

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ISADORA TROIS SALINES

MÚSICA PARA NINAR GENTE GRANDE: a crítica social presente em produtos
audiovisuais do rap brasileiro e no samba

SÃO LEOPOLDO

2020

ISADORA TROIS SALINES

MÚSICA PARA NINAR GENTE GRANDE: a crítica social presente em produtos audiovisuais do rap brasileiro e no samba

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda, pelo Curso de Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Amaral

SÃO LEOPOLDO

2020

AGRADECIMENTOS

Nem nos meus piores pesadelos eu imaginei entregar o trabalho mais importante da minha vida durante uma pandemia. Eu sabia que durante o processo de criação, de análise e de escrita desta pesquisa, muitos obstáculos surgiriam. Mas nunca, em hipótese nenhuma, imaginei que entregaria à distância, depois de mais de 3 meses de isolamento social e de aulas e orientações on-line, longe dos meus amigos, dos meus colegas e dos meus professores.

De qualquer forma, aprendi, ainda muito novinha, que as surpresas da vida fazem a gente evoluir. Felizmente, tive o apoio de pessoas incríveis nessa jornada, direta e indiretamente, à quem, neste momento, quero agradecer.

Primeiramente, dedico esta pesquisa à minha mãe, Rosália Steffen Trois Salines, que tornou possível o sonho de entrar na faculdade. Foi ela, desde o início, que acreditou na minha escolha, que me passou força em todas as dificuldades e que venceu todo o processo ao meu lado. Nada disso teria acontecido se tu não estivesses do meu lado, mãe. Obrigada. Eu te amo.

À Paola Barbieri e Rodrigo Binkowski – mais conhecidos como Paolete e Roro, o meu muito, muito, muito obrigado. Sem vocês, meus colegas, meus parceiros e meus melhores amigos da vida, eu não teria acreditado tanto em mim e neste projeto. Conhecer vocês foi a melhor coisa que aconteceu em todos esses anos de faculdade. Nada paga a nossa parceria e cumplicidade. Estou com saudades. Amo vocês.

Agradeço à minha orientadora Adriana Amaral por ter me inspirado, ter me tranquilizado, ter aceitado me acompanhar nessa jornada. O processo foi mais leve por tua causa. Obrigado por ter acreditado no meu projeto. Esta pesquisa também é tua.

Obrigada à minha coordenadora de curso, Anaís Schüler Bertoni, por ter dado as melhores aulas de toda a faculdade. Se hoje eu sou redatora e se hoje eu tenho um pouquinho de esperança no mercado publicitário, é por tudo que tu fizeste e ainda fazes pelo curso de Publicidade e Propaganda. Eu te admiro muito. Obrigada.

Aos meus colegas de trabalho e amigos Letícia Brocker, Douglas Schneiders, Gabriel Rosa e Jéssica Moraes: obrigado por me divertirem e me por transmitirem

tanta energia boa. Ter vocês comigo foi essencial para que eu me sentisse mais tranquila durante o processo. Obrigado pelo apoio e pelas opiniões quando precisei. Sinto muito orgulho da amizade que construímos. Amo vocês.

Muito obrigada àqueles que estão sempre presentes na minha vida, mesmo que indiretamente: Francielle Franco, Gabriela Oliveira, Lia Mossini, Viviane Capuano, Ágata Dadalt, Renan Aniceto e Julia Cunha. Obrigado por todas as palavras de apoio. Vocês são pra sempre. Amo vocês.

À Maria Clara Goldani e à Carolina Oliveira, minhas parceiras do Parto Artístico, obrigada pela paciência e por entenderem a minha ausência em certos momentos. Vocês me ensinam todos os dias algo novo. Tenho orgulho de dividir o projeto da minha vida com vocês. Obrigada, obrigada, obrigada. Amo vocês.

À toda a minha família, principalmente à Gustavo Arruda, Fabiane Schütz, Cristiane Steffen, Angela Steffen, João Steffen e Maria Marlene Steffen: obrigado pela base e companheirismo. Amo vocês.

Agradeço também àqueles que, provavelmente, nunca lerão essa pesquisa, mas que me fizeram companhia durante todo o processo: Emicida, Livia Cruz, Elza Soares, Bezerra, Marcelo D2, Racionais MCs, Rincon Sapiência, Baco Exu do Blues, e tantos outros que me inspiram e ensinam um pouquinho a cada música lançada. Eu tenho muito orgulho de fazer parte do movimento *hip hop*.

Eu superei e terminei um TCC durante uma pandemia, com alguns surtos, mas eu consegui. Só eu sei o quanto esse tema e essa pesquisa significam pra mim, o quanto eu aprendi com ela e o quanto ela mudou a minha vida. Mais do que um trabalho, o TCC foi um processo de autoconhecimento onde o medo e a angústia se transformaram em certezas. Independentemente do resultado da banca: à mim, os meus parabéns. Essa pesquisa prova a minha inteligência e capacidade e é meu maior troféu.

Por fim, dedico esta pesquisa, aos meus familiares que, infelizmente, não puderam presenciar todo este processo comigo, com a certeza de que cada um ajudou a moldar quem eu sou hoje como pessoa.

Ao meu pai, Eliseu Valejos Salines, por incentivar a minha criatividade e ser o meu maior exemplo de pessoa; à minha avó paterna, Marina Valejos Salines, por ter me ensinado a ter calma e paciência; à minha avó materna, Iria Yvone Steffen Trois, por todo o carinho e alegria que trouxe pra minha vida; e à minha bisavó, Wilma Steffen, por ter me mostrado o que significa ser uma mulher forte.

"Malandragem de verdade é viver."
Fórmula Mágica da Paz - Racionais MC's

RESUMO

A música é uma ferramenta de expressão muito poderosa que, além de entreter, pode educar e conscientizar seus ouvintes. O samba e o rap brasileiro, elementos centrais desta pesquisa, são grandes exemplos do fenômeno que é a música. A partir da análise de quatro videoclipes de quatro artistas brasileiros, esta pesquisa permeia entre os contextos dos dois gêneros musicais, e de cenários em que estão inseridos, buscando identificar conceitos, características e explicações que ajude a atender ao objetivo central da pesquisa: entender como a linguagem visual e não-visual são utilizadas para expressar críticas sociais.

Palavras-chave: Comunicação. Música. Gênero Musical. Crítica Social. Linguagem audiovisual.

ABSTRACT

Music is a powerful expression tool that entertains, educates, and creates awareness on their listeners. From video clips analysis, this research seeks to understand how visual and non-visual language are used to express social criticism. Samba and brazilian rap, the main objects of this research, are big examples of this phenomenon that music is. Based on the analysis of four video clips by four brazilian artists, this research permeates between the contexts of the two musical genres, and the scenarios in which they are inserted, seeking to identify concepts, characteristics and explanations that help to meet the central objective of the research: understand how visual and non-visual language are used to express social criticism.

Keywords: Communication. Music. Musical genre. Social criticism. Audio visual languag

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Bloco da Preta [Gil] no Centro do Rio de Janeiro, com cerca de 320 mil pessoas.....	35
Figura 2 - <i>Show</i> final do desfile da LAB, com Emicida.....	47
Figura 3 - Elza no Festival Satélite 61, em Brasília, 2013.....	50
Figura 4 – Dois dos personagens principais do videoclipe: a mãe e o pai da família.....	55
Figura 5 – Imagem que mostra o adesivo do restaurante.....	56
Figura 6 – <i>Lettering</i> com informações sobre o videoclipe “Eminência Parda”, de Emicida.....	57
Figura 7 – Imagem que mostra o gesto de uma das personagens secundárias. 59	
Figura 8 – A) Imagem do casal sorridente. B) Mudança de feição do personagem que mostra desconforto.....	59
Figura 9 – A) Cenário onde mostra apenas Emicida e Jé Santiago. B) Cenário que mostra os dois artistas com figurantes.....	61
Figura 10 – A) Imagem de um dos casais se sentindo desconfortáveis. B) Imagem de uma personagem secundária se sentindo incomodada, com as mãos no rosto. C) Imagem de um personagem secundário espiando a família.....	62
Figura 11 – Imagens que mostram uma personagem secundária chamando a garçonete.....	65
Figura 12 – Imagem de um casal cochichando sobre a família.....	69
Figura 13 – Imagem do casal cochichando da família novamente.....	70
Figura 14 – Imagem da família sendo representada como escravos.....	71
Figura 15 – Imagem de uma personagem secundária “limpando a boca”.....	72
Figura 16 – Imagem da família assassinada no chão do restaurante.....	72
Figura 17 - Imagem de um personagem secundário “arrastando uma mão na outra”.....	73
Figura 18 – Imagens da cena final com o funcionário sendo o único negro sobrevivente.....	74
Figura 19 – A e B) Primeira cena do videoclipe, onde mostra-se informações técnicas.....	75
Figura 20 – A e B) Imagens distorcidas por edição de vídeo, inspirada em falha de conexão de televisão.....	75

Figura 21 – A) <i>Lettering</i> inicial, com o nome da artista; B) Imagem que apresenta o cenário.....	76
Figura 22 – A) Imagem de Lívia gesticulando; B) Imagem de meninos na favela; C) Imagem da artista fumando cigarro.....	77
Figura 23 – A, B e C) Imagens onde a edição colabora com a adição de fogo e explosão.....	78
Figura 24 – Imagem onde mostra a edição intensificando a mensagem da música.....	78
Figura 25 – A) Imagem de Lívia com ruído de televisão; B) Imagem da silhueta de uma pessoa.....	80
Figura 26 – A) Imagem de Lívia gesticulando; B) Imagem de um menino sorrindo para a câmera.....	80
Figura 27 – Sequência de imagens que mostram, respectivamente: A) Lívia gesticulando; B) Reflexo de um carro; C) Menino dançando com as mãos no bolso; D) Homem com o rosto escondido.....	82
Figura 28 – A) Imagem que mostra Lívia caminhando; B) Imagem de Lívia em zoom in.....	83
Figura 29 – A) Imagem de Lívia com edição dando ênfase na mensagem; B) Imagem de Lívia com edição que dá ênfase em na palavra “desgovernado”.....	84
Figura 30 – A) Imagem de Lívia com edição que intensifica a mensagem; B) Imagem da silhueta de Lívia em estúdio; C) e D) Imagens que mostram dois momentos diferentes do timelapse.....	85
Figura 31 – A) e B) Imagens de Lívia em estúdio.....	86
Figura 32 - A, B, C e D) Imagens dos primeiros takes do videoclipe: objetos e pessoas interagem com fumaça branca.....	87
Figura 33 – A) Imagem de Bezerra da Silva batendo palmas; B) Imagem de Seu Jorge espiando por trás de casas de papelão.....	88
Figura 34 – A e B) Imagens que mostram o personagem de Paulo Vilhena preocupado; C e D) Imagens que mostram duas mulheres idosas espiando o que está acontecendo.....	89
Figura 35 – A) Imagem de Dudu Nobre tocando cavaquinho; B) Imagem de um homem vestido de matagal.....	90

Figura 36 – A) Imagem de uma mulher, vestida de Branca de Neve, sendo protegida por um policial; B) Imagem de um homem negro sendo revistado por dos policiais.....	91
Figura 37 – Imagens de Marcelo Falcão e uma mulher idosa com formas geométricas aplicadas na edição.....	92
Figura 38 – Imagem de um homem soltando uma bolinha branca pela boca.....	93
Figura 39 – Imagens de Bezerra dando entrevista à jornalistas.....	93
Figura 40 – A) Imagem de um policial dançando com uma mulher. B) Imagem de um homem negro sendo enforcado por dois policiais. C) Imagem de um homem negro sendo sufocado por dois policiais. D) Imagem da personagem de Guta Stresser “sensualizando” com um churrasquinho dentro da boca. E) Imagem da personagem de Guta Stresser tentando chamar a atenção de um homem. F) Imagem da personagem de Guta Stresser fazendo careta.....	94
Figura 41 – A e B) Imagem da fumaça branca interagindo com um policial.....	95
Figura 42 – Imagem de Bezerra em frente à sequência de números de identificação de presidiários. Na edição, foi adicionado um <i>lettering</i> com o nome do artista.....	95
Figura 43 – A) <i>Lettering</i> inicial com o nome da música e da artista. B) Capa do CD “Planeta Fome”.....	97
Figura 44 – A e B) Imagens que mostram garras de sucateria em movimento.....	97
Figura 45: Foto de bastidor do videoclipe de Elza Soares.....	98
Figura 46 – A) Imagem de Elza Soares olhando para a câmera. B) Imagem de Elza Soares distraída.....	99
Figura 47 – Imagem que mostra o cenário do videoclipe.....	100
Figura 48 – A) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. B) Imagem de Elza Soares apoiada em uma caçamba.....	101
Figura 49 – A) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. B) Imagem de Elza Soares performando.....	101
Figura 50 – A) Imagem de sucateiras em movimento. B) Imagem de máquinas coletando restos de metal.....	102
Figura 51 – A) Imagem de Elza Soares cantando para a câmera. B) Imagem de Elza Soares cantando com um feixe de luz em sua direção. C) Imagem de Elza Soares em meio ao cenário. D) Imagem de um carro sendo agarrado por uma garra sucateira.....	103

Figura 52 - A) Imagem de Elza Soares olhando em direção à câmera. B) Imagem de uma garra sucateira com efeito duplicado. C) Imagem de Elza Soares em pé, apoiada em uma caçamba. D) Imagem de Elza Soares olhando em direção à câmera.....	104
Figura 53 – Imagem de uma retro escavadeira.....	105
Figura 54 – A) Imagem de um guarda-sol preso em uma retro escavadeira. B) Imagem de vários objetos jogados no lixo. C) Imagem de um botijão de gás no meio do lixo.....	106
Figura 55 – Imagem de um homem com uniforme no cenário.....	107
Figura 56 – A) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. B) Imagem da silhueta de Elza Soares.....	107
Figura 57 – Imagem de um triturador de sucata em ação.....	108
Figura 58 – A) Imagem de Elza Soares triste. B) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera.....	108
Tabela 1 – Síntese sobre os videoclipes do rap brasileiro.....	110
Tabela 2 – Síntese sobre os videoclipes do samba.....	110
Fluxograma 1 - Processo de construção da crítica social a partir da música.....	113
Fluxograma 2 - Processo de construção da crítica social a partir do videoclipe.	113

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CENÁRIOS	18
2.1	INDÚSTRIA CULTURAL, MÍDIA E CRÍTICA SOCIAL	18
2.2	INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO BRASIL – DO LP AO <i>STREAMING</i>	20
2.3	GÊNEROS MUSICAIS: ESTÉTICA E INFLUÊNCIA	24
2.4	VIDEOCLIPES: DA MTV PARA O MUNDO?	27
3	PERCURSO METODOLÓGICO	29
3.1	CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA	30
3.2	MÉTODO DE ANÁLISE.....	30
3.3	AMOSTRAS	32
4	ELEMENTOS DA PESQUISA	32
4.1	A ORIGEM DO SAMBA.....	32
4.1.1	O samba como identidade cultural	33
4.1.2	O diferencial do samba	35
4.2	<i>RAP</i> BRASILEIRO: UM MANIFESTO CONTRA OS PROBLEMAS DO PAÍS	37
4.2.1	O nascimento do <i>rap</i> e sua construção no Brasil	37
4.2.2	<i>Rap</i> como discurso: as características musicais do <i>rap</i>	42
5	“E COM VOCÊS...”: OS OBJETOS DE ESTUDO	44
5.1	<i>RAP</i> BRASILEIRO: LÍVIA CRUZ E EMICIDA.....	44
5.1.1	“Eu vim pra pôr ordem na classe”: Livia Cruz.....	44
5.1.2	“A Rua é Noiz”: Emicida.....	46
5.2	SAMBA: ELZA SOARES E BEZERRA	48
5.2.2	“Do país fome!”: Elza Soares	48
5.2.3	“Malandragem dá um tempo...”: Bezerra da Silva	50
6	AS ANÁLISES	54
6.1	ANÁLISE DE “EMINÊNCIA PARDA”	54
6.2	ANÁLISE DE “É <i>FAKE</i> É ÓBVIO”	75
6.3	ANÁLISE DE “SEMENTE”	88
6.4	ANÁLISE DE “COMPORTAMENTO GERAL”	97
6.5	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VIDEOCLIPES	110
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116

1 INTRODUÇÃO

A situação do Brasil é alarmante. O desrespeito e o preconceito aumentam e, infelizmente, cada vez mais, isso reflete nos dados de violência e homicídios do país. Só em 2017, mais de 221 mil mulheres buscaram a polícia para registrar episódios de violência domésticas¹. Entre 2006 e 2016, 76,2% das vítimas de atuação da polícia eram negras², número que comprova a preocupante criminalização racial do país. E em 2018, houve um aumento de 127% de denúncias de homicídio contra a população LGBTI+³.

A população e os veículos midiáticos se posicionam e se movimentam contra a falta de justiça, de igualdade, de mudanças e de humanidade. Essas críticas são construídas em diversos formatos: textos jornalísticos, esquetes em programas de entretenimento, manifestações nas ruas e, também, na música – uma das mais importantes e relevantes expressões da cultura brasileira.

Diferente de outras construções, a música permanece viva. Diversa e democrática, a música teletransporta o ouvinte, ajuda a moldar, conscientizar e, por vezes, educar seus seguidores. Além de ser reproduzida milhões de vezes nas plataformas de *streaming*⁴, e ser uma das formas de arte que mais une e entretém a população do mundo todo, a música contribui com a disseminação da história de um país e mantém viva a história de um tempo. Um exemplo disso é o grupo Racionais MC's, um dos elementos mais importantes do *rap* brasileiro. O álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), que retrata a realidade de negros da periferia, assim como a violência policial sofrida por eles, vendeu mais de 1,5 milhões de cópias. Em 2018, depois de quase 11 anos de seu lançamento, o disco foi

¹ Dado retirado do Atlas da Violência 2019, um levantamento sobre a violência no país, realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/downloads/6537-atlas2019.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

² Dado retirado do Atlas da Violência 2018. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/downloads/8626-7457-2852-180604atlasdaviolencia2018.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2019.

³ Dado retirado do Atlas da Violência 2019. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/downloads/6537-atlas2019.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

⁴ Segundo o Cambridge Dictionary, *streaming* significa “a atividade de ouvir ou assistir som ou vídeo diretamente da *Internet*”. Essa tecnologia é utilizada por meio de aplicativo, site ou programa de computador. Exemplos de serviços de *streaming*: *Spotify*, *Netflix*, *Deezer*, entre outros.

transformado em livro e entrou para a lista de leituras obrigatórias de 2020⁵ e 2021⁶ da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, na categoria “poesia”.

Além do *rap*, que utiliza da crítica como forma de protesto, existe outro gênero, ainda mais clássico, que acompanha a história e as transformações do Brasil: o samba. Nascido na Bahia e aprimorado no Rio de Janeiro⁷, o gênero também põe na vitrine seus princípios e suas indignações, ainda que menos recorrente. Essa prática se tornou mais comum no movimento depois de um acordo entre as recém-criadas escolas de samba, entre 1935 e 1937, com o presidente da época, Getúlio Vargas⁸. A proposta determinava que as escolas usassem o Brasil como tema de suas criações, com a finalidade de promover um certo patriotismo, em troca de verba pública para a realização de desfiles. Acordo este que deu aval para que o Estado pudesse censurar músicas, anos depois.

Um exemplo é o “O Bonde de São Januário”, samba escrito por Wilson Batista e Ataulfo Alves e gravado por Cyro Monteiro. A primeira versão ia contra os princípios do Estado Novo, e dizia: “Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O Bonde São Januário / *Leva mais um sócio otário* / Sou eu que vou trabalhar”. Depois da denúncia do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, o trecho torna-se, então: “Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O Bonde São Januário / *Leva mais um operário* / Sou eu que vou trabalhar”⁹.

É possível concluir que o samba e o *rap* brasileiro são dois movimentos extremamente ricos que ajudam a construir a identidade do Brasil e a sede de mudança no seu povo. Apesar de diferentes em muitos aspectos, uma coisa é clara: os dois possuem um papel social e político importantíssimo.

A partir deste insight, a presente pesquisa pretende analisar, por meio de produtos audiovisuais, os cenários que permeiam os dois gêneros musicais e suas

⁵ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,sobrevivendo-no-inferno-dosracionais-mcs-vira-livro-e-vai-cair-no-vestibular,70002617583>> Acesso em 15 set. 2019.

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2019/05/23/unicamp-2021lista-de-livros-se-opoe-a-estereotipos-e-valoriza-pluralidade-diz-coordenador.ghtml>> Acesso em 15 set. 2019.

⁷ Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/>> Acesso em 15 set. 2019.

⁸ Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/especiais/cem-anos-dosamba/2016/11/23/NA-DECADA-DE-1930-O-SAMBA-CONQUISTA-O-RADIO.htm>> Acesso em 15 set. 2019.

⁹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69158/o-bonde-de-sao-januario>> Acesso em 15 set. 2019.

diferentes formas de comunicar e criticar os problemas sociais do país. Além disso, destaco os objetivos complementares, sendo eles: 1) como a linguagem utilizada nos produtos audiovisuais e o contexto histórico contribuem para o reconhecimento (ou não) de músicas com crítica social?; e 2) como o conceito de entretenimento transita no samba e no rap brasileiro, mesmo tratando de temas sociais de forma crítica?

O *insight* desta pesquisa surgiu depois que a Escola Primeira de Mangueira, do Rio de Janeiro, lançou o samba-enredo “Histórias para ninar gente grande”, que fala sobre a história não contada sobre o Brasil¹⁰. A crítica por trás da letra da música me instigou a pensar sobre como o *rap* brasileiro, gênero musical do qual já conheço e me relaciono há bastante tempo, e o samba estão relacionados.

A cultura tem um significado muito grande na minha vida. Foi através dela, e especificamente da música, que comecei a entender sobre política e sobre a realidade do mundo, sendo fonte de conhecimento, base emocional e servindo de trilha sonora para momentos da minha vida.

Através da música conheci a cultura *black*, descobri meus privilégios e encontrei inspirações reais, com personalidades invejáveis e ideias inteligentes. Além disso, pelo *rap*, passei a me interessar mais por música brasileira. Hoje, admiro sua autenticidade e reconheço a importância do movimento *hip hop* para as periferias do nosso país – e claro, de como é importante que outras classes sociais tenham acesso a esse tipo de movimento.

Por outro lado, temos o samba, um gênero tradicional e que representa a essência do brasileiro: um povo criativo, determinado, caloroso e humilde. Minha relação com o samba começa desde muito pequena, afinal, meus pais sempre gostaram de ouvir aos finais de semana. Mesmo que indiretamente, é um gênero musical que faz parte da minha história há muito tempo. Conforme fui crescendo, fui percebendo também a sua importância e construindo, em mim, um respeito e uma admiração, muito pela importância histórica que o gênero musical tem.

Mais do que uma escolha pela minha curiosidade e satisfação pessoal, meu objetivo é analisar esse cenário a fim de demonstrar a riqueza comunicacional e a

¹⁰ Disponível: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/mangueira-reconta-historia-do-brasil-em-desfile-com-herois-da-resistencia-negros-e-indios.ghtml>> Acesso: 08/07/2020

inteligência linguística e crítica presente no samba e no *rap* brasileiro, especialmente no meio acadêmico. Não só como duas expressões artísticas, mas como dois formadores de opinião, veículos de comunicação, organizações sociais e referenciais audiovisuais para o meio publicitário.

Pretendo externar ao leitor a influência midiática sobre sua percepção e seu consumo. Isso porque o samba e o *rap* brasileiro já foram, e ainda são, alvo de muito preconceito. Continuam, inclusive, sendo mal-entendidos e mal interpretados. Seja por uma primeira impressão negativa ou um pré-conceito estabelecido pela sociedade e/ou pela mídia. Os dois gêneros representam novas formas de comunicação, afinal, tornam públicos os problemas sociais do Brasil, que nem sempre são abordados em veículos midiáticos tradicionais.

A partir de teorias e conceitos, complementando com minhas análises, pretendo mostrar a importância da crítica social dentro da música. Um país que valoriza sua cultura, valoriza e fortalece o próprio povo. Pretendo mostrar novos ângulos e fazer-se perceber que, através da música e de movimentos culturais, é possível gerar mudança.

Para que a pesquisa ficasse o mais fluída possível, sua organização foi feita de forma que o(a) leitor(a) conseguisse, a cada etapa, ligar os pontos e relacioná-los de forma simples e direta.

No capítulo 2, está a fundamentação teórica, da qual eu nomeei como “cenários”, pois contextualiza os ambientes relacionados ao tema e ao objetivo da presente pesquisa. Os cenários e conceitos abordados são: indústria cultural, indústria fonográfica, gênero musical e videoclipes.

Seguindo para o capítulo 3, apresento o percurso metodológico, dividido em classificação da pesquisa, método de análise e tipo de amostra. Neste capítulo, será possível entender de que forma as análises serão realizadas e que critérios foram determinantes para a escolha dos objetos de pesquisa.

Já o capítulo 4 traz uma apresentação sobre o *rap* brasileiro e sobre o samba. O objetivo, neste momento, é trazer informações relevantes sobre os principais elementos da pesquisa, como a história, suas características, sua relação com a mídia etc.

No capítulo 5, apresento os artistas escolhidos, assim como a justificativa de escolha de cada uma das obras; e no capítulo 6, estão as análises de cada

videoclipe. É onde desconstruo o elemento auditivo e o elemento visual a fim de identificar críticas sociais em seus mais diversos formatos e, por fim, faço as considerações sobre os vídeos.

As considerações finais finalizam o conteúdo da pesquisa no capítulo 7.

2 CENÁRIOS

Para discutir e entender o *rap* e o samba, suas características e o que os motivam a ter a crítica social como ferramenta de transformação, é preciso muito mais do que analisar apenas letras de músicas e imagens de videoclipes. Para enxergar também as diferenças e semelhanças entre os gêneros musicais, assim como as limitações e as dificuldades de cada um, deve-se buscar compreender os contextos que permeiam os dois mundos, desde o modo mais amplo ao mais específico.

Por isso, neste capítulo, serão apresentados: o conceito de indústria cultural, que possibilita uma discussão mais antropológica sobre sociedade, mídia e crítica social; a história da indústria fonográfica no Brasil, que passou por mudanças bastante significativas nos últimos anos; o significado de gêneros musicais e a estética do videoclipe, que trarão maior conhecimento para que a pesquisa seja concluída.

