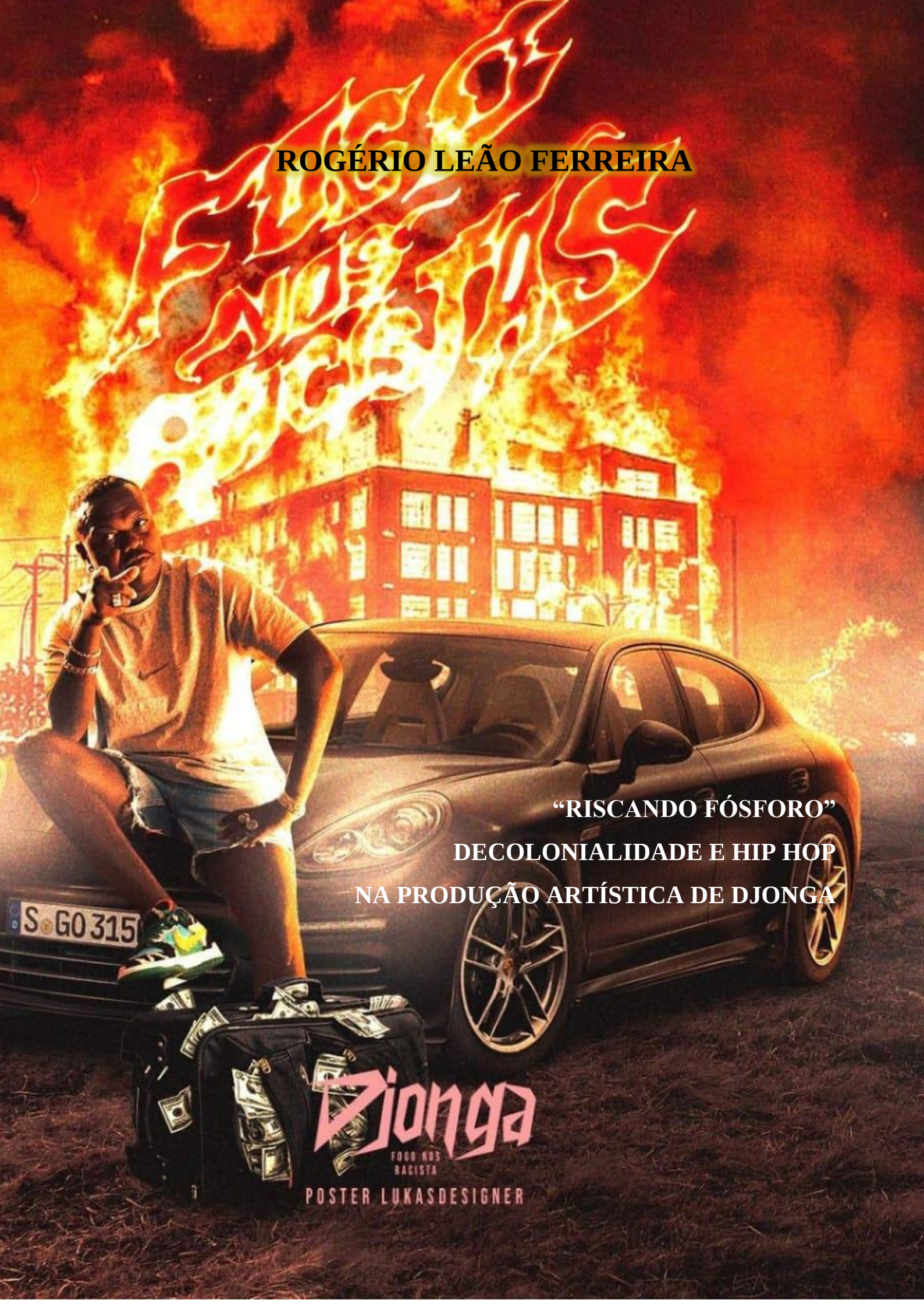




ROGÉRIO LEÃO FERREIRA

“RISCANDO FÓSFORO”
DECOLONIALIDADE E HIP HOP
NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA

Djonga
FOOD MBS
REGISTA
POSTER LUKASDESIGNER

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus de Aquidauana
Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais-PPGCult

ROGÉRIO LEÃO FERREIRA

“RISCANDO FÓSFORO”
DECOLONIALIDADE E HIP HOP NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA

AQUIDAUANA-MS
2021

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus de Aquidauana
Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais-PPGCult

ROGÉRIO LEÃO FERREIRA

“RISCANDO FÓSFORO”
DECOLONIALIDADE E HIP HOP NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Linha de Pesquisa: Sujeitos e Linguagens
Orientador: Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa

AQUIDAUANA-MS
2021

ROGÉRIO LEÃO FERREIRA

“RISCANDO FÓSFORO”

DECOLONIALIDADE E HIP HOP NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
(UFMS/PPGCult/CPAq)

Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
(UFMS/PPGCult/CPAq)

Profa. Dra. Ana Carolina da Silva Borges
Universidade Federal de Mato Grosso
(UFMT)

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Dedico a construção desse trabalho de dissertação de Mestrado Acadêmico ao Curso de Pós-Graduação interdisciplinar em Estudos Culturais (PPGCult) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul campus de Aquidauana por ter permitido que essa pesquisa fosse realizada com êxito estendo meu agradecimento aos ilustres e exímios professores (as) que possibilitaram a troca de valiosas experiências e saberes no decorrer das disciplinas do Curso de Mestrado - Helen, Patrícia, Ana Paula, Fábio, Iara, Vera, Murilo, Miguel, Aguinaldo. A Banca de Exame de Qualificação e de Defesa de Dissertação as quais foram compostas pela Profa. Dra. Ana Carolina da Silva Borges (UFMT) e Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (UFMS/PPGCult/CPAq), muito grato pelas construtivas contribuições para o texto de dissertação e em especial ao estimado Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa (UFMS/PPGCult/CPAq) pela mente brilhante e eficiência na orientação do trabalho, pela competência, temperança, paciência e incentivo a ver novos horizontes na teoria e na prática. A todos os amigos (as) mestrandos do PPGCult.

Aos meus amados pais José da Silva Ferreira e Zenilda Leão Ferreira e ao meu irmão João Marcos Leão. A minha ilustre esposa e companheira de sempre Geiselly Marçal da Silva Leão, meu amado filho Daniel da Silva, minha sogra Nely Marçal e sogro Sebastião de Oliveira, aos amigos Marcos Buba, Anderson Macedo, Wander Gleison grato pelo companheirismo de sempre. Com todo o meu amor, alegria e gratidão!!! Em memória aos avôs: *Manoel Ferreira Sobrinho, Sebastião Leão e Orlando Silva!*

*Quando eu morder a palavra,
por favor, não me apressem,
quero mascar, rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano do verbo,
para assim versejar o âmago das coisas.*

*Quando meu olhar se perder no nada,
por favor, não me despertem,
quero reter, no adentro da íris,
a menor sombra, do ínfimo movimento.*

*Quando meus pés abrandarem na marcha,
por favor, não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar, deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio da poesia penetra.*

*Conceição Evaristo,
“Poemas da recordação e outros movimentos”, 2008.*

FERREIRA, Rogério Leão. **“Riscando fósforo” - Decolonialidade e Hip Hop na produção artística de Djonga**. 185 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana/MS, 2021.

RESUMO: Esta dissertação é fruto de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa descritiva, cujo objeto de estudo é a cultura Hip Hop enquanto movimento negro de resistência e a contribuição e engajamento do rapper Djonga em suas práticas culturais e artísticas para a legitimação de afirmação e formação de identidade que se encontram presentes nas letras de rap com suas respectivas representações e significados simbólicos por meio de seu trabalho cultural musical. O interesse em tornar esse discurso objeto de investigação científica se deve ao fato da ocorrência de inúmeras discussões acerca do que seja o Rap e qual o seu papel cultural para a sociedade contemporânea interpretando assim suas ações no cenário urbano, potencialmente marcado do que seja heterogêneo. Quanto à fundamentação teórica da dissertação do trabalho, no sentido de contextualizar o movimento cultural Hip Hop, sua origem e buscar as suas características artísticas autores como Zulu Nation (2017), Herschmann (2000), Teperman (2015), Zeni (2004) e Souza (2003) foram cotejados. Quanto a análise da estrutura e construção do trabalho de Djonga por meio do gênero musical rap e suas expressões simbólicas como em imagens de capas dos álbuns e videoclipes se alicerçou sob a lupa e balizamento dos Estudos Culturais e decoloniais sendo realizada nesse sentido uma revisão de literatura que aproxima a trajetória sociocultural do movimento Hip Hop ao contexto desse campo teórico, acolhendo conceitos, significados e reflexões de seus autores para o fomento dessa pesquisa como Ramón Grosfoguel (2007); Joaze Bernardino Costa (2019); Nelson Maldonado Torres (2019); Aníbal Quijano (2005); Frantz Fanon (1968; 2008); Nestor Garcia Canclini (2015). Como resultado espera se explicitar por meio do campo epistemológico dos estudos decoloniais a relevância significativa do gênero Hip Hop enquanto cultura negra de resistência tendo como instrumento o Rap como *modus operandi* de interpretar e executar o objetivo do sujeito de pesquisa enunciator (Rapper).

Palavras-chave: Estudos Culturais. Decolinialidade. Hip Hop. Djonga

FERREIRA, Rogério Leão. **“Striking match” - Decoloniality and Hip Hop in Djonga's artistic production.** 185 fls. Dissertation (Master in Cultural Studies) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana / MS, 2021.

ABSTRACT: This final paper is the result of a bibliographical research of descriptive textual qualitative approach, whose object of study is the Hip Hop culture as a black movement of resistance and the contribution and engagement of rapper Djonga in his cultural practices and artistic for the legitimization of affirmation and formation of identity that are present in rap lyrics with their respective representations and symbolic meanings through their musical cultural work. The interest in making this discourse an object of scientific investigation is due to the fact that there are innumerable discussions about what rap is and what is its cultural role for contemporary society, thus interpreting its actions in the urban scenario, potentially marked by what it is heterogeneous. As for the theoretical basis of the dissertation, in order to contextualize the Hip Hop cultural movement, its origin and seek its artistic characteristics authors such as Zulu Nation (2017), Herschmann (2000), Teperman (2015), Zeni (2004) and Souza (2003) were collated. As for the analysis of the structure and construction of Djonga's work through the musical genre Rap and its symbolic expressions as in the cover images of albums and video clips, it was founded under the magnifying glass and Cultural and decolonial studies being carried out in this sense, a literature review that brings the socio-cultural trajectory of the Hip Hop movement closer to the context of this theoretical field, welcoming concepts, meanings and reflections from its authors to foster this research as Ramón Grosfoguel (2007); Joaze Bernardino Costa (2019); Nelson Maldonado Torres (2019); Aníbal Quijano (2005) Frantz Fanon (1968; 2008); Nestor Garcia Canclini (2015). With this, it hopes to make explicit, through the epistemological field of decolonial studies, the significant relevance of the Hip Hop genre as a black culture of resistance having Rap as a *modus operandi* to interpret and execute the objective of the enunciator research subject (Rapper).

Key-words: Cultural Studies. Decolinality. Hip Hop. Djonga

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1- Ladrão e pedreiro da cena.....</i>	<i>16</i>
<i>Figura 2- Duelo de MCs - BH no mapa do hip hop brasileiro</i>	<i>19</i>
<i>Figura 3- Integrantes de BH vs Grupo N.W.A</i>	<i>20</i>
<i>Figura 4- Kendrick Lamar interpreta Alright em cima de um carro de polícia no BET Awards.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 5- Rap “Sexta” inspiração ao Viaduto Santa Tereza.....</i>	<i>23</i>
<i>Figura 6- Grupo DV Tribo, Djonga no canto a direita com as mãos unidas.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 7- Cartaz - Festa de lançamento do primeiro EP de Djonga</i>	<i>25</i>
<i>Figura 8- Primeiro EP, “Fechando O Corpo” lançamento em 2015</i>	<i>26</i>
<i>Figura 9- Álbum “Heresia” - 2017. Ao lado: Clube da Esquina de Milton Nascimento.....</i>	<i>27</i>
<i>Figura 10- 2º Álbum “O menino que queria ser Deus” lançado em 13 de março de 2018.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 11- 3º Álbum “Ladrão” lançado em 13 de março de 2019.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 12 - 4º disco – “Histórias da minha área”, lançado em 13 de março de 2020</i>	<i>32</i>
<i>Figura 13- DJ Afrika Bambaataa.....</i>	<i>34</i>
<i>Figura 14 - Hip Hop: do Bronx para o mundo – Rimas e batidas.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 15 - Grand Master Flash, Afrika Bambaataa e Kool Herc Grandmaster na imagem que adorna a capa da Source Magazine</i>	<i>38</i>
<i>Figura 16 - Prefeito João Doria pintando muro na Avenida 23 de Maio com ajuda da Prefeitura de São Paulo ..</i>	<i>40</i>
<i>Figura 17 - SugarHill Gang “Rapper’s Delight” - 1979.....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 18 - Nelson Triunfo</i>	<i>46</i>
<i>Figura 19 - Dançando sob a mira do Dops: Bailes Soul, racismo e ditadura.</i>	<i>47</i>
<i>Figura 20 - Movimento Black Rio Jovens cariocas exibem seu gingado pelas ruas nos anos 1970.</i>	<i>48</i>
<i>Figura 21 - Consciência Black, vol. 1 (1980) e 5º disco: Sobrevivendo no inferno (1997).</i>	<i>52</i>
<i>Figura 22 - Holocausto Urbano - 1990 e Fear of a Black Planet - 1990.....</i>	<i>53</i>
<i>Figura 23 - Avó de Djonga - ancestralidade</i>	<i>65</i>
<i>Figura 24 - Avó de Djonga – raízes familiares</i>	<i>66</i>
<i>Figura 25 - Álbum – “Ladrão”</i>	<i>69</i>
<i>Figura 26 - Avó de Djonga, presença marcante na vida do rapper</i>	<i>71</i>
<i>Figura 27 - Produção visual de Djonga</i>	<i>73</i>
<i>Figura 28 - Djonga e seu lado místico.....</i>	<i>79</i>
<i>Figura 29 - Djonga – conexão de fé</i>	<i>79</i>
<i>Figura 30 - Djonga e seu simbolismo anarquista.....</i>	<i>80</i>
<i>Figura 31 - Djonga e seus guias espirituais.....</i>	<i>81</i>
<i>Figura 32- Djonga e Exu.....</i>	<i>83</i>
<i>Figura 33 - Djonga no clipe “Eu vou”. Ao lado a cena do filme “O Auto da Compadecida”</i>	<i>84</i>
<i>Figura 34 - Djonga no clipe “Eu vou” disfarçado de Jesus</i>	<i>85</i>
<i>Figura 35 - A polarização do consumo</i>	<i>90</i>

<i>Figura 36- Djonga - tênis da Nike e Adidas.....</i>	<i>90</i>
<i>Figura 37 - Djonga – bens de consumo.....</i>	<i>91</i>
<i>Figura 38 - Djonga - sandália "Kenner"</i>	<i>91</i>
<i>Figura 39 - Djonga – Comercial Coca Cola.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 40 - Histórias da minha área.</i>	<i>103</i>
<i>Figura 41 - Da esquerda para a direita: Ágatha, João Pedro, Kauê e Kauã crianças que tiveram as vidas interrompidas em crimes.</i>	<i>105</i>
<i>Figura 42 - O músico Evaldo Rosa voltava com a família de um chá de bebê, quando foi fuzilado pelo Exército</i>	<i>106</i>
<i>Figura 43 - Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 44 - Rapper (terceiro da esquerda para a direita) se juntou a outras lideranças do movimento.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 45 - Pele negra, máscaras brancas.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 46 - King Kong acariciando Jessica Lange- cena do filme de 1976</i>	<i>119</i>
<i>Figura 47 - Hat Trick – parte I. O desprezo por seus irmãos de cor</i>	<i>124</i>
<i>Figura 48 - Hat Trick – parte II. A alegria com pessoas brancas.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 49 - Hat Trick – parte III. Djonga e sua voz descolonizadora.....</i>	<i>125</i>
<i>Figura 50 - Hat Trick – parte IV. A volta para as suas raízes</i>	<i>125</i>
<i>Figura 51 - Favela de Paraisópolis, em São Paulo, ao lado de prédio de luxo</i>	<i>132</i>
<i>Figura 52 - Capa do álbum O menino que queria ser Deus</i>	<i>133</i>
<i>Figura 53 - Capa de Get Out e Cena do vídeo clipe Corra.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 54 - Videoclipe Corra – Parte I</i>	<i>136</i>
<i>Figura 55 - Videoclipe Corra – Parte II.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 56 - Ilustrador LOAD transforma Djonga em super-herói - o rapper lembra de uma fase de 1989 do personagem da DC Comics</i>	<i>138</i>
<i>Figura 57 - 5º álbum “Nu” - 13 de março de 2021</i>	<i>146</i>

