura 1

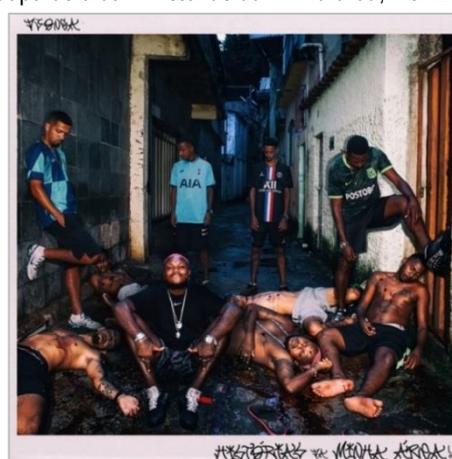
Capa do álbum *Ladrão*, mar.2019



Fonte: rap24horas.com.br

Figura 2

Capa do álbum *Histórias da minha área*, mar.2020



Fonte: G1.com.br

O título ladrão, na Figura 1, e os corpos negros, aparentemente, baleados e mortos no chão, na Figura 2, demonstram a veiculação tradicional do homem negro, pois, no Brasil, segundo Borges (2019, p. 40), de 30 mil jovens assassinados por ano no país, 23 mil são negros. Além disso, a autora da obra “Encarceramento em massa” explicita que dois a cada três presos brasileiros são negros. Isso significa afirmar que 64% da população prisional é negra (BORGES, 2019, p. 19). Nesse sentido, o artista retoma não só imaginários acerca desse povo, mas também a realidade cruel a que eles estão submetidos no país, a partir da veiculação desses imaginários sociodiscursivos, que indicam que no pensamento popular a imagem do negro está atrelada à morte ou ao encarceramento, como demonstram as Figuras 1 e 2.

A representação e a veiculação do negro nas capas são construídas dessa forma, pois Gustavo Pereira, nome de registro do artista, enquanto um sujeito social,

² Como a visão do negro é associada a um polo negativo, entendemos aqui como discursos tradicionais aqueles que estão associados a uma compreensão subalterna da população negra.

inserido no grupo jovens negros brasileiros, propõe-se, em suas obras, a abordar essa realidade. Entende-se, portanto, que há um sujeito social munido de uma intencionalidade, isto é, de um projeto enunciativo que pretende representar tanto o jovem negro no Brasil quanto a realidade pré-estabelecida socialmente que esse está inserido. Entretanto, mesmo que a nomenclatura *intencionalidade* signifique, a princípio, uma intenção própria do sujeito, para a Semiologia, esse termo não significa uma intenção completamente consciente, mas sim, que, em todo ato de comunicação, há a pretensão de veicular sentidos, pois uma enunciação pressupõe a troca de conteúdos entre os sujeitos.

Esse postulado de intencionalidade não designa o que seria a intenção comunicacional do sujeito falante, mas o fato de que todo ato de linguagem é fundado na intenção, fundado naquilo que permite dizer que ele tem um sentido, sem que seja considerada a particularidade deste sentido (CHARAUDEAU, 2010, p. 5)

Assim, entendendo que há um sujeito social munido de uma intencionalidade, isto é, com o propósito de veicular sentidos, é preciso verificar as particularidades do sujeito e do ato de comunicação em que está inserido, assim como as características de seu interlocutor, a fim de compreender quais são os sentidos veiculados no contexto de comunicação das capas.

Charaudeau (2001), situado em uma teoria discursiva, compreende a comunicação como um ato interativo. Ao abordar a questão dos sujeitos, aponta que a enunciação ocorre em dois circuitos, um externo – nível social – e um interno - nível discursivo. Nessa lógica, há, no ato de comunicação, a presença de, no mínimo, quatro sujeitos, conforme Figura 3.

Figura 3 – O ato de linguagem e seus sujeitos



Fonte: Charaudeau (2008, p. 52).

Os quatro sujeitos presentes no ato de comunicação são de extrema importância, pois, na Semiologia, o ato de linguagem se estabelece tanto pelo viés situacional quanto discursivo, configurando uma troca de saberes e estratégias que os parceiros - *eu-comunicante* e *tu-interpretante* - e protagonistas - *eu-enunciador* e *tu-destinatário* - utilizarão para realizar o ato de enunciação.