2.1 INDÚSTRIA CULTURAL, MÍDIA E CRÍTICA SOCIAL

Falar sobre música, especificamente sobre gêneros musicais como o *rap* e o samba, é falar sobre crítica social. A Escola de Frankfurt¹¹ fez isso muito bem quando criou o conceito de indústria cultural. A expressão definiu um novo momento do mercado, logo após o surgimento do sistema capitalista industrial, onde a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função da possibilidade de consumo de mercado (HOHLFELDT, 2015, p. 138). Isso significa que as obras passam a ser produzidas não apenas como forma de expressão artística, mas também como produtos pensados e feitos para gerarem lucro. Os autores da Escola criam esse conceito para, segundo Hohlfeldt (2015, p. 145), levar-nos a pensar sobre seu caráter predominantemente regressivo na sociedade atual, além de mostrar o potencial criativo e inovador que os meios de que ela se utiliza podem vir

¹¹ Chama-se de Escola de Frankfurt ao coletivo de pensadores e cientistas sociais alemães formados, sobretudo, por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse. Devemos aos dois primeiros a criação de um conceito que se tornou central para os estudos culturais e as análises de mídia: o conceito de indústria cultural. (HOHLFELDT, 2015, pg. 131)

a ter uma forma mais avançada na sociedade. Entende-se mais do que apenas uma crítica, mas como um olhar diferente, por mais que conservador, sobre o momento que os autores estavam vivendo. Como bem disse Hohlfeldt (2015, p.144):

A leitura apressada desses autores pretende que eles foram contra a cultura popular, a mídia e a tecnologia. Entretanto, convém notar que entre ser contra e ser crítico há uma enorme diferença.

Por ser considerado um conceito conservador atualmente, por muitos estudiosos, ele proporciona, ao estudo presente, *insights* importantíssimos para entendermos a realidade da indústria onde os gêneros musicais estudados – *rap* brasileiro e *samba* – estão inseridos.

Um deles é de como a cultura de massa consome produtos distintos da própria realidade. Rüdiger (1999, p.18) afirma que as mercadorias culturais da indústria, embora adequadas à clientela, distanciam-se delas ao máximo do ponto de vista do processo produtivo e dos interesses que representam. Isso acontece, pois, uma vez que os materiais culturais começam a ser produzidos em grande escala, também se tornam algo que Hohlfeldt (2015) chama de “expressões cotidianas”, ou seja, algo que deixa de ser raro ou de nicho, para ser algo popular, de todos. Nem todo produto musical deixa de ter valor por ser produzido pela indústria cultural, afinal, o que conta de verdade é o conteúdo e a crítica que está sendo apresentada no material. E vamos ainda mais além, como fez Dias (2000) quando disse que muitos materiais apresentam conteúdo crítico tanto na conjuntura social na qual são produzidas, quanto no próprio meio utilizado para a produção. A crítica não é só o que é dito na letra de uma música ou construído em um videoclipe. É também a iniciativa de enfrentar um mercado que sempre disse quem pode ou não pode fazer parte dela. Ultrapassar as regras e tentar encontrar seu espaço também é revolucionário.

Por outro lado, precisa-se pensar também sobre uma questão importantíssima: a relação da população com assuntos políticos, um tema que é polêmico por si só. Hohlfeldt (2015, p.140), baseado em Habermas, diz que a indústria cultural colabora com o desinteresse da sociedade para com a ação política, senão pela própria vida democrática, e que isso está diretamente ligado à destruição da cultura como processo de formação libertador e de liberação de potenciais cognitivos, ou seja, todo material que busca educar, levar conhecimento

e incentivar o pensamento crítico deixa de ter tanto valor e espaço na mídia. No lugar dela, entra o produto feito para vender.

A mídia decide, muitas vezes, o que será ou não aceito pelo público. Como disse Coelho (2006, n.pg.): tudo o que possa prejudicar um consumismo acrítico não deve passar por esses veículos¹². Em outras palavras, os veículos mais tradicionais, que direcionam sua mensagem à massa, tendem a ignorar ou excluir todo material cultural que, em sua essência, possui um tom crítico. A prova disso é que as emissoras e os canais de TV educativas também não costumam estimular a atividade crítica, um grande problema quando se trata do Brasil – um país onde 71% da população usa televisão para se informar¹³. Mesmo com a facilidade da internet, a televisão continua tendo influência na vida das pessoas, principalmente pela questão da credibilidade. Esse fato acontece tanto pela tendência ou necessidade dos canais de televisão de serem neutros politicamente ou pela falsa neutralidade, que acontece quando os canais possuem ligação com algum lado político.

A facilitação de consumo e de produção que a internet trouxe nos últimos anos fez com que as mensagens veiculadas na mídia começassem a ser simplificadas, de forma que chegasse no público mais “mastigadas”, fáceis de entender. Essa tendência de simplificação da mensagem tenta ser subvertida pela crítica social, que tem como papel, dentro da música, trazer uma reflexão, além de incentivar o ouvinte a ser também mais crítico.

2.2 INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO BRASIL – DO LP AO *STREAMING*

A indústria fonográfica no Brasil passou por muitas transformações. A ideia aqui não é apontar sobre seus altos e baixos, mas analisar os principais acontecimentos de cada década, a fim de contextualizar o leitor sobre pontos importantes para o entendimento da situação atual.

Assim como no resto do mundo, a música no Brasil também possui características diferentes de outros materiais culturais produzidos no país. Dentre

¹² Por “esses”, Teixeira Coelho se refere à rádios, canais de televisão e editoras de revistas.

¹³ Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/ultimas-noticias/2018/11/23/cresce-o-numero-de-brasileiros-que-usam-a-tv-para-se-informar.html>>. Acesso em: 15 maio 2019.

tantos motivos, um dos principais, sem dúvida, é pela forma com que ela é distribuída. Segundo Dias (2000, p. 23-24), nada disso seria possível se não fosse o processo de racionalização que a música tem passado durante os últimos tempos. Ela acrescenta que a indústria fonográfica no Brasil segue caminhos muito particulares, onde há um vínculo direto às manifestações culturais locais, como, por exemplo, a música tradicional gaúcha, uma das bases da cultura no estado do Rio Grande do Sul. Além disso, podemos destacar a diversidade de um único gênero musical, por exemplo. Em cada região do país, é possível ver características específicas, justamente pela diversidade referências que cada estado possui.

A indústria fonográfica no Brasil passou por mudanças ainda mais significativas entre os anos 70, 80 e 90, principalmente pela influência de grandes gravadoras, entre elas a RCA, a Som Livre e a EMI, e pela transição do disco de vinil para os CDs. A prova disso é que, em apenas 3 anos de seu surgimento no país, o CD conseguiu faturar mais que o LP¹⁴.

Com o LP em alta, a indústria cultural andava por um caminho diferente em termos de produção, já que ele faz com que o artista fosse mais importante que o próprio disco (DIAS, 2000, p. 57). Assim, a imagem do artista passa a ser tão influente na indústria quanto criar canções baseadas em fórmulas – no caso da música popular, é claro.

No final dos anos 80, as gravadoras começam a investir em artistas de diferentes estilos musicais com o intuito de ganhar mais dinheiro. Segundo Dias (2000, p. 88), elas alegavam que, ao cobrir todas as áreas, tornava-se possível fugir dos modismos.

[...] é mais seguro, muitas vezes e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido (DIAS, 2000, p. 57).

Uma vez que a moda está sempre indo e vindo, no ponto de vista cooperativo, ter uma gama de artistas de diferentes gêneros musicais faz com que um empresário, tenha certeza de que sempre terá ao menos um com lucro mais alto. Foi uma estratégia válida para a época. Investir em artistas de um só gênero,

¹⁴ “De acordo com *Exame*, edição 607, 10-04-96, p .36”. (DIAS, 2000, p.106)

na época, seria apostar todas as fichas no escuro, dependendo totalmente da sorte para continuar firme no mercado.

Já nos anos 90, mostra-se a importância do produtor musical, ao mesmo tempo que vários artistas passam a viver a experiência de lançar trabalhos sem o apoio de um, como fez Michael Jackson em seu terceiro álbum, *Dangerous*, e Caetano Veloso, em *Fina Estampa*, 1994. Porém, essa tendência não é positiva para quem visa lucrar a partir da indústria, afinal, ela deixa de ter controle sob a obra e o artista.

[...] além de alterar um modelo altamente lucrativo para todas as partes em jogo e modificar drasticamente os patamares de lucro, essa autonomia conquistada pelo artista mostra-se totalmente desinteressante para a indústria, na medida em que, de certa forma, rompe com seu esquema interno de divisão de trabalho, podendo incentivar iniciativas semelhantes por parte dos próprios artistas. (DIAS, 2000, p.99)

Após o surgimento da MTV e seus programas *top lists*¹⁵, a indústria passa a exigir uma maior regularidade de lançamentos, algo que ainda influencia na forma com que consumimos e nos relacionamos com a música.

Em [...] 1990, a MTV Brasil foi ao ar como um veículo televisivo totalmente dedicado à indústria da música. Logo, a emissora tornou-se um veículo importante para a divulgação de artistas das grandes gravadoras e, depois, das independentes também. Afinal, tornara-se uma alternativa interessante e eficiente para as gravadoras multinacionais diminuírem a dependência que tinham em relação às emissoras de televisão aberta para veicular seus produtos em rede nacional. (MARCHI, 2016, n.pg.)

Nos anos 2000, segundo Marchi (2016, n.pg.), a indústria fonográfica no Brasil entra num momento transformador. A onda das gravadoras independentes locais volta, depois de uma tentativa falida nos anos 80, e passa a ter mais relevância no mercado. Ao mesmo tempo, artistas experimentam produzir seus próprios álbuns de forma autônoma. É também o momento em que a produção e o consumo começam a ser digital, fazendo com que a venda de discos físicos caísse 23,4% entre 2000 e 2001 (segundo a pesquisa de Mercado brasileiro de música 2001 da ABPD apud MARCHI, 2016, n.pg.), por exemplo.

Segundo a ABPD, as causas seriam: (a) a contrafação de produtos protegidos por direitos autorais, vulgo “pirataria física”, e (b) o compartilhamento de arquivos via redes digitais de comunicação, o que rotulou de “pirataria digital”. (MARCHI, 2016, n.pg.)

¹⁵ Os programas apresentavam uma *playlist* de músicas que estavam em alta na época. Normalmente eram transmitidos cerca de 10 videoclipes, do décimo ao primeiro.

Depois do surgimento do *Napster*¹⁶, o costume de consumo mudou. Por ser uma mudança de aspecto social, impactou também no mercado. Cabia às gravadoras, portanto, surgir com uma solução no mercado, ao invés de apenas culpar a pirataria – mesmo que fosse uma tentativa justa e necessária, visto que se tratava de cópia. Como bem disse Marchi (2016, n.pg.), pela primeira vez em sua trajetória, a mudança tecnológica dessa indústria não foi introduzida e controlada pelos agentes dominantes do mercado.

No Brasil, a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) reconhece o comércio de fonograma digital desde 2006. Os dados recolhidos consideram tanto a venda de conteúdos digitais por download quanto as subscrições a serviços de acesso (rádios *web*, *streaming* etc.) (MARCHI, 2016, n.pg.). Desde então, o mercado só evoluiu: tanto com a popularização das lojas de música em *smartphones*, como Apple Music e Google Music, quanto com a popularização das plataformas de *streaming*, que hoje oferecem pacotes de assinatura a seus consumidores em troca do acesso total de sua biblioteca musical.

O *Spotify*¹⁷, por exemplo, tornou-se mais do que apenas uma ferramenta de execução fonográfica. A empresa conta com conteúdo exclusivos como o *Spotify Sessions*: uma série de gravações acústicas produzidas em diferentes lugares do mundo com artistas selecionados. O mercado exige com que essas empresas encontrem formas de se diferenciar umas das outras, afinal, sua origem tem o mesmo objetivo. A *Deezer*¹⁸, o *Tidal*¹⁹ e o *Apple Music*²⁰ seguem a mesma linha, fazendo parceria com artistas e criando conteúdos exclusivos.

¹⁶ O Napster era uma empresa eletrônica cuja razão de ser era gerir um programa de compartilhamento de arquivos entre pares (P2P). Originalmente, a intenção [...] era desenvolver um sistema de busca de arquivos digitais de música mais eficiente do que os disponíveis à época (IRC e Lycos). Para tanto, a empresa armazenava em seu servidor central uma lista com os arquivos em formato MP3 que seus usuários possuíam em seus computadores pessoais. O Napster não realizava o intercâmbio dos arquivos propriamente, mas mediava a busca de seus usuários por determinados arquivos e estabelecia a conexão entre eles para que pudessem intercambiar os arquivos desejados. [...] Toda esta atividade era realizada, porém, sem o consentimento dos titulares dos direitos autorais sobre a maior parte dos fonogramas com que a empresa eletrônica lidava. Em dezembro de 1999, iniciaram-se os processos contra o Napster na justiça dos Estados Unidos e, posteriormente, a empresa foi condenada. (MARCHI, 2016, n.pg.)

¹⁷ Disponível em: <<https://www.spotify.com/br/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.deezer.com/br/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

¹⁹ Disponível em: <<https://tidal.com/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

²⁰ Disponível em: <<https://www.apple.com/br/apple-music/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Agora que temos conhecimento sobre o contexto da indústria fonográfica, precisamos entender a influência do conceito de gênero musical dentro desse mercado. É importante analisarmos essa questão para que possamos compreender a diferença entre os produtos a serem analisados.

2.3 GÊNEROS MUSICAIS: ESTÉTICA E INFLUÊNCIA

Falar de gênero musical é falar também sobre rotulação. Através de características específicas de um gênero, é possível identificar o estilo de vida que o público consome e o que ele acredita. Por isso, definir que um artista é do samba, por exemplo, é uma forma de posicioná-lo no mercado, colocando-o em contato com quem se identifica com aquele tipo de música e, de certa forma, com um estilo de vida pré-estabelecido.

Negus e Pickering (2004) por sua vez, argumentam que os gêneros são fundamentais para mediar as relações entre produtores e consumidores, uma vez que eles ajudam a responder a três perguntas centrais da circulação musical: 1) “Onde essa música se encaixa?” 2) “Com o que se parece?” 3) “Quem vai comprar?”. (JANOTTI JR; SÁ, 2018, p.3-4)

Mas, a questão do gênero musical vai além disso, afinal, estamos falando sobre uma indústria que, através da arte, estuda e entende os sentidos das pessoas.

A relação de proximidade que [a música] consegue estabelecer com o indivíduo lhe confere grande poder. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura. (DIAS, 2000, p.31)

O penso mercadológico por trás disso é feito a partir de fatores sociais e culturais, para que, enfim, as obras se encaixam em algum comportamento, situação ou cultura. Por isso, é preciso fazer o processo inverso, ou seja: analisar de que forma uma música é identificada como de tal gênero.

Fabrizi (1981) sugere cinco eixos para sua análise: a) “convenções de composição e de instrumentação”; b) “regras semióticas” – que dizem respeito não somente às letras, mas de como a música, de maneira mais ampla, utiliza-se de símbolos e sentimentos para se comunicar; c) as “regras comportamentais” tais como rituais de performance musical (ao vivo ou gravadas); d) “regras sociais e ideológicas” – que apontam para os valores e ideologias que informam os consumidores do gênero musical. e)

“convenções econômicas e jurídicas” em torno da cadeia produtiva fonográfica e da propriedade intelectual. (JANOTTI JR; SÁ, 2018, p.4)

Assim, temos duas importantes questões sobre o papel do gênero musical. A primeira é que sim, o gênero musical tem grande importância para o mercado, mas ele só é relevante pois o público leva muito a sério essa rotulação, afinal, existe uma questão social e sensorial aqui. Social porque a sociedade tende a julgar ou a definir as pessoas pelo que elas consomem – o ditado popular “você é o que você come” é a prova disso; e sensorial porque cada um ouve, entende e é tocado pela arte de forma individual. O consumo de tal gênero musical também está atrelado à nossas relações afetivas e como nos sentimos em relação ao conteúdo.

A segunda questão é que nunca é só sobre música, afinal, há mais que letras e instrumentos envolvidos. Gênero musical também está atrelado à estilo de vida. Imagine um fã de música punk rock. Como ele se veste? Como ele se porta? Todos nós construímos, na nossa imaginação, um personagem muito parecido: veste preto, provavelmente usa um moicano verde ou rosa e acessórios com *spikes* prata. O que tudo isso quer dizer? Todo gênero musical está atrelado a uma construção social que influencia diretamente na percepção do público e da mídia.

É uma multiplicidade de modos em que as pessoas ancoram suas vidas, os modos de pertencimento a certos lugares e através de certas trajetórias. É a produção, de fato, da identificação. Ele opera através de múltiplos regimes e formações, produzindo múltiplas modalidades e organizações diferentes, incluindo por exemplo, emoção, humores, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas de importância, mapas de sentido (significação) e sistemas de representação (ou ideologia, como um investimento afetivo em significações particulares que lhes concedem a representação do mundo). (GROSSBERG, 2010, p.194 *apud* JANOTTI JR; ALCANTARA, 2018)

O que fortalece essas construções sociais de gêneros musicais é o mercado e os próprios artistas, seja por videoclipes, entrevistas, shows ao vivo ou nas redes sociais. É muito importante ter esse olhar mais dinâmico para o mercado, dos elementos externos que influenciam o mercado. Como bem disse Janotti Jr e Sá (2018),

[...] uma análise comunicacional da música pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de comunicação dinâmicos.

A ideia de gênero musical envolve um processo de categorização pré-estabelecido, que sofre modificações conforme novas tecnologias e novos costumes vão surgindo. Por serem, segundo Janotti Jr e Sá (2018, p.16), “uma constelação de mediações que envolvem aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais, os gêneros musicais são instáveis, suscetíveis a mudança”. E por isso, como disse Janotti Jr e Sá (2018), “estão sempre tensionados pelas disputas simbólicas em torno de suas fronteiras”. Um exemplo claro disso é Marcelo D2, artista brasileiro pioneiro em misturar dois gêneros musicais: o *rap* e o samba. Aqui, vemos a questão estética e mercadológica, citada por Freire e Janotti Jr (2006): estética, por tornar a união dos dois gêneros uma marca registrada e visível em suas obras; e mercadológica, por tornar-se referência na indústria.

Antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas, etc. (JANOTTI JR; SÁ, 2018, p.6).

Marcelo D2 também é um bom exemplo sobre a ideia de que gênero musical e território se comunicam. Isso porque, segundo Janotti Jr e Sá (2018, p.5), seja para atrelar determinada prática musical a um sentimento de identidade local ou regional – como a malandragem carioca, presente nas letras, videocliques e na vida de D2, por exemplo – ou para demarcar e enquadrar os gêneros dentro de uma ordem hierárquica que articula cenários globais e locais – como colocar o samba no *rap*, a fim de “abrasileirar” sua obra.

A questão é: de onde vem o nosso conhecimento sobre gêneros musicais? Acredita-se que

[...] ele [o gênero musical] é resultado de um aprendizado que vem desde a primeira infância, os sons inculcados na memória constituem o repertório do cidadão comum, não obstante suas diferenças culturais ou regionais, não podendo ser removidos com facilidade. (VALENTE, 2003 *apud* FREIRE, 2006)

Por mais que exista a discussão sobre os problemas da indústria e como a produção para a massa passa a criar fórmulas prontas de conteúdo, sim, música foi e continuará sendo sobre percepção e histórico individual do consumidor. A única

diferença é em como a tecnologia, atrelada à mídia, será utilizada para que isso seja convertido em vendas.

Nos próximos capítulos, contextualizo a história do samba e do *rap* e reforço o motivo de escolha dos dois gêneros musicais. Mais além, os artistas escolhidos, um breve resumo sobre suas carreiras, e a justificativa de escolha.

2.4 VIDEOCLIPES: DA MTV PARA O MUNDO?

Um dos principais elementos desta pesquisa são os videoclipes. Holzbach (2016) afirma que, por muito tempo, videoclipes eram vistos apenas como produtos comerciais e publicitários, não como obras audiovisuais, enquanto a videoarte e o cinema eram percebidos como materiais superiores.

Mas, o que vem a ser arte? Qual a sua definição? Machado (2000) levanta um ponto interessante. Para ele,

(...) uma arte deveria se definir (se é que há ainda alguma razão para que uma arte se defina) por um conjunto de conceitos mais abstratos relacionados às atitudes produtivas, ou por uma certa lógica de organização dos seus elementos significantes. A melhor prova disso é a existência de intérpretes musicais surdos (...) ou de fotógrafos e cineastas cegos, (...). (MACHADO, 2000, p.166)

O mais interessante é que já vimos uma situação semelhante a esta no capítulo sobre indústria cultural, quando passa a haver dúvida sobre a veracidade e o valor intelectual da cultura comercializada. A história da indústria cultural e da indústria fonográfica foram e ainda são compostas por vários momentos determinantes. A popularização do videoclipe é um desses acontecimentos.

O videoclipe é o reflexo não apenas da música em questão, mas de todo um contexto que permeia o músico, sua forma de performar, os produtos relacionados a ele, entre outros (MORSE, 1968, *apud* HOLZBACH, 2016). Além disso, é composto de elementos significantes, como disse Machado (2000), que servem de representações de uma história que está sendo cantada ou não. Ou seja: as narrativas abordadas na música e na imagem podem conversar entre si ou não.

Para Machado (2000), videoclipes tendem a ter um formato mais enxuto, de curta duração e de menor custo quando comparado à filmes e programas de televisão, e com grande potencial de distribuição. Além disso, afirma que já se foi o

tempo em que os videoclipes eram peças promocionais, produzidos por marketeiros para vender discos. O videoclipe, segundo ele,

creceu em ambições, explodiu os seus próprios limites e está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo. (MACHADO, 2000, pg. 173)

O videoclipe, segundo Holzbach (2016), não nasceu com o surgimento da MTV, em 1981, mas tornou-se relevante por conta dela. A existência da MTV foi necessária para que o videoclipe se consolidasse na indústria²¹. Segundo ela,

[...] a MTV desconstruiu a lógica da playlist para valorizar a performance do artista em si, já que a imagem dos músicos era o grande diferencial em relação às rádios.

Além disso, Holzbach (2016) afirma que a MTV ajudou a implementar um valor simbólico às características visuais do artista e de sua performance. Arrisco a dizer que não só às características visuais do artista e de sua performance, mas à estética da obra do artista como um todo, incluindo, é claro, a música. Dessa forma, “[...] a MTV posicionou a música e a imagem juntas e com a mesma carga de importância em nome de uma única experiência musical” (HOLZBACH, 2016, n.pg).

Há muitas questões envolta da história e do que o videoclipe se tornou dentro da indústria – que renderiam, inclusive, um projeto apenas sobre isso²². O ponto principal, como bem disse Holzbach (2016), é que

[...] os novos contextos socioculturais, nos quais se observam, por exemplo, a ascensão da cultura digital, de novas plataformas midiáticas e de novas experiências travadas com a música e com a imagem modificam expressivamente a dinâmica e o circuito comunicativo do videoclipe. Com isso, embora tenha se consolidado na MTV [...], é notório que hoje a MTV não é mais o espaço-mor do videoclipe. Os variados conflitos enfrentados com a indústria fonográfica, a competição criada a partir da popularização de outras emissoras, [...] e, principalmente, a consolidação do videoclipe como um gênero, solidificaram um importante fenômeno: a independência do videoclipe em relação à MTV.

Essas transformações resultam em mudanças não só mercadológicas, mas estruturais. Segundo Holzbach (2016), o videoclipe não só ganha legitimidade,

²¹ “Foi a partir de 1981, por exemplo, que o termo “videoclipe” (ou *music video*, em inglês) bem como algumas expressões similares passaram a fazer parte do vocabulário midiático. (HOLZBACH, 2016, n.pg.)

²² No livro “A invenção do videoclipe”, Holzbach (2016) mergulha profundamente na questão da popularização do videoclipe, na visão do videoclipe como um gênero e no surgimento de premiações com foco em produtos audiovisuais.

como passa a ter mudanças na sua linguagem, visto que o videoclipe passar a não ser um fenômeno exclusivo da televisão.

Ao contrário do que se pensava, videoclipes não apresentam cenas fragmentadas, sem sentido ou narrativa. O videoclipe é a mistura de elementos musicais, audiovisuais e sociais (HOLZBACH, 2016, n.pg).

Sua relação com os gêneros musicais é, segundo Janotti Jr e Alcantara (2018), estão relacionadas à

[...] agenciamentos mercadológicos (direcionamentos e embalagens), textuais (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais), técnico-formais (produções, rotulações e endereçamentos de circulação) e sociais (interpelações, recepções, recomendações e apropriações).

O videoclipe possui uma configuração audiovisual que perpassa pelos aspectos televisivos, pelo cenário de gênero musical e por uma diversidade de estratégias de comunicabilidade por meio de aspectos sonoros e visuais (JANOTTI JR; ALCANTARA, 2018, n.pg). De fato, é esta configuração que faz com que ele seja percebido com um material comercial e não parte da obra.

Esta consideração tão pontualmente trazida por Janotti Jr e Alcantara (2018) contribui para a construção do percurso metodológico e, em seguida, para a construção da análise em si.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

No presente capítulo, apresento o método científico escolhido para a realização desta pesquisa, assim como o percurso que será e está sendo percorrido até a conclusão final.

3.1 CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA

O grande protagonista deste estudo é a crítica social. É ela, em seus diferentes formatos, que transita entre outros elementos importantes da pesquisa, como a indústria musical, a indústria fonográfica e os gêneros musicais.

A crítica social existe e é motivada pela insatisfação de indivíduos em relação aos problemas sociais presentes em cenários sociais e vivências pessoais. Ela é também uma ferramenta de expressão e transformação que, aliada à cultura ou não, possibilita que pessoas exponham seus pontos de vistas e argumentações sobre determinado assunto.

Bauer e Gaskell (2000) afirmam que estamos sempre

“[...] interessados na maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre o que é importante para elas e como elas pensam sobre suas ações e as dos outros.”

A minha busca é por estudar a construção, a motivação e o impacto das críticas sociais dentro dos contextos em que estão inseridas. Segundo Martinelli (1999), a pesquisa social qualitativa busca entender fenômenos que acontecem dentro de uma perspectiva histórica e abrangente. Por isso, a minha análise é qualitativa.

3.2 MÉTODO DE ANÁLISE

Como método de análise em específico, irei utilizar a Análise Midiática do Videoclipe, proposta por Thiago Soares, professor, pesquisador e autor do livro *A Estética do Videoclipe* (2013).

Soares (2013) defende que o ponto de partida de uma análise de videoclipe é o áudio, afinal, segundo ele, os conceitos que estão entorno da construção de determinado audiovisual parte da produção da música e do mercado musical. Dentre os motivos levantados pelo autor, está o fato de que nem sempre o áudio e a imagem estão em sincronia e que, ao consumir produtos audiovisuais,

[...] os espectadores ouvem/vêem este produto numa ação simultânea, sendo o ato de assistir a um clipe uma experiência que não prevê um

“assistir primeiro” e “ouvir em seguida”, não havendo nem a possibilidade de um desnível perceptivo do momento de ver e, depois, de “ouvir” uma determinada imagem audiovisual (CHIOIN, 1994 *apud* SOARES, 2013, p.76).

Soares (2013) explica que a metodologia possui o termo “midiática” pois tem como objetivo desconstruir e entender o videoclipe como um objeto comunicacional, ou seja: um material audiovisual que, além de artístico, possui um propósito mercadológico – e, é claro, é resultado de motivações da própria indústria cultural em que estão inseridos.

