

OS SIGNOS DA LUTA ANTIRRACISTA NO VIDEOCLÍPE “JUNHO DE 94”: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

SIGNS OF THE ANTI-RACIST STRUGGLE IN THE MUSIC VIDEO “JUNHO DE 94”: A SEMIOTIC ANALYSIS

Alexandre Souza da Silva ¹

Luiza Müller ²

Bruno Leites ³

Resumo

Este artigo inscreve-se no debate sobre a luta antirracista por meio de uma análise semiótica da produção videográfica do rapper Djonga. A partir da semiótica peirciana, tal como sistematizada e aplicada por Santaella (2005), examina-se o videoclipe da música Junho de 94, destacando sete signos relacionados à temática antirracista. A análise identifica representações de sin-signos, quali-signos e legi-signos, incluindo a força, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a subordinação do patriarca negro, a atenção legada ao protagonista da narrativa do clipe, a ordem de execução e a presença do banheiro após sua suposta morte. Os resultados apontam para a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos, reforçados pelo contraste visual e pelo enquadramento fotográfico, que direciona o olhar do espectador para elementos-chave da narrativa.

Palavras-chave

Djonga; antirracismo; videoclipe; semiótica; rap; comunicação

Abstract

This article engages in the debate on the anti-racist struggle through a semiotic analysis of the videographic production of rapper Djonga. Based on Peircean semiotics, as systematized and applied by Santaella (2005), the music video for the song Junho de 94 is examined, highlighting seven signs related to the anti-racist theme. The analysis identifies representations of sin-signs, quali-signs, and legi-signs, including the rope around Djonga's neck, the contrasts of social inequality in the settings, the Brazilian flag, the subordination of the Black patriarch to the white family, the attention given to the protagonist of the video's narrative, the order of execution, and the presence of the bathroom after his supposed death. The results indicate a predominance of primarily symbolic signs, reinforced by visual contrast and photographic framing, which guide the viewer's gaze toward key elements of the narrative.

Keywords

Djonga; anti-racism; music video; semiotics; rap; communication

1 Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), xandi0203@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-2510-0483>

2 Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), luizaemuller@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-3397-7091>, <http://lattes.cnpq.br/9746431747169985>

3 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bruno.leites@ufrgs.br, <https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>, <http://lattes.cnpq.br/6365957990393840>

Introdução

Para explorar temas como racismo, herança da escravidão, desigualdade social e a luta antirracista, o presente artigo propõe a identificação e a análise de signos aderentes a tais temáticas na produção videográfica do rapper Djonga, de 2018. Tais signos, embora identificados na produção audiovisual que aqui é objeto de análise, poderiam ser igualmente encontrados em diversos contextos cotidianos. Por essa razão, a mobilização dessas temáticas, aliada à semiótica peirceana, estrutura a problemática central da pesquisa: como o racismo, assim como a luta antirracista, são representados no videoclipe *Junho de 94* de Djonga?

O surgimento dos vídeos foi um marco para a indústria musical, expandindo as possibilidades expressivas dos artistas no campo visual. Desde a década de 1960, esse recurso se consolidou em diferentes gêneros musicais e, considerando a importância dos vídeos na amplificação do potencial das canções e sua capacidade de construção de sentidos, pode-se entendê-los como um objeto relevante para os estudos em comunicação. O corpus de nossa análise configura-se no videoclipe de Djonga, dirigido por Gabriel Solano e lançado em 2018, e sua escolha considera a riqueza de elementos narrativos e semióticos apresentados na obra e pertinentes para a problematização aqui proposta. A obra compõe-se da dramatização de duas realidades contrastantes expressas na mesa de café da manhã de duas famílias, que evidenciam desigualdades sociais e críticas ao sistema capitalista. O clipe culmina na execução do protagonista, interpretado por Djonga.

Exploram-se as camadas de significado contidas na obra, destacando seu discurso antirracista e sintetizando seus principais recursos visuais e narrativos. Para abordar as nuances do racismo, que, por vezes, opera de maneira velada, e a atuação do antirracismo como enfrentamento ao preconceito estrutural, recorre-se à obra de Ribeiro (2019). Já para contextualizar o histórico escravista do Brasil Império, mobiliza-se Júnior (2015).

O artigo faz um breve resgate da história do rap, sua relação com a luta antirracista, a trajetória dos vídeos e a ascensão de Djonga como artista nacionalmente reconhecido. Em seguida, apresenta a fundamentação teórico-metodológica do trabalho: a semiótica peirceana, tal como sistematizada e aplicada por Lúcia Santaella (2005). Por fim, apresenta a análise do objeto de estudo, descrevendo sua estrutura narrativa e os signos identificados. Como resultados, destacam-se a recorrência do uso de signos simbólicos, o emprego de contrastes para enfatizar diferenças sociais, o uso do insólito, como a força constantemente presente no pescoço de Djonga e a referência divina no desfecho da obra, além dos enquadramentos baseados na regra dos terços para direcionar o olhar do espectador.

Dessa forma, este texto busca contribuir para a compreensão dos signos antirracistas na produção audiovisual do rap, evidenciando como o videoclipe *Junho de 94* articula discurso e estética na construção de sua mensagem.

O rap – ferramenta cultural de resistência

O rap é um gênero musical originado na Jamaica na década de 1960 e posteriormente levado para os bairros periféricos dos Estados Unidos, especialmente em Nova York, na década de 1970. Sigla para *Rhythm and Poetry*, o rap mescla ritmo – proporcionado pelas batidas instrumentais (beats) – e poesia, expressa pelos mestres de cerimônia (MCs).

O contexto social no qual o rap se desenvolveu nos Estados Unidos foi fundamental para sua consolidação como ferramenta cultural de resistência. Nessa mesma época, o rap começou a ser produzido no Brasil, ganhando notoriedade com Thaíde e DJ Hum. São Paulo foi o principal polo do movimento, devido às suas semelhanças socioeconômicas com os guetos norte-americanos (Fernandes et al, 2009). O rap chegou ao Brasil não apenas por meio do áudio, mas também da imagem, sendo rapidamente integrado à cultura periférica.