Desse modo, a partir dos pressupostos semiológicos, percebe-se que, no *corpus*, há a presença de um *Eu-comunicante*, o artista, sujeito social, e de um *Eu-enunciador*, Djonga (nome artístico), sujeito discursivo (CHARAUDEAU, 2001). Em outras palavras, o *EUC* é o Gustavo Pereira, homem negro de 25 anos, de origem humilde e morador do Brasil; e o *EUe* é o Djonga, um eu discursivo que seleciona determinadas estratégias para a veiculação do projeto enunciativo, que possui uma intencionalidade ao desenvolver, selecionar e organizar os conteúdos lexicais e imagéticos que irão compor suas obras.

No lado da recepção, encontram-se os sujeitos interpretantes, ouvintes e fãs reais do artista, e os sujeitos destinatários, aqueles idealizados por Djonga, ou seja, o perfil de ouvintes que o artista acredita ter. Como partimos da hipótese de que a temática principal das capas é o (re)posicionamento dos jovens negros, entendemos que o *TUd* (*tu-destinatário*) são os indivíduos que estão, de certa forma, envolvidos em um movimento antirracista.

Assim, com base nessa explicitação acerca dos sujeitos presentes em um ato de comunicação, é possível entender que aquelas representações tradicionais retomadas pelo sujeito comunicante não são aleatórias, são realizadas estrategicamente. Além disso, o nome “Ladrão”, na Figura 1, e a imagem dos corpos negros no chão, na Figura 2, não são veiculados isoladamente, eles significam junto de outros elementos presentes também nas capas. Em outras palavras, o artista constrói sentidos, ou melhor, reproduz imaginários sociodiscursivos acerca da identidade e dos atributos dos jovens negros com base em sua percepção de mundo, isto é, em suas crenças, em suas ideologias e em seus conhecimentos, referentes sociais que fazem parte do sujeito comunicante. Assim, as imagens de um homem negro que rouba ou é morto em sua área configuram esse imaginário sociodiscursivo mais tradicional, a partir do entendimento de que essa é a crença da sociedade acerca das pessoas negras.

Na Semiologia, o processo de construção de sentidos e sua veiculação é, segundo Charaudeau (2007), realizado por meio do processo de semiotização de mundo. Isso significa afirmar que a representação que o enunciador Djonga desenvolve passa de um mundo a significar a um mundo significado, ou seja, a partir

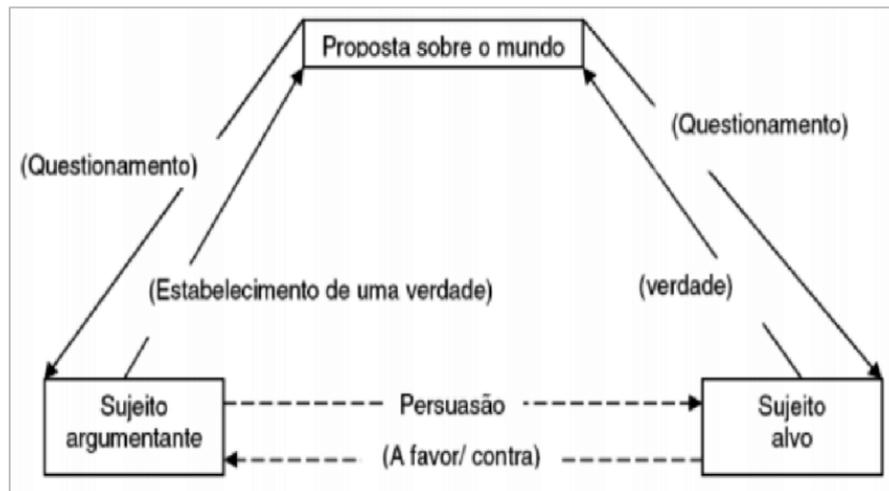
da realidade bruta (física) dos negros, o artista constrói enunciados e veicula-os nas capas dos álbuns.