Na prática, significa que a desconstrução parte do que vem primeiro: o conteúdo musical, que inspira, direta ou indiretamente, o conteúdo visual. Soares (2013) sintetiza a análise dizendo que é preciso demarcar

[...] a perspectiva da existência de um tecido sonoro (a música, a canção, a sonoridade) e de um tecido imagético (a imagem, a edição, a roteirização, direção de arte, de fotografia, etc), apontando e tentando vislumbrar constituições e teias de sentido entre o som e a imagem que compõem o clipe.

Para que a análise seja efetiva, Soares (2013) propõe perceber que a produção de sentido de um videoclipe é fruto de aspectos expressivos particulares, ou seja, cada videoclipe possui características próprias e ferramentas específicas que ajudam a expressar a mensagem desejada. Além disso, Soares (2013) alerta que é preciso levar em consideração que as condições de produção e de reconhecimento impressas nos materiais audiovisuais através da leitura.

Como pode-se perceber, a análise possui um método variável e livre, pois cada caso é um caso. Soares (2013) afirma, inclusive, que

Segundo Michel Chion (1994), a música agregaria valor à imagem, mas pode-se pensar que, dependendo do caso, tanto à imagem como a canção, podem agregar valor ao produto final, essa hierarquia irá variar de acordo com as especificidades de cada videoclipe.

No caso da minha pesquisa, o estudo dos cenários que envolvem os videoclipes escolhidos, ou seja, a pesquisa pré-análise, é superimportante, pois pode esclarecer questões que sequer foram pensadas ainda. Entender cada um dos gêneros musicais, conhecer a trajetória profissional de cada artista e as temáticas abordadas em cada uma das obras são alguns dos percursos que serão obrigatoriamente percorridos durante a pesquisa.

3.3 AMOSTRAS

Para que a análise seja viável de ser realizada, é preciso definir quais vídeos e quantos seriam trabalhados. Para Fragoso, Recuero e Amaral (2011), é preciso levar em conta as particularidades, as teorias, os objetivos e as condições de elaboração da pesquisa ao construir, ou ao definir, a(s) amostra(s), afinal, são elas quem ajudam a tornar possível todo o projeto.

Após uma vasta pesquisa em cima de artistas do *rap* brasileiro e do samba, determinei que seriam escolhidos quatro artistas – dois de cada gênero musical. Porém, como surgiram algumas dúvidas sobre qual vídeo escolher, decidi que a melhor forma seria delimitar critérios. Assim, seria mais fácil afunilar as opções até chegar às mais adequadas.

Os critérios definidos foram: 1) escolher um artista do sexo masculino e um artista do sexo feminino para cada gênero musical, a fim de trazer diversidade no discurso; 2) sentir uma breve admiração pelo artista, ou seja, gostar e já conhecer um pouco do seu trabalho para tornar a pesquisa mais leve e prazerosa; e 3) ter certeza de que, na música ou no vídeo, havia uma crítica social presente.

Segundo Fragoso, Recuero e Amaral (2011)²³, as amostras por critério são selecionadas a partir de um critério pré-definido pelo(a) autor(a). Portanto, o tipo de amostra desta pesquisa é por critério.

4 ELEMENTOS DA PESQUISA

4.1 A ORIGEM DO SAMBA

Sabe-se que grande influência do que conhecemos hoje sobre o samba surge após a abolição da escravidão, em 1888, quando ex-escravos da Bahia viajam ao Rio de Janeiro a fim de buscar novas oportunidades de vida. Além de

²³ Adaptado de Patton (2002), Huberman e Miles (1994), Rodrigues Osuna (1989) e Balnaves e Caputi (2001).

suas malas, trazem consigo seus costumes, sua religião africana e sua cultura, que se misturam a alguns movimentos culturais cariocas da época, principalmente da periferia, fazendo com que o samba nascesse a partir daí. Porém, tem-se muitas dúvidas sobre a origem do samba antes disso, afinal, como bem disse Siqueira (2012, pg. 4),

A quase inexistência de uma história cultural do Brasil que tenha considerado sua característica plural e a importância, no seu conjunto, da contribuição das culturas de origem não europeia tem como consequência a impossibilidade de uma ampla compreensão do problema da nossa identidade cultural. Dados fundamentais do processo histórico são omitidos ou descartados. Há uma versão unilateral, a partir de uma visão eurocêntrica. Carece-se, pois, de uma versão da história do Brasil que seja representativa dos seus construtores culturais. Uma versão que encare a realidade desde a escravidão e a dominação dos diferentes grupos aqui existentes. Como enfrentar essa ausência?

Em seu início, o samba não era chamado de gênero musical. Por muito tempo, segundo Neto (2017, n.pg.), o termo era sinônimo de festa. Siqueira (2012) também aponta a diversidade de significados da palavra samba, dentre eles, “dança” e “reza”.

O conceito de “samba” é tão vasto e profundo na música e na vida brasileira que praticamente desafia definição. É um gênero (assim musical como coreográfico), um acontecimento e um grupo de pessoas. (WADDEY, 2006 *apud* SIQUEIRA, 2012, pg. 24)

A discussão sobre seu significado é imensa, mas sabemos que o samba é uma mistura de culturas e que faz parte também de um movimento, assim como o *rap*. Tentou-se deslegitimar o samba considerando-o um folclore por conta do preconceito com afrodescendentes. Siqueira (2012) aponta que, dentro da percepção da elite, “o negro veio ao Brasil para ser escravo” e, por isso, “não poderia participar do processo de formação da cultura brasileira”. Isso esclarece o porquê da elite “ocultar as evidências e estabelecer uma história na qual sua participação no processo cultural fosse negada”, segregando, então, o samba como folclore, “algo secundário e marginal”. Ou seja: “se não é da cultura considerada culta, não merece a nossa legitimação e, por isso, não deve estar associada à cultura brasileira”.

4.1.1 O samba como identidade cultural

O governo da Era Vargas e a Polícia Militar não viam a movimentação com bons olhos. Segundo Siqueira (2012, pg.3), a elite a via como “perigoso, primitivo e representante da barbárie”. Paralelo a esse momento, o Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas, faz um plano de governo baseada na construção de um país mais moderno,

(...) em simultâneo à tarefa de inventar uma tradição, ou seja, de forjar uma suposta “identidade” nacional. A música popular brasileira, de forma mais ampla, e o samba, de modo específico, não poderiam ficar imunes às contingências do instante histórico (NETO, 2017, n.pg)

Para conseguir com que o samba impulsionasse o nacionalismo brasileiro, Heitor Villa-Lobos, então diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, reúne-se com Zé Espinguela em 1939 para falar sobre a proposta profissional, cerca de 11 anos após Zé ter promovido o primeiro concurso de escolas de samba.

Com o aval e o patrocínio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)²⁴, cria-se o grupo carnavalesco Sodade do Cordão. Foi com um ensaio aberto à imprensa e à funcionários do governo, às vésperas do Carnaval, que Villa-Lobos introduziu à “classe alta e culta” o que viria a ser a identidade cultural brasileira. Mesmo o samba ganhando espaço na mídia com a repercussão da mídia sobre o assunto, “as primeiras escolas de samba ainda provocavam certa estranheza, principalmente entre as classes média e alta” (NETO, 2017).

Por mais que esteja claro que a motivação do Estado para tornar o samba parte da identidade cultural do país é 100% política, foi assim que o samba deu seu primeiro passo dentro da indústria musical para que, futuramente, pudesse ganhar independência e espaço para profissionalização.

Essa transformação facilita a assunção do samba como elemento de comercialização, o que permite sua metamorfose subsequente em samba-derivado, capaz de ser adotado como traço essencial de uma cultura nacional, mitificada para servir aos objetivos do Estado, no pós-1930. (SIQUEIRA, 2012, pg.4).

Hoje, o samba é celebrado como nenhuma outra cultura no país e movimenta milhões de reais durante os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, e une milhares de pessoas e diversos estilos músicas em blocos de rua, que há poucos

²⁴ Segundo Neto (2017, n.pg.), “órgão responsável pela censura e pela promoção política, artística e cultural do Estado Novo”.

anos tem ganhado, novamente, espaço nas cidades. Segundo a Riotur, houve um aumento de 31% no número de turistas no Rio de Janeiro durante o carnaval de 2020²⁵.

Figura 1: Bloco da Preta [Gil] no Centro do Rio de Janeiro, com cerca de 320 mil pessoas.



Fonte: Fernando Maia/Riotur (2020). Disponível em: https://www.panrotas.com.br/mercado/eventos/2020/02/pre-carnaval-no-rio-reune-quase-um-milhao-de-folhoes_171187.html. Acesso em: 03 mar. 2020.

4.1.2 O diferencial do samba

Mesmo deixando de lado a questão técnica, acredito necessário falarmos sobre a características do samba, para assim, entendermos suas vertentes, que são importantes para a nossa análise comunicacional e midiática.

²⁵Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/03/02/rio-registrou-aumento-de-31percent-no-numero-de-turistas-durante-o-carnaval.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2020.

Como previsível, tanto pela sua história, quanto pelos instrumentos que são utilizados, o ritmo do samba está mais conectado com as suas referências africanas do que europeias.

Segundo Sandroni (2001), o ritmo musical africano é rico por ser livre “das articulações e das acentuações” e por não se submeter “a esquemas gerais”. Ou seja, não se limita às fórmulas e regras estabelecidas.

Esse fator está ligado diretamente à dificuldade de encontrar materiais sobre a cultura brasileira, uma vez que não se tem 100% de certeza sobre a origem, história e construção de alguns movimentos. Siqueira (2012) afirma que

“o samba tem sido incluído nos estudos sobre a cultura brasileira, como parte do seu folclore, contribuição do negro. Nesse aspecto, surge como uma dança, que tem a música em segundo plano. Ao se constituir em música urbana e popular, acabou por se fragmentar a partir de uma matriz, configurando-se em subgêneros como o samba-canção, o samba-exaltação, o samba-enredo, entre outros (...)”

No capítulo anterior, já vimos que o samba foi considerado folclore e que, de fato, essa identificação tinha uma motivação preconceituosa, já que o samba foi originado a partir de referências africanas. Porém, a história começa a mudar quando, de fato, o samba começa a fazer parte da cultura urbana.

A partir do momento em que a música e a dança dos negros passam a integrar a cultura urbana, torna-se necessário diminuir sua presença, ou reduzi-la ao mínimo, suficientemente diluída em seu contato com a “cultura superior”, deixada pelo colonizador no passado (SIQUEIRA, 2012, p.49).

Siqueira (2012) conta que se criam, então, teorias de que gêneros como o samba, o maxixe e outros “não são originariamente negros, mas europeus, com certa influência da música ou da dança dos negros”. Isso faz com que o samba comece a ser mais respeitado.

De folclore, o samba passa a ser considerado algo fora do padrão. Siqueira (2012) e Sandroni (2001) falam sobre a utilização do termo técnico “síncope” como a principal característica do samba. O termo significa, segundo Sandroni (2001), um “desvio na ordem normal do discurso musical”, algo que quebra “a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte”.

O que nos interessa sobre esse termo técnico não é o seu significado ou a sua veracidade, mas a influência dessa afirmação na percepção de estudiosos e entusiastas sobre o samba. Como disse Sandroni (2001), “a palavra “síncope”, em

música, designa um conceito criado por teóricos da música erudita ocidental”, ou seja, teóricos europeus. Como um conceito criado por europeus para algo que não segue a própria regra deles seria utilizado como característica para o samba, gênero do qual, em tese, eles serviram como referência?

Há aqui uma desconsideração visível de que são justamente as características rítmicas do samba que o tornam o que ele verdadeiramente é, como já amplamente exposto, uma vez que é o ritmo que impulsiona o corpo ao movimento e que essa riqueza rítmica foi o que determinou o seu grande sucesso, tanto nacional quanto internacional. (SIQUEIRA, 2012, p.52)

Já a temática das letras varia conforme o subgênero. Siqueira (2012) conta que a literatura (escrita) sobre o gênero musical tenta inferiorizar a poesia do samba, afirmando que ele só poderia melhorar caso brancos ou mestiços passassem a fazer samba.

Segundo Siqueira (2012), o samba tem o cotidiano como inspiração. A partir dele, traz poesias simples e modernas com repetições propagandísticas que, em suas palavras, são uma “verdadeira premonição do que haveria de ser a mídia” – o que explica o fato de que muitas letras de samba ficam “grudados” na nossa mente, quase em *looping*.

4.2 RAP BRASILEIRO: UM MANIFESTO CONTRA OS PROBLEMAS DO PAÍS

4.2.1 O nascimento do rap e sua construção no Brasil

Como todo movimento social, o *hip hop* nasce com o objetivo de fazer mudança, principalmente através da reflexão coletiva sobre assuntos importantes para quem mora na favela. O movimento, que tem um papel social muito forte, já que promove educação, economia e arte nas periferias, nasceu no Bronx, bairro pobre de New York, entre o final dos anos 60, começo dos anos 70 – uma época em que a região vivia em situação de degradação e abandono (TEPERMAN, 2015). Formado por 4 elementos – o rap, o DJ, o grafite e o *breakdance*, o *hip hop* surgiu aos poucos por meio de festas de rua e batalhas de rap, organizadas pelos próprios moradores.

Diferente do que muitos acham, *rap* e *hip hop* são coisas diferentes. Segundo Teperman (2015, n.pg), o *rap* costuma designar apenas a música, enquanto o *hip hop* se tornou o termo mais geral, que engloba também dança, moda, grafite, estilo de vida e atuação política – muitas vezes se fala em “movimento *hip hop*”.

O *rap*, segundo Camargos (2015, n.pg.), é o resultado de múltiplas experimentações culturais, principalmente da cultura jamaicana, afro-americana e latino-americana, como o funk, o jazz, o soul, o reggae, entre outros. A mistura e a transformação desses estilos musicais, combinado ao anseio de uma específica parte da população, resultam, então, em um novo gênero musical. Originalmente, o *rap* é um gênero musical que precisa do coletivo para funcionar, afinal, é sobre ouvir algo e sentir que alguém está me representando. Para Camargos (2015, n.pg.), as temáticas das músicas sempre tinham a ver sobre o cotidiano, uma forma que os jovens da época encontraram para expressar situações e experiências coletivas e individuais de forma poética, cantando sentimentos como a tristeza, a alegria e o rancor. Essa é a principal diferença do *rap* para outros gêneros musicais.

No Brasil, o movimento surge na década seguinte: 1980, afinal, como bem disse Teperman (2015, n. pg), com o fim da ditadura civil-militar brasileira (1964-85) criou[-se] um terreno fértil para a politização do *rap*. Porém, a sua popularização só acontece nos anos 90, quando o grupo *Racionais MC's* lança seu segundo álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), com críticas árdidas ao sistema carcerário e à forma com que a sociedade trata e enxerga as pessoas negras. Até hoje, o grupo é conhecido como um dos mais políticos do Brasil, graças às suas fortes rimas e batidas.

O rap tem a particularidade de ser um dos principais a discutir, por meio de letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. (TEPERMAN, 2015)

As mudanças ocasionadas pelo *Racionais* são impossíveis de mensurar, mas podem ser categorizadas de duas formas. A primeira é a transformação social. E quando falamos de social, estamos falando de uma mudança complexa, que está relacionada à forma das pessoas de verem a si mesmas, aos outros e à sociedade inteira. Além de tornar-se a voz de muitos periféricos, tornou visível algo que o Brasil da metrópole não sabia, por falta de informação, ou por preconceito: a realidade pobre e negra do país.

A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia. Sua radicalidade e seu senso de “missão” (afinal, “rap é compromisso”, já dizia Sabotage) ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil (OLIVEIRA, 2018).

A segunda mudança está relacionada à relação com o mercado. Diferente de artistas de outros gêneros musicais, que buscam pelos holofotes e novas formas de estar em todas as rádios e canais de TV e se encontrarem com o sucesso, o Racionais e os *rappers* de um modo geral viam os veículos midiáticos não como aliados, mas como grandes inimigos. A ideia era de que quem se relacionasse com o *mainstream*²⁶, estaria “se vendendo” para a mídia, perdendo sua essência e deixando de lado os seus iguais. Algo muito diferente do mercado atual, onde estar no topo significa mostrar que sim, uma pessoa periférica pode sair da favela, pode estar no topo e, ainda assim, continuar com a mesma essência.

Em entrevista para o programa Conversa com Bial²⁷, do canal aberto Rede Globo, Edi Rock, um dos quatro integrantes dos Racionais MCs, e BK, *rapper* carioca da nova geração do *hip hop*, transmitido no dia 29 de novembro de 2019, Edi é questionado por Pedro Bial, apresentador do programa, sobre a como o Racionais MCs mudou sua mentalidade em relação ao mercado. Edi responde:

Cara, é uma máquina, né? Todo mundo ganha, por que nós não? Temos que ganhar e fazer, né, por onde ganharmos, saco? É uma máquina e tem os funcionários, tem a quebrada, tem esse, tem aquele outro.

Um álbum tão bem-sucedido como *Sobrevivendo no Inferno* (1997), com cerca de 1,5 milhões de cópias vendidas, feito por uma gravadora independente, cantada por quatro artistas periféricos e negros, por si só, já é um fato histórico.

O feito torna-se ainda mais impressionante se levamos em consideração as relações tensas do grupo com o mercado fonográfico brasileiro em todas as suas ramificações, relutando em dar entrevistas e receber premiações ou divulgar seu trabalho na grande mídia (OLIVEIRA, 2018).

²⁶ Segundo pesquisa feita no dicionário Michaelis On-line, “*mainstream*” significa “corrente em voga, tendência em alta”. Normalmente, o termo é utilizado para designar coisas que estão no topo da indústria, chamando a atenção da mídia.

²⁷ CONVERSA COM BIAL – *Rappers* Edi Rock e BK (Racionais MC's) 22 nov. 2019, [S. l.: s. n.], 23 nov. 2019. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Conversa com Bial - Reprise. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2PDCgSx_aaw. Acesso em: 24 nov. 2019.

Uma das maiores provas de que o *Racionais* é um dos maiores acontecimentos da cultura brasileira é o fato de que, em 2006, o grupo foi um dos vencedores na Ordem do Mérito Cultural 2006²⁸ – um prêmio organizado pelo Ministério da Cultura, entregue em Brasília, que visa homenagear instituições e personalidades que contribuíram com a cultura do país.

Falar sobre música é, segundo Teperman (2015, n.pg), falar sobre um tempo e lugar específicos. E ele tem razão. Mais do que transformar uma realidade em música, o *rap* foi ganhando seu espaço questionando os motivos de tal realidade. A partir disso, tornou-se uma forma de mudar realidades, não só dos próprios artistas, mas de quem se identifica com as histórias contadas por eles.

A primeira geração do *rap*, que ajudou a construir o movimento junto com *Racionais MC's* também é composta por Thaíde, por Planet Hemp, grupo que lançou Marcelo D2, com referências do rock e do reggae; por MV Bill; Rappin' Hood, entre outros. Dentre todas as gerações, pode-se dizer que essa é a que mais provocou impactos. Para a época, o *rap* soava ainda mais agressivo do que nos dias de hoje. As batidas eram mais pesadas e as letras, combinadas com o tom de voz dos *rappers*, eram marcantes. Nunca se havia visto algo tão corajoso no Brasil quanto o *rap*.

Depois da sua popularização, o movimento começa a transformar-se, renovar-se, no início dos anos 2000, quando o *rap* ganha novos artistas com uma mentalidade mais aberta à questão mercadológica. Dentre eles, está Criolo, Emicida, Rael e Rincon Sapiência.

[...] os artistas da chamada nova escola mostraram-se mais desenvolvidos na profissionalização de suas carreiras, obtendo grande e inédito sucesso na criação de novos sistemas de gestão do *rap* como *negócio*. (TEPERMAN, 2015, n.pg.)

Inspirados pela antiga geração, começam a misturar ritmos e trazer novos problemas para a discussão, criando sua própria forma de fazer *rap*. Porém, só na atual escola (os que surgiram de 2015 para cá) que começam a dar visibilidade a questões como o desrespeito e a desigualdade com a mulher, o preconceito com a comunidade LGBTQ+, a depressão e saúde mental.

²⁸ Disponível em: <<http://www.racionaisoficial.com.br/timeline/?p=565>> Acesso em: 10 mar. 2020.

Apesar de ser um gênero musical político e com princípios de esquerda, que busca e luta pela democratização, não só na música, mas na sociedade, demorou muito tempo para dar espaço à mulheres e pessoas LGBTQI+, por exemplo. Não há como negar: o *rap* e o *hip hop* foram, por muitos anos, preconceituosos e machistas, reflexo da sociedade em que vivíamos e ainda vivemos. Nas batalhas de *rap*, essa cultura é ainda mais forte, já que, durante o *freestyle*²⁹ é comum um adversário difamar o outro. Muitos dizem que é um momento onde “vale tudo”, ou seja, está “liberado” falar o que quiserem, o que, na verdade, é uma forma de dar aval para que pessoas espalhem o desrespeito e reforcem conceitos antigos e preconceituosos.

Hoje, artistas como Karol Conká, Flora Mattos, Abronca, Clara Lima, Monna Brutal e Quebrada Queer fazem barulho nas redes sociais e, aos poucos, levantam-se e trazem para o movimento suas vozes, que são tão necessárias para a discussão do machismo e da LGBTfobia. Além de, é claro, trazer representatividade para o movimento, algo que o *hip hop* defende a importância desde o início.

Até aqui, percebemos que a *rap* “raiz”, ou seja, o que surgiu primeiro, é o *rap* político. Seu objetivo maior é conscientizar seus ouvintes sobre determinados assuntos, sempre com batidas fortes e um tom de voz imponente, afinal, essa vertente quer ser levada a sério. A sensação que temos, como ouvinte, é de que alguém está sempre levando um sermão.

Conforme os anos vão passando, novas vertentes começam a surgir. Essa transformação no *rap* e no movimento *hip hop* acontece muito por conta das outras questões que o *rap* passa a abraçar. Lá em 1993, quando surge o Planet Hemp, começa a nascer uma nova vertente, afinal, o rock é tão presente nas músicas quanto o *rap*. Hoje, temos o *rap underground*, o *rap gospel*, o *rap gangster*, o *trap*, entre outros. Porém, como bem disse Camargos (2015, n.pg),

[...] convém explicitar que diferentes mundos se agitam à sombra dessa prática cultural. Assim, pode-se constatar a existência de uma gama imensa de vertentes, que por vezes se misturam, até porque suas fronteiras são móveis.

²⁹ *Freestyle*, na tradução literal significa “estilo livre”. O termo é utilizado para referir-se a um estilo de fazer *rap* onde os artistas criam rimas de forma espontânea, ao vivo. Esse estilo é utilizado principalmente em batalhas de *rap*.

Apesar das novas vertentes, nada impede que esses *rappers* utilizem a crítica social como tema ou finalidade de seus trabalhos. O que realmente mudou foi a percepção e a abertura do *rap*: deixou de ser tão “marrento” para enxergar e abraçar as novas possibilidades. A democratização deixa de ser teoria para ser praticada. O resultado disso? Um gênero musical mais evoluído musicalmente, que passa a ganhar mais visibilidade e respeito na sua indústria, e com um papel social ainda mais forte.

4.2.2 *Rap* como discurso: as características musicais do *rap*

A polêmica provocada pelo *rap* vai além de suas críticas ao sistema e à sociedade. A sua construção musical também divide opiniões entre pesquisadores e críticos da área. Shushterman (1998, p. 143-144) define, de forma clara e direta, as características desse gênero musical que quebra paradigmas e põe em discussão a arte e a indústria desde o início de sua história.

Suas canções não são nem mesmo cantadas, mas faladas ou recitadas. Elas não empregam músicos nem música original; a trilha sonora é, em vez disso, composta de vários cortes, ou *samples*³⁰, de discos geralmente conhecidos. Por fim, as letras parecem grosseiras e primárias, a dicção corrompida, o ritmo duro, repetitivo e muitas vezes libidinoso. [...] essas mesmas canções celebram com insistência o *status* poético e artístico do *rap*. (SHUSTERMAN, 1998, p. 143-144)

A arte popular pode ser legitimada esteticamente pelas experiências que ela fornece, pela audição, pela visão e pelas práticas críticas que engendra (SHUSTERMAN, 1998, p.136). Por ser parte de um movimento social e cultural, o *rap* não busca apenas o reconhecimento pela produção, mas também pelo impacto social e pela experiência que ela se propõe a proporcionar.

Considerar uma música de *rap* como um discurso torna-se, então, inevitável, afinal, sua linguagem, além de propor novos significados, possui particularidades únicas que se relacionam diretamente aos seus sujeitos (os *rappers* e sua vivência) e seus consumidores. Isso acontece pois há um contexto por trás da linguagem e

³⁰ “[...] *sample* nada mais é do que a amostra de sons, sendo eles trechos (ou partes inteiras) de músicas já existentes, instrumentos de forma isolada ou até sons do “dia a dia”, como trem passando nos trilhos, uma buzina ou a chuva no telhado. [...]” Disponível em: <<https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-sample/#materia>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

da construção musical. Resende e Ramalho (2006, p.26) consideram o uso da linguagem como uma prática social e argumentam que, para isso, é preciso entender a linguagem como algo que está situado na história e que é construído na sociedade a partir de identidades sociais, relações sociais, conhecimentos e crenças.

Isso implica em diversas discussões, mas principalmente em como o discurso pode ser uma ferramenta para que as pessoas possam agir – além de impactar suas ideias e ideais – no mundo e em outras pessoas, além de um modo de representação (FAIRCLOUGH, 2001 p.91 *apud* RESENDE; RAMALHO, 2006, p.27).

Pelo *hip hop* ser considerado uma cultura, também reflete no estilo de vida das pessoas que fazem parte dele. Por isso, esse discurso só está presente no *rap*, como música, porque está também nos *rappers*. O discurso pode ser visto como uma identidade que é impressa na comunicação dos videoclipes, na forma com que os artistas se relacionam com a mídia e na sua relação com o público.

Entender o *rap* como discurso é essencial para discutirmos como a crítica social é construída, tanto nas músicas de *rap*, quanto nos seus videoclipes, afinal, o que caracteriza uma crítica social e como é possível identificá-la? Após a análise, voltamos a falar sobre o assunto, para que, por fim, possamos comparar melhor as linguagens utilizadas pelos dois gêneros musicais.

5 “E COM VOCÊS...”: OS OBJETOS DE ESTUDO

Escolher os objetos desta pesquisa não foi fácil, especialmente os relacionados ao *rap* brasileiro, gênero com o qual eu já tinha bastante proximidade antes de iniciar o trabalho.

Para que a escolha fosse racional e não emocional, fiz uma breve pesquisa sobre alguns artistas que sabia que poderiam se encaixar no tema e nos objetivos que defini. Um dos meus pré-requisitos era escolher uma mulher e um homem de cada gênero, a fim trazer representatividade para o trabalho.