LISTAS DE SIGLAS

BET - Black Entertainment Television

BH – Belo Horizonte

CC – Closed Caption

CD – Compact Disc

DJ - Disc Jockey

DV – Deuses Vivos

EP – "Extended Play"

EUA – Estados Unidos da América

FC – Faccção Central

FLN – Frente de Libertação Nacional

GOG – Genival Oliveira Gonçalves

HIP HOP – Pular e mexer os quadris

KKK – Ku Klux Klan

LGBTQIA+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual

LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MC – Mestre de Cerimônia

MG – Minas Gerais

MPB – Música Popular Brasileira

MV – Mensageiro da Verdade/ Missão de Vida

NY – New York

N.W.A. - Niggaz With Attitudes

ONG – Organização não governamental

RAP – Rhythm and Poetry

RJ – Rio de Janeiro

RZO – Rapaziada da Zona Oeste

SP – São Paulo

TV - Televisão

UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

WEB - A World Wide Web (WWW - Web)



SUMÁRIO

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS	3
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	7
LISTAS DE SIGLAS	9
INTRODUÇÃO.....	11
DISCO 1	16
1. GUSTAVO PEREIRA MARQUES - DJONGA	16
1.1 O artista e sua obra - “Do Sarau de poesia Vira Lata para o Mundo”	16
1.2 A Gênese do Hip Hop - Da Black Music no Bronx à Estação São Bento	33
DISCO 2	56
2. A DECOLONIALIDADE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA	56
2.1 Decolonialidade.....	56
2.2 Análise da performance de Djonga.....	63
2.2.1 - Ancestralidade	65
2.2.2 - Espiritualidade	71
2.2.3 - Consumo.....	86
2.2.4 -Territorialidade	97
2.2.5 - Racismo	100
DISCO 3	112
3. DJONGA E FANON – O ENCONTRO DE DOIS MUNDOS	112
3.1 Da alienação à desalienação psíquica	112
3.2 A violência como ato revolucionário de descolonização.....	127

CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	147
ANEXO I.....	157
ANEXO II	158
ANEXO III	162



INTRODUÇÃO

O rap politizado mostra a face. A face da favela e a devolve para a favela. Com os favos recheados de mel e os dentes carregados de veneno, da vida cansada. A favela abre seus espaços, como um espaço possível de construção de outra perspectiva – sobre a própria favela, sobre a cidade, talvez sobre o mundo até. A voz que emerge da favela em busca de voz. E os rappers, verdadeiros mensageiros, estabelecem um vínculo entre arte, cultura e o cotidiano de suas comunidades. (SALLES, 2007, p. 14).

Muita coisa acontece em menos de um segundo, quando não viu, já foi – quatro estações; quatro luas; quatro elementos; mais tempo, o ano de 83; mais de trinta anos de Hip-Hop. Quem ficou acordado viu o emblemático Nelson Triunfo e mais alguns B. Boys dançando ao som de Buffalo Gals, de Malcom McLaren. De lá para cá, muitas músicas e muitas histórias. Ritmo & Poesia.

Para aqueles que dormiram profundamente, o Rap não é mais como era antigamente. “A evolução é uma coisa”, já dizia o grupo RZO. E evoluiu. Chamam de cultura, de movimento, é um conhecimento em ebulição que não estaciona, se espalha e contagia. As batalhas de break, as mixagens, os scratches e beats dos DJs e as vozes dos MC’S ganharam os becos grafitados, as ruas e o subterrâneo. Não desceu: subiu “[...] sou reflexo da sociedade, reflexo virou matéria/ Os preto tá tão no topo/ Que pra abater só um caça da força aérea [...]” (DJONGA, EP: Olho de Tigre, 2017).

E nessa ascensão os rappers, os autênticos mensageiros, “escalam muros” do racismo, do machismo, segregação, intolerância e ódio ao criar “teias”, conexões entre a cultura e a arte ao fazer do Rap a voz que ecoa entre os becos, vielas, cortiços, morros até chegar ao asfalto com uma literatura marginal, uma linguagem emergente da periferia, contundente e social, uma combinação entre o cruzamento da arte e da ciência por meio de versos escritos em linhas – a linha abissal - já dizia Boaventura de Sousa Santos em “Ecologia de Saberes” como poetiza o rapper Renan Inquérito.¹

[...] Vivemos separados no mesmo quintal/ uma LINHA ABISSAL/ e a divisão ela é tão desigual/ uma LINHA ABISSAL/ não quero achar normal essa LINHA ABISSAL/ a linha que separa o disparo certo do acidental/ LINHA ABISSAL/ que faz o navio negreiro ser tão atual/ LINHA ABISSAL/

¹ Renan Inquérito, «RAP DA LINHA ABISSAL », Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 114 | 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/6850>> Acesso em: 05 fev. 2021.

que é um abismo físico e social/ LINHA ABISSAL/ que põe direitos humanos pra secar no varal/ LINHA ABISSAL/ que cria um mundo metropolitano e outro colonial/ LINHA ABISSAL/ que transforma a miséria em algo cultural/ LINHA ABISSAL/ que é metafórica e literal/ LINHA ABISSAL/ linhas costuram tecidos, às vezes humanos/ separam países, dividem contratos/ LINHAS do tempo no rosto, nas mãos do destino/ mantém pipas no céu pelas mãos de meninos/ LINHAS na horizontal/ pautam cadernos, são trilhos prás letras/ LINHAS na vertical, são barras, códigos que prendem/ Ela já foi uma ligação lembra? Umbigo/ hoje é só uma cicatriz, uma marca, de egoísmo/ Linha na agulha da máquina o vietnamita costura uma blusa/ USA, toda sua força (de trabalho) / mas não consegue entender, porquê?/ aquela etiqueta vale 10x mais (valia) que seu salário/ e o logotipo é de uma marca com sede no mesmo país/ que matou seus avós com bombas, napalm e agente laranja/ a linha da vida é tênue/ Algum deus escreveu certo por linhas tortas/ no desenho de um eletrocardiograma/ e até mesmo a medicina, tão cética e tão exata/ aprendeu que a vida mora, nessas linhas sinuosas/ e quando ela endireita nem sempre é um bom sinal (RENAN, Inquérito. Rap da linha abissal, 2017).

A partir disso, compositores como Renan, Djonga, Gog e outros versam suas produções artísticas com polarizações de palavras, fazendo um recorte entre a divisão da sociedade e as linhas, sejam elas cartográficas e metafóricas, que segregam o visível e o invisível; o que está do lado de lá e o que está do lado de cá da linha trazendo denúncias, desconstruções, criatividade e autonomia. E ao mesmo tempo conscientiza sua população para que efetivamente lutem para que as injustiças sociais não se sucedam.

Esse texto é sobre a cultura *Hip Hop* e o Rap, tema este que considero muito importante discutir, refletir e pesquisar, assim ainda na Graduação em Letras no ano de 2011 a 2014 estudei a possibilidade de trabalhar com a temática e para a construção do trabalho escrito abordei o rap: “Traficando Informação” de autoria do rapper carioca MV Bill. A pesquisa foi fundamentada na Análise do Discurso de linha francesa com importantes contribuições do autor Dominique Maingueneau, o qual foi possível, nesse escopo, trazer para o fomento da pesquisa e discussão as Cenas da Enunciação e o Ethos Discursivo para a abordagem do trabalho escrito. Nesse trabalho procuro discutir o tema sob o enfoque teórico da epistemologia dos Estudos Culturais e sob o prisma dos estudos decoloniais com a contribuição de autores como Frantz Fanon (2008); Boaventura de Sousa Santos (2009); Nelson Maldonado Torres (2019) além de Nestor Garcia Canclini (2015), entre outros, a pesquisa é inclinada especialmente para o trabalho artístico cultural do rapper mineiro Djonga. Este trabalho procura responder de que modo o rapper se “municia” com letras e símbolos artísticos e como se engaja em práticas culturais por meio de discursos e ações a fim de afirmar sua legitimidade e identidade no rap.

Questiona-se também neste estudo de pesquisa: De que maneira o rapper a partir de sua cultura constrói sua leitura de mundo e identidade? Qual o lugar e visibilidade do povo

subalterno no modelo geopolítico deste século? De que modo se percebe o olhar e contato do rapper frente a indústria de consumo?

Essas são algumas das perguntas inquietantes que fazemos na atual conjuntura onde assistimos e nos deparamos com os noticiários nos informando cada vez mais sobre a execução e extermínio de pessoas e crianças inocentes nas favelas do país por parte dos tidos “serviços protetivos de segurança nacional”, a cada tida suposta “munição perdida” e acidental que infelizmente sempre acha o seu “alvo certo” sem investigar e saber de fato o X da questão. Afinal será que o ato de ocupar o morro significa realmente pacificar? O que se percebe é que as “balas são endereçadas” configurando assim um genocídio praticado e autorizado pelo chumbo estatal.

Enquanto isso continuamos a contemplar a “face da morte” do sistema capitalista global financiado por mega empresários e pelo Banco Mundial que investe e gasta trilhões na indústria armamentista na falsa ilusão de pensar que pra obter a paz seja preciso guerrear; presenciamos estarecidos os noticiários sobre o genocídio de afrodescendentes por parte da Segurança Nacional e Internacional, a repulsa aos imigrantes, aos milhões de refugiados atravessando fronteiras e mares marchando e morrendo rumo aos Estados Unidos e à Europa; bombas detonadas em partes do globo terrestre em países do Oriente Médio e outros tantos atos insensíveis da humanidade ocorrendo dia a dia.

Em pleno século XXI como reagirmos a esses discursos e práticas da cultura hegemônica? Se vê que as grandes intenções são engendradas e se manifestam de uma estrutura de poder encapsulada pelo pensamento colonial extremista de perspectiva eurocêntrica que se reafirma ao subjugar as zonas periféricas colocando-as numa situação colonial sob a insígnia da pseudo “moral” e da “pureza” étnica social onde mulheres, indígenas, quilombolas, negros, entre outros, são descritos de forma depreciativa e impostos em condições desiguais, desumanas e subalternas, portanto o sistema mundo capitalista global é responsável pelas subalternizações de vários sujeitos.

Esta dissertação procura fazer o questionamento desse “poder dominante” que por sinal não se limita apenas aos pleitos político e econômico, mas sobretudo se desvela de forma generalizada na própria vida dos sujeitos comprometendo assim sua cultura, desse modo escolho nessa pesquisa um dos rappers que tem se destacado na cena do Rap Nacional, Gustavo Pereira Marques mais conhecido como Djonga o qual vai apresentar a sua produção artística musical que nos permitirá refletir sobre a sua performance cultural nas composições dos álbuns: Heresia (2017); O menino que queria ser Deus (2018); Ladrão (2019) e Histórias da minha área (2020) além de singles lançados e produções visuais roteirizadas nos videocliques: “Hat-Trick”;

“Corra” e “Yeah”. Para isso remete-se as noções da pesquisa ao conteúdo de 18 músicas que foram pinçadas para a análise das categorias escolhidas para a discussão, as canções delimitadas foram: Bença, Canção pro meu filho, Ladrão, De lá, Hat Trick, Atípico, O cara de óculos, Oto Patamá, Gelo, Corra, O mundo é nosso, além dos singles: Vazio, Yeah, Favela Vive 3, Olho de Tigre, Eu vou, Obstinado e Deuses ateus.

Ressalta-se sobretudo nesse bojo a importância da ideia que nos sinaliza Stuart Hall (2008, p. 33) a respeito dos significados ao qual diz que “são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial a cultura”.

O objetivo é questionar e verificar a contribuição e aproximação do campo epistêmico dos Estudos Culturais e dos estudos decoloniais para esse trabalho de pesquisa e de que forma o movimento *Hip Hop* e o rapper Djonga representam a cultura emergente periférica uma vez que nesse movimento estão implícitas questões estéticas e artísticas que constituem o *Rap*, o *DJ*, o *Break Dance* e o *Grafite*. Assim, o trabalho busca compreender o *Hip Hop* como movimento de resistência e de caráter sociocultural podendo ser percebido e interpretado como uma cultura periférica que se organiza a partir de expressões culturais que podem ser consideradas contra- hegemônicas em meio à cultura dominante já que o *Hip Hop* inicia-se nas periferias, sendo que somente é reconhecido posteriormente pela adesão que encontra entre os moradores desses espaços em diversos locais do globo e, por isso, foi cooptado pela indústria cultural. A justificativa para se estudar e realizar uma pesquisa sobre o movimento *Hip Hop* que apresente parte da cena cultural e do estudo sobre o rapper como tema de pesquisa, reside no fato de descobrir como podemos perceber nessa manifestação cultural a construção de uma prática decolonial em sua produção no Rap ainda que seja de forma sintética mediante as escolhas das categorias para a análise e elucidação das reflexões apresentadas. A ver: ancestralidade, espiritualidade, consumo, territorialidade e racismo. Tais descritores mencionados que foram norteadores da investigação nos possibilitará compreender a partir dessa perspectiva modos e práticas de resistências, identidades, diáspora e saberes.

O primeiro capítulo do trabalho em sua fase inicial traça um panorama sobre Djonga e a forma como se aproxima e se insere ao contexto da cultura *Hip Hop* contextualizando o universo da cultura de rua em Belo Horizonte, Minas Gerais. Na sequência traça-se uma trajetória panorâmica global do movimento *Hip Hop* desde o seu surgimento, sua difusão pelo mundo ocidental sobretudo com as diversas formas de mobilidade humana que caracterizam as sociedades contemporâneas, capazes de garantir a movimentação de fluxos migratórios, ideias, discursos, valores, expressões artísticas e lutas de resistência. Enfatiza-se também seu

aparecimento no Brasil com as primeiras impressões do break dance e dos primeiros MC'S e grupos de rap. O trabalho está alicerçado nas contribuições de alguns dos importantes estudiosos sobre o movimento *Hip Hop* tais como Zulu Nation (2017), Micael Herschmann (2000), Ricardo Teperman (2015), Écio Salles (2007); Bruno Zeni (2004) e Marcilene Souza (2003) além dos constructos propostos por Jesús Martín Barbero (1997), Manuel Castells (1999) e Néstor García Canclini (2015).

O segundo capítulo de forma prévia apresenta um enfoque quanto ao conceito sobre decolonialidade com uma breve revisão bibliográfica ao recorrer a autores como Ramón Grosfoguel (2007); Joaze Bernardino Costa (2019); Nelson Maldonado Torres (2019) e Aníbal Quijano (2005). Em um segundo momento faz-se uma análise sobre a performance artística de Djonga e sua produção cultural com destaque para a seleção das categorias de análise. Para compreender sobre a **ancestralidade** recorro a Boaventura de Souza Santos (2009) e sua noção sobre “Ecologia dos Saberes” e Priscila de Oliveira Xavier Scudder (2003). Para a categoria **espiritualidade** reporteí aos pressupostos teóricos de Silvia Regina Ramão; Stela Nazareth Meneghel e Carmen Oliveira (2005); Sônia Regina Corrêa Lages (2003); Luiz Rufino (2019). Sobre o conceito de **consumo** fiz a leitura sobre Nestor García Canclini (2015) em “Consumidores e cidadãos” e de Micael Herschmann (2005). Em **territorialidade** acionei, novamente, as ideias de Boaventura de Souza Santos (2018) e a noção sobre “linhas abissais” e para o descritor **racismo** reporteí a pesquisa aos constructos teóricos de Angela Davis (2009); Lélia González (1984); Carolina de Jesus (1960); Abdias do Nascimento (1978); Achille Mbembe (2014; 2018).