A semiotização de mundo, de acordo com o teórico francês (CHARAUDEAU, 2007, p. 14), dá-se por intermédio de dois processos concomitantes, o de *transformação* e o de *transação*. O primeiro “compreende quatro tipos de operações”, a identificação, a qualificação, a ação e a causação. Esses processos, no eixo verbal, equivalem, grosso modo, às classes gramaticais substantivo, adjetivo, verbo e advérbio, uma vez que nomeiam, adjetivam, atribuem ações e casualidades. Entretanto, o *corpus* é um texto multimodal, em que há, quantitativamente, a prevalência de elementos não verbais, pois as palavras que aparecem em ambas as capas são o nome do álbum e, na Figura 2, o nome do artista também. Desse modo, o processo de transformação nas capas ocorre tanto por meio do aspecto linguístico quanto do visual, o que predomina nas figuras analisadas, como uma forma de atestar aquela realidade mediante o uso de fotografias (CHARAUDEAU, 2013), como veremos melhor a seguir quando aprofundarmos a análise das imagens.

Além disso, é válido ressaltar que o projeto enunciativo desenvolvido se afunila ainda mais quando percebemos que a ressignificação é feita com base em uma perspectiva: a de que os sujeitos representados, isto é, o(s) homem(s) negro(s), não correspondem às crenças pré-estipuladas pela sociedade. Em outras palavras, podemos compreender que há a defesa desse ponto de vista pelo eu-comunicante, que, então, exerce o papel de um eu-argumentador, pois, como afirma Amossy (2018, p. 42), “a argumentação não participa somente dos textos que tentam fazer aceitar uma tese bem definida, mas também daqueles que levam a compartilhar um ponto de vista sobre o real, reforçando valores, orientando a reflexão.”

Charaudeau (2008, p. 202), ao apresentar o modo de organização argumentativo, afirma que esse modo ocorre no nível discursivo, não sendo limitado pelas categorias de língua. Percebemos, assim, que a comunicação estabelecida, a partir da configuração dos sujeitos já explicitada ao longo desta análise, põe em cena um sujeito argumentante, *eu-comunicante*, e um sujeito alvo, *tu-interpretante*. “A argumentação define-se, portanto, numa relação triangular entre um *sujeito argumentante*, uma *proposta sobre o mundo* e um *sujeito-alvo*.”, (CHARAUDEAU, 2008, p. 205, grifos do autor).

Figura 4 – Quadro da lógica argumentativa



Fonte: Charaudeau (2008, p. 205)

No *corpus* em análise, como já pontuamos anteriormente, o questionamento proposto pelo comunicante é acerca da identidade do negro, o que faz com que o interpretante reflita sobre os imaginários sociodiscursivos negativos, o de ladrão e de jovens mortos, que há tempos são veiculados e reafirmados na sociedade acerca do negro.

Essa reflexão se dá pela construção de um mundo tanto pela parcela não verbal quanto pela verbal. Todavia, para entendermos como o processo de semiotização de mundo ocorre pela parcela não verbal da capa, é necessário compreendermos, primeiramente, as particularidades dessa linguagem. Charaudeau (2013, p. 385) explica que “a imagem é toda opacidade que obriga a ver o processo de reenquadramento do mundo. Dessa forma, o fenômeno da mimese vai da ilusão de transparência (fotografia) à opacidade (a pintura) [...]”. Nas figuras, a parte visual é composta por fotografias do artista com a sua vó, Figura 1, e dele com outros jovens negros, Figura 2. Nesse sentido, percebe-se que a exposição de imagens fotográficas veicula um efeito de semelhança com a realidade, já que a fotografia, nas palavras do teórico francês (CHARAUDEAU, 2013, p. 385), atesta “a existência de uma realidade, restituindo-a”, embora essa seja apenas um enquadramento, isto é, uma parte do mundo bruto.

Além disso, a imagem, segundo Charaudeau (2013, p. 399), pode produzir um efeito sintoma, por dialogar com representações sociais e textos verbais e não verbais que se assemelham ao que está estampado nas capas: o roubo, a morte e a violência com pessoas negras.