A trajetória do gênero musical, marcada por sua resistência e sua capacidade de adaptação, demonstra sua relevância cultural e social. No Brasil, o rap continua a evoluir, agregando novos elementos musicais e narrativas que refletem as vivências das periferias e suas lutas.

Todavia, para compreender a ligação entre o rap e a luta antirracista, é essencial primeiro definir o conceito de antirracismo. Ao longo dos anos, com o fortalecimento de movimentos de resistência contra o racismo, tornou-se socialmente inaceitável no Brasil adotar uma postura abertamente racista. No entanto, a rejeição ao racismo explícito não eliminou suas manifestações veladas, que continuam sendo a principal forma de expressão do racismo no país. Na publicidade, por exemplo, mesmo quando a negritude é representada, é frequente que siga presa a “imagens de controle”, inclusive sob o mito da suposta “democracia racial” brasileira, como concluiu Pablo Fernandes (2023) ao realizar uma análise interseccional semiótica de anúncios publicitários. Entretanto, para enfrentar essa realidade e erradicar os valores racistas enraizados na sociedade, não basta condenar atitudes individuais evidentes; é necessário combater o racismo estrutural. Essa abordagem requer o reconhecimento de que o racismo está incorporado à estrutura social e opera independentemente da intenção individual. Dessa forma, mesmo que o silêncio diante do racismo não torne alguém juridicamente culpado, ele implica uma responsabilidade ética e política pela sua perpetuação.

O racismo estrutural está profundamente enraizado na sociedade brasileira e persiste há séculos. Um exemplo de sua operação pode ser observado nas políticas de terras implementadas após a proibição do tráfico negreiro. Em 1850, ano em que o tráfico foi proibido, foi promulgada a Lei de Terras, que extinguiu a possibilidade de adquirir terras por meio de ocupação, restringindo sua distribuição à compra. Como resultado, ex-escravizados, que haviam sido privados de recursos econômicos durante séculos, enfrentaram enormes barreiras para adquirir terras, enquanto antigos latifundiários e imigrantes europeus receberam concessões para facilitar sua inserção econômica (Ribeiro, 2019).

O resgate dessa legislação evidencia parte da construção do racismo estrutural, pois a posse de terras representa um dos maiores ativos econômicos para a ascensão social. Desde o início, as pessoas negras, mesmo após a abolição, foram sistematicamente excluídas de oportunidades para construir um futuro próspero e ocupar posições de poder. Essa exclusão contrasta com o mito da democracia racial, que sugere que as desigualdades entre brancos e negros foram superadas sem necessidade de medidas concretas.

Diante desse contexto, evidencia-se a relação entre o rap e a luta antirracista. Como visto, o antirracismo não se limita ao combate direto ao racismo, mas busca dismantlar as estruturas que sustentam sua perpetuação. O rap, por sua vez, é um gênero musical historicamente criado e protagonizado por negros, servindo como ferramenta de resistência e denúncia contra a violência policial, o genocídio da população negra e outras formas de opressão racial. Muitas letras de rap abordam essas temáticas de forma contundente. Na música *Olho de Tigre*, Djonga (2017) versa: “Um boy branco me pediu um high five, confundi com um Heil, Hitler. Quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaniaco”. Em *Boa Esperança*, o rapper Emicida (2015) canta: “E os camburão o que são? Negreiros a retrafficar, favela ainda é senzala, jão, bomba relógio prestes a estourar.” Já o grupo Racionais MCs, em *Negro Drama* (2002), denuncia: “Recebe o mérito a farda que pratica o mal, me ver pobre, preso ou morto já é cultural. Histórias, registros e escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito.”

Nascido na periferia e protagonizado por indivíduos em situação de vulnerabilidade social, o rap dá voz aos marginalizados e serve como um canal de expressão para experiências e lutas frequentemente ignoradas pela sociedade. Ao abordar questões sociais, políticas e culturais, o rap se torna uma ferramenta poderosa de resistência e visibilidade para aqueles que historicamente foram silenciados.

Djongador

Dado esse contexto, chegamos a Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga. Nascido em 4 de junho de 1994, o rapper mineiro ingressou no mundo da música com composições autorais em 2010, lançando oficialmente seu primeiro single, “Corpo Fechado”, em 2012. O reconhecimento fora de sua cidade natal, Belo Horizonte, veio após o lançamento de seu primeiro EP, “Fechando o Corpo” (2013). Nesse período, Djonga recebeu uma proposta de DJ Hum para gravar, resultando na faixa “Um Bom Maluco” (2014). Aos poucos, conquistou espaço na nova cena do rap brasileiro.

A lírica do rapper sempre se destacou por seu viés político e social, especialmente no combate ao racismo. Essa postura tornou-se amplamente conhecida em 2017, com o lançamento do single “Olho de Tigre” no canal da gravadora *Pineapple Storm*. O refrão da música⁴, adotado como slogan por jovens negros periféricos, foi utilizado em manifestações no Rio de Janeiro, tornando-se um símbolo de resistência, especialmente após o assassinato da vereadora Marielle Franco, em 14 de março de 2018.

4 Sensação, sensacional; Sensação, sensacional; Sensação, sensacional; Firma, firma, firma; Fogo nos racista (Djonga, 2017)

Nos seus vídeos, Djonga insere símbolos impactantes, como a corda no pescoço em "Junho de 94" (2019) e a máscara branca em "Hat Trick" (2020), conferindo múltiplas camadas de significado às suas narrativas. A polêmica cena da voadora em um garoto branco no clipe de "A Música da Mãe" gerou debates nas redes sociais, sendo interpretada como uma provocação às tensões raciais (Dornelas, 2018). Já o videoclipe de "Hat Trick" (2020) traz uma forte referência ao livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), de Frantz Fanon, por meio do uso da máscara branca.

Djonga constrói narrativas visuais que desafiam o público a refletir criticamente sobre suas músicas e o contexto social em que estão inseridas. Sua estética mescla elementos do cotidiano periférico, como crianças jogando futebol nas ruas, com cenas experimentais e simbólicas, como o encerramento de "Junho de 94", no qual Djonga, ao lado de uma mulher sentada na privada, lhe entrega um rolo de papel higiênico. A escolha de locações urbanas, como becos e prédios abandonados, reflete a identidade cultural das comunidades representadas, como visto no clipe de "Esquimo" (2021).