O terceiro capítulo, faz um estudo baseado em um diálogo de Djonga e seu trabalho cultural na letra e videoclipe do rap “Hat-Trick” com o autor Frantz Fanon (1968; 2008) em “Pele negra, máscaras brancas”, a fim de delinear a imagem advinda do homem negro no sistema colonial e a discussão acerca da alienação e do agenciamento de descolonização nesse processo de submissão psicológica. Faz também outro diálogo entre a letra e videoclipe do rap “Corra” que faz alusão ao filme de terror psicológico “Get Out” de Jordan Peele e o clássico “Os condenados da Terra” o qual vai abordar sobre a violência colonial e a contra violência do colonizado como ato revolucionário de descolonização e emancipação. Por fim, se encerra com uma breve consideração das ideias e discussões apresentadas, seguida da bibliografia trabalhada e os anexos das fontes utilizadas na pesquisa.



DISCO 1

1. GUSTAVO PEREIRA MARQUES - DJONGA**1.1 O artista e sua obra - “Do Sarau de poesia Vira Lata para o Mundo”**

*“[...] De Pedro Cabral a Sérgio Cabral/
Gente, vocês deram Red Bull à cobra/
Construindo mudanças substanciais/
Pedreiro da cena sem te cobrar nem mão de obra, é/
Esquerda de lá, direita de cá/
E o povo segue firme tomando no centro ...”
(DJONGA, Favela Vive 3, 2018)*

Figura 1- Ladrão e pedreiro da cena



Fonte: original for all instagram posts – djongador
(Dequete - Escritor de Graffiti/ Artista Visual)

Acesso: 19 jan. 2021

Este capítulo pretende fazer a inserção de Djonga no universo artístico negro a partir de sua ligação com o movimento Hip Hop e suas primeiras impressões com a cultura de rua em BH. Nesse sentido destaca-se a sua conexão com o rap em Minas Gerais e suas inspirações e referências para além da fronteira regional nos permitindo pensar um local global.

Para falarmos do Estado mineiro e toda a sua riqueza cultural precisamos remontar, ainda que de maneira preliminar, a momentos que marcaram a sua história, contexto esse que talvez os Racionais MC'S na voz de Edi Rock expressasse de forma precisa no trecho da letra do rap Nego Drama: “[...] Periferias, vielas, cortiços / Você deve estar pensando o que você tem

a ver com isso / Desde o início, por ouro e prata / Olha quem morre, então veja você quem mata [...]”.

No contexto social brasileiro, a letra do grupo de Rap faz sutis alusões ao processo histórico do país e continuidade de colonização é preciso, portanto, estar atento aos dois lados da carnificina nacional, pois “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”. Na estrofe o rapper sinaliza "Olha quem morre, então veja você quem mata". Desde o início, diz Edi Rock, mata-se por "ouro e prata", o que evidencia a correspondência com a história do Brasil, lugar onde, desde o início da colonização, houve aprisionamento, perseguição, sangue escorrido e abate de carne negra e indígena, justificadas pela sede, avareza e ganância do capital – às vezes, literalmente, sede de ouro e prata, quando da descoberta do ouro nas Minas Gerais, arrolados no final do século XVII, quando os bandeirantes encontraram fartura de minérios que trouxe consequências, e conflitos gerados pela falta de estrutura, desorganização, autoritarismo e a cobiça por ouro.

Aquém desses acontecimentos históricos destaca-se na cidade mineira a forte presença da majestosa atividade artística ligada, por exemplo, ao barroco além do desenvolvimento de indústrias e do turismo como em Belo Horizonte, Poços de Caldas, Juiz de Fora, Ouro Preto, Uberlândia ou São João Del Rei.

O Brasil como um todo apresenta uma extensa dimensão territorial com uma vasta diversidade cultural, a disseminação cultural no país recebeu forte influência dos colonizadores europeus, do povo indígena, da cultura africana, além da penetração de imigrantes italianos, japoneses, alemães, árabes, entre outros, os Estados brasileiros: Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sul e Sudeste apresentam portanto costumes e tradições fortemente presentes com diferentes peculiaridades locais como a culinária, religião, danças entre outros.

Quanto a atividade musical da região mineira, Maurício Monteiro destaca que

“Teria sido estranho se o apelo aos olhos não viesse acompanhado de apelo aos ouvidos.” Essa frase de Peter Burke ilustra bem o caso da atividade intensa e qualificada da música em Minas. Movidos, particularmente, pela religiosidade e pelas necessidades de exercer um ofício, isto é, trabalhar, os músicos mineiros mantiveram a prática musical nos moldes do catolicismo e dos processos de colonização. O ambiente das minas, a situação colonial e posteriormente os períodos de transição, como a independência, o império e o governo provisório, o sistema escravista e os interesses de Portugal e da religião católica utilizaram a música como veículo de conversão e manutenção de uma ideia de mundo. Os sons, organizados de tal forma, trouxeram o “apelo aos ouvidos”, a compreensão e, ao mesmo tempo, o próprio conflito. Nessa sociedade sincrética, os conflitos juntaram-se às estratégias e o resultado foi a permissão, com as contenções necessárias dos abusos. Ambígua para uns, ambivalente para outros, a prática da música tomou as proporções necessárias e suficientes para a sociedade mineira e registrou nela uma fórmula de identidade, repetitiva intencionalmente e diferente nas individualidades. Foi o

sistema de Confrarias e Irmandades que possibilitou uma atividade cultural e musical mais flexível em relação às sociedades onde a vigilância se fez presente em todas as suas formas (MONTEIRO, 2016, p.81).

O cenário musical de Minas Gerais é amplo e despenda revelações de bandas e cantores, é berço de grandes nomes da música brasileira como o 14 Bis, Milton Nascimento e o icônico Clube da Esquina junto com importantes músicos mineiros, como Lô Borges e Beto Guedes. Basta lembrar que o autor de um dos hinos nacionais brasileiros, uma das músicas mais tocadas e gravadas em todo o mundo, o samba-exaltação Aquarela do Brasil, é o mineiro de Ubá, na Zona da Mata, Ary Barroso.

Para além disso vale lembrar que "Minas são muitas. Porém poucos são aqueles que conhecem as mil faces das Gerais", já disse Guimarães Rosa², portanto Minas está para além dos Mil-tons, além dos clubes, além das esquinas é, portanto, múltipla, exuberante, potente que carrega uma imensa diversidade cultural, social e geográfica perpassando e transitando por quebradas, becos e vielas onde podemos ouvir "os sons dos guetos e das ruas".

Quanto as primeiras impressões e manifestações de rua associadas a cultura hip hop, Rômulo Pereira Silva atesta que

Em Belo Horizonte, as primeiras ações do hip-hop surgiram ainda na década de 1980, mais precisamente em 1983. Nessa época, já vinha crescendo no Brasil, há alguns anos, a Black music, alavancada principalmente pelo estilo Soul e funk (...) O documentário "O som que vem das ruas", lançado em 2011, conta a história dos MCs da cultura hip-hop em Belo Horizonte, reunindo pessoas que fizeram parte dessa primeira geração de integrantes do movimento. O break chegou como um fenômeno para parte dos jovens da época e, como afirma Dayrell (2001, p. 44) "passou a ser a dança do momento, com movimentos quebrados e destreza corporal que faziam dos dançarinos a grande atração nos bailes". Nesse clima, o break foi se popularizando em Belo Horizonte, difundido pelos poucos filmes comerciais que circulavam e também pela crescente exposição de elementos do break nas danças de Michael Jackson e de outros/as artistas com projeções globais (SILVA, 2018, p.51).

Numa breve retrospectiva, pode-se dizer que da década de 80 até os dias atuais, houve uma expansão significativa do movimento Hip Hop representados por MC'S, Grafiteiros, DJ'S e Breaks, tornando-se um estilo de referência para um número cada vez maior de jovens. O Break, em inglês, significa quebrar. Na década de 60, esse verbo tinha um valor de protesto, revelado em forma de dança. O break surgiu na mesma época da Guerra do Vietnã, quando

² Num texto publicado em agosto de 1957, o escritor João Guimarães Rosa faz uma declaração de amor ao Estado de Minas Gerais, palco principal de sua obra mais importante: o romance "Grande Sertão: Veredas". Disponível em: <https://jornalggn.com.br/brasil/a-declaracao-de-amor-de-guimaraes-rosa-a-mineiridade/> Acesso: 13 jun. 2021

milhões de pessoas protestavam contra a intromissão dos Estados Unidos naquela batalha. Depois da guerra, o break ganhou mais força com as gangues nova-iorquinas, por volta dos anos 70. Muitas vezes, quando o assunto era disputar com outras gangues, as armas e pedras ficavam de fora e a ‘briga’ dos grupos inimigos iam para a pista de dança. Ganhava aquele que fizesse passos mais difíceis.

Mais do que um simples gênero musical, o Hip Hop é uma cultura popular, surgida nas comunidades de origem africana, caribenha e latina localizadas nos subúrbios de New York em meados da década de 1970. Em um contexto de excessiva violência urbana e alta criminalidade, os jovens tinham apenas as ruas como forma possível de lazer onde conseguiam se expressar nesse tipo de ambiente por meio da música, da dança e da pintura, manifestando e contestando a realidade em que viviam.

Com encontros efervescentes realizados desde 2007 a cidade de BH faz parte de um circuito cultural alternativo mais amplo que envolve sobretudo o Duelo de MC’S onde reúne milhares de jovens embaixo do Viaduto de Santa Tereza, o palco mais conhecido e ocupado da capital mineira onde são protagonizadas batalhas de freestyle, além de grafitagens e danças de breaks, o calor humano e a energia com o microfone nas mãos fizeram com que o Duelo de MCs de BH completasse recentemente os seus 13 anos de história.

Figura 2- Duelo de MCs - BH no mapa do Hip Hop Brasileiro



Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/o-que-fazer-em-belo-horizonte/noticia/2020/08/30/duelo-de-mcs-de-bh-completa-13-anos-e-competicao-nacional-e-realizada-em-novo-formato.ghtml> Acesso em: 20 jan. 2020

O Duelo de MC’S em MG é um marco histórico para o Hip Hop nacional um símbolo de resistência fruto de demarcação do espaço urbano, portanto um ponto de referência no Centro para que as pessoas possam expressar seus talentos na música, na dança etc. Desse movimento cultural surgiram nomes como: Fabrício FBC, Hot e Oreia, DJ Coyote, Douglas Dim, Clara Lima e outros.

Desse envolvimento cultural, periférico e dessa nostalgia artística nasce uma inspiração e uma referência por exemplo ao *hip hop* estadunidense. Afinal de contas, Belo Horizonte virou a Compton californiana? A pergunta pode soar também como afirmação, é o caso do rap “Muito bem-feito” de Well e Djonga no qual o MC profere: “*BH virou Compton*”. Para o rapper Fabrício FBC³ BH é como a Compton do Brasil.

Abaixo podemos visualizar ao lado esquerdo alguns rappers “frutos colhidos da seara” cultural de BH, e ao lado direito N.W.A. (Niggaz With Attitudes) considerados um dos maiores e mais influentes grupos da história do hip hop que fez com o que o estilo Gangsta Rap se tornasse conhecido ao retratar em suas letras sobre a brutalidade da polícia, os problemas que afetam as comunidades, as rixas que acontecem no gueto e sobre o tráfico.

Figura 3- Integrantes de BH vs Grupo N.W.A



Disponível em: <https://rapforte.com/bh-virou-compton/> Acesso: 20 jan. 2020

Em Compton nasceram vários rappers famosos como: Dr. Dre, The Game, Eazy-E, Ice Cube, Suge Knigh, MC Ren, DJ Yella, Arabian Princ e por exemplo na geração mais atual o rapper Kendrick Lamar. Não por acaso Kendrick Lamar considerado um dos maiores rappers da atual geração é sinônimo de inspiração de Djonga. No rap “Voz” do álbum Ladrão Djonga diz: “*Ouvindo Kendrick Lamar/ Pra nunca me esquecer que ainda não sou bom/ Vocês deviam ouvir pra não se esquecer que são brancos...*”. A forma como Djonga produz algumas de suas

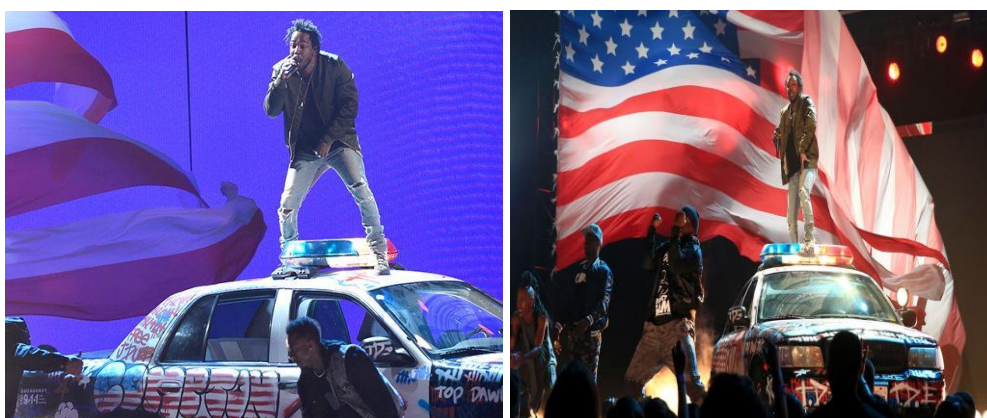
³ Há 15 anos inserido na cultura hip-hop, FBC ganhou notoriedade junto ao coletivo DV Tribo e ao parceiro Djonga, considerado um dos maiores rappers brasileiros da atualidade, com quem roda o país fazendo shows. “O Gustavo (Djonga) é a prova de que a gente deu certo. Hoje, todo mundo enxerga BH como a Compton do Brasil. É o grande celeiro do rap nacional”, sublinha, ressaltando o mérito de triunfar na capital mineira, sem poupar críticas à realidade cultural da cidade. “Eu digo que BH é também um grande cemitério de artistas. Um lugar onde a rotina, a falta de acesso e as ‘panelinhas’ matam o ímpeto artístico e o processo criativo”. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/filho-bastardo-fabr%C3%ADcio-fbc-canta-a-supera%C3%A7%C3%A3o-e-a-realidade-da-periferia-de-bh-no-disco-s-c-a-1.673173> Acesso: 13 jun. 2021

músicas e videoclipes mantêm uma proximidade e dialoga diretamente com a produção do artista estadunidense.

O álbum nostálgico e de grande repercussão “*To Pimp a Butterfly*”, de Kendrick Lamar⁴, conseguiu algo que, mesmo para os clássicos, não é tão comum: teve uma de suas faixas consagradas como um hino. Em 2015, militantes do movimento antirracista *Black Lives Matter* entoaram o refrão de *Alright*, “we gon’ be alright” (nós vamos ficar bem), para protestar contra a violência policial em uma manifestação. A música de sucesso virou mantra, porque traduz a sede de vencer, de resiliência, de manter-se vivo ainda que em meio ao caos.

Para além disso o videoclipe, alçou a produção a outro nível e ainda proporcionou outro momento histórico ao tirar da zona de conforto e colocar na zona de conflito fundamentalistas e conservadores da sociedade estadunidense ao performar no *BET Awards*, o rapper cantou em cima de um carro de polícia, com imagens em segundo plano da bandeira dos EUA.

Figura 4- Kendrick Lamar interpreta *Alright* em cima de um carro de polícia no BET Awards



Fonte: https://medium.com/@caiohenrique_af/djonga-e-kendrick-lamar-a-batalha-por-uma-narrativa-social-honesta-a340248c489e Acesso: 01 fev. 2021

Ao remetermos ao Brasil Djonga já lançou alguns clipes durante a sua carreira que incomodaram muita gente. A ver: “Corra”, “Junho de 94”, “Hat-Trick” seguem a linha da arte que choca o público por mostrar a realidade nua e crua, da “ferida viva e aberta” que o Brasil insiste em ignorar, o clipe “Música da Mãe” também foi alvo de muitas críticas onde Djonga aparece dando uma “voadora” em um garoto branco. O refrão de “Olho de tigre”: “*Sensação, sensacional, Fogo nos racistas*” e “*We gon be alright*” nos EUA se tornaram um mantra e um hino antirracista e antifascista em manifestações pelo país.