Uma imagem sintoma é uma imagem já vista que remete a outras imagens, seja por uma analogia formal (uma imagem que desmorona remete a outras imagens de torres que

desabam), seja pelo discurso verbal interposto (uma imagem de catástrofe aérea remete a todas as narrativas que ouvimos sobre catástrofes aéreas). Todas as imagens têm um sentido, todas têm um poder de evocação variável que depende daquele que a recebe, mas todas têm necessariamente um efeito sintoma. É preciso que elas sejam preenchidas pelo que mais toca os indivíduos: os dramas, as alegrias, as dores ou a simples nostalgia de um passado perdido. É preciso que elas remetam a imaginários profundos da vida.

Esses diálogos temáticos tornam-se possíveis, pois, nas capas, há elementos que nos direcionam para determinadas compreensões, como o vermelho enquanto sangue e tiros de balas e corpos no chão, representando o assassinato dos homens. A ligação entre vermelho/sangue e corpos/tiros/morte dá-se pela apreensão de índices, signo que possui uma função semelhante à metonímia, pois representa uma parte ou uma referência a um elemento físico/existente. A partir dos pressupostos de Pierce (2010), o signo – produto da junção de significado e significante –, pode estabelecer três relações diferentes com um referente. Se a ligação expressa é arbitrária ou convencional, tem-se um símbolo; se essa é fundamentada na semelhança, tem-se um ícone ou símile e, caso seja estabelecida pela contiguidade ou pela co-ocorrência, têm-se o índice.

Com base nessas relações possíveis, fica evidente que os elementos selecionados para estarem presentes na fotografia funcionam como índices, que são uma parte do todo que aponta a violência contra a população negra – jovens no chão com furos (tiros) no corpo, o que cria um efeito sintoma por ser uma imagem que é constantemente retratada em jornais e telejornais, devido à alta taxa de mortes desse grupo³. Além disso, a compreensão de que o vermelho significa sangue é possível não só pelo seu caráter icônico e indicial – representa o sangue, ao mesmo tempo em que, quando identificamos a cor vermelha em uma ferida, percebemos que isso é um sinal de sangramento –, mas também pelo seu valor cultural.

De acordo com Guimarães (2000), as cores são estudadas a partir da semiótica da cultura, pois os seus sentidos são atribuídos a depender dos costumes e valores de um determinado país, em uma época, por exemplo. Assim, o autor explicita que o vermelho é bastante polissêmico, já que possui diversos significados dentro de uma mesma cultura. Essa cor pode ter significados como perigo, correção, amor, ódio e violência. No Rio de Janeiro, o vermelho também denota marginalidade, segundo Santos (2013).

³ De acordo com o site da revista Época, com base nos dados da ONG Paz Rio, desde 2007, só no contexto carioca, 69 jovens – crianças e adolescentes, foram vítimas da violência na cidade, principalmente durante as operações policiais. Isso demonstra que as imagens de corpos mortos por tiros retomam essa dura realidade.

Percebe-se, então, a importância da utilização da parcela não verbal na construção de sentidos das capas. O processo de transformação nas imagens vai ocorrer pela identificação da violência e dos sentidos atribuídos aos sujeitos que estampam a fotografia – a qual, por ter um efeito de semelhança, funciona como ícone e representação da realidade do artista, Figura 1, e também dos jovens negros, Figura 2.

Entretanto, como aponta Charaudeau (2007), a semiotização de mundo ocorre em um duplo processo, transformação e transação; é necessário verificar, assim, a relevância da transação para a construção e a veiculação dos sentidos pretendidos pelo comunicante.

O processo de transação é o responsável pela troca comunicativa, ou seja, os conteúdos transformados são veiculáveis, pois, em um discurso, o sujeito comunicante e o sujeito interpretante encontram-se em diálogo. Charaudeau (2007) aponta quatro princípios: de alteridade, reconhecimento mútuo entre os parceiros, que pode propiciar a atribuição de uma legitimidade ao comunicante; de pertinência, o qual exige que os conteúdos partilhados sejam “apropriados” ao ato de comunicação, considerando o contexto da troca e o parceiro que está presente, o sujeito falante precisa, então, obter uma credibilidade; de influência, tendo em vista que o comunicante visa a atingir o seu parceiro e este, por sua vez, é consciente do propósito.