5.1 *RAP* BRASILEIRO: LÍVIA CRUZ E EMICIDA

O *rap* já construiu várias escolas desde que surgiu no Brasil, no final dos anos 80. Cada uma com suas características moldaram o *rap* para que ele se transformasse no que é hoje. Como apontado no percurso metodológico, alguns critérios foram determinantes para que as escolhas fossem realizadas: 1) escolher um artista do sexo masculino e um artista do sexo feminino para cada gênero musical, a fim de trazer diversidade no discurso; 2) sentir uma breve admiração pelo artista, ou seja, gostar e já conhecer um pouco do seu trabalho para tornar a pesquisa mais leve e prazerosa; e 3) ter certeza de que, na música ou no videoclipe, havia uma crítica social presente.

Conheçam, então, a seguir, um pouco da história e do trabalho de Lívia Cruz, Emicida, Elza Soares e Bezerra da Silva.

5.1.1 “Eu vim pra pôr ordem na classe”: Lívia Cruz

A minha escolha feminina para o *rap* é Lívia Cruz. Nascida em Recife, Pernambuco, Lívia começou a compor supernova, com 13 anos³¹, antes mesmo de

³¹ Segundo a própria Lívia, em entrevista para o programa Estúdio Showlivre 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LI827d5IEjY>>. Acesso em 15 mar. 2020.

mudar-se para o Rio de Janeiro, onde morou com seu pai. Lá, gravou sua primeira faixa, graças à Aori, do grupo Brutal Crew³², do qual Livia fez parte por um tempo.³³

Na busca por se estabelecer no rap, Livia morou em algumas cidades até chegar em São Paulo, onde vive atualmente. Depois de participar de alguns grupos em Recife, a cantora tentou emplacar a carreira na capital federal, onde teve dificuldades com a cena do rap local.³⁴

Hoje, já são mais de 18 anos de carreira³⁵. Dentre os maiores momentos de sua carreira, destaco a participação na *mixtape* de KL Jay, um dos participantes do grupo Racionais MC's, em 2006³⁶; ter vencido o Prêmio Hutúz de uma das Melhores Demos Feminino da década, junto com Nega Gizza e Afro Nordestinas, em 2009³⁷; e o lançamento de seu single “Eu Tava Lá”, uma resposta³⁸ à música “Quem tava lá?”, do grupo Costa Gold³⁹. O single gerou um *buzz* forte⁴⁰. Foi um momento em que a cantora foi bastante criticada.

Seu último álbum, “Livre”, foi lançado em dezembro de 2018 e contém 9 músicas. A obra rendeu três videoclipes: o de “É fake É óbvio”, de “Pra Provocar” e de “Conto de Fadas”. Um trabalho tão completo que me pergunto: por que Livia ainda tem pouco reconhecimento comparado a tantos homens?

Escolhi Livia justamente porque acredito que seu trabalho é pouco valorizado dentro do movimento, principalmente pelas grandes reflexões que ela tem trazido para o *rap* no Brasil desde o início de sua carreira. Além de trazer representatividade

³² Segundo a própria Livia, em entrevista para o canal de YouTube “O Fino da Zica”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UzAbKr-u4c4>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³³ Segundo entrevista da cantora para o canal de YouTube “021 Rap”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BrzldVDn2DQ>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁴ Matéria feita por Thiago Gabriel para o site “Vai Da Pé”. Disponível em: <<http://vaidape.com.br/2016/11/o-que-e-o-rap-com-livia-cruz/>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁵ Em entrevista para o “Programa Refrão” da TV Justiça, em 2014, a entrevistadora Leila Rebouças comenta sobre ela ter mais de 15 anos de carreira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuJHIAvwOCU>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁶ Segundo a própria Livia, em entrevista para o “Programa Refrão” da TV Justiça, em 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuJHIAvwOCU>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁷ Segundo matéria do site Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/hip-hop-do-df-e-premiado-no-hutuz-2009/>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁸ No *rap*, as “respostas” estão diretamente ligadas às “*disses*”. Guilherme Junkes explica que “(...) uma *diss* é uma música (ou algo perto disso) que você faz criticando uma pessoa.” Definição por Guilherme Junkes do blog “Vai Ser Rimando” na matéria “Batalha de MC X Diss: definições e diferenças”. Disponível em: <<https://vaiserrimando.com.br/2013/03/26/batalha-mc-diss-definicoes-diferencas/>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁹ Segundo a própria Livia, em entrevista para o canal de YouTube “O Fino da Zica”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nZntYx4pv5g>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁴⁰

nordestina e feminina para o movimento, mostra que mulher sabe fazer rimas tão fortes e impactantes quanto as de homens.

A obra escolhida da artista é o videoclipe da música “É fake é óbvio”, lançado em 2018. A escolha deste material se deu pela simplicidade de produção do material, assim como pelo gosto da autora pela letra da música.

5.1.2 “A Rua é Noiz”: Emicida

A segunda escolha do *rap* foi Emicida. Emicida é Leandro Roque de Oliveira, cantora e compositor nascido na Zona Norte de São Paulo. Sua carreira começa em 2006 nas batalhas de *freestyle* da capital paulista⁴¹. Ficou conhecido como Emicida, junção de “MC” com “homicídio”, por “destruir” seus adversários nas batalhas⁴².

A *mixtape* “Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro por Comida Até que eu Cheguei Longe”, lançada em 2009, foi que chamou a atenção do mercado⁴³.

Emicida é do tipo de MC que não teme a mídia e o mercado. O *rapper* investiu na sua independência dentro do mercado junto com seu irmão, Evandro Fióti, também músico, quando abriu a Laboratório Fantasma. A empresa atualmente é gravadora e produtora de artistas como Drik Barbosa, Rael e Rashid, além de trabalhar com *merchandising* de artistas. A empresa já trabalhou com produtos de Criolo, Caetano Veloso, Baby do Brasil e Flora Matos⁴⁴. Em 2016, a LAB, como é chamada a marca de roupas, participou do São Paulo *Fashion Week*, onde realizou um desfile histórico. A passarela vestiu representatividade, influências africanas e orientais e recebeu nada mais, nada menos, que Seu Jorge, que fez parte do *casting* do desfile⁴⁵.

⁴¹ Segundo a seção “biografia” no site do artista. Disponível em: <<http://www.emicida.com.br/biografia.php>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁴² Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-style>>

⁴³ Segundo a seção “biografia” no site do artista. Disponível em: <<http://www.emicida.com.br/biografia.php>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁴⁴ Segundo a seção “quem somos” do site da Laboratório Fantasma. Disponível em: <<https://www.laboratoriofantasma.com/quem-somos>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁴⁵ Matéria de Guga Santos para a VOGUE Brasil. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/10/lab-injeta-representatividade-na-passerela-do-spfw.html>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

Figura 2 - Show final do desfile da LAB, com Emicida.



Fonte: Charles Naseh (2016). Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/10/lab-injeta-representatividade-na-passarela-do-spfw.html>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

Há quem diga que Emicida conquistou espaço no *mainstream*, o que é um fato: o artista já participou do Programa do Jô em 2010 e 2015; já foi entrevistado por Lázaro Ramos no seu programa Espelho do Canal Brasil Play⁴⁶; faz parte da roda de conversa “Papo de Segunda”, no GNT, desde 2018⁴⁷; entre outros. Para um *rapper*, conquistar espaços na TV é um grande avanço. Tanto por parte do próprio artista, de aceitar estar neles, quanto dos próprios contratantes.

Recentemente lançou o álbum “AmarElo” que me chamou bastante atenção pelo ritmo diferenciado e tema tratado na maioria das músicas. A sensibilidade, a escolha das participações e toda a construção de planejamento digital feito para o

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁴⁷ Matéria de Adriana Izel para Correio Braziliense. Disponível em: <<http://blogs.correio braziliense.com.br/proximocapitulo/nova-formacao-do-papo-de-segunda/>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

lançamento do álbum foi incrível. Algo que, pessoalmente, não me surpreende, pois sempre vi, por meio das entrevistas que Emicida já deu, que tudo que ele faz tem um conceito e um porquê.

Escolhi Emicida pela admiração de seu trabalho, pela riqueza das histórias contadas em suas músicas e por estar no *mainstream*, aproveitando esse espaço para levar a palavra do *hip hop* adiante. Acredito que, nessa pesquisa, poderemos entender melhor a importância disso.

5.2 SAMBA: ELZA SOARES E BEZERRA

A minha relação com o samba, até o começo desta pesquisa, era de mera admiradora. Por isso, minhas escolhas talvez pareçam óbvias, mas são escolhas baseadas, principalmente, nos critérios definidos para a escolha das amostras e pela minha admiração por suas carreiras e identificação com suas obras.

5.2.2 “Do país fome!”: Elza Soares

Elza Soares foi eleita pela BBC de Londres a cantora brasileira do milênio. E eleita, por mim, a primeira artista do samba desta pesquisa. Nascida no Rio de Janeiro, Elza é conhecida por sua carreira brilhante e história de vida difícil. Aos 12 anos, foi obrigada a casar pelo seu pai. Aos 13, foi mãe pela primeira. Viveu na pele a violência doméstica e a dor de perder não apenas um, mas dois filhos e o marido⁴⁸.

Influenciada pelo pai músico, Elza canta desde pequena. Ela conta que descobriu a rouquidão de sua voz brincando e fazendo sons com uma lata de água⁴⁹. Essa rouquidão tornou-se, posteriormente, um dos principais diferenciais vocais e musicais do trabalho de Elza.

Foi no programa de Ary Barroso chamado “Calouros em Desfile”, em 1953, que Elza foi notada pela primeira vez. Recebida com risadas pela plateia, Elza entra no palco para a apresentação e Ary pergunta: “de que planeta você veio, minha

⁴⁸ Disponível em: <<https://exame.com/estilo-de-vida/da-favela-a-cantora-do-milenio-elza-soares-completa-hoje-80-anos/>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁴⁹ Segundo Elza Soares, em entrevista para o programa Roda Viva, em setembro de 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk&t=1153s>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

filha?”. Ela, já com atitude, responde: “do planeta fome, seu Ary”⁵⁰. Felizmente, ela ganhou a competição e as oportunidades começaram a surgir.

Sua versatilidade e relação tanto com a bossa nova, quanto com o samba de gafieira, chamou a atenção⁵¹. Os subgêneros do samba se diferenciavam por uma questão simples: seus precursores vinham de lugares diferentes. Por um lado, o morro. Do outro, o asfalto. Cada lugar com pessoas e inspirações diferentes. Elza era quem conseguia dialogar tanto com um, quanto com outro, sem perder a identidade e originalidade.

Elza, porém, não parece ligar para rotulações. Duas falas importantes da cantora nos confirmam isso. A primeira, durante entrevista para o programa Roda Viva, em 2002, em que ela diz: “eu acho que música é música, você tem o direito de ampliar”, quando questionada por João Pimentel⁵² sobre alguns sambistas da época acharem que ela não fazia samba por misturar outros gêneros e ritmos. A segunda é em seu documentário “*My name is now*”, lançado em 2018, quando, em um trecho, Elza fala, de forma quase que poética, quem és: “Sou samba, *jazz, blues, funk, rock’n’roll*, bossa. *Rapper, soul, show*. Sou *punk*.”, deixando clara a sua facilidade e o seu desejo em trabalhar com os mais diferentes gêneros e ritmos.

Elza é uma mulher política e isso reflete diretamente em sua arte. Os temas abordados nas letras de suas músicas retratam a realidade da mulher, assim como questões raciais.

Minha escolha pelo videoclipe de “Comportamento Geral”, música da qual ela não é a compositora, se deu pela minha curiosidade sobre o contexto e a narrativa do videoclipe. Após assistir o material, nasceu a vontade de entender e visualizar mais de perto a obra.

⁵⁰ Segundo Elza Soares, em entrevista para o programa Roda Viva, em setembro de 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk&t=1153s>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁵¹

⁵² Musicista, radialista e editora na época, questionou Elza Soares sobre o assunto no programa Roda Viva, em setembro de 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk&t=1153s>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

Figura 3 - Elza no Festival Satélite 61, em Brasília, 2013.



Fonte: Patrícia Lino (2013). Disponível em: <[http://patricialino.com.br/portfolio/elza-soares/#!jig\[1\]/NG/1931](http://patricialino.com.br/portfolio/elza-soares/#!jig[1]/NG/1931)>. Acesso em: 18 mar. 2020.

5.2.3 “Malandragem dá um tempo...”: Bezerra da Silva

Por fim, apresento o segundo artista do samba que escolhi: Bezerra da Silva, também conhecido como “a voz do morro”. Original de Recife, Pernambuco, José Bezerra da Silva nasceu em 1927. Abandonado pelo pai, Bezerra morava apenas com a mãe e a irmã, Vanda. Aos 10 anos, ganhou um irmão, após a mãe casar-se com outro homem.

Seu interesse pela música vem da sua infância. Sua família, porém, não aprovava a ideia. Acreditava que “não seria um trabalho honesto e estável”. A desavença gerou diversas discussões e fez com que o jovem Bezerra tivesse que estudar e aprender sobre músicas escondido da família.

Nos anos 50, Bezerra localizou seu pai e foi para o Rio de Janeiro. Ao bater na porta de sua casa, descobriu que seu pai havia formado uma outra família. A partir daí, passou a morar com ele, mas logo buscou sua independência.

Seu primeiro emprego foi em construção civil, lugar que também foi sua casa por um tempo. Depois, foi morar no Morro do Cantagalo com a namorada da época. Foi lá que Bezerra voltou a se conectar com a música por meio de festas e das novas amizades que fazia.

Bezerra teve muitas idas e vindas, altos e baixos, dentro da música. O principal obstáculo era o dinheiro, afinal, ele queria muito trabalhar com música, mas, infelizmente, a construção civil ainda lhe rendia maiores frutos. Chegou a trabalhar na orquestra da Rádio Clube do Brasil⁵³, a convite do compositor Alcides Fernandes, que também era seu vizinho, mas deixou o emprego para voltar à construção civil.

A pior época de sua vida foi entre 1954 e 1961. Durante 7 anos, Bezerra viveu na rua, sem ter o que comer, nem onde dormir. Foi salvo por Paula, uma mulher que lhe ajudava na época, e que indicou que Bezerra fosse ao terreiro de umbanda “Caboclo Junco Verde”. O artista trabalhou e morou lá por 4 anos.

A vida começou a entrar nos trilhos em 1961, quando Bezerra encontrou um barraco no Parque Proletário da Gávea e as oportunidades de trabalho na rádio e como pintor voltaram a surgir.

Bezerra lançou o primeiro compacto⁵⁴ em 1969 e o primeiro LP em 1970, intitulado “O rei do coco”, que só foi lançado em 1975 por conta da crise do petróleo⁵⁵, e teve seu primeiro emprego com carteira assinada na Rede Globo, entre 1977 e 1984. Segundo Sedano (2018), Bezerra deixou o trabalho na emissora pois “não conseguiu conciliar o papel de instrumentista com o de intérprete, preferindo o de intérprete por lhe proporcionar visibilidade midiática para atingir seu objetivo de reconhecimento e sucesso artístico”.

Em 1978, lançou “Genaro e Bezerra da Silva: partido alto nota 10”, seu primeiro LP de samba, após assumir o partido-alto⁵⁶ como gênero musical.

⁵³ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-clube-do-brasil>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

⁵⁴ Compacto é um disco de vinil menor, de 7 centímetros – os LPs têm entre 10 e 12, que possuem menos tempo de duração. Disponível em: <<https://bileskydiscos.com.br/blog/2017/11/21/entenda-a-diferenca-entre-os-discos-de-7-10-e-12-polegadas/>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

⁵⁵ “Matéria-prima dos discos de vinil” (SEDANO, 2018, n.pg.)

⁵⁶ “O Partido Alto é uma variação bem carioca do Samba. Nascido nos morros do Rio de Janeiro, é feito de cara para o povo cantar. Pode ser dividido em duas ou quatro estrofes nos cantos, sempre repetindo o mesmo refrão.” Disponível em: <<https://www.bibliotecaderitmos.com.br/ritmo/partido-alto/>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

Bezerra afirmava ser “partideiro indigesto” devido ao repertório de temática voltadas à crítica política e social. Sua opção pelo partido-alto deveu-se à proximidade melódica com o coco e à maior recepção do samba no mercado fonográfico diante dos ritmos regionais.

A decisão de Bezerra, no meu ponto de vista, foi bastante estratégica. Escolher mudar de gênero musical por enxergar que o samba estava sendo valorizado no mercado fonográfico mostra que o artista agia conforme a sua visão mercadológica.

Após a mudança, lançou mais 3 discos com a gravadora CID. Quando o contrato acabou, Bezerra migrou para a RCA. Foram 14 anos com a nova gravadora, lançando um LP por ano. O artista vendeu mais de 10 milhões de discos, mas diz ter sido um erro mudar de gravadora.

Depois do contrato assinado, a nova empresa se recusou a divulgar seus discos, na sua visão, para não atrapalhar o sucesso de outro sambista. Com a suspeita de boicote, teve que divulgar seu trabalho sozinho, para isso recorreu às rádios comunitárias das favelas e subúrbios, que passaram a executar suas canções nas programações diárias. Também realizava shows nas favelas, subúrbios e presídios, muitas vezes patrocinados pelas comunidades, bicheiros ou traficantes. (SEDANO, 2018, n.pg.)

Sedano (2018) conta que o sucesso de Bezerra estava diretamente ligado à relação do artista com os morros e subúrbios, que acabou refletindo nas suas composições. Além disso, o artista costumava subir o morro em busca de novos talentos, fazendo com que a comunidade sentisse respeito e admiração pelo artista.

A identificação torna-se ainda mais forte quando, segundo Sedano (2018), Bezerra se torna “de perseguição e repressão policial, sofridas, segundo ele, pela condição de “favelado”, morador e frequentador dos morros e subúrbios”.

Segundo Sedano (2018), Bezerra é considerado por críticos musicais e estudiosos do samba, um dos representantes do samba malandro – subgênero que dominou o cenário do samba entre 1920 e 1930. Segundo Azevedo (2006), a malandragem era associada, pelos sambistas, à negação da escravidão e da exploração do trabalho, além de ser um termo ligado à liberdade.

Matos (2011) diz que Bezerra trabalha com “temas e traços estilísticos associados ao universo social e estético da malandragem”. Para Azevedo (2006), o desemprego, a jogatina e a boemia são alguns dos elementos que compõe o universo da malandragem. O autor diz que

A relação entre o trabalhador e o sambista foi bastante explorada entre os sambistas que construíram uma visão específica sobre as experiências de trabalho e não-trabalho, sociedade industrial e vida urbana. A partir da segunda república, a malandragem se transformou em um dos temas preferidos dos compositores populares. Tal recorrência deveu-se ao fato de que a malandragem passou a ser um modo de viver dos sambistas contra a ordem do trabalho fabril-industrial. Desse modo, o compositor passou a ser confundido com a postura do malandro. Não se separavam mais samba, compositor e malandragem, seja como tema, modo de viver e como projeção caricatural do malandro.

Matos (2011) afirma que o trabalho de Bezerra “não se enquadra bem em nenhuma tendência” e que, de certa forma, desviava do “*mainstream* de sua época”. Foi exatamente por esse fator que escolhi estudar uma obra de Bezerra: vejo que ele foi um elemento diferenciado no samba, principalmente pela escolha ousada de tratar alguns temas específicos, como a relação da polícia com a favela. Mesmo que a sua obra fugisse do que estava sendo feito no *mainstream*, ele ainda aparecia na mídia, em programas de televisão e etc.

A escolha do videoclipe da música “Semente”, lançado em 2003, para análises e deu por uma questão de limitação: este foi o único videoclipe com crítica social feito por um artista homem que encontrei.

6 AS ANÁLISES

Neste capítulo, serão apresentadas as análises de cada um dos videoclipes na seguinte ordem: “Eminência Parda”, de Emicida; “É *fake* é óbvio”, de Livia Cruz; “Semente”, de Bezerra da Silva; e “Comportamento Geral”, de Elza Soares.

6.1 ANÁLISE DE “EMINÊNCIA PARDA”

Desde o início de sua carreira, Emicida se apropria da linguagem não-verbal para fortalecer a mensagem de suas músicas. Ciente da dificuldade de ser preto no Brasil, Emicida expõe suas narrativas sempre a partir de personagens pretos.

O videoclipe de Emicida a ser analisado é da faixa “Eminência Parda” de “AmarElo”, lançado quase 5 meses antes do álbum completo. A música conta com a participação de Jé Santiago e Papillon⁵⁷, também compositores junto com Emicida, e Dona Odete. Desde o videoclipe de “Boa Esperança”, de seu álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, em que a narrativa conta sobre a história de empregadas que começam uma rebelião após sofrerem diversas agressões, que Emicida não lançava um videoclipe com críticas tão fortes.

O videoclipe de “Eminência Parda” inicia com a cena de uma família, composta por uma mãe, um pai, um filho e uma filha, dentro de seu carro. Os pais expressam sua felicidade pela filha estar formada na faculdade e com um emprego confirmado em seu intercâmbio, e o pai diz que irá levá-los para um lugar especial para comemorar.

Como os videoclipes são produtos audiovisuais de pouca duração, é normal a utilização de elementos de conhecimento geral para representar certo comportamento ou realidade. Nesta primeira cena, por exemplo, alguns elementos indicam que a família é de uma classe social média/alta, como as roupas e o carro escolhidos. Além disso, durante a conversa, o pai afirma que a família poderá comer camarão e lagosta, comidas consideradas caras.

Em seguida, os pais reclamam para o filho sobre ele estar prestando atenção apenas no celular e ele responde, “mas todo mundo mexe no celular... qual é, pai?”.

⁵⁷ *Rapper* português.

Isso mostra que na realidade dele, todo mundo tem celular, ou seja, mais um indício de que eles são de uma classe social mais privilegiada.

Figura 4 – Dois dos personagens principais do videoclipe: a mãe e o pai da família.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

Vemos que nesse videoclipe, Emicida tem o olhar voltado à exceção dentro do contexto brasileiro, afinal, segundo o IBGE⁵⁸, 29,9% dos cargos gerenciais são ocupados por pretos ou pardos. Considerando que mais da metade da população é preta, esse número é pequeno comparado ao de brancos.

Até o final desta primeira cena, que acontece dentro do carro, o tratamento de cor utiliza do contraste das cores alaranjadas com as cores azuladas para comunicar duas coisas diferentes.

As cores alaranjadas ajudam, primeiramente e principalmente, a valorizar a cor da pele dos personagens, visto que, aparentemente, o subtom da pele dos quatro são puxados para o laranja. Além disso, a conversa deles está calorosa, animada, positiva e próxima. Trazer a tonalidade laranja também ajudou a passar esse sentimento aconchegante através da imagem. Já as cores azuladas ajudam a demonstrar a frieza do mundo do lado de fora.

⁵⁸ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

Quando a família chega no restaurante, vemos o reflexo das mesas e cadeiras do lado de dentro através do vidro, além de um adesivo colado na fachada. A estética clássica desse adesivo, que parece ser do cardápio ou do próprio nome do restaurante, dá a entender que eles estão em um ambiente clássico e familiar. O que é, inclusive, outro indício de que a família é de uma classe social favorável.

Figura 5 – Imagem que mostra o adesivo do restaurante.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

Enquanto os personagens saem do carro e se preparam para entrar no restaurante, inicia a música: com Dona Odete interpretando um trecho de “Cantiga de caminho”, uma obra clássica do folclore brasileiro. Surge, então, um *lettering* com as informações do videoclipe. A fonte escolhida para as palavras “Emicida” e “Eminência Parda” chama-se Cooper Black e tem associação com o movimento negro⁵⁹.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/05/09/emicida-eminencia-parda/>> Acesso em 11 maio 2020.

Figura 6 – *Lettering* com informações sobre o videoclipe “Eminência Parda”, de Emicida.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

Ao chegarem, são recebidos por um garçom preto. Enquanto eles entram e se posicionam até a mesa, utiliza-se da ferramenta de câmera lenta para que possamos perceber cada movimento e mudança de comportamento dos personagens dentro da cena.

Na música, ouvimos trechos de notícias que tratam sobre a prisão de Emicida após uma apresentação em Belo Horizonte no ano de 2012⁶⁰. Incluir esses trechos fortalece o significado por trás do nome “eminência parda”. Segundo matéria do site “Tenho Mais Discos Que Amigos!” sobre o lançamento do videoclipe⁶¹, o termo “diz respeito a uma situação onde determinado sujeito não é o governante supremo de uma localidade, mas é quem está no poder.” O motivo pelo qual levou Emicida a ser preso foi pedir que o público levantasse o dedo do meio para a polícia, que, segundo ele, “desocupa as famílias mais humildes”. Entende-se que foi uma tentativa de colocar o público na sintonia da música que viria em seguida, denominada “Dedo Na Ferida” – música que critica a repressão da polícia militar e denuncia agressões sofridas pela comunidade. Após sua apresentação, Emicida

⁶⁰ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/emicida-presos-por-desacato-em-belo-horizonte-4888700>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

⁶¹ Disponível em: <<https://www.tenhoaisdiscosqueamigos.com/2019/05/09/emicida-eminencia-parda/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

foi detido por, segundo a Polícia Militar de Minas Gerais, “incitar o público a fazer gestos obscenos contra policiais militares do 41º Batalhão, que faziam o policiamento do evento. E contra políticos.”

Relaciono esse episódio na vida do cantor com o significado de “eminência parda” da seguinte forma: quem era “governante supremo” na situação era Emicida. Ele estava no palco e tinha um microfone consigo, o que significa que tinha a maior atenção do público. O microfone é um elemento muito importante no contexto, já que ele tem o objetivo de ampliar o volume de quem o utiliza, ou seja, Emicida é quem tinha “a voz mais alta”. Porém, por mais que os indícios indicassem, ele não estava no poder. A polícia detinha do poder e por isso o *rapper* sofreu a consequência.

A partir do minuto 1:16, duas narrativas passam a ser contadas dentro do restaurante. A primeira é a narrativa principal, que entendemos ser a realidade, onde a família está no centro do restaurante e no centro das atenções. Nessa narrativa, conseguimos enxergar as diferentes reações dos personagens secundários para com a família que está no centro. Já a segunda narrativa trata-se de uma representação do pensamento, do desejo e/ou da percepção dos personagens secundários em relação à família.

Para diferenciar essas duas narrativas, as cenas passam a ter um tratamento de cor diferente. As cenas que supostamente são da realidade possuem uma tonalidade alaranjada, que passa a sensação de conforto. Já as cenas que representam o desejo e a visão dos personagens secundários, possuem uma tonalidade voltada para o azul, trazendo, para a imagem, a frieza dos personagens. Além disso, em um momento específico, é utilizado um filtro vermelho em uma determinada cena, porém, irei comentar em seguida.

A primeira das reações é de uma mulher que está sentada junto ao seu companheiro. A mulher avista a família chegando, cutuca seu parceiro e aponta para a família de forma discreta. O homem olha para a família de cima a baixo com desgosto. Este é o primeiro momento em que, dentro da narrativa, percebe-se uma reação racista, em que os personagens demonstram desgosto pela família.

Figura 7 – Imagem que mostra o gesto de uma das personagens secundárias.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

Em seguida, vemos a reação de outro casal. Os dois estão sorridentes, bebendo vinho. A feição do homem muda quando a família passa em frente a mesa. De novo, percebemos um ar de desgosto por parte do personagem.