⁴ Único artista que não está inserido nos gêneros jazz ou clássico a ganhar o prêmio Pulitzer, Kendrick Lamar tem 33 anos e é considerado um dos maiores rappers da própria geração. Além do multipremiado *Damn*, ele também fez: *Too pimp a butterfly* (2015) e *good kid, m.A.A.d city*, em 2012. Os três discos do cantor entraram para as listas de melhores da década da crítica especializada.

Assim como Lamar chamou a atenção ao performar no evento *BET Hip-Hop Awards*⁵, o ano de 2020 foi marcante para o MC brasileiro, pois esse mesmo evento internacional fez-lhe o convite para concorrer uma premiação na categoria de “Melhor Artista Internacional” com músicos de outros quatro países. Essa rede da arte negra comemorou seus 40 anos de existência e é considerada como o “Oscar” da música negra, o rapper de BH foi o primeiro artista brasileiro a ser indicado ao prêmio e deu um grande passo para a visibilidade do Rap Nacional rompendo assim a fronteira da linguagem uma vez que o Hip Hop começa lá nos EUA e fazer com que os de fora preste atenção para a arte no Brasil e admirar a forma de fazer rap, arte e de se manifestar politicamente é uma conquista honrosa.

Na “colheita cultural” do rap mineiro Djonga é símbolo vivo que carrega essa mudança na cidade onde mora – um símbolo de expressão que colocou Belo Horizonte no centro do mapa nacional onde trouxe maior visibilidade à “vitrine” do Rap Nacional, mas o *hip hop* e o rap de MG não se resume a Djonga, outros artistas despontaram como DV Tribo e outros.

Em entrevista à Revista Trip em 2019,⁶ Djonga deixou sua declaração a inversão do eixo cultural pela perspectiva contra hegemônica.

É uma posição política, cultural e social de marcar a minha cidade, o meu lugar de origem, sacou? O Brasil tem uma dívida histórica com Minas Gerais, tem muito artista foda, de modo geral, que acaba indo para o Rio ou pra São Paulo pra não ficar fora do jogo. Eu não quero brincar assim, quero jogar o jogo da minha casa (DJONGA, Revista Trip, 2019).

Portanto, Djonga é um símbolo que ao “sair de um casulo” traz toda uma metamorfose para o contexto do rap mineiro, o que mais impressiona e não raro de perceber é ele tocando num grande festival e mobilizando milhares de pessoas ao redor dos shows pelo Brasil e num outro dia estar tocando de graça na favela ou mesmo junto com um pessoal montar uma piscina pequena no meio da praça para tocar, fazer um churrasco e cantar samba.

Novamente, Djonga e quem veio e vem com ele mudaram a atmosfera e a dinâmica de Santa Tereza, Djonga lançou uma música recentemente numa ação com a *Budweiser*, a canção “Sexta”, que tem como capa o viaduto Santa Tereza.

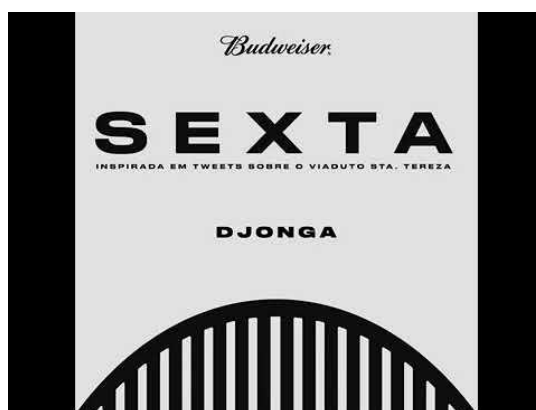
⁵ O *BET Hip Hop Awards* é uma premiação anual realizada pela *Black Entertainment Television*, nos Estados Unidos, voltada para rappers, produtores e diretores de videocliques de hip hop e rap. A primeira cerimônia foi realizada em 2006. Djonga disputou o prêmio com Kaaris (França), Meryl França, Khaligraph Jones (Quênia), Ms Banks (Reino Unido), Stormzy (Reino Unido) e Nasty C (África do Sul). Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2020/10/27/noticias-musica,264194/artista-reino-unido-vence-disputa-djonga-premio-bet-hip-hop-awards.shtml>> Acesso: 14 fev. 2021.

⁶ Entrevista concedida à Revista Trip UOL. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/djonga-um-dos-nomes-mais-influentes-do-rap-fala-sobre-suas-raizes-racismo-cazuza-e-astrologia>> Acesso em: 02 mar. 2020.

Dessa forma, o MC demarca de maneira bem regional o (Viaduto Santa Tereza – BH) onde fez parte e que se tornara, portanto, uma espécie de “berçário” cultural da música Hip Hop do qual se originara vários e importantes MC’S para Minas Gerais e o Brasil e onde o rapper revelara as suas primeiras impressões e apresentações ainda que de maneira precoce, mas já com uma desenvoltura artística de destaque no cenário musical.

Puxando um bonde que já era um bonde antes de eu puxar/ Rap BH/
Os amigo já tava lá quando era feio ser preto e falar umas gíria/ Quando era
pecado usar guia e colar na gira/ Não sei por onde se esconde a tristeza/
Mas a felicidade tem casa: Viaduto Santa Tereza/ Eu já tive lá embaixo e entre
os melhor em cima. (DJONGA, Sexta).

Figura 5- Rap “Sexta” inspiração ao Viaduto Santa Tereza



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U7T7p0SRuVM> Acesso: 01 fev. 2021

Para a pesquisa, utilizo recursos relativos aos meios tecnológicos de informação a partir da premissa que a divulgação do artista e sua identidade como sujeito inserido na era da globalização perpassa pelas redes sociais e portais eletrônicos disponíveis na internet, já que ele mantém suas páginas sociais a disposição de seus leitores além de disponibilizar singles e EPs nas plataformas como *spotify*⁷ ou *deezer*⁸ esse meio de comunicação alternativo permite que Djonga e outros se aproximem do público. Nesse espectro, Manuel Castells (2012, p. 256) nos sinaliza que “a Internet é - e sempre será cada vez mais – o meio de comunicação e de relação essencial sobre o qual se baseia uma nova forma de sociedade que nós já vivemos – aquela a que eu chamo de sociedade em rede”.

Vivemos em uma sociedade que, há mais de duas décadas, vem sentindo o impacto da tecnologia da informação como ferramenta facilitadora de dinâmicas sociais, o que leva muitas pessoas a classificar o seu meio como a sociedade da informação ou sociedade do conhecimento. Castells (1999) alerta-nos para o fato de que tanto a informação como o

⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/204IwDdaHE4ymGk9Kya2pY>.

⁸ Disponível em: <https://www.deezer.com/br/artist/8629022>.

conhecimento sempre foram centrais nas sociedades historicamente conhecidas; o que é inovador são a praticidade e a popularização da microeletrônica, que, através das redes tecnológicas, possibilita novas capacidades para uma antiga organização social, que tem como base as redes. Portanto, vivemos em uma sociedade de redes de comunicação digital, que é a coluna vertebral da sociedade em rede do século XXI.

Contudo, há uma característica particular do modo informacional de desenvolvimento que não se verifica anteriormente: a ação da informação e do conhecimento sobre os próprios processos de geração de informação e conhecimento como principal fonte de produtividade, “em um círculo vicioso de interação entre as fontes de conhecimentos tecnológicos e a aplicação da tecnologia para melhorar a geração de conhecimentos e o processamento de informação” (CASTELLS, 1999, p. 54).

A principal via de contato e acesso a diversidade de conteúdo do artista, dos símbolos e referências são, sem dúvida, os meios de comunicação de massa, como exemplo disso uma ênfase seria os meios audiovisuais das redes sociais: *facebook*⁹, *instagram*¹⁰, *youtube*¹¹, *twitter*¹². O acesso a esses meios de informação foi se alastrando, por diversos motivos, em praticamente todo o mundo.

Dessa forma, destaca-se aqui na íntegra uma breve informação sobre a trajetória do artista, conversa essa que foi escrita por Luana Dornelas¹³, em 18 de dezembro de 2017 por meio do portal eletrônico *Red Bull*.

Você é de BH e participava do grupo DV Tribo. Me conta um pouco da sua trajetória desde o início de sua carreira, quando participava de batalhas de MC até agora. “Eu comecei minha carreira num sarau de poesia, chamado Sarau Vira-Lata. Foi na época em que os movimentos independentes de rua de BH estavam muito fortes, existiam vários saraus espalhados pela cidade. Esse movimento de rua também era político, funcionava como um protesto contra o prefeito da cidade, por isso era tão forte. No começo, por volta de 2012, quando eu estava me formando no Ensino Médio, eu frequentava saraus apenas para ouvir. Foi neste momento que me interessei por fazer poesia, e aí tudo começou. Em seguida, o rapper Hot Apocalypse me convidou para montar um grupo com ele, e começamos a frequentar o estúdio do Chuck, conhecido como Oculto Beats. Ele produziu um beat para mim e eu acabei rimando em cima com uma poesia que eu havia escrito há muito tempo. Foi aí que eu gravei e soltei meu primeiro single, “Corpo Fechado” **E esse nome “Djonga” de onde surgiu?** “O Hot chamava todo mundo assim. Na verdade não tinha muito um significado, era só uma palavra aleatória que ele gostava de falar, zuando o pessoal. No Sarau Vira-Lata a gente escrevia o

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/DjongaDV/>.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/DjongadeBironga>.

¹² Disponível em: <https://twitter.com/djongadorge>.

¹³ DORNELAS, Luana. A trajetória de Djonga. dez/2017. Portal Redbull. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

nome das pessoas no papel para elas recitarem poesia. Um dia, eu estava atrasado e pedi para ele escrever o meu nome no papel, e ele escreveu “Djonga”. Quando chamaram “Djonga”, o pessoal riu e fui lá recitar. Foi algo que marcou, e eu fui virando “Djonga” aos poucos. Descobri o significado depois, que nem o próprio Hot sabia, que é “sonolência observadora”. É uma pessoa que está na dela, mas nada passa batido”. **Quem é sua maior inspiração?** Minhas maiores inspirações sempre foram Cazuza, Janis Joplin, Elis Regina, Elza Soares, Jimi Hendriks, MC Smith, além de Mano Brown, que para mim é uma inspiração além de música; é uma inspiração social, cultural, de posicionamento político e atitude (DORNELAS, Portal Redbull, 2019).

Na figura abaixo podemos visualizar o grupo “DV Tribo”¹⁴ o qual Djonga foi convidado a integrar, situando a imagem observa-se da esquerda para a direita o DJ Coyote, o rapper Oreia, Clara Nunes, Hot, Fabrício FBC e Djonga.

Figura 6- Grupo DV Tribo, Djonga no canto a direita com as mãos unidas



Fonte: Google imagens/ Dv Tribo
Acesso: 13 de ago. 2019.

No ano de 2015, Djonga gravou seu primeiro EP, intitulado “Fechando o corpo” com 07 faixas. As músicas foram produzidas por meio de versos escritos para o Sarau de Poesia em BH com participações de Oreia, Jacques Cigarra e Remi, os beats ficaram por conta de Coyote.

Figura 7- Cartaz - Festa de lançamento do primeiro EP de Djonga

¹⁴ Formado em 2015, o DV Tribo reúne alguns dos MCs mais afiados de BH — Fabrício FBC, Hot Apocalypse, Oreia, Djonga e Clara Lima —, além do beatmaker Coyote Beatz, figura carimbada da cena de rap da cidade. Além dos famosos “freestyles”, individualmente, cada integrante já traz consigo estilo e trabalhos de relevância para o rap mineiro. Exemplo disso são os EP’s C.A.O.S. (Fabrício Fbc), Borboletas não morrem (Hot Apocalypse & CoyoteBeatz), Fechando o corpo (Djonga) e o disco Pé do ouvido, do Oreia. DV é um grupo versátil e presente na cena independente Belo Horizontina. Realizavam com frequência apresentações em diversos espaços, casas de shows e centros culturais. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ypveww/dv-tribo-geracao-elevada-sintese-sant-vinicao Acesso em: 19 ago. 2019.



Fonte: <http://luisaloes.com/festa-de-lancamento-ep-fechando-o-corpo-djonga/>
Acesso: 23 jan. 2021

Foi o primeiro EP produzido totalmente de forma independente, a identidade ficou por conta dos beats com graves mais pesados com o objetivo de mostrar ao público todo seu aprendizado em um ano e pouco de rap. (DORNELAS, 2017)

O trabalho artístico foi registrado na festa de lançamento em cartaz no centro de BH no “Putá Espaço Cultural”, como visto na figura acima, a festa contou com apresentações de shows de Fabrício FBC além de participações de vários nomes de peso do rap de Belo Horizonte

Figura 8- Primeiro EP, “Fechando O Corpo” lançamento em 2015



Fonte: <http://djonga.com.br/shows/>
Acesso: 13 de ago. 2019.

Após participar de diversos projetos de destaque, Djonga lançou seu primeiro álbum, “Heresia”, em 2017. O álbum foi realizado em homenagem ao “Clube da Esquina”¹⁵ como

¹⁵ O Clube da Esquina surgiu da grande amizade entre Milton Nascimento, e os irmãos Borges (Marilton, Márcio e Lô), no bairro de Santa Tereza, Belo Horizonte, em 1963, depois que Milton chegou à capital para estudar e trabalhar. Em 1972 a EMI gravou o primeiro LP, Clube da Esquina, apresentando um grupo de jovens que chamou a atenção pelas composições engajadas, a miscelânea de sons que vão da Bossa Nova ao Rock Psicodélico,

destaca Matheus Muratori (2018) o qual foi elogiado pela crítica e considerado um dos principais álbuns do ano através da enquete promovida pela *Revista Rolling Stone* entrando assim para o ranking dos álbuns do ano da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Figura 9- Álbum “Heresia” - 2017. Ao lado: Clube da Esquina de Milton Nascimento



Fonte: Google imagens/ Djonga – Heresia
Acesso em: 15 de ago. 2019

O disco “Heresia” ainda ganhou notoriedade, através do verso presente no refrão de um EP lançado: “Olho de tigre”, a música é daquelas que fazem refletir e pedem para ser ouvida novamente, o tom crítico está muito presente e se tornou um tipo de slogan entre os jovens negros periféricos utilizado como forma de protesto por manifestantes no Rio de Janeiro, ao homenagear Marielle Franco¹⁶, vereadora assassinada na capital carioca em 14 de março de 2018 (FARIA, 2018). Indico alguns versos marcantes com o refrão do MC.

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 cleptomaníaco/ Na hora do julgamento, Deus é preto e brasileiro/ E pra salvar o país, Cristo é um

passando pelo Jazz, ritmos do interior de Minas, folk rock, da música erudita-popular de Villa-Lobos, e o nascente Rock Progressivo; e nas letras, riqueza poética. Disponível em: <<http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/os-integrantes-do-clube-da-esquina-sao-os-donos-da-musica/>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

¹⁶ Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco vereadora eleita com 46 mil votos pelo PSOL, negra, mãe solteira, 38 anos, socióloga, lésbica, criada no Complexo da Maré. Era uma líder política defensora dos Direitos Humanos. Na noite de 14 de março de 2018, ao deixar um evento sobre a atuação de mulheres negras na política, foi executada com quatro tiros, na rua Joaquim Palhares, no centro da capital fluminense. Os assassinos não levaram nenhum pertence dela, nem do motorista, Anderson Pedro Gomes, do carro em que estavam – ambos foram mortos no local. Marielle era relatora da comissão da Câmara dos Vereadores que fiscaliza a atuação da intervenção federal nas favelas, denunciou casos de abuso de violência policial no bairro de Acari, no Rio. Em 14 meses de mandato, apresentou 13 projetos de lei. Saúde da mulher foi uma das pautas mais defendidas por ela, mencionou que decidiu se dedicar à luta pelos direitos humanos após ingressar em um curso pré-vestibular comunitário. Ela se formou em Sociologia pela PUC-RIO com bolsa integral e fez mestrado em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua dissertação, “UPP: a redução da favela a três letras”, já discutia a complexa relação da polícia nas com unidades. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/sociedade/quem-foi-marielle-franco-a-vereadora-executada-no-rio/>> Acesso em: 21 ago. 2019.

ex- militar/ Que acha que mulher reunida é puteiro/ Machista, tá osso/ E até eu que sou cachorro não consigo mais roer/ Esse castelo vai ruir/ Eles são fracos, vão chorar até se não doer/ Não queremos ser o futuro, somos o presente/ Na chamada a professora diz: Pantera Negra/ Eu respondo: Presente! [...] Tô crítico igual cartum do Henfil/ Com esses Danilo Gentili eu não vou ser gentil/ Te informando Jornal Nacional/ Talvez por isso que me chamam de sensacional/ Tenho sido tão verdadeiro/ Que prefiro não usar ouro e não ser falso em nada/ Tem quem fica a ver navios/ E tem quem chega longe de jangada. Sensação, sensacional/ Sensação, sensacional/ Sensação, sensacional/ Firma, firma, firma/ Fogo nos racistas (DJONGA, 2017).