O último princípio, o de regulação, está relacionado à influência, uma vez que busca garantir, por meio de estratégias, a eficácia da enunciação. Os mecanismos discursivos, os aparatos linguísticos e imagéticos utilizados para atrair o destinatário fazem parte da estratégia de captação (CHARAUDEAU, 2007).

Assim, os textos verbais e não verbais, construídos pelo comunicante, rapper mineiro, têm como base a legitimidade do artista na cena do rap brasileiro, uma vez que, atualmente, Djonga é um dos maiores nomes do rap nacional⁴. Além disso, como o movimento Hip Hop, no qual o rap está inserido, tem o histórico de abordar causas sociais, principalmente antirracista, o artista cumpre com a pertinência do ato de comunicação, trazendo conteúdos adequados e esperados pelo TUi.

A legitimidade, princípio de alteridade, está associada à identidade social do artista (CHARAUDEAU, 2009). De acordo com o teórico, essa identidade é definida a partir do *status* social do sujeito e pela situação de comunicação. Gustavo Pereira possui, assim, a identidade social de artista, rapper e jovem negro nessa

⁴ Em 2020, o artista foi o primeiro brasileiro a ser indicado ao prêmio internacional *BET Hip Hop Awards* nos Estados Unidos. Além disso, o penúltimo álbum lançado “Histórias da minha área” alcançou mais de 25 milhões de streamings em apenas uma semana, de acordo com o portal RapMAIS e o Twitter pessoal do Djonga.

comunicação, por isso possui legitimidade no cenário do rap para construir as representações veiculadas.

Todavia, como o ramo artístico é bastante disputado, é preciso manter o interesse dos fãs, para que eles continuem a consumir os conteúdos produzidos. Assim, no eixo do dizer, Djonga, EUE, utiliza-se de estratégias para manter e conquistar sua credibilidade.

É necessária, então, a construção de uma identidade discursiva, (CHARAUDEAU, 2009), que tem como objetivo mascarar a identidade social, a fim de reforçá-la ou significá-la. O *eu-enunciador*, nesse sentido, reforça a identidade social que possui, pois, ao selecionar conteúdo da pauta racial para ser veiculado, adota uma postura de artista engajado, aquele que compreende a importância do seu valor sociocultural e a necessidade de quebrar com hierarquias raciais pré-estabelecidas.

Na Figura 1, por exemplo, o processo de transação, o uso de estratégias, assim como a legitimidade social do artista, tudo isso pode ser percebido pelo emprego da imagem fotográfica – que atesta a existência da realidade, isto é, possui um efeito de semelhança – na qual o próprio artista aparece com a sua vó, sentada em um sofá de aparência simples e um sorriso no rosto.

Continuando a análise das imagens, na Figura 1, o artista demonstra ícones que veiculam um sentido de riqueza, como o dinheiro e as joias. Além disso, na mão direita, o rapper segura um capuz branco ensanguentado, que, pelo formato, simboliza a cabeça de um membro da organização Ku Klux Klan (KKK) – organização fundada no século XIX, nos Estados Unidos, cujo objetivo era defender a manutenção da supremacia branca, utilizando mecanismos violentos contra as pessoas negras.

Figura 5 - Organização KKK – grupo de supremacistas brancos



Fonte: https://depts.washington.edu/civilr/kkk_social.htm

Como a referência a KKK funciona como um símbolo racista, pautado culturalmente pelas reivindicações e práticas do grupo norte-americano, é possível entender também como um índice de indivíduos racistas no geral.

Em outras palavras, na capa *Ladrão*, a fotografia enuncia um jovem preto que mata racistas, identificável pelo modelo ensanguentado e pela aparição somente da parte superior, índice e ícone de uma cabeça, de um membro da KKK. Contudo, isso aparece ao lado da imagem de sua avó sorridente e das riquezas que o modelo, sorrindo, segura. A matriarca da família também possui um valor indicial, uma vez que representa os familiares do enunciador.

Ao nome do álbum *Ladrão* é atribuída uma identificação, aquele que rouba de racistas e traz de volta o que pegou para a sua família, representada pela sua avó. Essa compreensão é possível pela junção dos elementos verbais e não verbais, pois há, em uma mão, uma imagem indicial de um grupo racista “aniquilado” pelo enunciador e, na outra, as riquezas adquiridas por meio desse ato.