Figura 8 – **A)** Imagem do casal sorridente. **B)** Mudança de feição do personagem que mostra desconforto.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

A música inicia com um trecho de Jé Santiago. Falado em primeira pessoa, este trecho conta a história de uma pessoa que superou desafios e teve que batalhar muito para chegar onde tanto desejava. Esse percurso, portanto, deixou marcas, como a desconfiança e a cautela.

*Escapei da morte, agora sei pra onde eu vou
Sei que não foi sorte, sempre quis tá onde eu tô
Não confio em ninguém, não
Muito menos nos po-po (Fuck the police)
Dinheiro no bolso, meu pulso todo congelou (Yeah)
Foi antes dos show (Antes dos show)
Bem antes do blow (Antes do blow)
Tava com meus bro, antes do hype e os invejoso
Escapei da morte, agora sei pra onde eu vou
Sei que não foi sorte*

Neste primeiro trecho, a temática social se apresenta, primeiramente, na frase “sei que não foi sorte, sempre quis tá onde eu tô”. Aqui, ele apresenta sua origem, de onde ele vem. A falta de sorte aqui refere-se, na verdade, à falta de privilégios. É por conta da falta de privilégios que ele teve que batalhar ainda mais para chegar onde sonhou.

Já a crítica social se apresenta quando ele diz não confiar “nos po-po”. O termo “po-po”, neste caso, é uma abreviação de “policiais”. A utilização da repetição agrega valor ao significado, já que lembra a representação de um som de tiro, ou seja, um recurso de onomatopeia. Portanto, entende-se que policiais estão sendo atrelados à armamento, não à segurança. O uso do termo “muito menos”, neste caso, é utilizado para intensificar e expressar o quanto ele não confia nos policiais.

Durante este trecho da música, surge um novo cenário no videoclipe: a rua, uma forma de personificar o *hip hop*, afinal, é onde os artistas se inspiram e é onde ele toma forma. Interpreto esta escolha como uma maneira de homenagear a essência do movimento.

Ora aparece apenas Emicida e Jé Santiago gesticulando e cantando, ora mais três jovens conversando e acompanhando os dois. Estes novos elementos não interagem exatamente com a câmera ou com os cantores, mas estão ali fazendo um papel de apoiadores. Interpreto como uma forma de mostrar que tem gente os apoiando, se inspirando e seguindo os passos deles, tanto de Emicida,

que é referência no *rap*, quanto Jé Santiago, que tem crescido dentro do movimento *trapper*.

Figura 9 – A) Cenário onde mostra apenas Emicida e Jé Santiago. **B)** Cenário que mostra os dois artistas com figurantes.

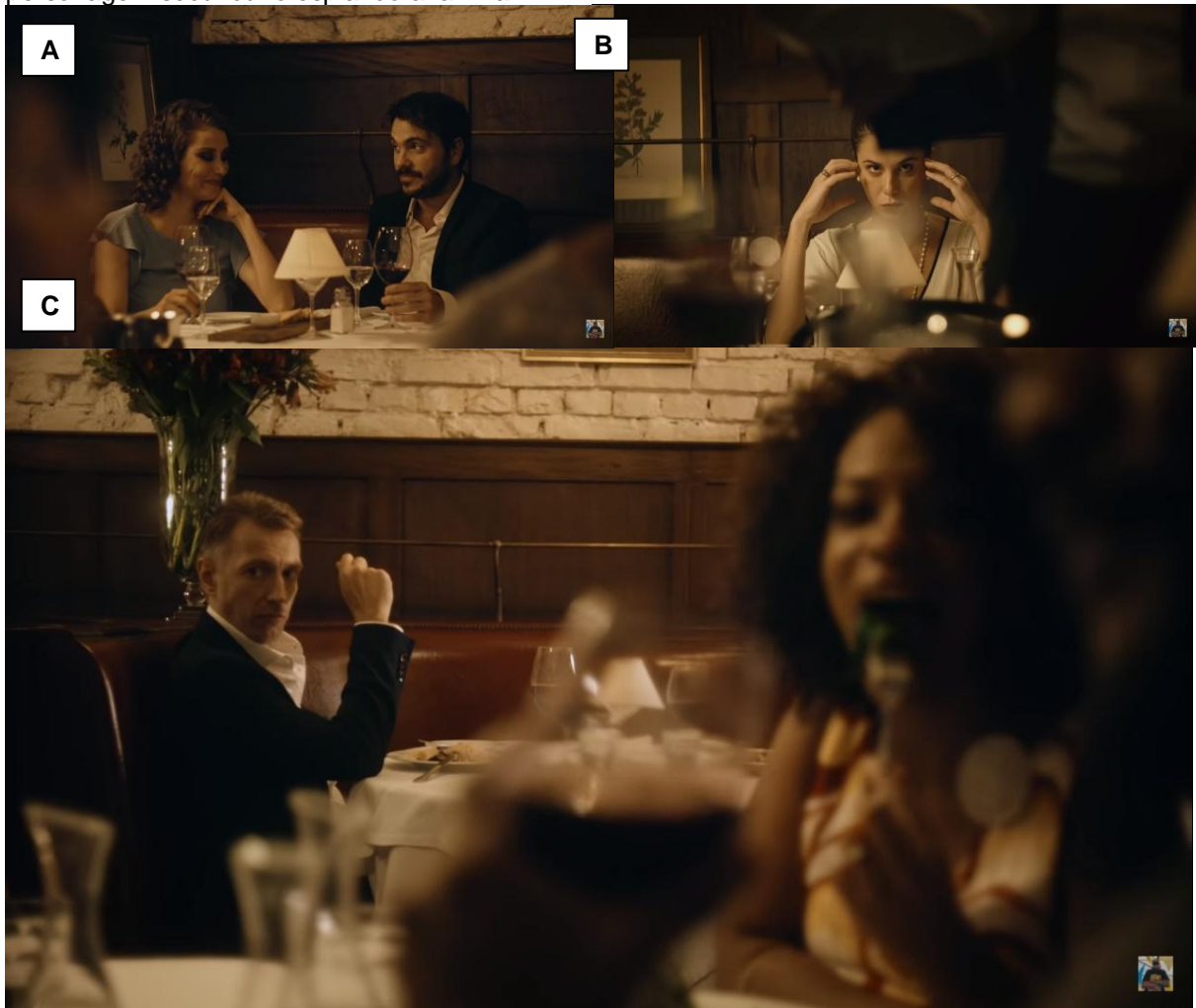


Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

No restaurante, os personagens secundários aparecem olhando para a família. Alguns cochicham; alguns franzem ou levantam a sobrancelha, mostrando surpresa ou incômodo; e alguns observam com bastante atenção, com o olhar

bastante fixo. Quando o foco está na família, percebemos que está tudo em paz: eles estão conversando, rindo e sorrindo, ou seja, não estão chamando a atenção por nenhum outro motivo senão por serem pretos.

Figura 10 – A) Imagem de um dos casais se sentindo desconfortáveis. **B)** Imagem de uma personagem secundária se sentindo incomodada, com as mãos no rosto. **C)** Imagem de um personagem secundário espiando a família.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 maio 2020.

Em seguida, Emicida começa a cantar. Neste primeiro momento, a temática continua sendo a superação. Ele mostra, através da comparação e associação de ideias, as consequências do impacto que o sucesso dele proporcionou, como a autoconfiança de quem acompanha seu trabalho.

Destaco também a frase “mato igual corais”. No site Genius⁶², ela é interpretada como “uma analogia entre as cobras-corais e a Polícia Militar de São Paulo”⁶³, já que possuem duas semelhanças: as cores (ambas usam vermelho, preto e branco) e a letalidade. Porém, como ele está, nas frases anteriores, falando sobre ele em primeira pessoa, entendo essa frase como uma associação com o próprio nome artístico dele. Como já citado anteriormente, Emicida é a junção de “MC” e “homicídio”, criando a ideia de que Leandro seria um assassino de MC’s, já que era muito talentoso nas famosas batalhas de *rap*. “Mato igual corais”, na minha interpretação, tem o mesmo objetivo: dizer que suas letras são letais, fortes, que machucam.

*Eram rancores abissais (mas)
Fiz a fé ecoar como catedrais
Sacro igual Torás, mato igual corais
Tubarão voraz de saberes orientais
Meu cântico fez do Atlântico um detalhe quântico
Busque em mim nos temporais (vozes ancestrais)
Num se mede coragem em tempo de paz*

A partir desse trecho, há a confirmação de que o videoclipe e a música não têm necessariamente relação uma com a outra, já que, neste momento, começamos a enxergar o que os personagens secundários estão pensando, enquanto a música, como já analisado, fala sobre superação. Dessa forma, podemos concluir, antecipadamente, que o videoclipe também tem o objetivo de mostrar o racismo como algo antiquado.

A primeira retratação do que um dos casais enxerga mostra que eles veem a família como animais e como drogados. O lugar é o mesmo, porém, é possível perceber uma mudança no tratamento de cor da cena para deixar clara a mudança de narrativa. O objetivo é, como já disse anteriormente, mostrar o que essas pessoas pensam sobre a família. A família é surge com aspecto de sujeira, com os cabelos bagunçados e roupas rasgadas, estão apoiadas em uma mesa com vários

⁶² Genius é uma empresa estadunidense de mídia digital originalmente fundada em agosto de 2009 por Tom Lehman, Ilan Zechory e Mahbod Moghadam, o site permite que os usuários forneçam anotações e interpretações de letras de músicas, explicações de notícias, fontes, poesia e documentos. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Genius_\(website\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Genius_(website))>. Acesso em: 16 abr. 2020.

⁶³ Disponível em: <https://genius.com/Emicida-eminencia-parda-lyrics>. Acesso em: 16 abr. 2020.

papelões. O menino come restos de comida com as mãos; a mãe e a filha fumam crack; e o pai parece um pouco perturbado, mudando de humor rapidamente.

A crítica social, nesse trecho do videoclipe, está atrelada a um estereótipo racista de que pessoas pretas são selvagens e que estão sempre ligadas ao mundo das drogas. O termo “guerra às drogas”, inclusive, é bastante utilizado no Brasil e sempre atrelado à pretos e favelados, reforçando a ideia de que são perigosos e drogados.

A origem e a história desse termo é exposta de forma bem clara no documentário “A 13ª Emenda”⁶⁴, onde a cineasta Ava Duvernay, ativistas do movimento negro e pesquisadores expõem os problemas do sistema carcerário dos Estados Unidos e como políticos e a própria constituição ajudaram a constituir e fortalecer a ideia de que pessoas pretas são criminosas. Parte desse “plano” criado pelo Estado é atrelar a guerra às drogas a pessoas pretas a fim de incriminá-las. Em determinado momento do documentário, é mostrado um trecho de uma matéria de telejornal, onde o jornalista lê a fala de John Erchlichman, um membro do governo do ex-presidente dos Estados Unidos Nixon, admitindo que a tal “guerra às drogas” foi criada com o objetivo de prender pessoas pretas. Ele diz:

“A campanha de Nixon em 1968 e a Casa Branca de Nixon depois disso tinham dois inimigos: a esquerda antiguerra e os negros. Entende? Sabíamos que não podíamos tornar legal ser contra a guerra ou os negros. Ao fazer o povo associar os hippies à maconha e os negros à heroína e então criminalizá-los pesadamente, podíamos interferir nessas comunidades. Prender seus líderes, invadir suas casas, impedir suas reuniões e difamá-los noite após noite nos noticiários. Nós sabíamos que estávamos mentindo sobre as drogas? Claro que sim.”

A temática, em seguida, passa a ser sobre autoconfiança, um assunto bastante importante para a população preta. Isso porque as pessoas pretas nunca foram protagonistas, principalmente na mídia e na publicidade. Segundo o estudo *TODXS – Uma análise de representatividade na publicidade brasileira*⁶⁵, 25% dos protagonistas são mulheres pretas e 13% são homens pretos. As marcas ainda não

⁶⁴Disponível

em:

<https://www.netflix.com/watch/80091741?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Ce46717371a72b5867888866be6168ff8c69c77bf%3A0445259f7e936c537ce6e5735bb653eb6369d738%2Ce46717371a72b5867888866be6168ff8c69c77bf%3A0445259f7e936c537ce6e5735bb653eb6369d738%2C>.

Acesso em: 8 jul. 2020.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.b9.com.br/101008/pesquisa-sobre-diversidade-na-publicidade-mostra-que-mercado-brasileiro-ainda-precisa-quebrar-estereotipos/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

olham para a comunidade preta como parte da sociedade, mesmo que cerca de 55% da população se considere⁶⁶ preta.

Quando Emicida usa a sua voz para falar sobre a vivência das pessoas pretas, dentro de um movimento onde, originalmente, o homem se mostra frequentemente como “durão”, ele ressignifica o espaço e contribui para o fortalecimento individual de quem se identifica com o que ele diz. Quando ele fala que não é convencido, que é convincente, deixa claro está falando sobre fatos, sobre o impacto real da sua trajetória, tanto na própria vida dele, quanto na de quem o acompanhou.

*Estilo Jesus 2.0 (carai, Jesus 2.0)
Caminho sobre as água da mágoa dos pangua
Que caga essas regra que me impuseram
Era um nada, hoje eu guardo o infinito
Me sinto tipo a invenção do zero
Não sou convencido (não), sou convincente
Aí, vê na rua o que as rima fizeram*

Acompanhado deste trecho da música, vemos, além de cenas de Emicida cantando, uma personagem, nitidamente incomodada com a presença da família, com as mãos sob a testa. Ela faz um sinal para a garçonete, que vai prontamente ao encontro da mesa. É possível afirmar que ela chamou a garçonete para reclamar da presença daquela família, já que, através de leitura labial, vemos que ela, além de apontar para a família, se refere a ela como “esse tipo de gente”.

Figura 11 – Imagens que mostram uma personagem secundária chamando a garçonete.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 15 maio 2020.

⁶⁶ Falo em “se considerar” pois o número é maior, afinal, muitas pessoas não possuem certidão de nascimento e, por isso, não entram na estatística; e muitas pessoas não têm consciência da sua negritude e acabam se identificando como pardas.

Em seguida, é mostrada a visão dela sobre a família. De novo, são retratados como criminosos. O pai da família agora está com uma arma em suas mãos, afrontando o barista e um cliente, que levantam suas duas mãos, um gesto de rendição popularmente utilizado. Na sequência, também ameaça a própria personagem, que também levanta as duas mãos e demonstra medo, aproximando seu rosto ao dela e falando algo em seu ouvido. Percebemos que ela segura um colar, o que leva a interpretação de que ele estaria assaltando-a.

Durante esse trecho do videoclipe, o tom de Emicida vai aumentando, ficando ainda mais caloroso. É o momento da música onde a fala se torna mais rápida e, de certa forma, urgente. Por isso, não temos apenas um tema sendo abordado, mas uma diversidade de associações e frases que, juntas, mostram que Emicida enaltece o poder da música.

A temática, nesse momento, é sobre como o *rap* é capaz de mudar a vida de uma pessoa. Quando ele fala “da pasta base pra base na pasta”, ele diz, inclusive, que a música é capaz de tirar alguém do tráfico de drogas ou da própria dependência química.

Além disso, interpreto a frase “eu decido se ‘cês vão lidar com king ou se vão lidar com kong” com o fato de Emicida usar diferentes tons e temas em suas obras. O “king” seria o lado mais calmo de Emicida, que fala de amor em suas músicas, por exemplo. Já o “kong” seria o lado que critica e que usa da música para expressar a insatisfação com o mundo.

*Da pasta base pra base na pasta, o mundão arrasta
A milhão minha casta voa, ping-pong
Afasta bosta, basta, mente 'rasta vibra
Hei, calibra o yin-yang
Igual cineasta eu busco a fresta, ofusco a festa
Mira a testa, eu mando o Kim Jong, Masta
Eu decido se 'cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong*

Voltando à narrativa real, a mulher decide levantar-se e ir embora. Entende-se que ela pede à garçonete explicações pela família preta estar no restaurante. Sem sucesso, ela se retira do local. Ao sair, ela olha uma última vez para a família, com um ar de superioridade.

A música continua falando sobre superação. Emicida usa a associação de ideias e comparações em várias frases desse trecho: usa “Saara” para se referir à

pobreza; usa nomes como Thomas Sankara, Vivara, Guevara e Lebara como uma forma de representar ideias que, somadas, são o que ele é – além de ser uma forma de trazer referências para a sua música; e usa “minha caneta” para se referir às suas composições.

*Em ouro tipo asteca, vim da vida seca
Tudo era o Saara, o Saara, o Saara
Abundância é a meta, tipo Meca
Sou Thomas Sankara, que encara e repara
Pique recém nascido, cercado de checa
Mescla de Vivara, Guevara, Lebara
Minha caneta tá fodendo com a história branca
E o mundo grita: "não para, não para, não para"*

O videoclipe continua mostrando algumas outras reações. A primeira é de um casal, que já apareceu anteriormente bebendo vinho. A mulher se levanta e entende-se que ela estaria ou saindo do restaurante, ou indo atrás de uma garçonete para reclamar. O acompanhante dela a segura pelo braço e impede que ela tome alguma atitude. A segunda reação é de dois homens que olham, curiosos, para a mesa. É a primeira vez que, de certa forma, percebemos uma reação com um tom que não fosse desgosto.

Em seguida, entende-se que ela está relacionada à objetificação da mulher preta, quando começa a mostrar qual o pensamento dos dois homens em relação à filha da família. A cena tem um filtro vermelho que representa o desejo. Em um banco estofado, a menina, que tem entre 20 e 24 anos, veste uma blusa de oncinha e uma saia curta. A escolha da estampa representa como ela é vista pelos dois homens brancos: como “algo” selvagem. Ela dança de forma sensual para a câmera e depois para os dois homens, que estão sentados de frente para ela, admirando-a. Ela se aproxima e os dois cheiram seu pescoço e tocam no seu corpo. A cena é bastante desconfortante, percebe-se claramente que eles a enxergam como um pedaço de carne. Porém, ela é de extrema importância, já que expõe, de forma bastante clara, a diferença do estereótipo do homem preto e da mulher preta: um é visto como criminoso e outro, como objeto.

Neste trecho do videoclipe, a música passa por dois momentos diferentes, com tons de voz diferentes e com velocidade de fala diferentes. A primeira passa a sensação de raiva e de revolta, principalmente pelo tema abordado. Emicida fala “então supera a tara velha nessa caravela”, se referindo às pessoas que vangloriam seus colonizadores e não a sua própria origem. Em seguida, relaciona a si mesmo

com Shiva e Deus, numa tentativa de expressar seu poder para com a música. E termina o trecho com a frase “nunca foi sorte, sempre foi Exu”, declarando a sua relação forte com o candomblé, religião afro-brasileira da qual tem Exu como uma figura atrelada à justiça e sabedoria⁶⁷. Com essa frase, entende-se que a sua crença o faz acreditar que, sem a religião, nenhuma de suas conquistas teriam acontecido de fato.

*Então supera a tara velha nessa caravela
Sério, para, fella, escancara tela em perspectiva
Eu subo, quebro tudo e eles chama de conceito
Eu penso que de algum jeito trago a mão de Shiva
Isso é Deus falando através dos mano
Sou eu mirando e matando a Klu
Só quem driblou a morte pela Norte saca
Que nunca foi sorte, sempre foi Exu*

O segundo momento deste trecho, que, inclusive, é último que Emicida canta de fato, traz um tom mais baixo e equilibrado. É o momento da música onde Emicida demonstra seu desejo para o futuro, pela primeira vez, quando diz “a meta é o eterno, a imensidão”, uma fala que mostra sua sede por liberdade.

Destaco um importante questionamento que Emicida faz no início do trecho: “meto terno por diversão/é subalterno ou subversão?”. É interessante a forma com que ele coloca a pensar sobre o lugar de onde veio e sobre o lugar que eles está agora. Em um mundo onde o terno, um tipo de vestimenta atrelada a pessoas de classe alta, é vestido por maioria de homens brancos, o que significa e qual a importância de ver um homem preto vestindo um? É essa a reflexão que ele traz.

*Meto temo por diversão
É subalterno ou subversão?
Tudo era inferno, eu fiz inversão
A meta é o eterno, a imensidão
Como abelha se acumula sob a telha
Eu pastoreio a negra ovelha que vagou dispersa
Polinização pauta a conversa
Até que nos chamem de colonização reversa*

Encaminhando-se para o final da história, surge um novo cenário e um novo elemento no videoclipe: Papillon, artista português que finaliza as participações deste material. Suponho que a locação seja em ruas de Portugal, então, provavelmente foi uma gravação feita à distância, já que não vemos Papillon junto

⁶⁷ Disponível em: <<https://jomal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/orixa-exu-tem-sua-imagem-desmistificada-como-ser-do-mal-e-assustador/>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

com Emicida ou Jé Santiago. Assim como os outros artistas, ele apenas olha para a câmera, canta e gesticula com as mãos.

Juntamente às cenas dele cantando, enxergamos a percepção de uma nova personagem: mulher, de mais ou menos 70 anos. Ela olha desconfiada para a família e, em seguida, vemos que ela vê a família como funcionários de limpeza. O salão do restaurante fica todo vazio e o pai e a mãe da família vestem uniformes. Ambos estão limpando as mesas. O pai chega, inclusive, a beber o resto de um copo que recolheu.

Interpreto que não é por acaso que esse tipo de percepção racista está atrelado a alguém mais velho. A ideia de que pessoas pretas devem servir para pessoas brancas é muito antiga, um reflexo nítido da escravidão. Entendo que o desejo foi mostrar a quem normalmente se refere esse tipo de pensamento.

Em seguida, outro casal, de um homem e uma mulher, comenta sobre a família. Através da leitura labial, entende-se que o homem diz “é preto”. Percebe-se seu nojo pela feição.

Figura 12 – Imagem de um casal cochichando sobre a família.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Em seu trecho, Papillon faz uma análise sobre o quanto a população negra já conquistou, mas afirma que não é suficiente e que o mundo tem muito ainda para

evoluir – algo que o videoclipe mostra durante todo o momento através das diferentes percepções sobre a família. Além disso, ele reforça a força das pessoas pretas e chega a dizer “mas preto não chora, mano, levanta”, uma frase um tanto equivocada, na minha percepção, e que reforça o estereótipo de que homens não podem chorar e que mulheres pretas são “duronas”, ou emocionalmente e fisicamente mais fortes que mulheres brancas.

Novamente, vemos a utilização de termos que estão associados à ideias. Um exemplo é a frase “até estar tudo em pratos limpos, sem sabão”, que, sem contexto, parece não fazer sentido. No contexto, sabemos que ele está falando sobre a total ascensão da população negra.

*Não tem dor que perdurará
Nem o teu ódio perturbará
A missão é recuperar
Cooperar e empoderar
Já foram muitos anos na retranca (retranca)
Mas preto não chora, mano, levanta (levanta)
Não implora, penhora a bandeira branca
Não cansa a garganta com antas, não adianta não
Foco e atenção na nossa ascensão
Fuck a opressão (ya)
Não tem outra opção
Até estar tudo em pratos limpos, sem sabão (ya)
A partir de agora é papo reto sem rodeio
Olha direto nos olhos de um preto sem receio
Dizem que eu cruzei a meta
Pra mim nem comecei
Cheguei, rimei, ganhei, sou rei*

Após esse trecho, o trecho de Jé Santiago se repete, enquanto o mesmo casal da última cena cochichando e rindo da família.

Figura 13 – Imagem do casal cochichando da família novamente.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Em seguida, é mostrada a visão deles sobre a família. Vestidos como escravos, com roupas brancas e a pele manchadas de terra, a família fica acorrentada em um poste no meio do salão do restaurante. Closes no rosto da família demonstram a tristeza e a raiva que sentem por aqueles que os veem como servos. O casal olha sorridente para a cena, sem nenhum sinal de desconforto com a situação.

Figura 14 – Imagem da família sendo representada como escravos.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Por fim, chegamos ao final do videoclipe. O trecho inicial, de Dona Odete, se repete, enquanto assistimos a última visão dos personagens secundários. Uma mulher aparece “limpando a boca”, um gesto que pode representar algo como “trabalho feito” e que demonstra uma mistura de sentimentos como nojo e raiva.

Figura 15 – Imagem de uma personagem secundária “limpando a boca”.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 16 maio 2020.

Vemos, por fim, o último desejo de dois personagens secundários. A cena revela a morte de todos da família, em meio ao restaurante. Pela posição das cadeiras, ao redor deles, jogados no chão, entende-se que possam ter sido mortos durante uma briga ou com tiros, já que vemos várias poças de sangue perto de cada integrante.

Figura 16 – Imagem da família assassinada no chão do restaurante.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 16 maio 2020.

Em seguida, vemos o companheiro da mulher “arrastando uma mão na outra”, um gesto que pode significar o desejo de tramar um plano. Entende-se, então, que assim como ela, ele também queria ver a família de pretos morta.

Figura 17 - Imagem de um personagem secundário “arrastando uma mão na outra”.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 16 maio 2020.

A cena final mostra um único sobrevivente: o garçom que atende a família quando chegam ao restaurante. Vemos luzes brancas, azuis e vermelhas brilhando ao seu redor, como se a polícia tivesse chegado ao local.

O uso do trecho de Dona Odete, que já entendemos que fala sobre um menino escravo que foge para um quilombo e deixa outros meninos chorando pois não conseguiram fugir, é utilizado propositalmente. A família, que alcança uma classe social mais elevada e uma certa independência, já que não precisam servir para nenhuma daquelas pessoas presentes, parece estar segura em relação ao garçom. A verdade é que, com todas essas cenas, e a imagem do garçom sozinho no final, o videoclipe termina com a mensagem de que ninguém da população negra, nem os mais ricos, estarão salvos se o pensamento racista continuar vivo.

Figura 18 – Imagens da cena final com o funcionário sendo o único negro sobrevivente.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks&feature=youtu.be>>. Acesso em: 16 maio 2020.

Após essa cena, sobem os créditos, com todos que participaram do material e o videoclipe termina.

6.2 ANÁLISE DE “É *FAKE* É ÓBVIO”

Lançado em 2019, o clipe “É *fake* é óbvio” de Livia Cruz faz parte de seu último álbum, intitulado “Livre”. Diferente de Emicida, Livia é mulher, branca e tem muito menos visibilidade, como já foi dito anteriormente na contextualização dos artistas. É importante lembrar disso pois reflete em todo o material, assim como vários outros que a artista já lançou.