Sobre a análise de conteúdo da letra “Olho de Tigre” percebe-se de início que há dois temas que se interacionam e se opõe. A ver: *“Na hora do julgamento, Deus é preto e brasileiro/ E pra salvar o país, Cristo é um ex- militar/ Que acha que mulher reunida é puteiro/ Machista, tá osso/ E até eu que sou cachorro não consigo mais roer...”* dessa forma, se nota que o machismo na política fora quem permitiu a ascensão de conservadores homens/brancos e machistas que atacam os marcadores da diferença, inclusive por uma questão de distribuição de riqueza e também o feminismo interseccional que tem atacado de maneira sistêmica o racismo estrutural. Nesse contexto, Aguinaldo Rodrigues Gomes chama atenção para o fato de que

Negando o passado histórico de desigualdade podemos defender que a meritocracia branca, heteronormativa decide quais vidas merecem ou não ser vividas ou dizimadas. Algumas frases ditas pelo então candidato à presidência da República, durante o período da última eleição presidencial (2017), nos servem para exemplificar como as ideias de meritocracia e machocracia constituem um pretexto para afirmar um suposto lugar natural e privilegiado para o homem branco e subalternizar outros sujeitos, pondo em risco a democracia. Em relação ao desrespeito às mulheres o candidato afirmou: “mulher deve ganhar salário menor porque engravida”; “não te estupro porque você não merece”. Preconceito contra os negros: “Fui a um quilombola [sic] em Eldorado Paulista. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada! Acho que nem para procriadores servem mais” (2017). Sobre a política de cotas: “Isso não pode continuar existindo. Tudo é coitadismo. Coitado do negro, coitado da mulher, coitado do gay, coitado do nordestino, coitado do piauiense. Vamos acabar com isso” (2018). Incitação à violência: “o erro da ditadura foi torturar e não matar”; “Pinochet devia ter matado mais gente”¹⁷ (GOMES, 2019, p.154).

Em 2018, exatamente um ano após o lançamento do álbum “Heresia”, Djonga lançou o seu segundo álbum, “O menino que queria ser Deus”, cujas dez faixas ultrapassam 5 milhões de visualizações. Neste trabalho, como destaca Moura (2018), o rapper refletiu sobre alguém que cria, que trabalha com estética, que dá vida à sua arte, à sua criação, aborda questões sobre o racismo institucional, sobre vida pessoal e carreira, sobre o fato de com todo o

¹⁷Frase citadas na reportagem da carta capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>>. Acesso em. 09 fev. 2021.

reconhecimento repentino surgirem questões como fama e dinheiro. Em entrevista ao Portal Rap Mais¹⁸ o rapper destacou que

Por que ‘O Menino Que Queria Ser Deus?’ Djonga: “Nós somos divinos né mano, tanto no sentido metafísico (tem hora que a gente realiza coisas que a galera nem acredita), tanto no sentido material (de criar, de fazer acontecer no dia a dia, ele queria ser Deus nesse sentido de criação) de manipular as energias, pro bem ou pro mal, cada um escolhe” (DJONGA, Portal Rap Mais, 2018).

Nesse contexto, Marcelo Segreto (2014) explica que o professor em música Luiz Tatit e seus estudos desde 1980 sob o amparo de princípios da semiótica francesa

Concentra-se no que afirma ser o principal elemento gerador de sentido para a canção popular: a relação entre a melodia e a letra. Sua teoria significou um grande passo no sentido de proporcionar ferramentas específicas de análise e explicitar o verdadeiro trabalho artístico do compositor: a formação de unidades entoativas plausíveis a partir da combinação entre frase verbal e uma frase musical. Segundo o autor, no processo de estabilização sonora que o canto produz em contraposição à instabilidade da fala, três procedimentos de adequação entre o texto linguístico e a linha melódica se fazem presentes: a figurativização, a tematização e a passionalização. (SEGRETO, 2014, p.1).

Figura 10- 2º Álbum “O menino que queria ser Deus” lançado em 13 de março de 2018



Fonte: Google imagens- Djonga/O menino que queria ser Deus
Acesso: 22 de ago. 2019.

Em “A linguagem cancional do rap” Segreto reforça que

A figurativização é talvez o processo mais importante dentro do estudo da canção proposto por Tatit. Ela é o contrapeso em relação aos dois outros procedimentos de adequação mais ligados à música: a tematização e a passionalização. Consiste numa elaboração entoativa da melodia aproximando o canto da coloquialidade da língua oral, como se oferecesse aos ouvintes momentos reais de enunciação. Eis o porquê de sua denominação. Assim como na análise semiótica de uma obra literária a remissão à realidade concreta é apontada pela presença das chamadas “figuras” do mundo real, na

¹⁸ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/rap-mais-entrevista-djonga-festival-sons-de-rua/>> Acesso: 18 fev. 2021.

canção, a melodia se aproxima da fala remetendo igualmente a realidade concreta também sugere as suas “figuras”. (SEGRETO, 2014, p.07)

A partir, talvez desses três elementos, seja possível compreender o apelo imediato das canções de Djonga. No trecho do rap “Vida Loka” parte 2 do álbum “Nada como um dia após o outro dia” de 2002, Mano Brown versa: *“Preto e dinheiro são palavras rivais/ Então mostra pra esses cú como é que faz...”*. Sobre isso, Segredo (2014, p.19) explicita “Brown enfatiza ainda mais a figurativização quando entoos os versos seguintes ao transmitir raiva em sua interpretação o rapper abandona a divisão rítmica da base para emitir a palavra ‘cu’ fora da subdivisão”.

Nesse aspecto, Djonga em “Olho de Tigre” faz o mesmo ao entoar a melodia e compartilhar sua expressão colérica ao ouvinte *“Tô olhando da janela/ Sociedade escrota/ Caras que pagam de macho com o pau na boca/ Bando de pau no cu/ Bando de pau no cu/ Nesse quesito serão premiados/ Hors Concours”*. Vemos então como a figurativização de Djonga ocorre sendo ela expressa numa elaboração entoativa da melodia, ao aproximar o canto da coloquialidade da língua oral, ou seja, da fala, como se reportasse aos ouvintes momentos reais de enunciação.

Novamente um ano depois, Djonga lançou “Ladrão”, terceiro álbum de sua discografia. O novo álbum subverte o rótulo que o cantor negro viu colocado em si pelo racismo, desde criança. Em “Ladrão” o roubo que o rapper mineiro defende é tomar poder por meio da música, tomar de volta e devolver o que foi roubado do povo negro pelos algozes não apenas no sentido material, mas psicológico: autoestima, esperança, fé e alegria. Uma semana após o lançamento, o álbum alcançou mais de 14 milhões de plays, como destaca Lara Alves (2019).

Figura 11- 3º Álbum “Ladrão” lançado em 13 de março de 2019



Fonte: Google imagens- Djonga/Ladrão
Acesso em: 21 de ago. 2019

O rapper lançou seu mais recente disco: “Histórias da Minha Área” com dez faixas também na mesma data dos discos anteriores o qual remete ao dia 13 de março. O quarto álbum da carreira do artista dá a continuidade de projetos onde o discurso e a narrativa são peças essenciais na conquista de um patamar lírico, elevado e relevante na cena do rap brasileiro. Quando a intenção do disco é trazer uma capa com imagens de jovens mortos, simplesmente por viverem na periferia – local onde a sociedade “vira as costas” de certa maneira com negligência – Djonga se coloca no lugar do ouvinte e vice-versa. Desta maneira, o MC se vê no compromisso em honrar cada uma das vidas ali representadas.

Ao intitular o seu lançamento como “Histórias da Minha Área”, Djonga estabelece e cria vínculo de seu bairro com esse espaço de narrativa e o centro da temática em que a própria decorre. As referências a zona leste – Favela do Índio onde nasceu, e São Lucas onde cresceu e continua por lá – são colocadas com suavidade em seus versos. Desde o lançamento de “Heresia” (2017) – primeiro álbum do artista – ele consegue ir além de fatos apenas conceituais e biográficos. Contar histórias, memórias e partilhar de suas vivências faz com que o ouvinte imagine um universo referenciado não apenas pelo presente e futuro, mas pelo passado conseguindo construir uma história como narrativa ancestral.

Desse modo, quais seriam os traços e vestígios de memória que Djonga privilegia geralmente nas narrativas que constrói sobre a realidade sociocultural das populações diaspóricas? Os discursos do rapper, as imagens remetidas as capas de álbuns ou os videoclipes funcionam como reflexos das memórias diaspóricas ou participam diretamente dos mecanismos de sua encenação estratégica no espaço público? Qual seria a perspectiva das memórias presentes em “Histórias da Minha Área” com a experiência diaspórica das populações negras?

Quando falamos de “diáspora negra” podemos nos referir ao plural “diásporas” isto é a todos os povos dispersos que mantêm um laço “comunitário” por referência a uma terra de origem, a “diáspora” seria, portanto, apta a distinguir no meio do conjunto das experiências migratórias, um tipo particular de trajetória coletiva caracterizada pela ideia de conservação e continuidade, porém a questão do imaginário é o que mais chama a atenção quando se estuda as experiências diaspóricas e o tipo de relações das populações negras deportadas no “novo mundo” mantiveram consciente ou inconscientemente, com sua história, sua memória e com sua origem africana.

As causas do movimento de dispersão são o que se altera entre uma diáspora e outra, além das diferenças nos modos como o imaginário e a memória funcionam na reescrita da narrativa da dispersão e de suas consequências no presente. Por exemplo, ao pegarmos um país

estrangeiro percebemos que as memórias das populações de imigrantes podem estar a serviço de uma espécie de recriação saudosista e performática de uma parte cultural da terra de origem.

Já a atividade memorial das populações negras, durante e depois da escravidão seja, por exemplo, no Brasil ou África, serve-lhes como meio vital de reconstituição e reinvenção de uma nova forma cultural a partir dos traços daquilo que o sistema da escravidão pernicioso e maquiavelicamente tentou apagar, as comunidades diaspóricas mantêm então uma relação profunda, ontológica e quase que visceral com o seu passado mais do que as demais diásporas, portanto, o imaginário diaspórico resiste mais às tentativas de apagamento, esquecimento ou sepultamento das memórias como costuma acontecer com as demais memórias.

Dessa forma como dito no rap “Diáspora” de DV Tribo, o rapper sabe de onde vêm: “[...] *Intelectual do morro, sem metáfora, te apavora/ Contra os nazis, os gatilhos, filho/ É que eu vim da diáspora [...]*” percebe-se que Djonga se reinventa, expande sua arte e busca inspiração nas histórias da área dele para compor esse disco. Mas o que se torna relevante não são histórias particulares dele. São histórias que eu vivi, que você pode ter vivido e que outras milhões de pessoas viveram e ainda vivem, histórias de resistência, de luta, de injustiça, de violência, de descaso, mas também de união tornando-se assim uma forma de reinvenção de uma nova forma cultural de interpretar a memória coletiva ao revisitar algumas memórias que ficaram no passado.

Figura 12 - 4º disco - Histórias da minha área, lançado em 13 de março de 2020.



Fonte: <https://raplogia.com.br/resenha-historias-da-minha-area-djonga/>
Acesso em: 22 de agosto. 2019.

Particularmente, esta última produção do Djonga supera o “Ladrão” e provavelmente se coloque em um patamar próximo ao “O Menino Que Queria Ser Deus”. Contudo, para evitar comparações é importante ressaltar que cada um de seus trabalhos artísticos tem uma

importância oportuna e considerável em sua evolução. A consistência do lançamento anual optada pelo mineiro – 4 lançamentos seguidos no dia 13 de março – é, sem dúvida, uma fórmula de sucesso. Na sua *live* no *youtube*¹⁹, realizada no dia 10 de abril de 2020, mais de 200 mil pessoas o assistiram simultaneamente, 100 mil reais foram arrecadados para ajudar a sua comunidade e o vídeo alcançou cerca de 3 milhões de visualizações em 10 dias.

Apresentado esse roteiro de Djonga e sua aproximação com a cultura de rua de Belo Horizonte, a próxima parte será dedicada ao surgimento da cultura *Hip Hop* originada do processo de evolução da música afro-americana, que chegou ao Brasil na década de 1980 e ainda preserva em sua essência a reivindicação de inclusão das populações discriminadas. O Rap – ritmo e poesia – encontra-se no cotidiano dos afro-brasileiros²⁰, do nascimento até a morte, ritmo melódico e voz - instrumentos trazidos da África²¹ - atuando de maneira constante tanto nas experiências individuais como nas coletivas. Marcando a passagem do negro em diferentes espaços do planeta Terra.

1.2 A Gênese do Hip Hop - Da Black Music no Bronx à Estação São Bento

*Nós podemos amar a cultura Hip Hop,
mas se não tivermos conhecimento
de como podemos modificar nossa situação,
nossa comunidade e nosso espaço e aprendermos
a respeitar nossos ancestrais, seremos sempre escravos.
Ame você mesmo, ame seus ancestrais,
ame seu povo e tente fazer algo por você,
pelos outros e pelo seu povo,
mas principalmente respeite a Mãe Terra.
Afrika Bambaataa*

Nessa parte é feita uma contextualização histórica do *Hip Hop* a fim de destacar a sua importância enquanto movimento artístico/cultural conhecido não apenas no cenário nacional,

¹⁹ Live de Djonga. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qCfmNTGnv2s&t=5s>>. Acesso em: 10 de abr. de 2020.

²⁰ As canções de trabalho (registro do cotidiano negro nos séculos XVIII e XIX); as canções religiosas (...); as canções de prisão; e os chamados “toast” (cumpridas histórias do folclore em verso) (ROCHA, 2005: 9). Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2009_unicentro_historia_artigo_sandra_mara_gomes.pdf> Acesso em: 21 jan. 2021.

²¹ [...] as origens mais antigas [...] estão [...] na cultura africana: há uma semelhança inegável com a cultura griot, na qual, segundo (BASTOS 2008:81), “os ícones da memória transmitida pela oralidade” cantavam suas histórias ao toque do Kora. E após receber contribuições da cultura negra das mais diversas partes do mundo ocidental, pode-se dizer que os rappers modernos reinterpretaram e recriaram a tradição griot e hoje cantam/contam suas histórias [...]” (BASTOS 2008:81). Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2009_unicentro_historia_artigo_sandra_mara_gomes.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

mas no âmbito global. Portanto, a fim de compreender a respeito do que é o movimento *Hip Hop*, Bruno Zeni (2004, p.230) ao estudar essa problemática indica que o mesmo, quer dizer:

Em tradução literal, a expressão de língua inglesa “*Hip Hop*”, significa pular e mexer os quadris. Historicamente, foi cunhada pelo DJ Afrika Bambaataa²² no final da década de 1960 para designar as festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York, maciçamente frequentadas por jovens negros. Naquela época, a música ouvida nessas festas era o Soul, que logo evoluiria para um desdobramento mais agressivo, o Funk – os dois ritmos são os antepassados do rap. No funk, o nome mais conhecido é o de James Brown, em cujos shows, por volta de 1969, apareceram os primeiros passos da dança que viria a ser conhecida como break (ZENI, 2004, p. 230).