A narrativa visual de seus vídeos é cuidadosamente planejada para carregar múltiplos significados. Ademais, a presença cênica de Djonga nos vídeos é marcante; sua atuação expressiva e linguagem corporal intensificam a mensagem de suas músicas. Essas características ampliam a carga semiótica das cenas, tornando seus vídeos peças fundamentais para a compreensão de sua obra.

Apresentamos, na próxima seção, uma análise desses signos e construções visuais no videoclipe da faixa *Junho de 94*.

A teoria semiótica de Charles Sanders Peirce: categorias, tricotomias e interpretação

Charles Sanders Peirce (1839–1914), filósofo e cientista norte-americano, é reconhecido como fundador do pragmatismo e por suas amplas contribuições à lógica, matemática, filosofia e, principalmente, à semiótica. A teoria peirceana se fundamenta em uma fenomenologia que distingue três categorias universais: primeiridade, secundidade e terceiridade. De acordo com Santaella (2005), a primeiridade envolve qualidades potenciais, sentimentos e originalidade. Trata-se da experiência imediata e sensorial — como cores, sons, emoções — e expressa liberdade e indeterminação. A secundidade, por sua vez, refere-se ao mundo factual das relações e confrontos. Está associada à ação e reação, surpresa, conflito e ao “aqui e agora”. Já a terceiridade trata da generalização, da continuidade e do raciocínio interpretativo, estando ligada à inteligência, à mediação e ao desenvolvimento de significados, sendo a categoria que mais diretamente remete ao signo enquanto estrutura semiótica.

Para Peirce, o signo é uma entidade tríplice que envolve um primeiro (forma sensível), um segundo (objeto que representa) e um terceiro (efeito que produz na mente de um intérprete). Santaella (2005) exemplifica esse processo com o grito: como qualidade sonora, ele é um signo de que algo está ocorrendo (dor, alegria), provocando um efeito interpretativo, como correr para ajudar ou ignorar.

Essa tríade é composta pelo objeto (aquilo que o signo representa), pelo signo (o mediador entre objeto e intérprete) e pelo interpretante (a resposta cognitiva, afetiva ou prática produzida). A relação entre esses três elementos revela o dinamismo da construção de significados, dependente do contexto e do interpretante. Essa estrutura conceitual dá origem a uma abordagem semiótica original, que permite pensar os signos não apenas como representações racionais, mas também como fenômenos sensíveis e ambíguos. Tal abordagem admite a análise de qualquer objeto como signo — de um suspiro a uma propaganda televisiva — graças à articulação com a fenomenologia (Santaella, 2005).

A partir dessas categorias, Peirce propôs as chamadas tricotomias gerais, que relacionam o signo consigo mesmo, com seu objeto e com seu interpretante.

Quadro 1 - Tricotomias gerais

Signo 1º em si mesmo	Signo 2º com seu objeto	Signo 3º com seu interpretante
1º quali-signo	ícone	rema
2º sin-signo	índice	dicente
3º legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Santaella, 2007.

O quali-signo, por exemplo, representa uma qualidade sensível — como uma cor ou som —, sendo um signo de possibilidade (Maciel, 2019). Quando se associa a um objeto pela aparência, transforma-se em ícone, como uma nuvem que *parece* um castelo. O efeito interpretativo gerado por essa associação é o rema, uma hipótese interpretativa (Santaella, 2005).

Na secundidade, encontramos os sin-signos — signos existenciais e singulares —, associados aos índices, que têm conexão factual com seu objeto. Um exemplo clássico é a fotografia, que mantém relação física com o que retrata. O interpretante dessa relação é o dicente, que comunica algo verificável, como uma afirmação concreta sobre o mundo.

Por fim, na terceiridade, os legi-signos são signos gerais, baseados em convenções. Eles se expressam como símbolos, cuja interpretação depende do aprendizado cultural, e produzem como interpretante o argumento, isto é, uma proposição lógica e estruturada.

Portanto, a semiótica de Peirce fornece um arcabouço teórico robusto para compreender a produção de sentido em diversos contextos, ao articular categorias fenomenológicas, relações sógnicas e formas interpretativas que abrangem desde o sensível até o conceitual.

Os sete signos em junho de 94

Para compor o corpus deste trabalho, foi selecionado um videoclipe do canal oficial do rapper Djonga na plataforma YouTube, referente à faixa Junho de 94. A escolha foi baseada em uma observação preliminar do canal, que contém um amplo repertório de produções do artista, totalizando 93 vídeos, dos quais 21 são videoclipes. Dentro desse conjunto, priorizaram-se produções individuais do artista, excluindo videoclipes relacionados a outros membros da banca A Quadrilha. Além disso, o recorte considerou especificamente obras com temática antirracista, de modo a viabilizar uma análise aprofundada da obra selecionada.

O videoclipe de Junho de 94 foi roteirizado pelo próprio Djonga e dirigido por Gabriel Solano. No audiovisual, o rapper assume simultaneamente o papel de um personagem presente em dois contextos distintos: a sala de jantar de uma família negra e pobre e a de uma família branca e rica, ambas no momento do café da manhã. Ao longo da obra, são evidenciadas diversas desigualdades sociais entre as duas famílias, entre outras críticas contextualizadas no enredo. No desfecho, mesmo após alcançar a ascensão social e ocupar um lugar entre os privilegiados, Djonga é executado a mando do patriarca branco.

A presente análise estrutura-se, assim, em dois níveis: descrição das cenas e identificação dos signos, apresentadas de forma tabelada e formalizadas em quadros, e análise detalhada de cada signo. Para a análise dos signos no videoclipe, serão utilizadas as tricotomias de signos (Santaella, 2005), que incluem os quali-signos, ícones, remas, sin-signos, índices, dicentes, legi-signos, símbolos e argumentos. A partir dessa estrutura teórica, será possível compreender como os elementos visuais, sonoros e verbais do videoclipe interagem e se relacionam, permitindo decifrar as significações que eles transmitem.