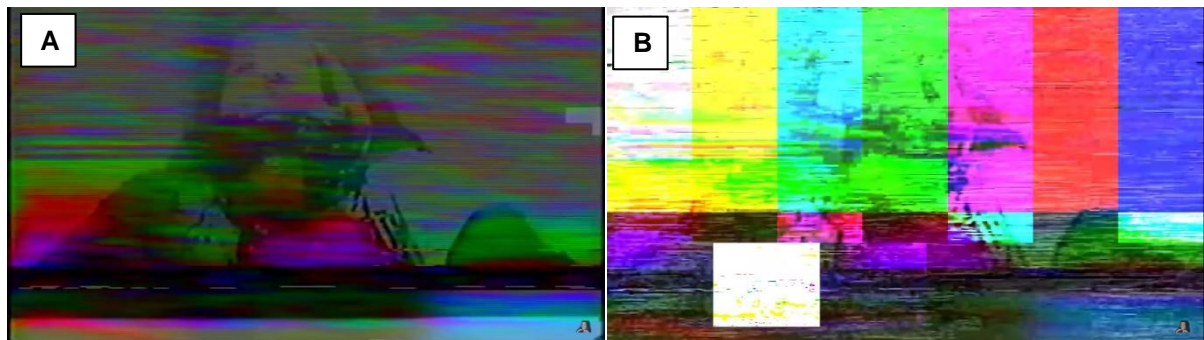
O videoclipe inicia com telas de informações técnicas da gravação. Através dessa tela, sabemos que o videoclipe foi gravado em São Paulo. A edição inclui uma transição com ruídos de televisão e a famosa imagem colorida que aparece nas telas de televisão quando está sem sinal. Interpreto essa escolha pela temática da música, uma forma de introduzir o que será dito.

Figura 19 – A e B) Primeira cena do videoclipe, onde mostra-se informações técnicas.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 17 maio 2020.

Figura 20 – A e B) Imagens distorcidas por edição de vídeo, inspirada em falha de conexão de televisão.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 17 maio 2020.

Antes da música começar de fato, vemos dois takes que revelam onde o videoclipe se passa. Uma é de fios de eletrecidade enroscados, vistos de cima, e take de dois homens se cumprimentando na rua. Pela estética da rua e elementos presentes na cena, entende-se que é um bairro humilde.

Em seguida, surge o nome de Lívia Cruz no centro da tela, em um fundo preto, e a música começa a tocar.

Figura 21 – A) *Lettering* inicial, com o nome da artista; **B)** Imagem que apresenta o cenário.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 17 maio 2020.

O primeiro trecho é uma crítica ao próprio movimento *hip hop* e à *rappers*, especialmente homens, na minha percepção. Pelas suas palavras, é possível afirmar que ela acredita que a busca pelo sucesso tem feito com que artistas percam a essência colaborativa que o movimento tem como base. Interpreto o termo “era do ódio”, utilizado por ela, como a era da internet e das redes sociais onde todos estão contra todos, principalmente por ela falar sobre ficar entre “a deprê e o ópio”, que seria uma analogia sobre como o mundo digital tem nos deixado: vezes felizes, vezes muito tristes.

O título da música surge na letra já no primeiro trecho. Entende-se, pelo contexto, que esse tipo de conduta, segundo Livia, não é legítimo por não condizer com o que o movimento *hip hop* levanta desde seu início: princípios como a humildade, a transparência e a colaboração.

*Da era do rádio pra era do ódio
Rappers sonham em lotar estádio se matando pelo pódio
Vivem como podem, entre a deprê e o ópio
Seguindo o plano do Estado
É fake? É óbvio*

No videoclipe, vemos takes cortados, de cenas diferentes, compondo esse trecho da música. Livia caminha pelo bairro, cantando e gesticulando. Logo, um take dela fumando, que se repete quando ela fala “deprê” na música, que ilustra, de certa forma, um dos vícios que a tristeza e os altos e baixos trazem na vida de diversas pessoas. Em seguida, vemos dois meninos pretos, de mais ou menos 8 anos, olhando um papel que parece ser um folheto publicitário. Sem significado aparente, apenas uma cena do acontecendo no cenário.

Já nesse primeiro trecho, percebemos que não existe exatamente uma história a ser contada através das imagens, apenas associações da letra da música com alguns elementos visuais.

Figura 22 – A) Imagem de Livia gesticulando; **B)** Imagem de meninos na favela; **C)** Imagem da artista fumando cigarro.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 maio 2020.

No trecho a seguir, Livia fala sobre problemas da sociedade que a incomoda, como assédio e “bandidos de *Instagram*”, que interpreto ser pessoas que tentam mostrar que são “perigosas” nas redes sociais.

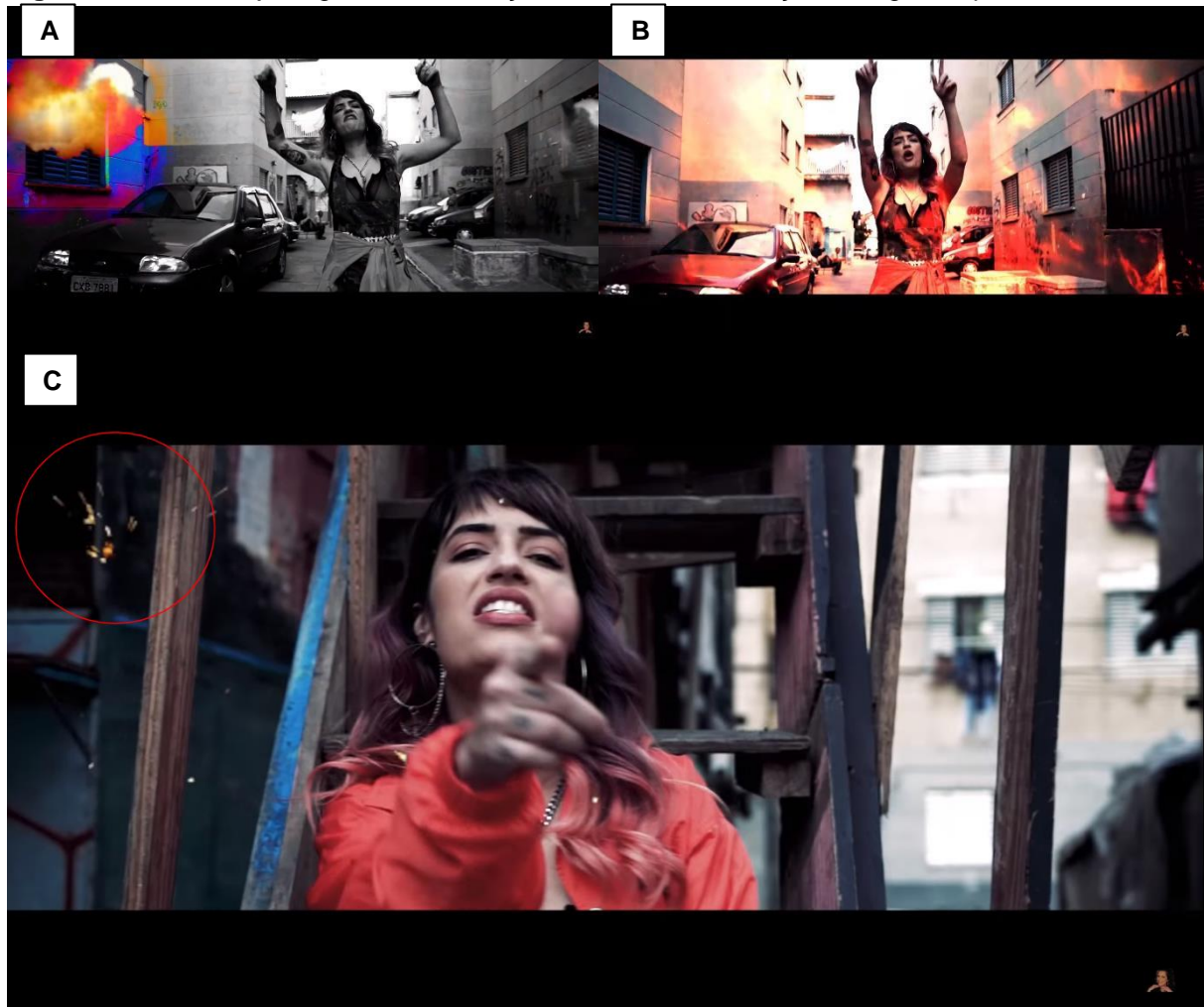
Quando ela fala sobre fogo e incêndio, há a possibilidade de ser uma associação com o fumo, que segue aparecendo em alguns takes. Interpreto que seja uma forma de dizer que o cigarro é uma fuga para a ansiedade e a angústia de ver tantos problemas sérios acontecendo.

Com a frase “dá meu atestado, eu preciso de remédio”, ela busca intensificar a mensagem, deixando a mensagem de que a sociedade deixa as pessoas doentes.

*Dá meu atestado, eu preciso de remédio
Taqui fogo no prédio
Provoco 10 incêndios a cada assédio
Bandidos de Instagram, me causam muito tédio*

Neste trecho, a edição segue comunicando e ilustrando as frases de Livia. Quando ela fala sobre fogo, é colocado um efeito de bombas e fogo pela cena, e quando ela fala sobre incêndio, surgem faíscas ao redor dela.

Figura 23 – A, B e C) Imagens onde a edição colabora com a adição de fogo e explosão.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 maio 2020.

Lívia segue cantando e olhando para a câmera. Antes de falar “me causam muito tédio”, ela finge bocejar, enquanto a edição constrói uma sobreposição na cena, intensificando a mensagem da frase.

Figura 24 – Imagem onde mostra a edição intensificando a mensagem da música.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 maio 2020.

No trecho seguinte, Lívia segue falando sobre aqueles que tentam parecer perigosos. Além de fazer uma associação entre *serial killer* e sucrilhos, pela sonoridade ser parecida, ela usa o termo “leite com pera”, que nada mais é do que alguém que é mimado, “filhinho de papai”, e expõe que são estes que usam menores de idade para arranjar cocaína.

*Da mesma série um novo episódio, de serial killer, mas era Sucrilhos Kellogg's
Nos leite com pera e as suas dose de codeína
A plateia pira, os menorzin na função de abastecer de cocaína*

No videoclipe, usa-se novamente o efeito de ruído de televisão quando ela fala sobre *serial killer* e sucrilhos. Interpreto que essa ferramenta é uma forma de expressar uma tentativa de censura da sociedade pela exposição dela sobre o assunto.

Em seguida, vemos a silhueta de uma pessoa segurando um celular, uma forma de ilustrar algo proibido ou errado, quando ela fala sobre codeína.

Figura 25 – A) Imagem de Livia com ruído de televisão; **B)** Imagem da silhueta de uma pessoa.

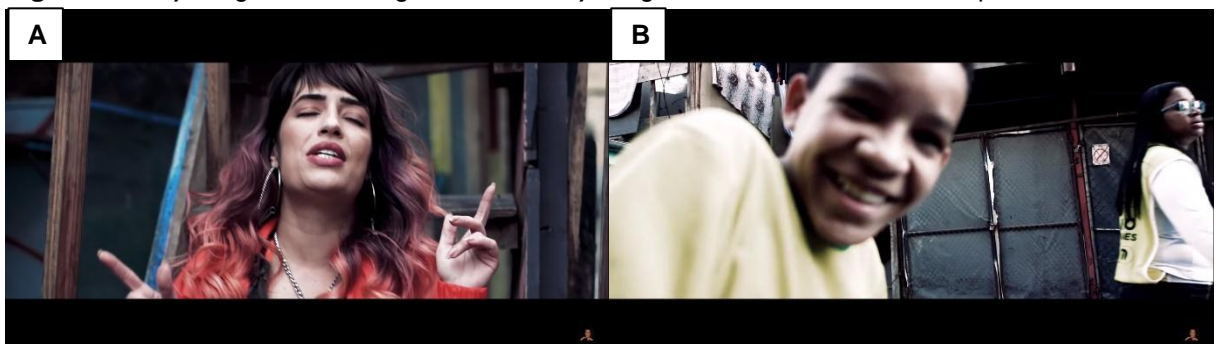


Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 maio 2020.

Em seguida, Livia aparece com os dedos indicadores para cima, movimentando-os para cima e para baixo, gesticulando como se estivesse comemorando algo, enquanto fala “a plateia pira”. Novamente, uma ilustração do que está sendo falando em forma de gesto.

Para finalizar esse trecho, mostra-se um menino, menor de idade, com a camisa do Brasil, olhando para a câmera e fazendo um passinho de funk, outro gênero musical presente nas favelas brasileiras. Interpreto essa cena como uma crítica ao jeito brasileiro e à impunidade, já que é o momento que ela fala “os menorzin na função de abastecer de cocaína”.

Figura 26 – A) Imagem de Livia gesticulando; **B)** Imagem de um menino sorrindo para a câmera.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 19 maio 2020.

No trecho seguinte, Livia faz uma analogia crítica sobre o preço da gasolina e do gás, referindo-se a ele como um assalto. Ela continua a crítica falando que “é pra subir seu gás”, ou seja, ela afirma que o aumento do preço faz com que as pessoas tenham que trabalhar mais

Em seguida, ela fala sobre “o preço do sangue na esquina pra abastecer suas festinha”, falando novamente sobre tráfico e suas consequências. Diferente do trecho anterior, neste ela fala sobre anfetamina, comumente conhecida como “bala”.

*É um assalto?
 Não! É só o preço da gasolina
 É o preço do gás, é pra subir seu gás
 É o preço do sangue na esquina, pra abastecer suas festinha
 Não é bala de festin essas balinha
 Na bala de investir nessas balinha*

A expressão corporal segue sendo uma ferramenta usada no videoclipe. Lívia aponta dois dedos para a câmera, como um sinal de arma, enquanto pergunta “é um assalto?”.

Em seguida, vemos um carro em *slow motion*, passando pelo bairro. No reflexo dele, vemos, novamente, a silhueta. Revela-se, pela fisionomia, que é um homem, enquanto Lívia fala “é pra subir seu gás”. Interpreto, pela temática de drogas, que possa ser uma representação de um encontro para compra de drogas.

Para ilustrar a frase “pra abastecer suas festinha”, vemos a cena um menino menor de idade dançando e sorrindo, fazendo referência, novamente, à normalização do uso de menores de idade no tráfico.

Para finalizar esse trecho, vemos uma cena de um homem de boné olhando para suas mãos – não é possível ver seu rosto. Novamente, interpreto sendo parte da representação do tráfico e que ele possivelmente esteja contando dinheiro.

Figura 27 – Sequência de imagens que mostram, respectivamente: **A)** Livia gesticulando; **B)** Reflexo de um carro; **C)** Menino dançando com as mãos no bolso; **D)** Homem com o rosto escondido.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 19 maio 2020.

No trecho seguinte, Livia faz uma crítica ao governo. Ela diz que os problemas citados anteriormente não são culpa do CV (Comando Vermelho) ou PCC (Primeiro Comando da Capital), duas das maiores facções criminosas do Brasil⁶⁸, e sim do governo. Além disso, ela afirma ser um plano do governo e diz a frase “nós anda bem desgovernado”, que, neste caso, carrega dois significados: o primeiro, no sentido de perdido; e o segundo, no sentido de estar vivendo sob um governo mal administrado.

Ao fim do trecho, ela retoma a ideia do atestado, reforçando a ideia de que a sociedade está ficando doente com os problemas do país. Ela afirma estar cansada e diz não ter “ânimo nem pra sentar”, que pode ser interpretado de duas formas: a primeira é no sentido de não ter vontade de dançar *funk*, já que a palavra “sentar” é bastante utilizada no gênero musical; e a segunda é no sentido de não ter vontade de se relacionar sexualmente.

*Quer close?
Dá um close!
Chega mais perto pra você ver que não é o Cv ou Pcc*

⁶⁸ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/22/mapa-das-faccoes-no-brasil-pcc-e-comando-vermelho-disputam-hegemonia-do-crime-em-9-estados.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acesso em: 25 abr. 2020.

*É um braço do governo e nós anda bem desgovernado
 Seguindo o plano do estado, pelo amor de Deus meu atestado
 Que eu tô cansada, ânimo nem pra sentar*

Neste trecho do videoclipe, vemos apenas *takes* da cantora. Ela segue andando pelo bairro, vezes na calçada, vezes em becos entre uma casa e outra. Interpreto ser uma representação da sua jornada ou caminhada. Mostra que ela está buscando por algo.

Além de utilizar gestos com as mãos, chamando a câmera para se aproximar, enquanto canta “chega mais perto pra você ver”, a edição intensifica a mensagem através do *zoom in*.

Figura 28 – A) Imagem que mostra Lívia caminhando; **B)** Imagem de Lívia em *zoom in*.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 maio 2020.

Em seguida, a edição duplica a cena e faz o movimento de *zoom in* enquanto ela fala “é um braço do governo”. Interpreto a escolha desse efeito como uma forma de expressar a grandeza do problema que é o governo ser responsável pelos problemas do próprio país.

Por fim, enquanto ela fala sobre estarmos desgovernados, a edição adiciona um efeito que passa a sensação de confusão, fazendo com que apareça mais de uma Lívia na cena.

Figura 29 – A) Imagem de Livia com edição dando ênfase na mensagem; **B)** Imagem de Livia com edição que dá ênfase em na palavra “desgovernado”.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 maio 2020.

O trecho a seguir, Livia fala sobre sua relação com a música. Fazendo uma associação com o final do trecho anterior, onde ela fala sobre estar sem “ânimo nem pra sentar”. Nesse início, ela usa o termo “dedo na bic”, referindo-se ao ato de compor, para afirmar que só tem ânimo para escrever músicas. Ela intensifica essa mensagem afirmando ter sangue nos olhos e nenhum tempo para descansar. Quando Livia fala sobre não ter pena de quem desertor, que significa traidor e/ou fugitivo, entende-se que, na frase “sem tempo pra descansar”, ela quer dizer que não tem escolha para isso.

*Só se for dedo na bic enquanto eu deito no beat
Sangue nos olhos sem limite
Sem tempo pra descansar, no fronte sem dispersar
Sem pena de desertor, vocês têm Deus pra perdoar*

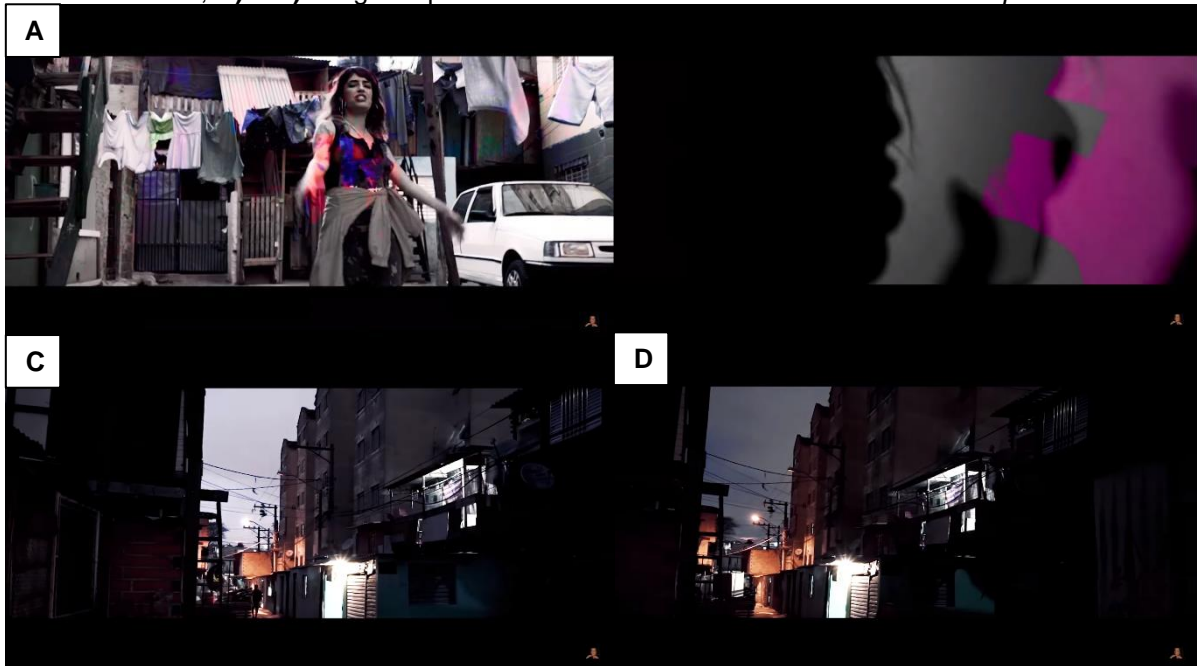
Tanto na palavra “bic”, quanto na palavra “beat”, o tempo de fala das vogais são ampliadas, fazendo com que elas fiquem com uma sonoridade ainda mais parecida e com que a rima, de fato, aconteça. No videoclipe, a edição ajuda a intensificar a rima de Livia. Pelo movimento de Livia na cena e pela adição de um efeito no exato momento em que ela fala “beat”, interpreto que a intenção foi dar mais destaque a esse movimento, que casou bem com a cena e o tom da música.

Um outro cenário surge, em pequenos e rápidos *takes*. Provavelmente gravado em estúdio, vemos a silhueta do rosto de Livia, com uma edição que adiciona a cor lilás no fundo, trazendo uma sombra dupla para a cena. As cenas são rápidas, mas pode-se perceber que ela não está de frente para a câmera e que está cantando. Interpreto esses *takes* como uma forma de expressar a invisibilidade

feminina. Quando ela fala sobre “vocês tem Deus pra perdoar”, pode estar falando, de certa forma, sobre o fato de homens serem perdoados quando erram e mulheres não. São julgadas e colocadas em segundo plano.

Ao final desse trecho, vemos um *timelapse* de um dia nublado anoitecendo, que, aparentemente, não parece ter um significado. Porém, é a última vez que se vê o cenário do bairro no videoclipe. A relação com as cenas que vem a seguir:

Figura 30 – A) Imagem de Livia com edição que intensifica a mensagem; **B)** Imagem da silhueta de Livia em estúdio; **C) e D)** Imagens que mostram dois momentos diferentes do *timelapse*.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 maio 2020.

No início do penúltimo trecho, é o momento em que Livia brinca com os significados do verbo “comportar”. Sua temática, aqui, é o mercado e a sociedade. Quando ela fala “minhas linhas não comporta”, Livia quer dizer que as letras de suas músicas não se sustentam sozinhas. Interpreto que ela pode estar falando tanto que elas não são capazes de mudar a realidade sozinhas – e que seria preciso de atitude, quanto que não sustentam financeiramente a artistas. Já quando ela diz “essas minas são rainha, elas não se comportam”, Livia quer dizer que as mulheres têm atitude e são independentes. Interpreto como uma afronta para os homens, talvez homens *rappers*, especificamente, já que dá a entender que quem tem atitude de verdade são as mulheres.

E se até ele escreve certo pelas linhas tortas, minhas linhas não comporta

*Sozinha com meu copo, o meu corpo não comporta
Essas mina são rainha, elas não se comportam*

No trecho final, quando o ritmo já está acalmando e diminuindo, Lívia traz a virtude como assunto. Interpreto que a fala “essa porra é virtual, vamos desvirtuar”, tem a intenção de dizer que todos os problemas que ela citou anteriormente são fortes, ou estruturais, e que é preciso acabar com isso, se rebelar.

Por fim, ela faz uma reflexão, admitindo não ser “santa”, nem “bandida”. Aqui, ela traz a ideia de que ninguém é perfeito, mas que sempre é possível tornar-se melhor.

*Vamos desobedecer, vamos desvirtuar
Essa porra é virtual, vamos desvirtuar
É fake, é óbvio
E me joga no mesmo saco que eu não sou santa, não, e muito menos
bandida
Ah se eu fosse bandida, esses bico tava tudo fudido!
É fake, é óbvio*

Neste trecho, o videoclipe mostra cenas de Lívia cantando em estúdio. Agora, diferente das cenas anteriores apenas da sua silhueta, é possível vê-la. De cabelo preso, boné, brincos compridos e um casaco holográfico, Lívia aparece com uma estética visivelmente diferente das cenas em que vemos ela na rua. Interpreto que, neste momento, possa ser uma representação do *alter ego* de Lívia, ou seja, uma segunda personalidade. Neste caso, percebe-se, pelo uso de cores chamativas, que é uma personalidade pop, que gosta de chamar a atenção.

Figura 31 – A) e B) Imagens de Lívia em estúdio.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xg_G5uiTYw&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 maio 2020.

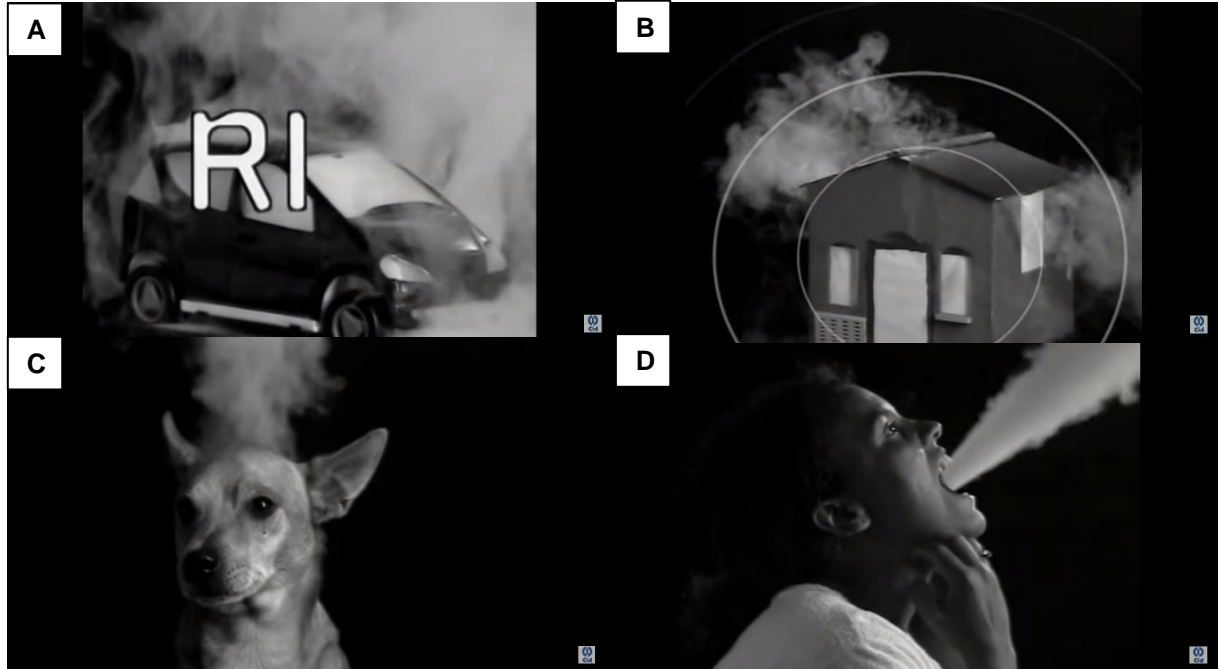
6.3 ANÁLISE DE “SEMENTE”

Veja de Bezerra da Silva. Encontrar um videoclipe com tom crítico de um sambista foi difícil. Este, que estou a lhes apresentar, por exemplo, é o único videoclipe encontrado de Bezerra. Este fator já indica, ao meu ver, que o mercado do samba ainda não está aberto a criar narrativas audiovisuais para suas músicas.

O videoclipe da música “Semente”, de Bezerra da Silva, foi lançado em 2003, dois anos antes de sua morte. Ele conta com a participação de vários artistas como Seu Jorge, Dudu Nobre, Guta Stresser, entre outros.

O material inicia com o *take* de um carrinho de brinquedo cheio de fumaça. Uma sequência de outros *takes* com diferentes personagens, incluindo um cachorro e uma galinha, surgem enquanto segue-se apenas com o instrumental da música. Todos os *takes* mostram a mesma fumaça branca junto aos personagens, principalmente saindo da boca, dos ouvidos ou da cabeça deles.