Figura 13- DJ Afrika Bambaataa



Fonte: <https://janettebeckman.com/afrika-bambaataa-bronx-1983/>
Acesso: 13 de out. 2020

O *Hip Hop* se constitui como um movimento iniciado no Bronx, distrito de New York, Estados Unidos, na década de 1960, sendo formado por cinco elementos, caracterizando uma junção de manifestações culturais que migraram de outros contextos. Posteriormente, o *Hip Hop* se difundiu fora dos Estados Unidos por meio dos avanços tecnológicos que facilitaram o acesso aos meios de criação e divulgação de produtos culturais.

Um importante acontecimento para o início do movimento é a *Zulu Nation* tratou-se da primeira equipe registrada como ONG ligada ao *Hip Hop*, se tornou uma instituição conhecida

²² Kevin Donovan, nome de registro de Afrika Bambaataa, nasceu no Bronx, Nova York, em abril de 1957. Cresceu no mesmo bairro e durante a juventude foi integrante da gangue Black Spades – Espadas Negras, considerada uma das mais temidas, no quesito violência. Nesse contexto, já envolvido com o rap, passou a fazer uso de sons de vários discos e tapes, inclusive de James Brown para produzir sons. A ele é atribuída a referência de organizador da cultura e do movimento hip-hop, o que nos permite associar, o grafitti, o Dj, o mc e o break como manifestações de uma mesma lógica, a da produção de rua. Ele gozava de respeito com os chefes de outras gangues. Nesse prestígio ele propôs e conseguiu algumas reuniões para a produção de atividades artísticas com membros de gangues diferentes. Foi desse respeito que se concebe pensar e fazer acontecer a Zulu Nation. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26691/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Completa_Jan%20-%2019ABRIL2017.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

internacionalmente por ser engajada na promoção desta cultura. “Sua principal estratégia era atrair jovens da periferia por meio da música, dança e pintura, o que se repete por diversas ONGs hoje em dia, inclusive no Brasil” (FOCHI, 2007, p. 62).

Ricardo Teperman (2015) explica que, no final da década de 1970, os trechos feitos sob bases musicais finalmente se tornaram o *rap* que conhecemos atualmente. Esses fragmentos começaram a articular o processo criativo do que viria se tornar posteriormente as letras de *rap*. Os *raps* produzidos no Bronx eram apresentações gravadas em fitas cassetes caseiros, feitas de forma clandestina, distribuídas ou trocadas entre os jovens nas ruas.

De acordo com a *Zulu Nation* (2017), os cinco elementos que compõem o movimento *Hip Hop* são: 1) o **Rap**, manifestação musical representada pelo **MC** (*Emcee*), mestre de cerimônia que canta e rima; 2) o **DJ**, tocador de discos que adquiriu técnicas que caracterizam o estilo musical do *Hip Hop* para realizá-las junto ao trabalho do MC; 3) o **Break Dance**, dança que acontece enquanto o DJ e o MC trabalham juntos; 4) o **Grafite** (*Graffiti*), forma de ocupar o espaço público através de pinturas; 5) o **“Conhecimento”** (*Knowledge*), termo escolhido por Afrika Bambaataa para se referir à consciência social dos jovens engajados.

Figura 14 - Hip Hop: do Bronx para o mundo – Rimas e batidas



Fonte: <https://www.hip-hop-rap-djing-breakdance-graffiti/>
Acesso: 13 de out. 2020

Segundo Teperman (2015), Bambaataa incorporou este elemento à cultura *Hip Hop* como uma forma de garantir que os integrantes não se esquecessem do caráter social e não comercial do movimento, referindo-se à luta e à resistência de onde veio. Este último termo é considerado pelos membros do movimento uma forma de fortalecer o *Hip Hop*, dando embasamento às suas críticas contra as desigualdades sociais, raciais e econômicas enfrentadas cotidianamente.

Precisamos levar em conta algumas versões que foram criadas para explicar o surgimento do *rap* (*rhythm and poetry*), primeira manifestação artística do movimento. De acordo com Teperman (2015), é preciso levar em consideração o significado da palavra *rap* em dicionários da língua inglesa, que remete a “bater e criticar”, e até mesmo às várias formas de se cantar rimas, que podiam ser encontradas em alguns pontos dos Estados Unidos, como em New Orleans.

Interessante perceber nesse contexto que o *rap*, expressão musical que deu origem ao *Hip Hop*, pode ter nascido através da hibridização ou incorporação dos cantos falados da África Central. Através dos *sound systems* (sistemas de som), os MC’S, que naquela época eram conhecidos como *toasters*, faziam discursos em cima de batidas musicais durante festas que aconteciam nas ruas de Kingston, capital da Jamaica. Além de abordarem temas como drogas e sexo, assuntos recorrentes nos guetos jamaicanos, os MC’S criticavam a violência e a desigualdade enfrentada pelos moradores das favelas da cidade.

A desigualdade era racial, econômica e social. Com a migração de parte dos jamaicanos para os Estados Unidos na década de 1970, os discursos falados, ou cantados, foram incorporados à cultura norte-americana nas regiões mais pobres de NY, como o Bronx, onde viviam negros e latinos. Os jamaicanos passaram por uma forte crise econômica e política que abalou socialmente a parte mais pobre da ilha. Teperman (2015) explica que muitos jamaicanos foram morar nas regiões periféricas das cidades norte-americanas, pois ali o custo de vida era mais baixo e as ofertas de empregos estavam mais próximas.

O *rap* como um estilo musical mais consolidado surgiu nos bairros pobres de NY em eventos que geralmente aconteciam nas ruas. Esses eram organizados e frequentados, em sua maioria, por jovens predominantemente negros emergindo assim como uma manifestação de resistência. Nesses encontros que aconteciam nas ruas, os jovens exercitavam suas expressões artísticas. Estigmatizado socialmente e etnicamente, o *rap* se desenvolveu como um produto cultural que desperta o interesse de vários jovens no mundo todo.

O que nasceu como uma simples forma de lazer começou a agregar motivações sociais, políticas e econômicas que fizeram com que o *rap* também passasse a produzir significações que levaram adiante a luta dos negros por direitos civis. De acordo com Teperman (2015), o *rap* se define como uma cultura de rua e, desde o seu surgimento, é marcado por manifestações culturais e artísticas que eram exercitadas nas ruas, com jovens que andavam com aparelhos de som em seus ombros, dançarinos e grafiteiros que depois viriam a consolidar, junto ao *rap*, o surgimento do movimento *Hip Hop*.

Mesmo antes de ser politizado em suas letras, o *rap* já era politizado em sua origem. Um aspecto definido por Teperman (2015) como crucial para a definição do movimento *Hip Hop* como uma manifestação cultural e artística é a sua ligação com as lutas do movimento negro nos Estados Unidos numa performance política.

Ao coadunar com essa afirmação, Écio Salles (2007) em sua análise sobre o *rap* afirma:

Temos de um lado a cultura popular, dispondo de grande público e prestígio nos diversos meios de comunicação; de outro, a cultura das elites, restrita a pequenos círculos de iniciados quase sempre ressentidos de sua escassa visibilidade. O rap não é – nem será em sua forma atual – uma cultura de elite, seja ela dominante ou pensante. Mas é, isto sim, uma forma válida de manifestação cultural que, como todas as outras, tem sua “elite”, formada por seus expoentes, seus melhores artistas e seguidores (SALLES, 2007, p. 11).

O *rap* enquanto gênero musical se desdobra em vários estilos musicais, Djonga se caracteriza por seu rap underground, Marcilene Souza (2003) ao estudar a juventude negra e o racismo do movimento *Hip Hop* em Curitiba, afirma que o rap possui os seguintes estilos:

O *gospel*, que trata de questões relacionadas a mudanças das realidades sociais por meio da fé, da crença em Jesus Cristo; O *gangsta*, que envolve gangues rivais, drogas, brigas entre outros grupos e integrantes; O *hardcore*, que fala de mensagens políticas dirigidas à comunidade negra; O *freestyle*, é caracterizado pela improvisação de acordo com o tema escolhido na hora; é uma espécie de repente – os assuntos são variados: globalização, política, vandalismo, mulher, droga, futebol, etc.; O *underground*, que é caracterizado por ser uma análise da realidade social, não focada apenas na periferia, mas em questões sobre todo o espaço geográfico. Também é identificado como rap inteligente, pois utiliza vocabulário diferenciado, que exige um conhecimento linguístico maior (SOUZA, 2003, p.105).

Antes dos discursos falados se tornarem de fato o que o *rap* é atualmente, eles receberam forte influência da *Black Music* dos EUA e de outros estilos musicais. Micael Herschmann (2000) descreve a forte influência que o *rap* recebeu da cultura negra local no Bronx. Inicialmente, pode-se falar da influência do *soul*, um estilo musical que nasceu através da união do *Gospel*, que vem da tradição protestante, e do *Rhythm and Blues*. Na virada da década de 1960 para a década de 1970 surgiu o gênero musical *Funk*, que também influenciou o *rap*.

O cenário de surgimento do *Hip Hop* era violento. O movimento começou a ser estruturado como uma prática de lazer para as minorias, que acontecia em um distrito onde o Estado se mantinha ausente. Em meio à violência, o descaso e o abandono pelas autoridades norte-americanas, os jovens do Bronx estavam, em sua maioria, envolvidos em guerras brutais entre gangues.

De acordo com Teperman (2015), sem uma opção de lazer e cultura, ou de espaços onde pudessem praticar esportes, os jovens estavam em uma região que era considerada um “barril

de pólvora”, capaz de explodir violentamente a qualquer momento. Foi quando a música surgiu e os carros de sons equipados com os *sound systems* começaram a criar um ambiente festivo nas ruas das comunidades, assim como aconteceu em Kingston, capital da Jamaica. Os *sound systems* tocavam várias músicas de *soul*, *funk* e *reggae*.

Os jovens que ficavam responsáveis pelo som que animava os guetos se inspiravam nos *disc jockeys* dos programas de rádio e se autodenominavam *DJ*'s. Naquela época, *DJ*'s jamaicanos como Kool Herc²³ e seu discípulo Grand Master Flash começaram a tocar o novo estilo musical nas festas que aconteciam nos guetos do Bronx como forma de lazer para os jovens, conhecidas como *block parties*. Ainda segundo o autor, o que fez Kool Herc se tornar famoso foi o fato dele ter sido o primeiro a repetir ciclicamente um mesmo trecho curto de uma música, transformando-a assim em uma nova música.

Grand Master Flash foi o *DJ* que sistematizou o marco da “volta do disco” permitindo que os tocadores de disco encontrassem exatamente onde o *groove* começava. Muitos MC's dizem que quando o *DJ* descobriu o ponto exato, fez uma marca com um giz de cera no disco. Grand Master Flash também trouxe para o *Hip Hop* a técnica do arranhão depois ficou conhecido como *scratch* uma das marcas registradas do *rap*.

Figura 15 - Grand Master Flash, Afrika Bambaataa e Kool Herc Grandmaster na imagem que adorna a capa da Source Magazine,



Fonte: <https://www.rimasebatidas.pt/djs-hiphop-photo-museum/>
Acesso: 13 de out. 2020.

Enquanto tocavam, os *DJ*'s exerciam a função de *toasters* com o microfone. O *toast*, que significa **brindar** em inglês, era uma atividade recorrente na Jamaica durante os eventos

²³ Uma das primeiras festas onde ocorreu o que viria a ser chamado de hip-hop foi promovida por Kool Herc, pseudônimo de Clive Campbell, um adolescente jamaicano que havia chegado aos Estados Unidos há poucos anos com sua família. O apelido Herc, de Hércules, remetia a seu físico avantajado de quase dois metros de altura. O evento aconteceu em Nova Iorque, no edifício em que Herc vivia no bairro de South Bronx, localizado no número 1520 da Sedgwick Avenue, em 1973. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1mXxaLWyFEIORHE38R2dTe6cB1cBU1Tpc/view>>. Acesso: 14 fev. 2021

de rua, por ser um jogo de improviso verbal. Segundo Teperman (2015), os *toasters* não apareciam apenas em festas de rua, mas também em cadeias, no exército e em rodas formadas por jovens em bairros pobres. Alguns não faziam discursos positivos ou homenagens, como a palavra *toast* pode remeter, mas sim discursos violentos e agressivos. Muitas vezes, seus discursos eram marcados por obscenidades e difamação. Esses jogos de improviso verbal também marcaram o *rap* e fazem parte de um estilo dentro do gênero musical que se chama *freestyle*.

O *freestyle* é o ato de rimar livremente, por meio do qual os *toasters*, que atualmente são conhecidos como MC's, exercitam seus conhecimentos com rimas elaboradas no improviso. Geralmente, essas rimas devem ser construídas em cima de uma batida musical e dirigidas a um oponente que responderá rimando. As batalhas de *freestyle* ficaram conhecidas em todo o mundo, principalmente no Brasil, onde cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Vitória, Porto Alegre, entre outras, possuem duelos já consolidados.

Tendo em vista o surgimento das festas e das batalhas artísticas entre jovens, Tatiane Carvalho (2011) afirma que:

O Hip-Hop começou a se fortalecer e a criar ligação com os elementos artísticos e o estilo hip-hopper de ser (roupas largas, bonés, correntes, etc.). Os elementos passaram a estar sempre relacionados: os grafiteiros pintavam ao som das letras dos MCs; os MCs cantavam ao som dos DJs; os MCs e DJs usavam camisetas pintadas pelos grafiteiros; os dançarinos dançavam ao som dos DJs (CARVALHO, 2011, p.45).

A dança atrai os jovens das comunidades periféricas e o primeiro elemento significativo para a criação e oficialização do movimento *Hip Hop* foi o *break dance*. Interessante observar que na década de 1960 o *break* era usado como uma forma de protesto contra a guerra do Vietnã.

Nas palavras de Marcos Fochi (2007, p.63) “Os passos de dança simulavam movimentos dos feridos de guerra bem como instrumentos de guerra”. De acordo com o autor, a dança pode ser considerada o primeiro recurso utilizado pelos *Hip Hoppers* para acabar com a violência nos guetos norte-americanos. As disputas violentas entre gangues se tornaram batalhas de *break* dentro das festas.

O grafite teria vindo posteriormente para demarcar o território das gangues. Estes elementos do *Hip Hop* eram responsáveis por desfocar a atenção dos jovens que, ao invés de pensarem na violência, buscavam formas artísticas de mostrar-se dentro dos grupos sociais aperfeiçoando suas expressões artísticas e culturais para a difusão do movimento.

Segundo Anita Rink (2010), em uma análise feita sobre a grafiteagem como forma de resistência e criação, o grafite é um modo de reapropriação estética e expressiva dos espaços

urbanos. Os desenhos e escritas nos muros podem ser considerados uma forma de comunicação, estética, expressão e ocupação, capaz de produzir estímulos e de interagir com os habitantes das cidades, o grafite é então uma forma de comunicação pública ao apropriar-se dos espaços e tomar para si o lugar de ativismo artístico.

Ana Barth Teixeira (2014) explica que o grafite é uma forma de diálogo com o homem contemporâneo, nos fazendo pensar na existência de uma arte de rua, que seja acessível a todos de forma democrática. Outro ponto importante é o fato de que os murais inserem a arte contemporânea na arquitetura da metrópole. Geralmente, os grafites são encontrados em espaços públicos, o que proporciona maior visibilidade para os murais, mas faz com que essa expressão artística e cultural seja considerada um ato de vandalismo pela falta de autorização do Estado, gerando polêmicas sobre questões políticas refletindo assim no esquadramento do biopoder e a reapropriação/resistência dos sujeitos.

Nesse contexto um exemplo da interferência do Estado ocorreu ainda no ano de 2017 quando o então prefeito da cidade de São Paulo João Dória com o auxílio da Prefeitura removeram os grafites na Avenida 23 de maio.

Figura 16 - Prefeito João Doria pintando muro na Avenida 23 de Maio com ajuda da Prefeitura de São Paulo



Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml>
Acesso: 13 de out. 2020.