Além disso, em uma entrevista ao website Reverb em 2019, o artista, ao ser questionado sobre o propósito da obra, afirma que: “O tema do disco é esse: resgate. Roubar e trazer de volta, explica, como um Robin Hood mineiro”. Nesse sentido, percebe-se que, por meio de ícone e índices e a partir da forte semelhança com a realidade que uma fotografia possui, o comunicante seleciona e organiza elementos que atribuem uma substantivação positiva ao nome *Ladrão*.

Isso significa afirmar que *Ladrão*, como qualificação, possui um caráter negativo, por isso, na capa, percebe-se que o enunciador emprega o nome com valor substantivo, isto é, utiliza-se da identificação do processo de transformação. O enunciador identifica-se enquanto ladrão, pois busca desatrelar a conotação negativa, uma vez que ele, comunicante, é conhecido como um artista consagrado, famoso e com um público heterogêneo⁵, isto é, de diversas classes sociais e etnias. O ato de roubar e trazer para casa, devido à sua identidade social, será atrelado ao seu trabalho com a música em vez do sentido dicionarizado⁶ de roubar que é relacionado a homens negros nos imaginários de crença tracionais.

⁵ No Instagram, o artista possui mais de três milhões de seguidores. É possível ver, na rede social @djongador, a diversidade do público que interage com o Djonga.

⁶ No minidicionário Aurélio (2010, p. 454), ladrão é classificado como adjetivo e conceituado como aquele “que furta ou rouba; gatuno, larápio, rato. Homem desonesto [...]” O outro sentido é relacionado a um tubo que serve para eliminar água, logo, não tem relação com o significado amplamente atribuído a indivíduos que roubam.

Dessa forma, a partir da veiculação, o artista propõe um novo imaginário sociodiscursivo acerca do jovem negro: os que trazem riquezas para o lar e enfrentam o imaginário de supremacia branca.

Na Figura 2, uma ressignificação do jovem negro também é construída; isso pode ser percebido por meio dos elementos que compõem a imagem, índices de morte, pequenos furos de bala. Além disso, analisando a parcela verbal em consonância com a não verbal, percebe-se que o comunicante qualifica essa situação por meio da expressão “história da minha área”, pois história remete ao fato de a situação retratada ser recorrente, como apontam as estatísticas anuais, ao mesmo tempo em que “da minha área”, possuindo a função de adjunto adnominal, veicula um sentido de posse, a história daquela área, isto é, do enunciador Djonga, nome estampado na capa. Nesse sentido, a transformação desse mundo dá-se pelo atributo, qualificação, demonstrando que a imagem veiculada é característica de onde ele (enunciador) veio, representa quem ele é, configurando uma imagem sintoma (CHARAUDEAU, 2013) que dialoga com as notícias que constantemente são veiculadas sobre esses acontecimentos nas comunidades e favelas do Brasil.

Por outro lado, há também os homens de pé, simbolizando a “volta por cima”, ou melhor, a superação daquela realidade, uma vez que os modelos estampados podem ser os mesmos dos corpos que estão no chão sem camisa, o que representa uma possibilidade de futuro para jovens negros daquela comunidade. Portanto, o atributo daquela área transforma-se em uma nova realidade, a de homens pretos que não só sobrevivem, mas também mudam de *status* social. Isso pode ser percebido por meio da comparação do estado dos corpos ao chão e dos jovens em pé. Os primeiros encontram-se sem blusa e descalços, a posição dos corpos, encostados nos cantos e caídos de forma solta, indica que foram deixados na mesma posição em que “morreram”.

Os jovens de pé estão de tênis e camisa, com cabeça levemente inclinada para baixo, como se observassem os corpos caídos ao chão. Djonga é o único que se encontra sentado em meio aos corpos, mas, diferentemente dos outros, olha para frente e sorri. Seus dedos demonstram um sinal que é um ícone da expressão “tudo bem”. Assim, a presença das vestimentas e do olhar que cada indivíduo posiciona sobre o seu possível corpo sem vida funciona como um índice de mudança de perspectiva, uma vez que não só observam a situação, mas, em vez de vivê-la, tentam superar.