Ao final da análise, será apresentada uma síntese das observações, relacionando os signos observados com os conceitos semióticos, para compreender como o videoclipe utiliza esses signos para representar e problematizar a luta antirracista.

Signo 1: Corda no pescoço

Logo na abertura do videoclipe já podemos observar um close no primeiro grande signo inserido na obra, que irá repetir-se até o fim do vídeo em ambos os cenários, enquadrado em diversos planos diferentes – a corda no pescoço –, como podemos observar no Quadro 2.

Baseados nas ideias de Santaella (2005), podemos afirmar que esse signo se trata majoritariamente de um símbolo, pois é um signo fundamentado por uma lei. Afirmar isso significa dizer que só podemos identificar a mensagem ali posta por conta de convenções sociais que nos indicam que uma corda ao redor do pescoço constitui uma força, e que essa é um meio fortemente simbólico de execução do sistema escravagista.

O uso do enforcamento como método de execução era uma forma pública de punir os escravizados, segundo Júnior (2015, p. 39), “com o intuito de acompanharem

de perto as consequências de atos de insubordinação”. Ainda segundo o autor (Junior, 2015, p. 41), “No período compreendido entre os anos 1791 e 1830, cerca de 2,8 milhões de africanos desembarcam no Brasil”. Com esse grande número de escravizados no território brasileiro, que em 1824 chegou à marca de 60% dos habitantes da Bahia, o medo de possíveis revoltas crescia cada vez mais, de acordo com Pirola (2012). Por conta disso, a população passa a realizar grande pressão sobre o estado, que resulta na criação da Lei de 10 de junho de 1835, que, de acordo com Júnior (2015, p. 42), “(...) nada mais é do que uma medida para acelerar e facilitar a condenação e posterior execução de escravos que incorrem em determinados delitos”.

Com isto, condenar à morte se tornou mais simples e consequentemente provocou um grande aumento da quantidade de escravizados executados, principalmente nos primeiros anos de vigor.

Assim, do ponto de vista icônico, a tomada que enquadra em um close a corda no pescoço de Djonga pode reforçar ainda mais a ideia de corpos negros em forcas, sem um rosto, ou seja, sem se referir a apenas um indivíduo, mas a todos os negros.

Outro ponto que também chama a atenção é o quão tensionada a corda está. Durante todo o videoclipe, independente do artista estar sentado ou em pé, a corda permanece totalmente esticada, trazendo uma sensação de tensão constante para a obra. O que é, também, uma interpretação icônica, pois a corda passa essa sensação pelas qualidades que apresenta naquele contexto.

Uma outra observação que podemos realizar em cima do objeto é a relação indicial que a força possui. Ao observar algum indivíduo em uma força, automaticamente entendemos que esse está próximo da morte, seja ela por meio de uma execução, como no caso do videoclipe, seja ela por meio do suicídio.

Ainda vale destacar que a força se mantém ao redor do pescoço de Djonga, tanto enquanto este se encontra cercado por uma família negra humilde, quanto no momento em que está cercado por uma família branca abastada. Tal representação simboliza que, apesar da ascensão social de Djonga, este segue vulnerável ao racismo, vivendo com a corda no pescoço.

Quadro 2 – Corda no pescoço

Duração	Descrição	Imagem
0:01 a 0:02	Djonga, aparentemente desacordado, com uma força ao redor do pescoço.	

A cena estende-se por todo o videoclipe, de forma intercalada.	Djonga, com a corda no pescoço, rimando e sentado junto à mesa com uma família pobre e negra.	
A cena estende-se por todo o videoclipe, de forma intercalada.	Djonga com a corda no pescoço rimando, sentado junto à mesa em uma família rica e branca.	

Fonte: elaborado pelos autores.

Signo 2: Cenário

O segundo signo que destacamos no videoclipe é o contraste social entre negros e brancos em um âmbito geral, apresentando o ambiente e os itens postos à mesa de ambas as famílias. Em relação aos ambientes, na família negra vemos paredes descascadas, cadeiras desparceiradas e a falta de louças sobre a mesa. Já na família branca, notamos a parede perfeitamente pintada, algumas obras de arte, um conjunto de cadeiras e um conjunto de louças elegante. No que diz respeito aos alimentos, na família branca vemos uma diversidade de frutas, sucos e pães, enquanto na mesa dos negros, apenas pão, margarina e café com leite.

Para elucidar esses contrastes, conforme detalhado no Quadro 3, a direção de fotografia transita tanto por planos médios contextualizando o ambiente que está sendo retratado e destacando a composição dos personagens e dos itens do cenário, quanto por planos fechados em objetos específicos para enfatizar comparações-chave de objetos e alimentos contrastantes.

Ainda podemos observar uma tomada específica em que Djonga, enquanto membro da família negra, aparece fazendo um grande esforço para tentar alcançar um saco onde estão os pães para o café da manhã. Desse gesto podemos destacar tanto a questão de, apesar do grande esforço, ele não conseguir alcançar o que seria tido como o mínimo para realizar a refeição naquele ambiente, quanto a questão de nenhum dos demais demonstrar interesse em ajudá-lo a alcançar seu objetivo. A dificuldade para alcançar o alimento pode ser colocada em contraste com, ainda que a atenção ao personagem permaneça sendo negada, a facilidade para o acesso aos alimentos que passa a ter enquanto membro do grupo branco.

Quadro 3 – Cenário

Duração	Descrição	Imagem
00:24 a 00:26	Membro da família negra morde um pão francês.	
00:30 a 00:31	Vasilha de frutas inserida na mesa de café da manhã da família branca	
00:33 a 00:35	Mulher da família branca comendo frutas em louças elegantes.	
01:39 a 01:44	Djonga, sentado junto à família negra, tenta alcançar o saco de pão com todas suas forças, porém não consegue.	
01:50 a 01:51	Jovem da família negra bebe café com leite em um pequeno copo de bar.	

02:11 a 02:14	O mordomo serve um copo de suco à Djonga na mesa da família branca.	
---------------	---	--

Fonte: Elaborado pelos autores.