Figura 32 - A, B, C e D) Imagens dos primeiros *takes* do videoclipe: objetos e pessoas interagem com fumaça branca.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 22 maio 2020.

Entende-se a história da música nas três primeiras estrofes. A história trata de uma mentira contada para a polícia por alguém que plantou um pé de maconha no próprio quintal. Neste lugar, Bezerra diz que “o patamo estava sempre na

jogada”, o que quer dizer que a polícia estava sempre de olho, já que, segundo a própria música, sempre tinha gente ao redor.

Percebe-se que há um tom de humor utilizado. Ao dizer a frase “meu vizinho jogou uma semente no seu quintal”, entende-se, pelo tom, que é uma história mal contada. A escolha de palavras faz o tema polícia e maconha pareça mais leve, mesmo que seja algo considerado um tabu na sociedade.

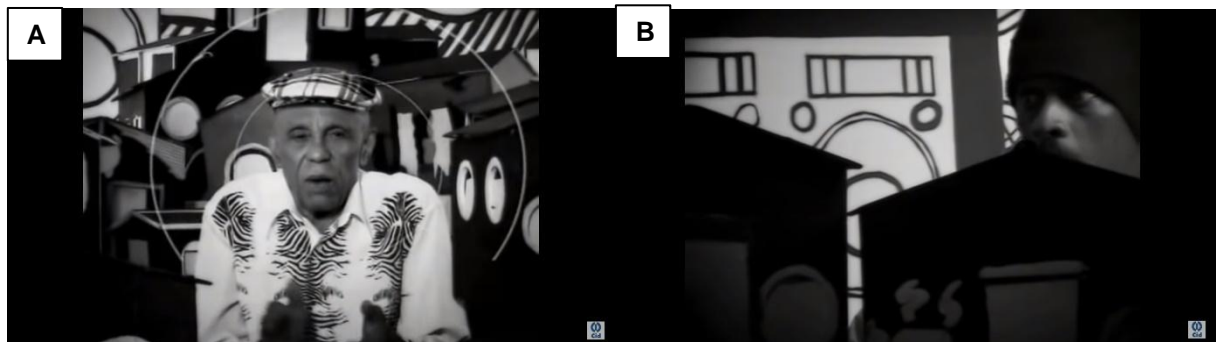
*Meu vizinho jogou
Uma semente no seu quintal
De repente brotou
Um tremendo Matagal (meu vizinho jogou)*

*Quando alguém lhe perguntava
Que mato é esse que eu nunca vi?
Ele só respondia
Não sei, não conheço isso nasceu ai*

*Mas foi pintando sujeira
O patamo estava sempre na jogada
Porque o cheiro era bom
E ali sempre estava uma rapaziada*

Durante todo este trecho, além de *takes* de Bezerra cantando e Dudu Nobre tocando um cavaquinho, vemos vários personagens ilustrando a história. Em um cenário cheio de casinhas de papelão, Seu Jorge espia algo de onde está. Interpreto que ele pode ser tanto a representação do vizinho de qual Bezerra comenta na música, quanto o vizinho curioso que quer saber do que se trata o tal matagal.

Figura 33 – A) Imagem de Bezerra da Silva batendo palmas; **B)** Imagem de Seu Jorge espiando por trás de casas de papelão.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 22 maio 2020.

Percebe-se, pelos *takes* seguintes, que os personagens são extremamente caricatos, principalmente pela expressividade exagerada utilizada em suas atuações.

O personagem de Paulo Vilhena aparece enquanto a frase “meu vizinho jogou uma semente no seu quintal”. Ele faz dois gestos de que dá a entender que ele é o vizinho: coça por detrás do ouvido, como se estivesse fingindo não entender; e também parece estar sentindo os olhos arderem, como se estivesse preocupado. Em seguida, o personagem dança com uma mulher preta. Percebe-se que ele está sob efeito da maconha, principalmente por seus movimentos estarem lentos. Duas mulheres idosas observam, por trás de pequenas folhagens, toda a situação acontecendo. Em seguida, quando Bezerra fala “ele só respondia/não sei, não conheço isso nasceu aí”, elas aparecem novamente, sinalizando de forma negativa com a cabeça, ilustrando a história contada pelo cantor.

Figura 34 – A e B) Imagens que mostram o personagem de Paulo Vilhena preocupado; **C e D)** Imagens que mostram duas mulheres idosas espiando o que está acontecendo.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 22 maio 2020.

Destaco o uso de um *take* de Dudu Nobre tocando cavaquinho quando, no ritmo da música, percebemos ele com mais intensidade. Incorporando a cena neste momento, o videoclipe ajuda a intensificar ainda mais o som do instrumento.

Para finalizar este trecho, o matagal de que Bezerra fala é ilustrado através de uma fantasia utilizada por um homem. Pelo uso da pintura no rosto do homem – dois riscos pretos, interpreto que há a intenção de dizer que o tal matagal está camuflado. Neste caso, pode-se dizer que é uma ilustração do próprio fato de que a história se trata de uma mentira contada à policiais.

Figura 35 – A) Imagem de Dudu Nobre tocando cavaquinho; **B)** Imagem de um homem vestido de matagal.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 20 maio 2020.

No trecho seguinte, Bezerra segue contando a história. Desconfiados da aglomeração, os policiais levam suspeitos para a delegacia e fazem uma vistoria, até que um suspeito diz saber quem plantou o pé de maconha.

A técnica e a linguagem de Bezerra, especificamente nessa música, são muito interessantes. Só no trecho abaixo, ele utiliza quatro termos e gírias: “deram o bote”, “sapeca-ia-ia”, “dou de bandeja”, “gramperam”. A escolha desses termos traz uma estética linguística muito próxima e cotidiana para a música, como se realmente alguém estivesse conversando com quem está ouvindo. A utilização de conectivos como “e daí” e “ele disse” também agregam neste quesito.

*Os homens desconfiaram
Ao ver todo dia uma aglomeração
E deram o bote perfeito
E levaram todos eles para averiguação e daí*

*Na hora do sapeca-ia-ia o safado gritou
Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor
Olha aí eu conheço aquele mato, chefia
E também sei quem plantou*

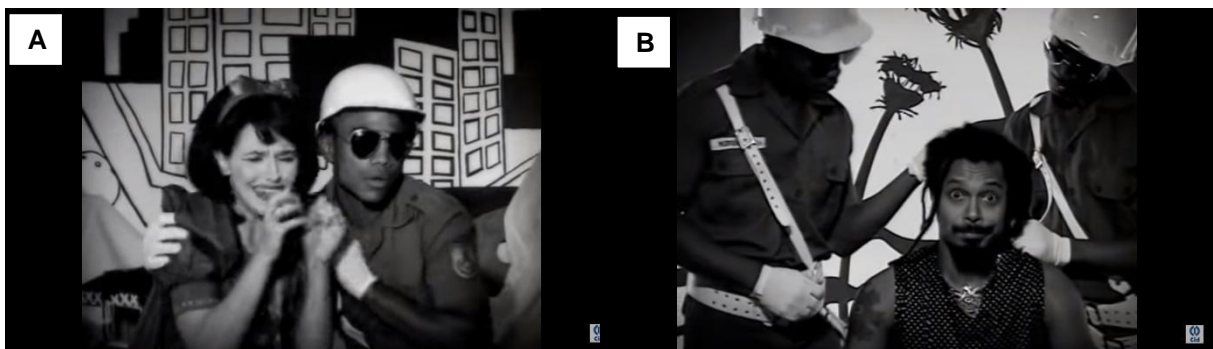
*Quando os federais grampearam
E levaram o vizinho inocente
Na delegacia ele disse
Doutor não sou agricultor, desconheço a semente*

No videoclipe, seguem surgindo novos personagens, cada um mais diferente do outro. Interpreto a utilidade de tantas figuras diferentes para mostrar a quantidade de suspeitos dentro da história e do contexto, já que se entende que a história se passa em um lugar pobre ou em uma favela.

Destaco a cena em que vemos uma mulher, vestida de Branca de Neve, assustada ao lado de um policial. Em seguida, dois policiais aparecem fazendo vistoria no personagem de Marcelo Falcão, um homem negro e que utiliza *dreads*. É um momento muito emblemático, no meu ponto de vista, pois em pouquíssimos segundos, é possível perceber o tom crítico e político por trás da atitude dos personagens. Eles o seguram pelo cabelo, desconfiado. O personagem de Marcelo demonstra seu descontentamento pela sua feição, além de levantar as mãos em sinal de rendição, ao mesmo tempo que Bezerra canta “não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor”.

A cena da mulher assustada e da vistoria do homem preto fazem parte da mesma situação, visto que, neste caso, interpreto que talvez tenha sido a mulher quem o denunciou.

Figura 36 – A) Imagem de uma mulher, vestida de Branca de Neve, sendo protegida por um policial; **B)** Imagem de um homem negro sendo revistado por dois policiais.

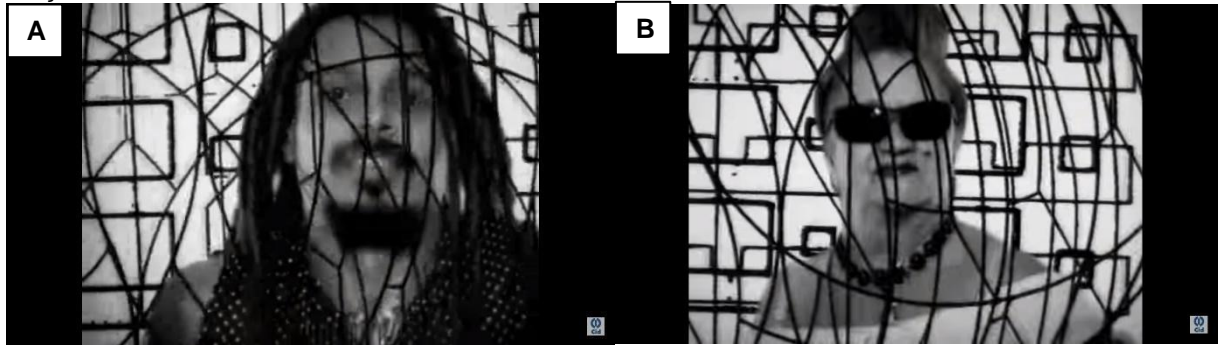


Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Quando Bezerra canta “olha aí eu conheço aquele mato, chefia/e também sei quem plantou”, o personagem de Paulo Vilhena aparece novamente – outro indício de que ele é a representação do vizinho cantado por Bezerra.

Em seguida, utilizam-se formas geométricas por cima da imagem do personagem de Marcelo Falcão e de uma das idosas que já apareceram anteriormente. Interpreto o uso dessa estética pare representar a prisão, a cela.

Figura 37 – Imagens de Marcelo Falcão e uma mulher idosa com formas geométricas aplicadas na edição.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

A música continua a repetir, enquanto vemos takes de personagens interagindo uns com os outros, dançando e batucando até o final do vídeo. Interpreto que o objetivo, seja mostrar a diversidade de pessoas e seus diferentes privilégios, já que vemos que alguns são abordados pelos policiais de forma violenta e invasiva, enquanto outros dançam e se divertem com eles.

Alongar-me cena por cena, a partir daqui, traria uma repetição desnecessária para a pesquisa, visto que vários dos takes não indicam nenhum tipo de mensagem a agregar. Por isso, destaco quatro abaixo alguns momentos que identifico como importantes e que trazem uma mensagem clara e interessante para a obra de Bezerra.

Enquanto Bezerra canta “não sou agricultor, desconheço a semente”, a cena é de um policial apertando o pescoço de um homem de meia idade, sufocando-o, até que sai uma bolinha branca de sua boca. Interpreto essa cena como uma representação de ameaça. Por isso, a bolinha branca saindo de sua boca pode indicar que foi ele quem colocou toda a verdade para fora, ou seja, quem falou a verdade para a polícia.

Figura 38 – Imagem de um homem soltando uma bolinha branca pela boca.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Destaco também a cena em que Bezerra está em meio à vários jornalistas e paparazzis. Interpreto que este momento pode ser justamente sobre como Bezerra chama a atenção por suas temáticas políticas no samba ou, dentro do contexto da música e do videoclipe, Bezerra seja o investigador, que vai à público para contar sobre o caso.

Figura 39 – Imagens de Bezerra dando entrevista à jornalistas.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Já quase no fim do videoclipe, o policial dança novamente com uma mulher branca, enquanto o tratamento com o homem preto, que aparece na cena seguinte,

é de violência: dois policiais aparecem apertando seu pescoço e sufocando-o pela boca. Um contraste de situações que mostra bem o que é ser preto no Brasil.

Em meio a essas duas situações, a personagem de Guta Stresser aparece “sensualizando” com um churrasquinho dentro da boca, com feições bobas e exageradas e que mostram, de certa forma, a mulher como uma figura chamativa e que busca pela atenção do homem.

Figura 40 – A) Imagem de um policial dançando com uma mulher. **B)** Imagem de um homem negro sendo enforcado por dois policiais. **C)** Imagem de um homem negro sendo sufocado por dois policiais. **D)** Imagem da personagem de Guta Stresser “sensualizando” com um churrasquinho dentro da boca. **E)** Imagem da personagem de Guta Stresser tentando chamar a atenção de um homem. **F)** Imagem da personagem de Guta Stresser fazendo careta.

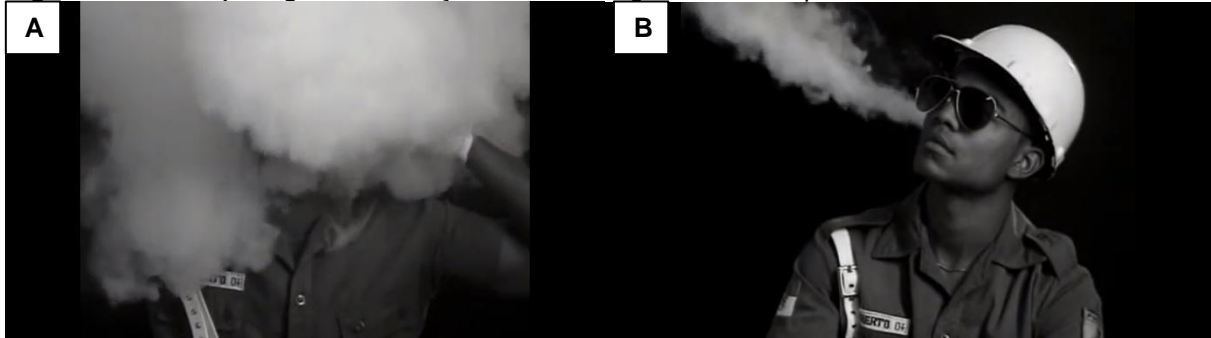


Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Nos últimos momentos do videoclipe, uma sequência de *takes* de diversos personagens aparece rapidamente, seguindo os últimos sons do cavaquinho. A

cena final, em minha opinião, trata-se de um *plot twist*, visto que a fumaça passa a ser atrelada também aos policiais, indicando que eles também estão envolvidos com a plantação da maconha, com o uso dela ou com o tráfico.

Figura 41 – A e B) Imagem da fumaça branca interagindo com um policial.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Entre as duas cenas acima, mostra-se pela última vez o próprio cantor, seu nome e, atrás dele, uma sequência de números que normalmente são utilizados pela polícia para identificar pessoas presas. Estes números revelam que, provavelmente, tiveram vários indiciados na história.

Figura 42 – Imagem de Bezerra em frente à sequência de números de identificação de presidiários. Na edição, foi adicionado um *lettering* com o nome do artista.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfkdney98UsE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 22 maio 2020.

Ao finalizar a análise, contabilizei quantos cortes o clipe tem: são mais de 110 cortes. Olhando agora, o excesso de personagens e de cenas ajuda a mascarar o que realmente importa na história: a violência policial e sua seletividade. A própria atuação dos personagens ajuda a dar mais atenção para a parte feliz da música, que seria o ritmo, do que a parte triste, que é o conteúdo e a crítica. Algo que, em minha visão, foi estrategicamente pensado.

6.4 ANÁLISE DE “COMPORTAMENTO GERAL”

“Comportamento Geral” é uma música escrita e cantada originalmente por Gonzaguinha, um clássico cantor de MPB. Lançada em 1972, durante a ditadura, a música expõe as desigualdades sociais do Brasil. Foi censurada pelo Dops de ser exibida, mas não de ser comercializada⁶⁹.

A música é atemporal, ainda faz muito sentido atualmente, e ganhou versões de artistas muito diversos, como Criolo, Ney Matogrosso, Xênia França e Balla e os Cristais⁷⁰, mas foi em 2019 que a mais emblemática foi lançada: a de Elza Soares. Destaco aqui, antes da análise, que Elza Soares trouxe um ritmo diferente da música original, misturando *reggae*, *ska*⁷¹ e *samba-rock*⁷², trazendo a sua identidade para a obra. A nova versão faz parte do seu disco Planeta Fome (2019).

O videoclipe inicia mostrando detalhes do único cenário do material audiovisual: um ferro velho. A imagem que temos é de um lugar sujo e abandonado, sem mais nenhuma utilidade. O nome da música e de Elza Soares surgem, com a mesma fonte utilizada na capa do álbum Planeta Fome (2019). Interpreto que seja para manter uma unidade na identidade das obras, até para que o público reconheça o videoclipe como parte da obra de Elza, não apenas uma regravação ou homenagem à Gonzaguinha.

⁶⁹ Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/gonzaguinha/>> Acesso em: 15 maio 2020.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/04/08/gonzaguinha-comportamento-geral/>> Acesso em: 15 maio 2020.

⁷¹ Gênero musical originalmente jamaicano que influenciou o surgimento do *reggae*. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/ska>>. Acesso em: 15 maio 2020.

⁷² Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/04/08/gonzaguinha-comportamento-geral/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 43 – A) *Lettering* inicial com o nome da música e da artista. **B)** Capa do CD “Planeta Fome”.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 23 maio 2020.

Em seguida, enquanto ainda ouvimos apenas o instrumental inicial da música, a cena de uma garra sucateira em movimento. Na edição, foi adicionado um efeito espelhado, que traz a sensação de que há um espelho que replica a cena. Interpreto ser uma tentativa de torná-la conceitual ou mais bela.

Figura 44 – A e B) Imagens que mostram garras de sucateira em movimento.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 23 maio 2020.

Elza só aparece quando a música começa a tocar. O figurino, segundo matéria do G1⁷³, é inspirado em sua estreia no programa de Ary Barroso, há mais de 60 anos. Sobre o cabelo arrepiado, sem seus cachos, interpreto ser uma representação de um choque de realidade.

⁷³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/09/02/elza-soares-mostra-figurino-de-torne-planeta-fome-inspirado-na-estreia-dela-ha-66-anos.ghtml>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 45: Foto de bastidor do videoclipe de Elza Soares



Fonte: Divulgação/Pedro Loureiro (2019). Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/09/02/elza-soares-mostra-figurino-de-turme-planeta-fome-inspirado-na-estreia-dela-ha-66-anos.ghtml>>. Acesso em: 23 maio 2020.

Neste primeiro trecho, assim como em todo o resto da música, é possível perceber quão provocativa ela é. Isso se dá pela ironia utilizada em toda a música. A temática, neste momento, o fato de que as pessoas mais pobres devem aceitar o que é imposto pelo Estado e pela sociedade.

Não por acaso, quase todas as frases iniciam com “você deve”. Trata-se de uma forma de mostrar imposição. A música traz consigo o papel de expressar as regras ditadas pelo Estado, ou seja, é uma música extremamente política, tanto para a época da ditadura, quanto para os dias de hoje.

Essas regras são ditadas através de ironia. No detalhe, pode-se perceber um exagero. A frase “você deve rezar pelo bem do patrão/e esquecer que está desempregado” é um exemplo disso. Trata-se de um exagero proposital. Visto a falta de lógica, a atenção é voltada para o problema principal: o desemprego. Para isso, utiliza-se frases que contrastam com as regras que falam sobre como as pessoas devem se sentir em relação a estes problemas: devem mostrar alegria, mostrar gratidão, não se preocupar. Novamente, um reflexo de como a sociedade empurra certos tipos de posturas e comportamentos para as pessoas.

Ela utiliza também o termo “não tem mais tutu”, que se refere à falta de dinheiro, e fala sobre “lutar pela xepa da feira”, que interpreto ser uma crítica ao

número excessivo de horas trabalhadas, já que, mesmo assim, resultam em um salário baixo e na busca por comida mais barata – comida de feira.

Por mais que já tenham se passado mais de 30 anos desde o lançamento, percebe-se que a música continua fazendo sentido para a época. Isso porque a pobreza ainda é parte da realidade do nosso país, em diferentes âmbitos e proporções.

*Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: Tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado*

Durante este trecho do videoclipe, Elza observa o ferro velho. Em comunicado à imprensa, Pedro Loureiro, produtor executivo do material, diz que “o cenário deveria ser o caos do mundo em que estamos inseridos, o desmanche de setores importantes da nossa sociedade, contra o flagelo sofrido pelo povo negro, especialmente os jovens e as mulheres, a luta contra a violência doméstica e familiar sofrida pelas mulheres”⁷⁴. A partir dessa fala, interpreto que Elza é colocada neste contexto como uma sobrevivente.

Figura 46 – A) Imagem de Elza Soares olhando para a câmera. **B)** Imagem de Elza Soares distraída.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: 24 maio 2020.

⁷⁴ Disponível em: <https://ucsfm.com.br/elza-soares-lanca-clipe-em-cenario-apocalptico-inspirado-em-mad-max/>. Acesso em: 16 maio 2020.

Figura 47 – Imagem que mostra o cenário do videoclipe.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: 23 maio 2020.

O trecho seguinte da música já é o refrão, que se repete, neste momento duas vezes. O tom segue o mesmo: de ironia. Destaco o uso da repetição da frase “você merece”, que tem a intenção de reforçar a mensagem de autoritarismo que o Estado impõe para a sociedade.

Em seguida, dá-se um nome ao interlocutor: seu Zé, um nome comum, simples e conhecido por todos. A intenção do trecho “e amanhã, seu Zé/ se acabarem o teu carnaval?” é deixar um questionamento: e se acabarem com o pouco que você ainda tem?

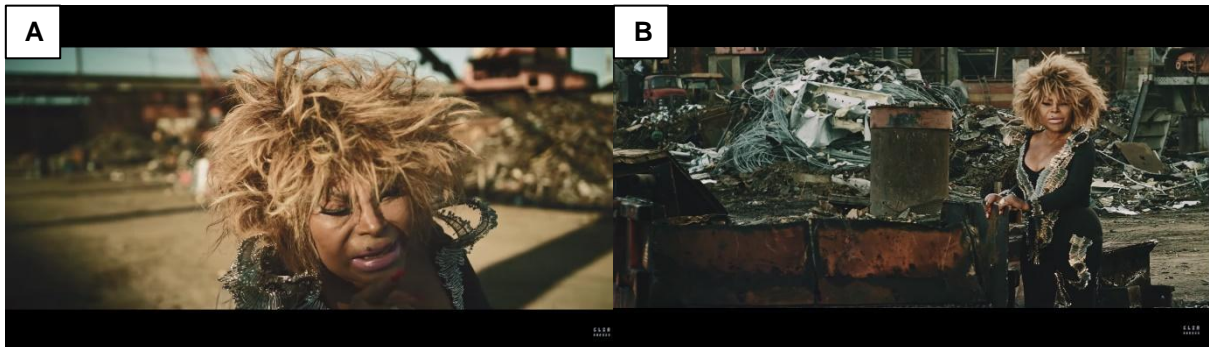
Esta parte da música em específico é o único momento em que a ironia é deixada de lado. Desde o início até “tudo vai bem, tudo legal”, a temática reflete sobre os deveres e sobre a alienação da população que acredita ser certo seguir as regras do Estado, mesmo recebendo pouco.

*Você merece
 Você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 Cerveja, samba e amanhã, seu Zé
 Se acabarem o teu carnaval?*

Na primeira vez que canta o refrão, Elza aponta para a câmera enquanto canta “você merece/você merece”, um gesto de intimidação, além de fazer com que o espectador identifique que é com ele que Elza está falando.

Quando canta “cerveja, samba e amanhã, seu Zé/se acabarem o teu carnaval?”, Elza aparece levantada, apoiando-se em uma caçamba – uma cena que, em minha interpretação, passa a mensagem de apego pelo que já foi.

Figura 48 – A) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. **B)** Imagem de Elza Soares apoiada em uma caçamba.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 24 maio 2020.

Durante a repetição do refrão, um feixe de luz ilumina o rosto de Elza, trazendo um ar esperançoso para a cena. Ela segue apontando para a câmera e cantando. No fim do trecho, ela fortalece a sua voz, trazendo uma sensação de dor que ainda não havia passado antes. Para intensificar, ela locomove seu corpo para frente.

Figura 49 – A) Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. **B)** Imagem de Elza Soares performando.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 24 maio 2020.

Há uma pequena pausa na letra da música, cerca de 14 segundos. Nesse momento, ouve-se apenas o instrumental da música, enquanto vemos um panorama do cenário, com duas sucateiras em movimento, seguido de closes da coleta de restos de metal sendo realizadas.

Figura 50 – A) Imagem de sucateiras em movimento. **B)** Imagem de máquinas coletando restos de metal.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 24 maio 2020.

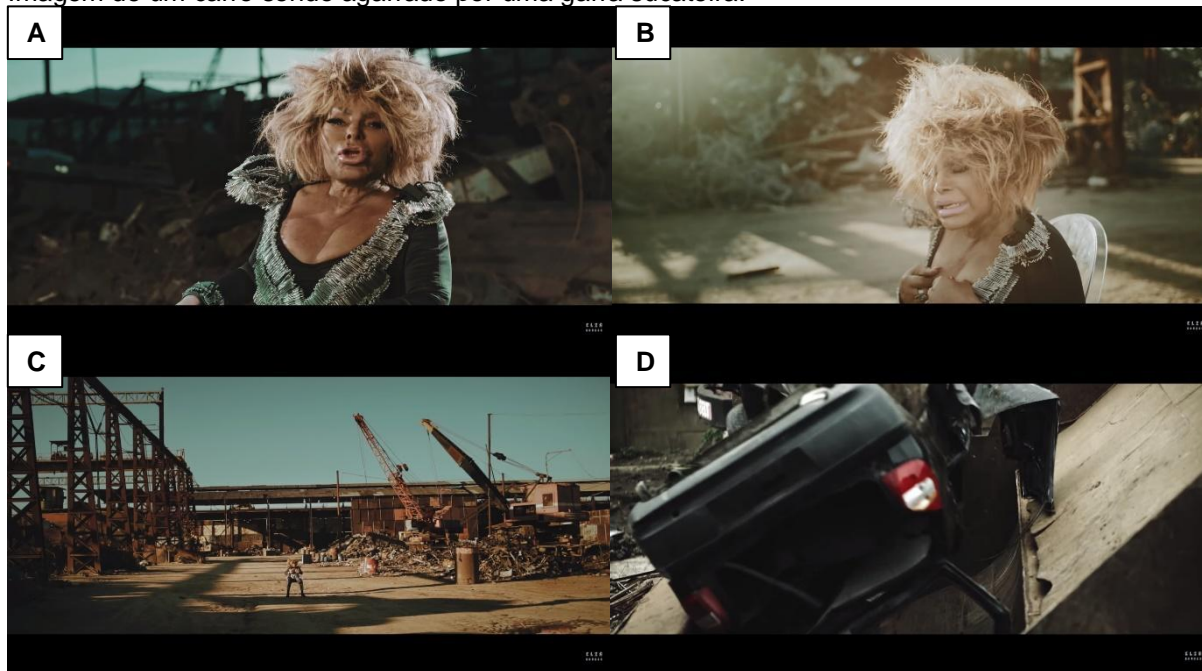
A música traz, então, uma reflexão importante sobre o comportamento da população, já que ela está em posição de oprimida e, ao mesmo tempo, aceita a desigualdade e acredita que as regras impostas pelo Estado trarão para suas vidas algum benefício.