Além disso, a imagem do Djonga, sentado ao lado do seu possível corpo e de outros, com as mãos em sinal de “tudo bem”, atribui uma conotação positiva à fotografia, mesmo que haja imaginários sobre a violência, como a morte, com a

população negra sendo retratados. Tal sentido é possível, pois o artista veicula uma identidade discursiva de rap bem-sucedido, de jovem negro que possui, atualmente, boas condições financeiras, demonstrando que *A história da minha área* pode ser mudada.

Desse modo, a junção de imaginários tradicionais à ressignificação da imagem do negro nas duas capas, Figuras 1 e 2, funcionam, ao mesmo tempo, como contestação e prova. Isso porque, para confrontar uma ideia, faz-se necessário apresentá-la primeiro - como acontece na Figura 1 com a palavra “ladrão” associada ao homem negro e, na Figura 2, com os jovens baleados no chão, configurado a “história daquela área” -, uma vez que o público-alvo precisa reconhecer a representação que está sendo veiculada e contestada.

Além disso, como o propósito enunciativo é o do questionamento e da reivindicação de uma identidade negra, é preciso provar que aquela realidade tradicional não é a única possibilidade para essa comunidade. Logo, as capas apresentadas nas Figuras 1 e 2 são o suporte para a veiculação de dois imaginários sociodiscursivos que se opõem: a de ladrão e de jovens mortos no polo tradicional e negativo; e a de regaste das riquezas do seu povo e das novas possibilidades que não estão atreladas à violência no polo positivo, o ressignificado, estratégia intencionalmente realizada pelo eu-enunciador.

Pelo fato de que nenhum sujeito é ingênuo, essa busca do verdadeiro torna-se uma busca do *mais verdadeiro*, ou seja, do *verossímil* (o verdadeiro não sendo graduável), de um verossímil que depende das representações socioculturais compartilhadas pelos membros de um determinado grupo, em nome da experiência ou do conhecimento. (CHARAUDEAU, 2016, p. 206)

Portanto, a organização dos elementos linguísticos e imagéticos presentes nas capas é estratégica. O *eu-enunciador* evidencia a pertinência do conteúdo veiculado, tanto com o propósito do movimento Hip Hop, quanto com o próprio projeto enunciativo, o de questionar alguns valores socioculturais. Assim, a partir da legitimidade que possui, como um rapper bem-sucedido que veio de uma comunidade pobre, coloca-se como sujeito argumentante, a fim de questionar e de provar que a verdade estereotipada e limitante, constantemente apresentada à população negra, pode ser revertida e refutada.

Percebe-se, então, que os valores identitários atribuídos aos jovens negros pelos imaginários sociodiscursivos e pelo diálogo com diversas imagens sintomas, as quais estão relacionadas à violência, à marginalidade e à morte, são ressignificados pelo artista. O processo de transformação e de transação são, então, essenciais para

a construção desse mundo significado, pois a identificação e a qualificação atribuídas aos textos *Ladrão* e *Histórias da minha área* dão-se por intermédio da legitimidade que o *eu-comunicante* possui, e por intermédio de estratégias de captação, as quais buscam, constantemente, por meio dos índices, da cor e de outros elementos imagéticos, abordar a realidade da população negra, ao mesmo tempo em que constrói novos sentidos, novas possibilidades de imaginários sociodiscursivos, baseados na percepção de mundo do Gustavo Pereira, o *Eu-enunciador Djonga*.

Considerações finais

A partir da análise realizada, percebe-se, portanto, que há representações sociais acerca do negro que são delimitadas não só por crenças raciais hierarquizantes, mas também pela realidade a que essa população está submetida desde a época da escravidão. Nesse sentido, por compreender que o mundo atribuído a essa população não abarca ou não deve abarcar a totalidade dos indivíduos, Djonga, por meio da sua identidade social e da sua legitimidade, constrói e veicula, a partir da refutação de crenças e conhecimentos pré-estabelecidos, novas representações, ou melhor, imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2018), acerca dos jovens negros.