Apesar de todo signo carregar um pouco de cada componente da tricotomia proposta por Santaella (2005), nas representações de contraste social da obra, de natureza cênica, podemos assumir uma classificação majoritariamente legi-sígnica. Assim sendo, observamos uma relação simbólica do signo com seu objeto, por exemplo, o consumo de pão francês com margarina e café com leite frente ao consumo de frutas frescas e pães variados. Devido às convenções sociais que colocam o primeiro em uma posição de alimento simples e barato, enquanto o segundo é mais elaborado e caro, essas particularidades os levam a simbolizar escassez e abundância, respectivamente.

Ainda temos mais um fator cênico que amplifica o contraste entre os dois ambientes, que é a iluminação. Apesar de ambas as locações serem retratadas no período do dia e possuírem janelas próximas com a entrada de claridade, na sala da família negra temos um ambiente significativamente mais escuro do que a sala da família branca.

Segundo Pollari (2013), “A iluminação desempenha um papel importante no cinema determinando a atmosfera das cenas, estimulando a percepção visual e influenciando as emoções dos espectadores”. Assim, podemos interpretar o contraste entre a iluminação dos ambientes como um reforço à ideia de escassez e abundância, utilizando um ambiente mais escuro para causar a sensação de vulnerabilidade, em contrapartida ao mais claro, ligado ao otimismo.

Já na relação desse signo com seu interpretante, temos, principalmente, uma ligação de natureza argumentativa. Pois é necessário que tenhamos um entendimento prévio sobre as leis e convenções que agem sobre determinado signo para que o possamos compreendê-lo.

Signo 3: Bandeira do Brasil

O terceiro signo que merece destaque na obra é a bandeira do Brasil. No decorrer do videoclipe podemos observar uma máquina de costura ao fundo na sala de jantar da família negra, onde a bandeira está sendo confeccionada. Por outro lado, em um ponto específico da obra – 02:22 a 02:24, conforme o Quadro 4 – pode-se observar a mesma bandeira na sala da família branca exibida em primeiro plano, estendida na cadeira do patriarca.

Devido à sua associação com convenções sociais estabelecidas, como um conhecimento básico sobre o funcionamento socioeconômico do país e a preservação do poder da classe burguesa, é possível afirmar que esse signo em questão pode ser identificado como um legi-signo.

Baseados na relação desse signo com seu interpretante, podemos argumentar que, ao apresentar a família negra envolvida na confecção da bandeira, o videoclipe pode estar fazendo uma crítica ou uma reflexão sobre a participação desses grupos sociais na construção do país de forma simbólica. Já a presença da bandeira em destaque na cadeira do patriarca da família branca pode representar a apropriação e o controle dessa simbologia por parte das elites dominantes.

Essa imagem contrapõe duas narrativas, uma relacionada à contribuição e à participação dos grupos historicamente marginalizados na construção nacional e outra que destaca a apropriação e o domínio do poder pelas classes privilegiadas. Dessa forma, a bandeira do Brasil nessa cena se torna um signo poderoso que remete às questões de identidade, poder e representatividade.

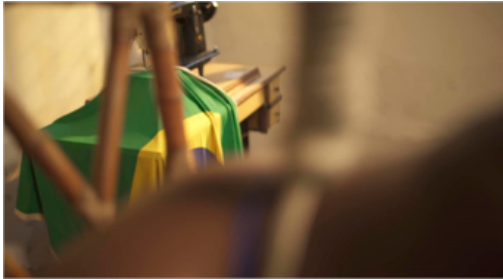
A partir daí pode-se interpretar que, na família negra, o símbolo do país é ligado ao trabalho, enquanto que, na família branca, é relacionado à proteção e ao poder. A distância da bandeira, que também varia de um ambiente para outro, sendo no primeiro mais distante e majoritariamente fora de foco, enquanto no segundo se encontra mais próxima à câmera e diretamente em foco, pode transmitir a ideia de a família branca estar mais próxima ao Estado do que a família negra.

Outro ponto interessante relacionado a esse signo é o trecho destacado anteriormente em que a bandeira localizada na sala da família negra aparece em foco – 01:45 a 01:47, conforme detalhamento no Quadro 4. Nesse trecho vemos a bandeira entre as costas da cadeira, por onde o foco passa em determinado momento e que se assemelham a grades, e com a silhueta de Djonga com a força em desfoque bem próxima a câmera. Nessa tomada podemos interpretar que estariam ali dadas as alternativas para negros periféricos no país, que acabariam na força, que seria uma simbologia para a morte, atrás das grades, ou como mão de obra.

Apesar de nosso foco estar mais ligado à imagem, também vale destacar que, no conjunto de cenas em que temos a tomada da bandeira no encosto da cadeira do patriarca branco, passa-se um trecho interessante da música para aquela imagem, em que Djonga diz: “Tive que ouvir que eu tava errado por falar proreis que seu povo me lembra Hitler, carregam tradições escravocratas e não aguentam ver um preto líder”.

Ligando o que é dito com a imagem que descrevemos, podemos observar um reforço entre a imagem e o som para direcionar a quem Djonga se refere em sua fala, assim como a fala reforça o sentido da bandeira nas costas do patriarca branco.

Quadro 4 – Bandeira do Brasil

Duração	Descrição	Imagem
01:45 a 01:47	Bandeira do Brasil estendida sobre uma máquina de costura na casa da família negra.	
02:21 a 02:23	Bandeira do Brasil estendida sobre a cadeira do patriarca da família branca.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 4: O mordomo

Também podemos observar que um dos membros da família negra está inserido como mordomo na família branca, servindo a todos, inclusive a Djonga. O que é enfatizado pela montagem do videoclipe, que insere uma tomada do mordomo desempenhando seu serviço na casa da família branca e, logo em seguida, uma segunda tomada do mesmo personagem sentado à mesa da família negra. Ainda podemos destacar que esse é o único trecho da obra em que outro personagem, que não o próprio Djonga, canta versos da música.