Em nota o portal G1 fez uma reportagem a esse respeito dizendo que assim que assumiu a prefeitura, em janeiro de 2017, João Doria travou uma guerra com os pichadores da cidade. Após um grafite em um mural do artista Kobra, disse que os pichadores "não teriam moleza".²⁴ Em apenas duas semanas a frente da Prefeitura, anunciou que grafites velhos e “vandalizados” seriam apagados.

²⁴Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml>>. Acesso: 13 de out. 2020.

O Tribunal de Justiça de São Paulo condenou a Prefeitura e o ex-prefeito João Doria ao pagamento de uma indenização de R\$ 782.300 por dano ao patrimônio cultural. Em sua decisão, o juiz Adriano Marcos Laroca argumentou que uma sociedade plural exige “que o exercício da liberdade de um cidadão não exclua ou amesquinhue o exercício da liberdade de outro”.²⁵ Ele escreveu, por exemplo, como seria “absurdo” “se outra parcela da sociedade paulistana desgostar da arquitetura brutalista do MASP” e exigissem que se apagassem o museu da paisagem urbana. Ele defendeu que a decisão tem o objetivo de proteger “a dimensão coletiva da arte urbana, como expressão artística da comunidade periférica da cidade de São Paulo”.

No texto de sua decisão, o magistrado citou de Simone de Beauvoir a Mário de Andrade “A sensibilidade poética, a meu ver, é a que melhor traduz a dimensão do que se pretende salvaguardar na presente demanda”.²⁶ E citou um trecho da música do cantor paulistano Criolo: “*Não existe amor em SP/ um labirinto místico/ onde os grafites gritam*”.

Importante apontar nessa escrita que a entrada do *rap* para a indústria fonográfica por meio dos discos foi a principal forma de propagação do movimento *Hip Hop*. Junto ao *rap*, os outros elementos passaram a se difundir. Com a oportunidade de gravar discos, os MC’s tiveram necessidade de transformar seus versos curtos em músicas longas. Ao receberem convites para gravar discos, os MC’s começaram a escrever suas músicas, enquanto os DJ’s tentavam criar melodias mais longas que seriam fixadas aos trechos falados do *rap*.

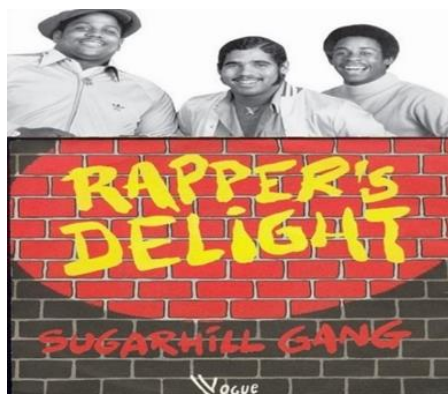
Teperman (2015), em sua análise sobre a entrada do *rap* para a indústria fonográfica, ressalta que o primeiro disco gravado com participação de um MC’s fazendo *rap* foi de Sylvia e Joe Robinson que formaram o grupo Sugarhill Gang em parceria com três MC’s. Sylvia, que além de cantora era produtora, foi capaz de enxergar potencialidade comercial nas músicas que eram feitas durante os eventos que aconteciam nas ruas. Ainda segundo Teperman (2015), no final da década de 1970, os mestres de cerimônia e os DJ’s ainda estavam pensando em como viriam se tornar autores de *rap* e como iriam produzir suas músicas em estúdios.

Os raps produzidos no Bronx e gravados em fitas cassete durante as festas receberam um impulso da indústria fonográfica depois do lançamento da música *Rapper’s Delight* do grupo Sugarhill. Os produtores passaram a gravar discos de *rap*, se baseando no modelo musical de Sylvia Robinson. Os discos foram essenciais para a difusão da cultura *Hip Hop* pelo mundo, permitindo que ele “circulasse na mais poderosa e mais abrangente rede de sociabilidade dos nossos tempos: o mercado” (TEPERMAN, 2015, p. 25).

²⁵Ibid.

²⁶Ibid.

Figura 117 - SugarHill Gang “Rapper’s Delight” - 1979



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/550213279456544393/>
Acesso: 13 de out. 2020.

Com a circulação do *rap*, a forma de dançar, os grafites nas ruas e as roupas e acessórios utilizados pelos artistas também se difundiram, principalmente por meio das capas de disco e, posteriormente, por meio de filmes e videoclipes que levaram o movimento *Hip Hop* a se difundir e a se propagar pelo mundo como um estilo de vida.

Para Marcos Fochi (2007) o conhecimento, isto pelos membros do movimento *Hip Hop* como uma forma de “conscientização social” é o elemento capaz de integrar e de potencializar todos os outros. Para o autor, a conscientização está presente no processo criativo das produções culturais e artísticas vinculadas ao movimento “para fazer as letras, inventar novos passos de dança e expressões artísticas, é preciso conhecer a realidade, conhecer a história, estar engajado” (FOCHI, 2007, p. 62). O conhecimento gerado pelo engajamento e pela inserção social foram forças propulsoras para a sua difusão global do movimento.

Segundo Bráulio Loureiro (2016) a “conscientização” e as experiências em comum dos grupos ligados ao *Hip Hop* impulsionaram a visibilidade e a propagação do movimento. Estes grupos, formados por jovens que vivem nas regiões periféricas dos centros urbanos, em sua maioria negros e descendentes de latinos, que enfrentam os mesmos problemas sociais, políticos e econômicos, estabeleceram um diálogo entre suas próprias experiências.

É importante notar que a difusão do *rap* para além das fronteiras dos Estados Unidos também se refere à propagação *entre subalternos* de algo que cativa, diz respeito e faz sentido. Uma rede comunicacional *de periferia para periferia* forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial.

Nesse sentido poderia lembrar a questão da diáspora que é uma experiência comum nas comunidades, assim Daniela Fernanda Gomes da Silva (2012) propõe uma observação da relação entre a juventude negra paulistana e a Black Music norte-americana, onde essa se

apresenta como elo entre os povos da diáspora africana, para além das manifestações culturais onde envolve sobretudo aspectos sociais e políticos que influenciam na formação da identidade desse grupo. Em uma dinâmica que tem início ainda na década de 1970 e se estende até o presente momento, a participação nas chamadas “festas Black” serve como elo nas relações raciais entre Brasil e Estados Unidos e como símbolo do elo existente, pessoas que trazem em sua trajetória um passado comum não apenas de escravidão e exclusão, mas também de força e resistência.

Dessa forma, Silva salienta que

Ao se observar os jovens negros que frequentam as chamadas festas Black que ocorrem na cidade de São Paulo torna-se possível notar características comuns ao grupo, características que ultrapassam uma percepção estética relacionada ao uso de penteados e vestimentas e envolve além dos usos e costumes do grupo a formação de sua identidade. Inspirados pela imagem refletida por artistas afro-americanos, esse grupo tem nas festas um local de autoafirmação, onde cores, músicas, estilos e atitudes atuam como símbolos identitários. Dessa maneira, o início dessa dinâmica se dá ainda na década de 1970, época em que os bailes eram realizados nos quintais de casas espalhadas por diferentes bairros da periferia de São Paulo. Inspirados por uma movimentação que ocorria em outra grande metrópole brasileira, o Rio de Janeiro, os jovens negros paulistanos passavam a ter seu primeiro contato com a soul music. O ritmo que tinha entre seus principais representantes o pai do soul, James Brown, logo virou febre entre os jovens da época e trazia consigo os primeiros passos para a formação de uma identidade negra diaspórica, que envolvia aspectos culturais e políticos (SILVA, 2012, p. 06).

Ao parafrasear Silva (2012) entende-se que a forma de divulgação das festas se concretizava por meio do uso de circulares (hoje chamado flyers), que eram feitas pelos próprios participantes e distribuídas em lugares que eram pontos de encontro dos jovens negros como as grandes galerias na Rua 24 de maio e o Viaduto do Chá. Contudo, a música não era a única coisa partilhada pelos organizadores e frequentadores dos bailes.

Em busca de material para os bailes por muitas vezes os jovens da época acabavam por ter contato com revistas importadas que traziam em seu conteúdo informações sobre as manifestações políticas ocorridas naquele país. Dessa maneira obtinham conhecimento de temas como o movimento pelos direitos civis, o movimento Black Panthers²⁷ e Black Power e

²⁷ O Partido dos Panteras Negras (Black Panthers Party), conhecido por sua atuação incisiva a favor da comunidade negra através do patrulhamento da opressão policial e até mesmo de conflitos diretos com a força opressora do Estado, também exerceu papel determinante na construção ideológica do hip-hop. Sobre esse aspecto ideológico Bambaataa diz que uniu diferentes vertentes do orgulho negro estadunidense para instituir o hip-hop: Panteras Negras, Martin Luther King e o resto de nossos grandiosos líderes que estavam fazendo algo significativo no campo do conhecimento [...]. Então juntando todas as facções, nós fizemos esse movimento cultural inteiro chamado Hip-hop (KEYES, 2002, p. 49). Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1mXxaLWYFEIORHE38R2dTe6cB1cBU1Tpc/view>>. Acesso: 14 fev. 2021.

líderes como Martin Luther King²⁸ e Malcom X. Interessante perceber como a busca pela música trazia conhecimentos como a luta antirracista.

Em função disto, apoia-se nos pressupostos de Jesús Martín-Barbero. A ver

A comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política: o estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica- sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade – para enfrentar a erosão da ordem coletiva (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.15).

Martín-Barbero (1997) entende que a comunicação deve ser tomada no contexto das mediações, como parte integrante – e determinante – delas, já que as mensagens veiculadas pela mídia se transformam quando os receptores se apropriam delas. Devido às diferentes mediações vivenciadas pelos receptores, diversificados serão os sentidos que as mensagens irão ganhar. À medida que elas ganham novos significados, elas se desdobram em novas práticas e em novas ações.

A comunicação se tornou para nós questão de mediações mais do que meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. Porém num segundo momento, tal reconhecimento está se transformando, justamente para que aquele deslocamento não fique em mera reação ou passageira mudança teórica, em reconhecimento da história: reapropriação histórica do tempo da modernidade latino-americana e seu descompasso encontrando uma brecha no embuste lógico com que a homogeneização capitalista parece esgotar a realidade do atual (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.16).

Ao colaborar com uma definição contemporânea do *Hip Hop*, McLaren (2000) explica que estas manifestações, que reunidas formaram o movimento, tiveram suas próprias trajetórias históricas e ocorreram de forma independente. Em comum elas tinham uma vinculação com a

²⁸ Líderes negros como Malcolm X e Martin Luther King Jr., ambos assassinados por opositores, deixaram uma marca indissociável na história política dos Estados Unidos. Afrika Bambaataa foi influenciado pelas ideias desses líderes e se apoiou positivamente nos ideais de afirmação racial e na luta por direitos civis disseminados por eles. Sua identificação maior foi com a postura combativa de Malcolm X, que assim como Bambaataa, era adepto da Nation of Islam (NOI), organização estadunidense inspirada no Islamismo e que tem como uma de suas crenças a premissa de que o homem branco é o demônio. O idealizador do hip-hop preferia as propostas de Malcolm à tática de não violência de Martin Luther King Jr., inspirada no modelo de luta pacífica e libertária de Gandhi (KEYES, 2002, p. 49). Quando Bambaataa esteve em Belo Horizonte se apresentando e participando de um debate aberto ao público em 02 de agosto de 2013, declarou que: Como nas palavras do profeta Moisés: “olho por olho, dente por dente”. Se você mata meu gato, eu mato seu cachorro. As pessoas gostam de fazer jogos com a imagem de Jesus, dizendo coisas do tipo: “Ofereça a outra face quando te baterem”, não! Na verdade, Jesus era um revolucionário, ele chegou na igreja e eles estavam vendendo aquele monte de tralha e ele chegou e jogou tudo fora porque ele não gostava daquilo que estavam fazendo. Se for para considerar a Bíblia, eu não quero pedaços, vamos falar do livro todo e de todos os seus profetas. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1mXxaLWyFEIORHE38R2dTe6cB1cBU1Tpc/view>>. Acesso: 14 fev. 2021

juventude “negra” e pobre, assim como trouxeram a sua definição de cultura de rua que se tornaram características definitivas do próprio movimento.

O *Hip Hop* está em constante desenvolvimento e pode ser considerado fruto de um hibridismo cultural. Ele não possui um lugar de origem específico. Está em todos os lugares, incorporando elementos culturais e estéticos das comunidades onde está presente e sofre apropriação cultural. Após esta apropriação, ele já não é mais o mesmo, se torna algo novo, em constante movimento. Dessa forma, Cláudia Madeira sinaliza que

Néstor Garcia Canclini, na sua obra *Culturas Híbridas*, considera que as expressões mestiçagem, criolização, sincretismo, apesar de servirem para especificarem formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas, são insuficientes para nomearem e explicarem as formas mais modernas da interculturalidade e, nesse sentido, questiona: Como designar as fusões entre culturas locais e mediáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorram nas fronteiras e nas grandes cidades (e não só aí). Híbrido aparece a Canclini, e contrariamente ao discurso dos autores do dicionário de mestiçagem, como uma palavra mais dútil para nomear todo o tipo de misturas, nomeadamente as que se reportam à introdução das tecnologias avançadas e dos processos sociais modernos e pós-modernos, que emergem especialmente, como deixou claro na questão que apresentámos acima, nas fronteiras entre países e nas grandes cidades, contextos que, no seu entender, condicionam os formatos, estilos e contradições específicos da hibridação, fatores que, aliás, também Laplantine e Nouss consideram importantes nas suas análises: a mestiçagem pressupõe a mobilidade, a viagem — e, neste aspecto, o herói mediterrânico mais célebre é Ulisses, construção arquetípica grega, mas também universal de todos os viajantes. (MADEIRA, 2005, p. 952).

Os grupos que deram origem ao movimento, negros e latinos que viviam nos Estados Unidos, uniram suas ideias, trocaram informações e experiências, criando expressões culturais que funcionam como uma forma de dar visibilidade aos problemas enfrentados nas zonas periféricas, onde os sistemas econômico e político eram ausentes e deixavam as mazelas sociais transparecerem.

O *Hip Hop* no Brasil surgiu então no mesmo período em que o movimento começou a ser difundido nos Estados Unidos. Os bailes *black*, festas e eventos frequentados pelo público amante da *Black Music*, abriram as portas para que o *Hip Hop* ganhasse visibilidade. Nelson Triunfo, considerado por muitos como o pai do *Hip Hop* no Brasil, acredita que a transição aconteceu do *Soul* para o *Hip Hop*.

No documentário feito para contar sua trajetória, Triunfo²⁹ contou que desde que morava em Pernambuco, na região nordeste do Brasil, já dançava ao ritmo do *soul music*.³⁰ De acordo com a cinebiografia de Nelson Triunfo a dança, mais precisamente, o *break dance* foi o elemento que proporcionou o surgimento do movimento no Brasil.

Figura 18 - Nelson Triunfo



Fonte: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2014/05/13/noticias-cinema,154573/filme-sobre-o-musico-nelson-triunfo-e-premiado-em-festival.shtml>
Acesso: 14 de out. 2020.

Inspiradas no movimento negro que acontecia nos Estados Unidos, algumas equipes de som começaram a aparecer e produzir os bailes *black*, que eram festas que aconteciam na periferia de São Paulo e do Rio de Janeiro durante as décadas de 1970 e 1980. Os bailes *black* aconteciam em plena ditadura e eram uma forma de lazer e de encontro entre os jovens nas periferias brasileiras.