Percebemos que a construção de uma nova representação é realizada pelo processo de transformação, com base em índices, ícones e símbolos selecionados para serem fotografados. Com base nisso, o artista identifica os elementos que estão relacionados a um imaginário estigmatizante do negro, morte – pelas balas e sague – violência – pelo sangue e pela cabeça do membro da KKK, para, em seguida, por meio de estratégias discursivas desenvolvidas pelo processo de semiotização de mundo (CHARAUDEAU, 2007; 2018), ressignificar as designações negativas que associam naturalmente “Ladrão” ao povo negro e que delimitam quais são “As histórias da minha área” dessa minoria racial.

Em outras palavras, a associação da parcela não verbal à parcela verbal que compõe o todo textual da capa possibilita que aos nomes *Ladrão* e *Histórias da minha área* sejam atribuídas identificações positivas, isto é, o jovem que “rouba” de racistas com o seu trabalho musical e leva o conquistado para a sua família, e a área que não é definida pelo genocídio dos moradores.

Portanto, a partir de sua legitimidade, e de estratégias para manter sua credibilidade enquanto artista com posicionamentos antirracistas, o rapper veicula representações que possibilitam atribuições de novas identidades sociais aos jovens negros, ao mesmo tempo que questiona, contra-argumentando com provas, a

relação limitante entre esses imaginários e essa população, comprovando a existência de outras realidades não estigmatizantes.

Nesse sentido, verifica-se a importância de analisar também textos que abordam uma ressignificação dos valores identitários acerca da população negra no Brasil, a fim de possibilitar estudos que investiguem as estratégias de emancipação política, econômica, linguística, semiótica etc. utilizadas por essa comunidade. Com isso, poder-se-á verificar não só as estratégias de manutenção de imaginários tradicionais, mas também os progressos e a resistência sociocultural e política de um povo que, como demonstra Djonga, constitui-se além de uma estigmatização e posiciona-se ativamente contra a permanência de estereótipos de cunho racista.

Referências

- AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. Tradução: Angela M. S. Corrêa et al. São Paulo: Contexto, 2018.
- BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria os sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Tradução: Ida Lúcia Machado, Renato de Mello e Williane Viriato Rolim. Belo Horizonte: Nad-FALE-UFMG, 2001. p. 23-37.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida; GAVAZZI, Sigrid (orgs.). **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 11-27.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Coordenação da equipe de Tradução: Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia (org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 309-326.
- CHARAUDEAU, Patrick. Imagem, mídia e política: construção, efeitos de sentido, dramatização, ética. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia; LIMA, Helcira; LYSARDO-DIAS, Dylia. **Imagem e discurso**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 383-405.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, Gláucia Proença; LIMBERT, Rita Pacheco (orgs.). **Discurso e desigualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. 2.ed. 4.reimpr. Tradução: Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Coordenação: Marina Baird Ferreira. 8.ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2010.

FRANCO, Luiza. Caso João Pedro: quatro crianças foram mortas em operações policiais no rio no último ano. **Época**. Rio de Janeiro, 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/rio/caso-joao-pedro-quatro-criancas-foram-mortas-em-operacoes-policiais-no-rio-no-ultimo-ano-24436851>. Acesso em: 3 nov. 2020.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.

JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2001.

LYSARDO-DIAS, Dylia. **Imagem e discurso**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 406-425.

MARQUES, Gustavo Pereira. Djonga fala de brasil, do que é ser ‘ladrão’ e da pasteurização do rap. [Entrevista concedida a] Ronald Rios. **Reverb**. Março de 2019. Disponível em: <https://reverb.com.br/artigo/djonga-fala-de-brasil-o-que-e-ser-ladrao-e-a-pasteurizacao-do-rap> Acesso em: 15 out. 2020.

PEIRCE, Charles Sanders. Divisão dos signos. In: **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SOUSA, Adriano Oliveira. **Jornal popular e jornal de referência**: manchetes e chamadas na formação de leitores críticos. 2013. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

VERGNE, Vanessa Karen Jesus. **“Quem tava lá?”**: o gênero, os discursos e as disputas no rap brasileiro. 2018. 73fls. Monografia (Bacharelado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2018.