Na primeira tomada em que o patriarca negro aparece em cena servindo à família branca – 00:54 a 00:56, conforme Quadro 5 – podemos notar que esse aparece entrando em cena, em foco, bem no terço direito da tela. Logo em seguida, temos uma segunda tomada em que ele, novamente, aparece em foco posicionado bem no terço direito da tela, mas dessa vez sentado à mesa da família negra. Ainda nesse conjunto de informações, podemos destacar que esse é o único momento em que algum outro personagem da narrativa canta versos da música, sem ser o próprio Djonga. Toda essa construção técnica nos ajuda a voltar a atenção para esse signo, reduzindo as chances de o deixarmos passar despercebido e, também, enfatizando a importância do personagem estar presente nos dois ambientes.

Outro ponto interessante ligado à significação do papel de mordomo exercido pelo patriarca negro é o contraste que temos espalhado por todo o clipe entre os ali-

mentos que esse personagem consome e os alimentos que ele serve para seus patrões. Nesse ponto se torna nítida a discriminação social entre os dois grupos, em que um é marginalizado no que diz respeito ao acesso alimentício, apesar de servir alimentos ao outro. Tendo essa dinâmica em vista, podemos considerar a predominância de um quali-signo, pois o ato de serventia do patriarca negro à família branca frente às condições sociais que esse enfrenta com sua própria família implica um ícone de toda uma fatia da população brasileira.

Por fim, podemos observar esse signo por meio de uma ótica sin-signica, em que é reforçado o significado de serventia do homem negro à família branca, por esse simplesmente estar desempenhando essa ação. A partir disso, podemos interpretar de imediato uma hierarquia entre a família branca e o patriarca negro.

Quadro 5 – O mordomo

Duração	Descrição	Imagem
00:56 a 01:00	Integrante da família negra conversa com os demais em torno da mesa de café da manhã.	
01:00 a 01:06	Integrante da família negra serve à família branca.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 5: Atenção

No quinto signo da obra, podemos observar um momento em que Djonga bate levemente na taça com o intuito de chamar a atenção. No entanto, é importante ressaltar que, nesse contexto, ninguém lhe dá atenção, configurando uma negação ou ausência de resposta por parte dos demais personagens presentes.

Nessa tomada, Djonga é enquadrado no terço esquerdo da tela, para que nossa atenção seja levada para o personagem nesse momento. No entanto, há outros elementos relevantes para a potencialização de sentido no quadro. A forma como a câmera enquadra Djonga ao fundo, enquanto no primeiro plano temos os alimentos da mesa desfocados, realça a questão de que o personagem está ocupando um espaço privilegiado. Também podemos ressaltar a mulher da família branca que aparece des-

focada no lado direito da tela. A inserção dela nesse quadro olhando para o outro lado possibilita que, de imediato, possamos entender que Djonga não está recebendo a atenção dos presentes.

Esse signo nos remete a questões de desigualdade e exclusão, destacando a falta de reconhecimento e a marginalização da voz de Djonga naquela dinâmica familiar privilegiada. Por meio desse gesto simbólico de bater na taça, Djonga busca ser ouvido e participar do diálogo, mas sua tentativa é ignorada pelos membros da família branca, configurando um segundo gesto simbólico, que suscita o silenciamento dos indivíduos negros, ainda que conquistem um espaço na mesma camada social da elite.

Assim, esse legi-signo pode ser interpretado como uma forma de reafirmar as barreiras sociais e os estereótipos que limitam a participação e o reconhecimento dos indivíduos negros na sociedade. O gesto de bater na taça e ser ignorado, que remete à tradição de chamar a atenção em um ambiente familiar, revela a dificuldade de Djonga em ser visto, ouvido e valorizado dentro daquele contexto. O que podemos ler a partir de um entendimento histórico do silenciamento dos negros por meio do racismo. Segundo Ribeiro (2019, p. 39), “O racismo conhece o potencial transformador da potente voz de grupos historicamente silenciados”.

Quadro 6 - Atenção

Duração	Descrição	Imagem
00:40 a 00:42	Djonga bate levemente em sua taça para chamar a atenção.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 6: A ordem

O sexto signo notado na obra configura-se no momento em que o chefe da família branca ordena ao mordomo que enfoque Djonga. Nessa cena, temos o único momento no qual aparece o rosto do patriarca branco, enquanto ordena, em um plano levemente contra-plongée, reforçando o poder do patriarca, e com as pernas de Djonga, que aguarda sem resistência, desfocadas em primeiro plano, como pode-se observar no Quadro 7.

Na segunda tomada da cena, temos um plano sequência que se inicia com um close na mão do mordomo, que larga uma jarra de suco que possui um detalhe em miçangas que se assemelha a itens de religiões de matriz africana. Em seguida a câmera acompanha as mãos do mordomo até a cadeira que apoia os pés de Djonga, e, a seguir,

temos uma tomada, fechada, focada nos pés de Djonga se debatendo, com a cadeira que o apoiava ao fundo do quadro. Por fim, a última tomada do conjunto de cenas inicia enquadrada em um close no rosto de Djonga, aparentemente morto, com a corda no pescoço, e o mordomo desfocado ao fundo do quadro. Em seguida o quadro inicia uma transição para o preto e a câmera simula uma queda.

Um ponto que podemos interpretar a partir desse legi-signo, é a questão de um outro homem negro ser o carrasco de Djonga a mando de um homem branco. Por meio do conhecimento histórico, é possível fazer uma relação com diversas figuras, como, por exemplo, o carrasco Fortunato, um dos maiores do período do Brasil Império, tendo enforcado 87 pessoas entre os anos de 1835 e 1873 (Júnior, 2015). Também é possível relacionarmos essa questão com outras figuras de autoridades negras comandadas por um estado branco, por exemplo, os policiais negros, que acabam reproduzindo o racismo institucional da corporação.

No que diz respeito aos enquadramentos, apesar do carrasco ter seu rosto mostrado no decorrer de todo o videoclipe, nesse momento em específico o foco fica apenas em suas mãos. Podemos interpretar esse fato como um ícone que representa não apenas um carrasco em específico, mas todos os homens negros que tiram vidas de seus pares a mando de homens brancos.