A crítica é mais visível neste trecho do que no anterior: fala-se sobre a consequência que ser disciplinado e seguir todas as ordens “pelo bem da nação” pode trazer. A música mostra que não haverá recompensa justa e suficiente pelo sofrimento causado pelo governo – neste caso, o desemprego e a pobreza

*você deve aprender a baixar a cabeça
 e dizer sempre: "muito obrigado!"
 são palavras que ainda te deixam dizer
 por ser homem bem disciplinado
 deve, pois, só fazer pelo bem da nação
 tudo aquilo que for ordenado
 pra ganhar um fuscão no júízo final
 e diploma de bem-comportado*

As cenas seguintes seguem com os mesmos enquadramentos que já vimos anteriormente: um plano médio em Elza, vezes com um feixe de luz em seu rosto, vezes não; um plano geral, onde é possível ver Elza pequenininha em meio ao cenário; e um grande plano com foco nos objetos que estão sendo levantados pelas garras.

Figura 51 – A) Imagem de Elza Soares cantando para a câmera. **B)** Imagem de Elza Soares cantando com um feixe de luz em sua direção. **C)** Imagem de Elza Soares em meio ao cenário. **D)** Imagem de um carro sendo agarrado por uma garra sucateira.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Em seguida, o refrão é cantado com uma alteração: a frase “tudo vai bem, tudo legal” é substituída por “tudo legal, tudo vai mal”. Esta é a primeira vez que a mensagem é direta, sem ironia, deixando claro que há algo de errado.

Por fim, o refrão se repete, agora sem a alteração citada acima. Seguido dele, as frases mais marcantes são repetidas inúmeras vezes: “você merece”, “tudo vai mal” e “tudo vai bem”. A repetição, na minha visão, é um recurso que: pode ajudar a expressar a diversidade de opiniões ou também a tentativa de induzir, através dela, pessoas a acreditarem em algo – afinal, quanto mais você ouve algo, mais você começa a acreditar é verdade.

*Você merece
 Você merece
 Tudo legal, tudo vai mal
 Cerveja, samba e amanhã seu Zé
 Se acabarem o teu carnaval?*

*Você merece
 Você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 Cerveja, samba e amanhã seu Zé
 Se acabarem o teu carnaval?*

*Você merece, você merece
 Você merece, você merece
 Tudo vai mal, tudo vai bem
 Tudo vai bem, tudo vai muito mal, mas
 Você merece*

Encaminhando-se para o final do videoclipe, Elza Soares aparece fazendo sinal positivo com a cabeça enquanto canta “você merece, você merece” – gesto que ajuda a intensificar a mensagem da música. Em seguida, outra cena de uma garra sucateira aparece com efeito duplicado, transformando-se numa imagem curiosa e mais interessante.

Depois, várias cenas se repetem, sem nenhum objetivo ou significado aparente. Destaco abaixo alguns momentos diferentes que agregam à análise.

Figura 52 - A) Imagem de Elza Soares olhando em direção à câmera. **B)** Imagem de uma garra sucateira com efeito duplicado. **C)** Imagem de Elza Soares em pé, apoiada em uma caçamba. **D)** Imagem de Elza Soares olhando em direção à câmera.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Abaixo, está uma imagem da cena do movimento da retro escavadeira em um ângulo diferente, propositalmente escolhido para que se assemelhasse com um tanque de guerra. A cena aparece enquanto ela canta “cerveja, samba e amanhã, seu Zé/ se acabarem no teu carnaval?”, sem nenhuma relação aparente.

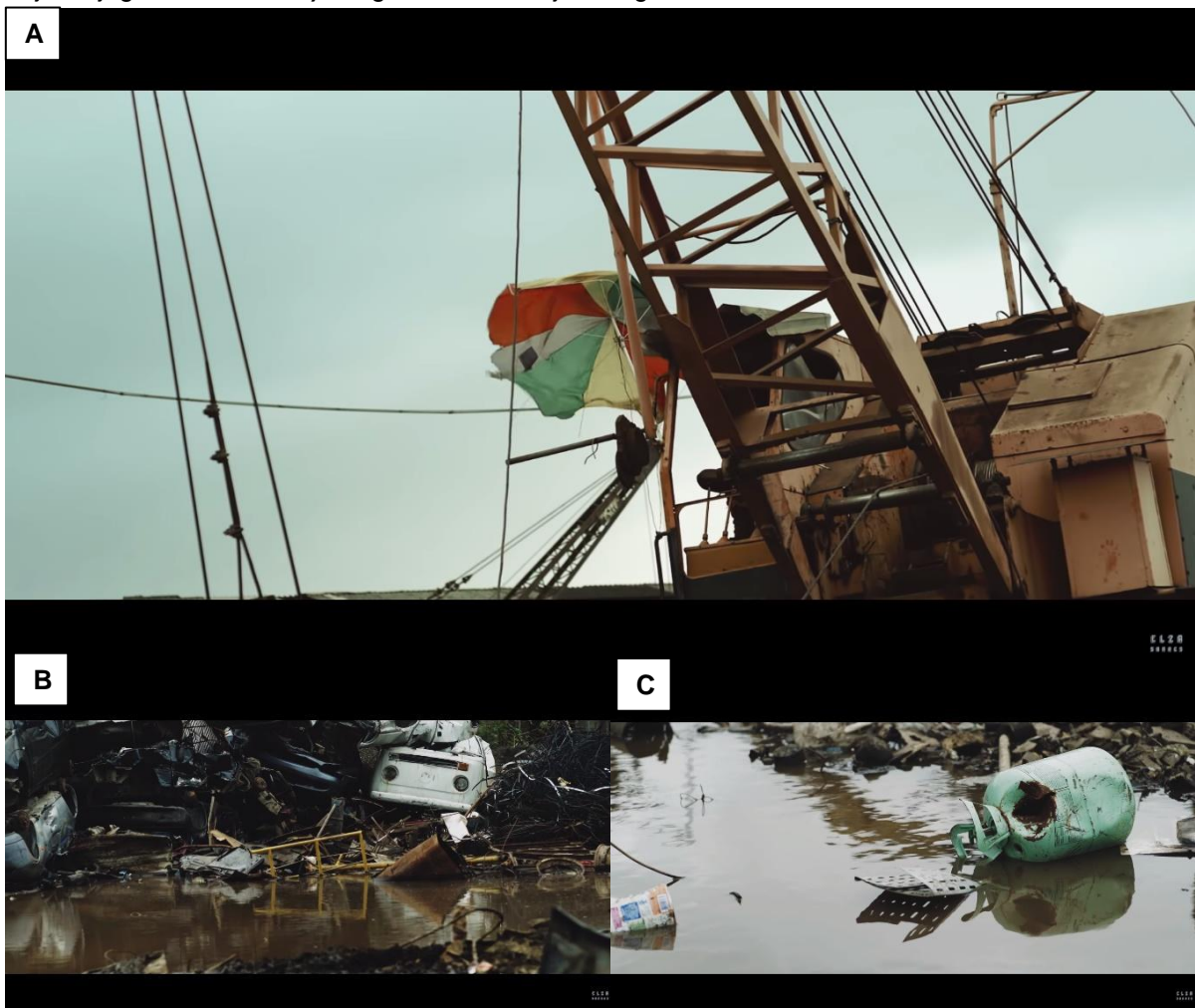
Figura 53 – Imagem de uma retro escavadeira.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Uma sequência de cenas mostra partes do cenário em que é possível identificar, desta vez, objetos com mais clareza. Abaixo, pode-se perceber melhor objetos com cores mais vivas, como o guarda-sol, e com cores mais claras, como a Kombi e o botijão de gás estourado. Estas cenas são bastante conceituais, parecem até fotografias artísticas, por vezes. Interpreto que o objetivo delas seja fazer com que elas resgatem, no espectador, lembranças relacionadas à cada um dos objetos em destaque. O guarda-sol pode estar relacionado à praia; a Kombi a viagens; e o botijão de gás ao trabalho, por exemplo. Vai da interpretação e da vivência de cada um.

Figura 54 – **A)** Imagem de um guarda-sol preso em uma retro escavadeira. **B)** Imagem de vários objetos jogados no lixo. **C)** Imagem de um botijão de gás no meio do lixo.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdny98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Dentre estas novas pequenas cenas, uma chamou a atenção: de um homem vestindo uniforme, andando para trás. Pelos movimentos duros das suas pernas, é possível perceber que esta não se trata da cena original, e sim da cena editada. Portanto, ele está, na verdade, andando para frente.

Interpreto que o uso da edição seja para retratar o regresso da população e a falta de desenvolvimento da sociedade.

Figura 55 – Imagem de um homem com uniforme no cenário.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Novamente, Elza repete a frase “você merece”, enquanto aponta para a câmera, direcionando a mensagem ao espectador, e em uma nova iluminação, o rosto de Elza é ocultado. É possível vê-la cantando o trecho “tudo vai mal, tudo vai bem” através da silhueta do rosto e dos cabelos. Na minha visão, trata-se de uma representação da falta de esperança, já que sua voz, nesta parte da música, começa a perder a força e ficar um pouco mais suave.

Figura 56 – **A)** Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera. **B)** Imagem da silhueta de Elza Soares.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: 25 maio 2020.

Destaco, por fim, a cena duplicada de um triturador de sucata engolindo os restos de sucata. Os restos do caos sendo destruídos é uma possível representação da história da ditadura ter sido escondida, já que o Brasil, por exemplo, não possui sequer um museu de conscientização sobre aquela época.

Figura 57 – Imagem de um triturador de sucata em ação.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: dia 25 maio 2020.

Elza aparece concordando com a cabeça, sem cantar e com uma feição de tristeza, enquanto sua voz em off continua repetindo a frase “você merece”. O videoclipe termina com um close de Elza cantando e apontando o dedo para a câmera.

Figura 58 – **A)** Imagem de Elza Soares triste. **B)** Imagem de Elza Soares apontando o dedo indicador para a câmera.



Disponível em: <<https://youtu.be/Lfkdney98UsE>>. Acesso em: dia 25 maio 2020.

Os créditos sobem, com a ficha técnica de todos que participaram do material, e o material acaba.

6.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VIDEOCLIPES

Agora que todas as amostras foram analisadas separadamente, parto para o que denomino aqui de sistematização da análise. O objetivo, neste momento, é fazer um resumo explicativo sobre o que foi encontrado nas amostras, assim como trazer conclusões sobre a construção da crítica social dentro dos videoclipes analisados.

Neste primeiro momento, apresento duas tabelas que se dividem da seguinte forma: uma coluna para identificar as informações do videoclipe; uma coluna para apresentar os temas abordados nos videoclipes, seja em vídeo ou em áudio; uma coluna para listar os recursos visuais que contribuíram para a construção das críticas sociais; e uma coluna para listar os recursos não-visuais utilizados para a construção das críticas sociais.

A escolha por duas tabelas se deu para facilitar a comparação entre videoclipes de mesmo gênero musical, que será descrita no próximo subtítulo.

Tabela 1 – Síntese sobre os videocliques do *rap* brasileiro.

VIDEOCLIFE	Eminência Parda	É fake É óbvio
TEMAS ABORDADOS	<ul style="list-style-type: none"> - Racismo - Desigualdade social - Desigualdade racial - Machismo - Violência - Hipersexualização da mulher negra - Superação - Ascensão da população negra - Drogas 	<ul style="list-style-type: none"> - Tráfico - Trabalho infantil - Mercado do <i>rap</i> brasileiro - Governo - Assédio
RECURSOS VISUAIS	<ul style="list-style-type: none"> - Fotografia - Narrativa - Cenário - Figurino - Gestos - Performance dos artistas - Fonte 	<ul style="list-style-type: none"> - Edição com efeitos visuais - Performance da artista - Cenários
RECURSOS NÃO-VISUAIS	<ul style="list-style-type: none"> - Roteiro do vídeo - Uso de associações e comparações - Uso de gírias e termos 	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de associações e comparações - Uso de gírias e termos - Narrativa

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Tabela 2 – Síntese sobre os videocliques do samba.

VIDEOCLIFE	Semente	Comportamento Geral
TEMAS ABORDADOS	<ul style="list-style-type: none"> - Drogas - Violência policial - Racismo - Vida cotidiana 	<ul style="list-style-type: none"> - Ditadura - Pobreza - Desemprego
RECURSOS VISUAIS	<ul style="list-style-type: none"> - Narrativa - Fotografia - Personagens - Excesso de personagens - Edição 	<ul style="list-style-type: none"> - Cenário - Performance da artista
RECURSOS NÃO-VISUAIS	<ul style="list-style-type: none"> - Roteiro do vídeo 	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de irônia - Uso gírias e termos - Narrativa

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Martinelli (1999) afirma que não existe prática social que não tenha, em sua essência, uma substância política. A crítica social, sendo considerada uma prática social, também possui uma substância política. Porém, a questão é: toda prática social é visivelmente política?

A partir das análises feitas, concluo que existe a construção de uma narrativa para que as críticas sociais sejam reconhecidas – especificamente em videoclipes do *rap* brasileiro e do samba. Através de “ganchos visuais” e “versos ganchos”⁷⁵, o público pode reconhecer que o material possui não só um teor político, mas o objetivo de comunicar e expressar uma ou mais indignações sobre determinado tema. Como bem disse Soares (2013), o videoclipe constrói uma composição entre imagem e música pensada para atingir o público, levando em consideração conceitos já estabelecidos sobre os gêneros musicais. Sem a identificação do público sobre as críticas sociais, não haveriam percepções sobre o material, muito menos efetividade comunicacional. Por isso, por mais conceitual ou novo que um videoclipe pareça, ele terá elementos atrelados a um significado que farão o público identificá-los.

É importante lembrar que os temas abordados possuem formatos e conteúdos diferentes em cada videoclipe. Na construção de críticas sociais, os recursos visuais e não-visuais são os responsáveis por dar forma e tornar perceptível o conteúdo abordado.

Exemplifico para comprovar a afirmação: o videoclipe “Semente”, de Bezerra, e o videoclipe “Eminência Parda”, de Emicida, retratam a violência policial e o racismo – ou seja, os dois possuem a mesma temática. Porém, o recurso visual de excesso de personagens, utilizado no vídeo de Bezerra, fez com que a temática ficasse em desfoque – parecido com o que vemos no videoclipe “This is America”, de Childish Gambino, onde o artista dança em frente à câmera, enquanto o caos do seu redor fica em segundo plano. A temática dos videoclipes são a mesma. A forma e o conteúdo não.

O mesmo acontece com o material de Elza e Livia. Ambas direcionam suas críticas ao governo. A diferença está nos recursos não-visuais utilizados na música. Em “É *fake* é óbvio”, Livia expressa com clareza a indignação, enquanto em

⁷⁵ Soares (2013) define ganchos visuais e versos ganchos como cenas do vídeo ou frases da música que, atrelados umas às outras, expressam além do que se vê e/ou além do que se ouve.

“Comportamento Geral”, utiliza-se da ironia, que acaba agregando à obra um certo duplo sentido, onde é preciso entender um pouco do contexto para saber da temática real do material. A temática da música mesma. A forma com que o conteúdo é trabalhado no videoclipe não.

É justamente a forma, além das características rítmicas do gênero musical, é claro, que faz com que os videoclipes com críticas sociais do *rap* brasileiro e o samba sejam percebidos de jeitos tão diferentes. A motivação de consumo desses materiais audiovisuais com fins de entretenimento é diferente para cada gênero musical. Pode partir da identificação de si, da curiosidade sobre o outro, do gosto pelo ritmo, entre outros.

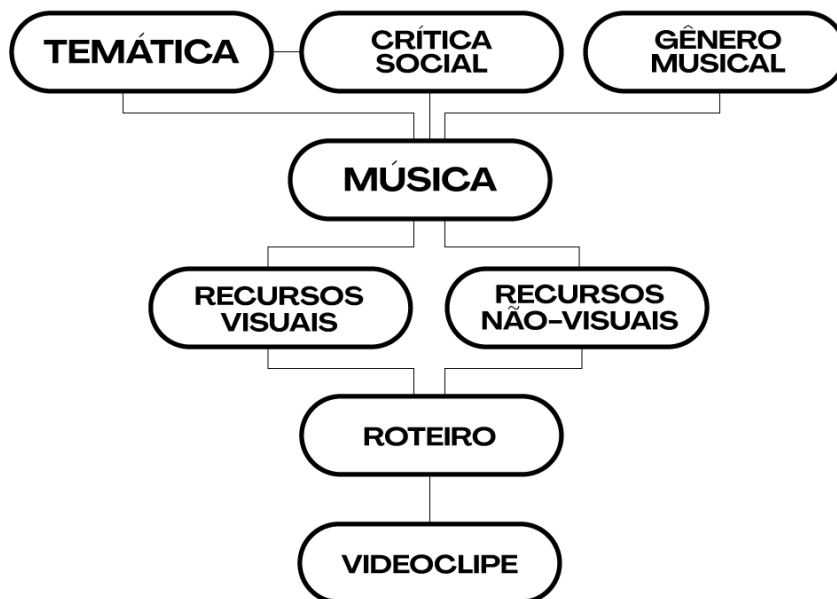
A construção da crítica social em videoclipes do *rap* brasileiro e do samba, segundo o resultado das amostras, pode surgir antes da música, durante a sua construção, ou no processo de construção do videoclipe. Para ilustrar e poder explicar de forma mais clara como funciona este processo, construí dois fluxogramas, visto que existe uma variação de processo.

O primeiro fluxograma é baseado em videoclipes onde, dentro da música, já é possível identificar uma crítica social. Na primeira linha do fluxograma, estão os elementos que ajudam a construir a música: a temática, a crítica social e o gênero musical.

A partir dos assuntos abordados na música é que se constrói o tom crítico para a obra. Por isso, a crítica social está atrelada à temática. Junto à este dois elementos, está o gênero musical, afinal, o material será influenciado pelas características próprias do gênero musical em questão – a forma e o conteúdo, do qual comentei alguns parágrafos acima, estão relacionados à este ponto.

O próximo elemento, que surge a partir dos que já foram comentados, é a música. A partir dela, da sua forma e do seu conteúdo, usam-se recursos visuais e recursos não-visuais para a construção do roteiro. A partir de todos estes elementos, chegamos ao material final: o videoclipe.

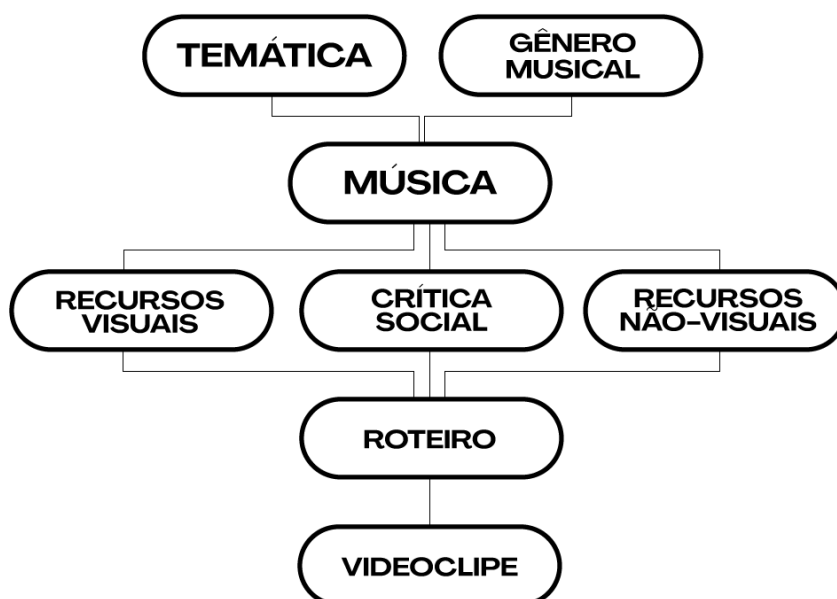
Fluxograma 1 - Processo de construção da crítica social a partir da música.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

No segundo fluxograma, o único elemento que muda de posição é a crítica social. Ao invés de aparecer na primeira linha, com os elementos que ajudam a construir a música, a crítica social aparece junto com os elementos que ajudam a construir o roteiro do videoclipe. Ou seja: a crítica social faz parte da história contada através da imagem, e talvez do áudio extra no videoclipe, mas não através da música.

Fluxograma 2 - Processo de construção da crítica social a partir do videoclipe.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A partir de toda a sintetização e a criação destes fluxogramas, pode-se chegar às seguintes conclusões:

- a) Há um padrão ou uma grande semelhança na construção de videoclipes com críticas sociais do *rap* brasileiro e do samba;
- b) Assim como previsto por outros autores, a música e o vídeo não precisam estar diretamente ligados para que a crítica social exista dentro dos videoclipes do *rap* brasileiro e do samba;
- c) Mesmo supondo quais as motivações de consumo com fins de entretenimento por parte do público, acredito que seria preciso um maior aprofundamento de pesquisa para uma resposta concreta.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura possui um papel social importante no Brasil, mas nem todos os movimentos artísticos são valorizados da mesma forma. Por isso, desde o início desta pesquisa, pretendeu-se tornar visível a riqueza comunicacional por trás do *rap* brasileiro e do samba – dois gêneros musicais que foram e ainda são marginalizados. Para que fosse possível externar este fato, a pesquisa desenvolveu-se a partir da análise de videoclipes com críticas sociais.

Além de analisar os cenários que permeiam os gêneros musicais, o objetivo principal foi analisar as diferentes formas de comunicar e criticar os problemas sociais do país. Como objetivos secundários, buscou-se entender como há o reconhecimento de músicas como de crítica social e como o conceito de entretenimento transita no *rap* brasileiro e no samba, mesmo tratando de temas sociais de forma crítica. Para que estes objetivos fossem atingidos, o processo de pesquisa inicia pelo referencial teórico, onde o foco foi compreender os cenários e conceitos que permeiam o tema escolhido.

A partir do conceito de indústria cultural, criado pela Escola de Frankfurt, entendeu-se a relação entre cultura e mercado desde o seu início, após o surgimento do sistema capitalista industrial, quando a comercialização da cultura ainda era vista com maus olhos. A questão mercadológica seguiu sendo estudada no capítulo sobre a indústria fonográfica no Brasil, onde entendeu-se sobre evolução da indústria da música, desde o LP até o *streaming*.

Ao contextualizar o conceito de gênero musical, identificou-se a importante e relevante influência que este rótulo possui no mercado e na percepção da sociedade. Isto porque as características de cada gênero musical são pré-estabelecidas, e como disseram Janotti Jr e Sá (2018, p.16), essa construção envolve aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais. Considero que esta pesquisa passou, de certa forma, por todos os aspectos citados pelos autores, possibilitando um entendimento maior sobre o tema em questão.

Por fim, o entendimento sobre o significado, a estética e a construção de videoclipes possibilitaram que, no futuro, o processo de análise se tornasse mais fácil, visto que Machado (2000) adianta que a música e o vídeo não necessariamente estão interligados.

Para tornar a pesquisa possível, foi utilizada a metodologia de Análise Midiática do Videoclipe, criada por Soares (2013), na qual o autor propõe uma desconstrução do conteúdo musical do conteúdo visual, tendo em mente que a música veio antes e, por isso, ela inspira o vídeo.

Para que fosse entendido o contexto dos gêneros musicais e dos videoclipes em questão, foi necessário que, nos capítulos quatro e cinco, contextualizar a história e a estética do samba e do *rap* brasileiro, assim como apresentar Emicida, Livia Cruz, Elza Soares e Bezerra da Silva, artistas das obras escolhidas.

Os recursos visuais e não-visuais dos videoclipes foram analisados no capítulo seis a partir do meu conhecimento individual e acadêmico sobre as temáticas abordadas nos materiais.

A partir das amostras analisadas, criou-se, no subcapítulo 6.5, duas tabelas que sintetizam três pontos importantes sobre os videoclipes: quais as temáticas abordadas, quais os recursos visuais utilizados e quais os recursos não-visuais utilizados. Ao sintetizar os resultados, descrevo a conclusão obtida, além de torná-la visualmente entendida através de dois fluxogramas, visto que a construção das críticas sociais possui duas variações.

A análise das amostras, na minha visão como pesquisadora, iniciou-se muito antes do capítulo seis. A contextualização de cada um dos elementos contribuiu direta e indiretamente para as considerações finais das amostras. Isto mostra o quanto a cultura e a música precisam ser contextualizadas, principalmente para que não sejam mal interpretadas e marginalizadas.

Cada capítulo mostrou, pouco a pouco, a relevância da pesquisa sobre movimentos culturais, principalmente os ligados às críticas sociais. Digo isto tanto para meus colegas da comunicação social, quanto para de outros cursos, afinal, dar visibilidade à margem é papel de todos.

Deixo a pesquisa em aberto e a sugestão de que, em próximos estudos, busque-se entender melhor o conceito de entretenimento ligado à crítica social – tópico do qual não foi possível aprofundar-me tanto na pesquisa em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme – os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. Orientador: Maria do Rosário da Cunha Peixoto. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, PUCSP, São Paulo, 2006.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural?** Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Editora Brasiliense, 21ª ed., 2006.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FREIRE, João Filho; JANOTTI JR, Jeder. **Comunicação & Música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de Pesquisa Para Internet**. Porto Alegre: Editora Meridional, 2011.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

HOLZBACH, Ariane Diniz. **A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero musical**. Curitiba: Editora Appris, 2016.

JANOTTI JR, Jeder; ALCANTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva**. Curitiba: Appris Editora, 2018.

JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. Minas Gerais: PUCMG, 2018. p 1-21

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2000.

MARCHI, Leonardo. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

MARTINELLI, Maria Lúcia (Org.). **Pesquisa qualitativa: um instigante desafio**. São Paulo: Veras, 1999.

MATOS, Claudia. Bezerra da Silva, singular e plural. **Periódicos UFRJ**, v. 15, n. 2, 2011.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. Prefácio. IN: RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise de Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Zahar, 2001.

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Bezerra da Silva: música, malandragem e resistência nos morros e subúrbios cariocas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa, Paraíba: Editora da UFPB, 2013.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: As transformações do rap no Brasil**. Claro Enigma, 2015.