Na cena em questão, além do carrasco, também há outros elementos que merecem atenção como a tranquilidade do patriarca branco ao ordenar a execução de Djonga. Esse sinaliza para que o mordomo aja, de forma totalmente despreocupada, e segue mastigando sua refeição no decorrer do enforcamento. A partir desse posicionamento a obra ressalta as semelhanças com o sistema escravagista do Brasil Império, no qual os brancos tinham o ritual de enforcamento dos pretos escravizados como uma espécie de entretenimento, e não algo lamentável, fúnebre ou agonizante.

Outro ponto interessante de destacarmos é a tomada em que os pés de Djonga se debatem - 03:19 a 03:21 - que conferem agonia e representação de sofrimento naquele momento. Porém, diferentemente do patriarca branco, o patriarca negro é retratado olhando para baixo após a morte de Djonga na tomada que se segue - 03:21 e 03:24 -, conferindo assim um tom de angústia em relação àquele feito.

Com base no conhecimento histórico e na apreensão dos simbolismos presentes nesse signo, somos instigados a refletir sobre a persistência de estruturas de poder desiguais e das relações raciais caracterizadas pela opressão. Assim, a representação simbólica presente nesse trecho do videoclipe evoca um interpretante argumentativo fundamentado nas narrativas históricas que são evocadas.

Quadro 7 – A ordem

Duração	Descrição	Imagem
03:13 a 03:24	O homem da família branca sinaliza, e o mordomo enforca o Djonga.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 7: O banheiro

Após a suposta morte de Djonga, o personagem chega caminhando, apenas de roupa íntima, em um banheiro. Neste local também é apresentada a imagem de uma mulher negra, gorda e de cabelos coloridos, que foge aos padrões comerciais de beleza estabelecidos socialmente. Ela está defecando enquanto lê uma revista que exhibe imagens de mulheres, brancas e magras, que se enquadram no padrão de beleza convencional, sem apresentar nenhuma expressão facial positiva ou negativa. Djonga, por outro lado, apresenta trejeitos de julgamento e desaprovação desde sua entrada em quadro, que vai se misturando com um julgamento do ambiente em geral, olhando para todos os cantos, até que muda sua feição para a de aceitação, balançando a cabeça de forma afirmativa e se espreguiçando, como se estivesse se preparando para iniciar sua estadia naquele local.

A partir disso, visto que Djonga haveria recém desencarnado, pode-se interpretá-lo como um Exu, pois esses seriam oriundos de espíritos já encarnados anteriormente, refletem a figura humana e seguem habitando a terra, por isso da chegada a um banheiro. Outro elemento que reforça a ideia de superioridade de ambos os personagens no quadro é o ângulo em que a cena é gravada. Utilizando uma angulação contra-plongée, os personagens são empoderados, tendo suas imagens potencializadas. O que, por meio de uma ligação icônica, reforça a relação entre os personagens ali postos e Deuses, que seriam superiores e maiores do que os mortais.

Adicionando mais camadas de simbolismo a esse signo, Djonga - recentemente executado - passa a servir à mulher enquanto aguarda que ela finalize suas necessidades. Quando contextualizamos essa interação com a cena mencionada anteriormente, sugere-se que a mulher exerce autoridade sobre Djonga. Essa dinâmica, aliada à capa e à nomenclatura do álbum ao qual a faixa pertence, simboliza que a mulher sentada no vaso sanitário representa uma figura divina.

Além das relações já mencionadas, também é interessante pensarmos o refrão da faixa Junho de 94, que repete diversas vezes: o menino que queria ser Deus. Frase

que reafirma a hipótese do ambiente ali construído ser um novo plano, em que o personagem se depara com uma suposta Deusa. Configurando uma segunda ótica do signo, de natureza remática.

Com relação ao ato da personagem feminina estar defecando, podemos assumir que signifique uma metáfora literal para a expressão “cagando” no sentido de não ligar para algo. Assim a divindade ali posta estaria “cagando” para os padrões de beleza dos mortais, em uma representação simbólica. Pois esses padrões de beleza nada importam aos Deuses, que inclusive não se encaixariam neles.

Ainda é possível realizarmos uma segunda interpretação a partir da mulher sentada ao vaso, onde tal objeto representaria um trono fazendo alusão à questão de mulheres negras serem ditas rainhas popularmente, no entanto, seu trono seria apenas um vaso sanitário em função de, na prática, essas mulheres não viverem como tais.

Em suma, podemos considerar esse signo majoritariamente de natureza legi-sínica, é possível constatar que os argumentos apresentados sustentam a presença do simbolismo na cena. A mulher defecando enquanto lê a revista, as interações entre Djonga e a figura feminina, e a contextualização com a crítica aos padrões de beleza estabelecidos socialmente contribuem para a compreensão do significado subjacente.

Quadro 8 – O banheiro

Duração	Descrição	Imagem
03:28 a 05:28	Mulher negra fora dos padrões de beleza lê uma revista com mulheres brancas estampadas enquanto defeca. Ao lado dela, Djonga aguarda que finalize a ação em andamento e a serve enquanto isso.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Do símbolo ao racismo estrutural – algumas conclusões

As análises evidenciam que muitos dos signos observados possuem semelhanças entre si na forma de representar a luta antirracista. O primeiro ponto em comum é a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos. Esses simbolismos imersos no videoclipe são utilizados tanto de formas sutis, como a bandeira do Brasil inserida de maneiras diferentes em ambos os cenários, quanto de formas mais explícitas, como a corda que acompanha o personagem principal por grande parte da obra. Consequentemente, o interpretante mais presente nos signos destacados tende a ser o argumento, que carrega convenções sociais e leis para auxiliar na compreensão das mensagens contidas no videoclipe.

No entanto, também foi possível observarmos outras óticas de natureza icônica e indicial em diversos desses signos. O close da corda na pele negra, por exemplo, ou a hierarquia retratada entre a família branca e o patriarca negro.

O segundo ponto é o uso de contrastes que a obra destaca de forma recorrente entre os dois grupos, como a comparação entre os alimentos e as condições das casas da família branca e da família negra. O contraste é utilizado de diversas formas na obra, seja por meio de objetos ou por meio de iluminação, vestimentas e ações. Esse recurso se mostra útil para evidenciar as diferenças sociais entre as duas famílias e propor signos antirracistas que atuem de forma singela, ressaltando pequenos traços do racismo cotidiano velado.

Apesar desse fator ser majoritariamente evidenciado em signos simbólicos na obra, também podemos observar a utilização do recurso em signos icônicos e indiciais. Por exemplo, as paredes descascadas da casa da família negra frente à pintura impecável da casa da família branca configuram um comparativo contrastante de signos indiciais, pois as paredes descascadas indicam um maior período de existência sem reformas, enquanto a parede impecável indica um recorrente cuidado. Em relação aos signos icônicos, podem-se destacar as vestimentas de Djonga, que, na sala da família negra, veste-se sem camiseta e com um colar de proteção de religião de matriz africana, representando pessoas financeiramente humildes, enquanto na sala da família branca, veste-se com uma camiseta branca e diversas joias nas mãos e pescoço, representando, assim, pessoas mais abastadas.

Um ponto que também merece destaque, ainda ligado à questão dos contrastes, é o contraste entre os habitantes do plano terreno frente aos do plano superior. Podemos observar que pessoas negras, que, durante a vida, enfrentavam a vulnerabilidade social, habitavam o plano superior após sua morte, enquanto pessoas brancas ocupariam um lugar de privilégios durante a vida, mas não são vistos no plano superior. Essa relação parece sugerir que os negros, tendo sofrido em vida, teriam um lugar no céu, enquanto os brancos, que viveram uma vida confortável às custas dos negros, não teriam lugar no novo plano.

Também podemos destacar os enquadramentos utilizados no videoclipe, que usam vastamente a regra dos terços para destacar assuntos nas cenas. Tal estratégia conduz o espectador a prestar a atenção ao assunto definido de forma proposital, com maior relevância para a semiose, como no caso da bandeira sobre a máquina de costura e as diferentes inserções do patriarca negro.

Conforme destacado ainda na segunda seção, o racismo atua não exclusivamente em grandes gestos, como o assassinato de George Floyd (BBC News, 2020), mas também em pequenas situações do cotidiano. Para o enfrentamento desse racismo mascarado necessita-se de uma postura antirracista, que vai além de meras condenações superficiais, exigindo uma transformação profunda na mentalidade e nas práticas sociais. A compreensão de que o racismo está intrincado na estrutura social é crucial para dismantelá-lo, e o rap, por vezes, atua como um veículo pelo qual essa consciência é disseminada, como na obra analisada, *Junho de 94*. Além da dissemina-

ção de ideias, os vídeos do rap desempenham um papel fundamental na desconstrução do preconceito velado, colocando indivíduos negros em posições de destaque e prestígio, desafiando as narrativas estigmatizantes. Assim, o rap não apenas denuncia o racismo, mas também contribui para a construção de uma nova narrativa, na qual a luta antirracista e a expressão artística se entrelaçam.

Referências

BBC NEWS. **Caso George Floyd:** morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joe-lhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 12 de Ago. de 2023.

FERNANDES, Gilson. et al. O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. In: **INTERCOM**, 24, 2019, Vitória. Anais. Disponível em: <<https://www.uff.br/?q=noticias/13-04-2023/cor-padrao-estudo-da-uff-analisa-o-racismo-presente-na-atividade-policial>>. Acesso em: 06, Ago e 2023.

DJONGA. **Junho de 94**. YouTube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>>. Acesso em: 14 Ago. 2023.

DJONGA. **Olho de Tigre**. Intérprete Djonga. Heresia. Belo Horizonte: CEIA, 2017. Streaming. Disponível em: < <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6zWDuyJyUDvT8vVJ-WNzUzT>> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. **Corpo Fechado**. Intérprete Djonga. Single. Belo Horizonte: Independente, 2012. Streaming. Disponível em: < <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0QaBS-0z2shYVSTok5P2s9h>> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJ HUM; DJONGA. **Um Bom Maluco**. Intérprete Djonga. São Paulo: Independente, 2014. Streaming. Disponível em: < <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6e3PAY3ad8kMSa-z8AWijgs>> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. Hat Trick. **Intérprete Djonga**. Histórias da Minha Área. Belo Horizonte: Independente, 2020. Streaming. Disponível em <https://open.spotify.com/track/44OcWyg9TzCFc4uirVKiBe> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. **Esquimó**. Intérprete Djonga. Nu. Belo Horizonte: Independente, 2021. Streaming. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2B38g35mQaillHsJASL-WM>> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DORNELAS, Luana. A origem do clipe de "A Música Da Mãe", do rapper Djonga. **Red Bull**. 2018. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/naio-rezende-fala-sobre-a-musica-da-mae-djonga>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

EMICIDA. **Boa Esperança**. Intérprete Emicida. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa.... São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. Streaming. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6gVvAsV6DHRE7e1TzEJSx5>> Acesso em: 26 Mar. 2025.

FERNANDES, Gilson. et al. O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. In: **INTERCOM**, 24, 2019, Vitória. Anais.

JÚNIOR, Cláudio. Corda branca em carne negra: os escravos e a pena de morte por enforcamento no Brasil Império. **ANALECTA**: Guarapuava, v.14, n. 1, p. 37 - 54, Jan./Jun. 2013/2015.

MACIEL, Camila. **Hans zimmer e a produção musical de tensão no cinema**: análise de procedimentos composicionais em Interestelar e Dunkirk. TCC - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

MOVDOC. **Djonga: o historiador da quebrada** | entrevista uol tab. [Vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sy1QQSSMJm8>>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

PIROLA, R. F. **A lei de 10 de junho de 1835**: justiça, escravidão e pena de morte. Campinas. IFCH/UNICAMP, Tese de Doutorado. 2012. Disponível em <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=496793>> Acesso em 26 Mar. 2025.

POLLARI, Carolina. Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock. **Revista Especialize On-line IPOG**, Goiânia, v. 01/2013, n. 6, Dez. 2013.

RACIONAIS MCs. **Negro Drama**. Intérprete Racionais MCs. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. CD. Disponível em <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3ytXzEJFeVydFfmUhHvti8>> Acesso em 26 Mar. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learnin, 2005.

Recebido em: 23 mar. 2025
Aprovado em: 07 mai. 2025