²⁹ Nelson Gonçalves Campos Filho nasceu em 1954 em Triunfo, município do sertão pernambucano, onde permaneceu até 1971. Após breves períodos residindo em Paulo Afonso (BA) e Brasília, estabeleceu-se em São Paulo no final dos anos de 1970. Na capital paulista, Nelson Triunfo – “sobrenome” herdado em referência à cidade natal – começou a frequentar bailes de black music e fundou os grupos Black Soul Brothers e Funk & Cia. No início dos anos de 1980, passou a fazer apresentações de dança na esquina das ruas Dom José Gaspar e 24 de Maio, no centro de São Paulo, ajudando a criar o movimento que ficou conhecido como cultura *Hip Hop*. Com 1,90 de altura e visual marcante que já lhe rendeu o apelido de “homem-árvore”, Nelsão foi alvo da polícia no período da ditadura militar, momento em que a cultura de rua era vista como atividade subversiva. Mais recentemente, Nelson Triunfo passou a atuar como educador social, desenvolvendo e coordenando oficinas culturais de *Hip Hop*, sem deixar de fazer shows com o Grupo Funk & Cia. Em 2008, recebeu da Câmara Municipal de São Paulo o título de Cidadão Paulistano pelos trabalhos culturais prestados à cidade. Em outubro do mesmo ano, foi agraciado com a medalha da Ordem do Mérito Cultural, reconhecimento do Governo Federal a personalidades, grupos artísticos, iniciativas e instituições que se destacaram por suas contribuições à cultura brasileira. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/encontro-com-nelson-triunfo>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

³⁰ TRIUNFO, Nelson. Documentário Nelson Triunfo - Pai do hip hop nacional. Produção: Canal Aberto. Direção: Caue Angeli e Hernani Ramos. Produção executiva: Maria Lucia Ramos. Produtora associada: Onze Onze Filmes. 2021.1 vídeo. (1h:25m50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jkgn94xQclQ> Acesso: 26 abr. 2021.

As equipes que organizavam os eventos também eram responsáveis pela divulgação do evento e pela seleção de discos que tocavam sucessos da *black music*, do *soul* e do *funk*. João Batista de Jesus Felix (2015) vê os bailes que aconteciam nas periferias como uma forma alternativa de diversão em resposta ao racismo que os negros sofriam cotidianamente.

Durante este período de destaque da *Black Music* no Brasil, o país estava sofrendo com a repressão da Ditadura Civil-Militar. A discriminação era nítida e os negros não podiam andar juntos pelas ruas porque acabavam sendo parados pela polícia. O movimento negro passou a ser alvo dos policiais que temiam que ganhasse as mesmas proporções sociais e políticas que a luta dos negros por direitos civis nos EUA estavam tomando.

Figura 19 - Dançando sob a mira do Dops: Bailes Soul, racismo e ditadura.



Fonte: <https://www.geledes.org.br/dancando-sob-mira-dos-dops-bailes-soul-racismo-e-ditadura-nos-suburbios-cariocas-nos-anos-1970/>
Acesso em: 14 de out. 2020

O cantor Wilson Simoninha³¹ no documentário Triunfo conta que nos bailes *black* tudo era voltado para o lazer e o enaltecimento da própria cultura negra. Os jovens usavam cabelo *black power*, roupas feitas exclusivamente para as festas, sapatos plataforma com solado

³¹ Filho de um dos maiores artistas de nosso país, Wilson Simonal, Simoninha traz em sua bagagem uma vida de experiência musical, que transforma qualquer lugar por onde passa em uma verdadeira festa. Simoninha é músico, intérprete, compositor, produtor e diretor musical e sua trajetória de sucesso inclui turnês internacionais por América do Norte, Europa e Ásia. Simoninha coleciona extensa carreira como produtor e diretor musical. Em 2000, foi diretor artístico do selo Trama, importante gravadora independente, e hoje está à frente da produtora musical S de Samba, em sociedade com Jair Oliveira. Nela, criou grandes sucessos do universo publicitário, como 'Mostra sua Força Brasil' (Itaú) e 'Vem pra Rua' (Fiat), que lhe rendeu premiações em festivais importantes, como o de criatividade de Cannes. Além disso, desde 2016, Simoninha é diretor musical do programa Domingão do Faustão. Em 2018, ganhou um Kikito no Festival de Gramado por sua trilha sonora para o filme 'Simonal', que conta a história do seu pai e de sua família. Em setembro de 2019, lançou com seu irmão o 'Novo Baile do Simonal' em São Paulo, no Tom Brasil, com a participação de Jorge Ben Jor, Maria Rita, Kell Smith e Mano Brown em noite memorável. Disponível em: <<https://unibescultural.org.br/eventos/simoninha-faz-show-online-nas-redes-da-unibes-cultural/>> Acesso em: 13 de ago. 2019.

deslizante e até mesmo a atitude e a forma como eles se comportavam durante os bailes eram voltadas para a valorização dos negros.

Para além desse contexto das raízes e origens da cultura Hip-Hop, importante frisar também como operam as estratégias ligadas a subjetivação como preconiza Homi Bhabha (2003) para pensar a experiência da população negra nos espaços de reconhecimentos.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas das subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2013, p. 20).

Nelson Triunfo se tornou um frequentador assíduo dos bailes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Seu jeito e estilo expressivo de dançar chamava a atenção de todos e ele passou a ser conhecido nacionalmente. Muito ousado e performático, conquistava as pessoas ao seu redor e assim cativava-as com seus movimentos com muita desenvoltura e alegria estampada no rosto. O *b-boy* formou o primeiro grupo de *funk music* do Nordeste: Os Invertebrados. Migrando para São Paulo, levou consigo o desejo de ser um artista. Na época em que chegou à capital paulista, no final da década de 1970, o movimento negro nos EUA estava ganhando força, o que impulsionava a visibilidade dos bailes *black*, que se tornaram famosos no Brasil através de equipes como: Black Soul Brothers, Chick Show, Black Rio, Company Soul e Furacão 2000.

Figura 20 - Movimento Black Rio Jovens, cariocas exibem seu gingado pelas ruas nos anos 1970.



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/black-rio-exposicao-documentario-livro-resgatam-historias-do-movimento-19611956> Acesso em: 14 de out. 2020

Triunfo apresenta o cenário em que a *Black Music* se desenvolveu no Brasil. O dançarino trouxe influências do Nordeste para o seu estilo de dança peculiar, que era repetido em várias rodas que aconteciam durante as festas. James Brown, que se apresentou no Brasil em 1978, também foi uma grande influência para o *b-boy*. Após fundar a lendária companhia

Funk & Cia, Nelson Triunfo começou a ler nos jornais que nos Estados Unidos os jovens estavam dançando nas ruas. A partir de então, surgiu a ideia de levar seu grupo de dança, que já era conhecido nacionalmente por ter se apresentado em programas de televisão e por ter participado da abertura da novela “Partido Alto” de (1984) da TV Globo para fora dos eventos fechados.

A ideia de começar a se apresentar nas ruas fez com que os grupos de dança trouxessem visibilidade para as causas do movimento negro. A iniciativa acabou chamando a atenção do público que viria a fazer parte da atividade de lazer que ocupava os espaços públicos, o que por direito era permitido a todos os cidadãos. O *b-boy* questiona no documentário: “Por que fazer num lugar fechado se a rua é pública e lá qualquer pessoa pode ver?”.

O DJ Nuts, em sua participação na cinebiografia, fala que Nelson Triunfo é considerado o pai do *Hip Hop* no Brasil porque ele foi “vanguardista”. Ele fez com que o Brasil e os Estados Unidos vivessem simultaneamente a transição da *Black Soul Music* para o *rap*, que era algo novo entre as décadas de 1970 e 1980. Mesmo sem as redes da *web*, que atualmente conectam pessoas em diversas partes do mundo, o movimento negro em torno da música nos Estados Unidos e no Brasil já estava conectado. Posteriormente, uma onda de filmes e de vídeos que apresentavam o *Hip Hop* chegaram ao Brasil aumentando o interesse dos jovens periféricos, que se identificavam com aquele estilo de vida traduzindo assim um trânsito cultural diaspórico, é o que Jancleide Texeira Góes afirma ao dizer que

Em meados da década de 1990, o hip-hop se consolidou no Brasil com forte representatividade fora da cidade de São Paulo que já estava na rota transatlântica dos elementos do movimento, desde a década de 1980. A cidade mais populosa do país, desde a década de 1950, era uma espécie de porto afro-diaspórico massivo, mesmo que não exclusivamente, mas havia um volume grande de produtos da indústria de consumo de roupas, músicas e vídeos que chegavam a cada lançamento que acontecia nos Estados Unidos, retroalimentando os símbolos da cena que se formava. Essa força industrial e sua relação com a tecnologia é um fator importante para a lógica estrutural do sujeito hip-hop. Não se trata apenas de conexões input³², onde o sujeito adiciona, em um determinado momento, algo a si. Trata-se do sujeito que se constitui com dezenas de periféricos já imputados em seu corpo. Paralela a essa força de vontade dos polos meramente comerciais, a articulação dos movimentos negros era um fio condutor importantíssimo no interior do país, assim como o trânsito de imigrantes internos que iam e voltavam a todo tempo no Brasil, passando com frequência a maior capital da América Latina (GÓES, 2017, p. 25).

³² Input se refere às entradas do computador que permite a inserção de periféricos diversos que exerceram outras funções, como um áudio externo, um vídeo, uma memória etc. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26691/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Completa_Jan%20-%2019ABRIL2017.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2021

O primeiro dia de apresentação de *break dance* no centro de São Paulo aconteceu na escadaria do Teatro Municipal. Em seguida, os encontros passaram a acontecer na Rua 24 de maio, esquina com Dom José de Barros. Este ponto ainda é considerado por muitos *rappers*, *b-boys* e *b-girls*, *DJ's* e grafiteiros como um marco para o movimento *Hip Hop* no Brasil. Segundo frequentadores do local, ali havia uma pedra que era considerada o *point*, ponto de encontro, dos jovens. Desde então as rodas de *break dance* começaram a aparecer em diversos pontos da cidade de São Paulo, o que era considerado um tabu no final da década de 1970, pois as pessoas não viam a ocupação das ruas como algo “normal”. Os jovens, que se encontravam para escutar música e dançar nas ruas, eram malvistas pela sociedade.

O *rapper* Thaíde³³ e o *DJ* KL Jay frequentavam a rua 24 de maio. Eles contam em Triunfo que, a partir das apresentações que aconteciam no centro de São Paulo, começaram a “viver” o movimento *Hip Hop*, assim como muitos jovens da periferia paulista. Foi através destes encontros que Thaíde decidiu ser um seguidor, ampliador e divulgador da cultura negra brasileira, levando o movimento para várias cidades brasileiras, entre elas Belo Horizonte. Para o *rapper* X³⁴, conhecido nacionalmente, foi Nelson Triunfo quem “jogou” a semente que viria a se tornar o que movimento *Hip Hop* é atualmente.

A nacionalização das músicas apropriadas culturalmente aconteceu por meio da prática que a autora define como “pegar-recortar-copiar-misturar” (SÁ, 2008, p. 236). As letras que começaram a ser feitas passaram a retratar o cotidiano dentro das favelas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em sua maioria, possuíam forte apelo à comunidade.

É o caso, por exemplo, do *Rap da Felicidade*, cujo refrão canta: “*Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci*”, seguindo-se de “um discurso contra a violência

³³ Altair Gonçalves (São Paulo, São Paulo, 1967). Compositor, rapper, dançarino, produtor, ator e apresentador. Os caminhos trilhados pelo artista contribuem para o nascimento e para as transformações do movimento hip-hop no Brasil, que surge na cidade de São Paulo em fins dos anos 1980. Proveniente da Vila Missionária região periférica da Zona Sul da capital paulista, Thaíde encontra inspiração e interesse pela nascente cultura hip-hop ao entrar em contato com a dança de Nelson Triunfo (1954) e com os b-boys que se apresentavam na rua 24 de maio, no centro de São Paulo. Influenciado por essa percepção e identificação com a cultura hip-hop, forma nos anos 1980 a equipe de dança Black Panthers, de curta duração, substituída pela Dragon Breakers e, posteriormente, Back Spin Crew, em parceria com seu amigo Marcelinho Backspin. As apresentações ocorriam, entre outros lugares, na rua 24 de maio e na estação São Bento do metrô – local dos primórdios do movimento hip-hop. Nessa época, conhece Humberto – o Dj Hum. O pioneirismo de Thaíde na cena do movimento, primeiro como b-boy e depois como MC, está registrado na primeira coletânea de hip-hop do país, *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988). Nela, lança com o DJ Hum duas músicas: “Homens de Lei” e “Corpo Fechado”. Esta última, considerada um clássico do rap nacional, é a responsável pelo despontar da dupla. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640287/thaide>>. Acesso em: 24 de ago. 2020.

³⁴ Nascido em São Paulo na Vila Formosa, criado em Itaquera, bairros da zona leste da capital paulista Xis está na cultura *Hip Hop* desde o final de década de 80, há mais de trinta anos atua como artista e empreendedor na cultura urbana nacional, é o novo assessor de *Hip Hop* da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/rapper-xis-e-o-novo-assessor-de-hip-hop-da-secretaria-municipal-de-cultura/> <<https://br.linkedin.com/in/xis-apelidado-92a1026a>> Acesso em: 24 de ago. 2020.

nas favelas, que reivindica junto às autoridades um pouco mais de competência” (SÁ, 2008, p. 236).

O rapper Thaíde, um dos precursores do movimento *Hip Hop* no Brasil, conta que a repressão policial era um problema enfrentado cotidianamente pela maioria dos jovens negros que viviam nas periferias e começaram a se encontrar nas regiões centrais das cidades para participar dos eventos que aconteciam nas ruas. Além da ocupação das ruas através da música e da dança, os grafiteiros começaram a surgir nas cidades, ocupando espaços publicitários vazios. A polícia, com a ajuda da mídia, conseguiu dissipar o movimento *Hip Hop* que acontecia na rua 24 de maio, em São Paulo. Conforme nos reforça Ecio Salles

Os primeiros rappers que surgiram no Brasil vieram das equipes de breakdance e se encontravam no centro de São Paulo – primeiro na Praça Ramos, depois na Rua 24 de maio e, finalmente, na Estação São Bento, que se tornou uma espécie de santuário desse movimento no Brasil (SALLES, 2007, p. 28).

A repressão vinha acompanhada de matérias jornalísticas com um tom violento, que criticavam as ocupações nas ruas, causavam conflito entre os gêneros musicais vinculados à cultura negra na época e colocavam os participantes dos eventos como vândalos e marginais. Com a dispersão das pessoas que frequentavam a rua 24 de maio em São Paulo o movimento *Hip Hop* enfraqueceu durante um curto período, mas logo foi retomado e os encontros, que marcaram a futura presença do *rap* brasileiro na indústria fonográfica local, começaram a acontecer na estação de metrô São Bento. A futura geração de grafiteiro também foi influenciada pelos encontros.

Naquele espaço, Os Gêmeos³⁵, grafiteiros brasileiros que ganharam visibilidade mundial, começaram a ter contato com o grafite como uma expressão artística de ocupação dos espaços urbanos. Os encontros eram marcados pela presença de pessoas resistentes que, mesmo com a opressão, continuaram suas atividades de lazer nas ruas. Alguns integrantes dos primeiros

³⁵ OS GEMEOS (1974, São Paulo, Brasil), Gustavo e Otávio Pandolfo, sempre trabalharam juntos. Quando crianças, nas ruas do tradicional bairro do Cambuci (SP), desenvolveram um modo distinto de brincar e se comunicar através da arte. Com o apoio da família, e a chegada da cultura *Hip Hop* no Brasil nos anos 80, OS GEMEOS encontraram uma conexão direta com seu universo mágico e dinâmico e um modo de se comunicar com o público. Exploravam com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, e tinham as ruas como seu lugar de estudo. Realizaram inúmeras mostras individuais e coletivas em museus e galerias de diversos países, como Cuba, Chile, Estados Unidos, Itália, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Lituânia e Japão. Para entender a obra de OS GEMEOS é necessário deixar que a razão de lugar ao imaginário – atravessar portas, se permitir perceber as sutilezas e embarcar numa experiência que excede a visual. Sentir, antes, para entender depois. Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>> Acesso em: 27 jan. 2021.

grupos de *rap* no Brasil frequentavam o lugar como o grupo Racionais MC'S³⁶, que viam os encontros como uma forma de passar valores para os mais jovens e manter a cultura negra viva. Com a “boca a boca”, ato de informações por meio de conversas informais, a Estação de Metrô São Bento ficou famosa e, em meados da década de 1980, ficava lotada.

Figura 21 - Consciência Black, vol. 1 (1980) e 5º disco: Sobrevivendo no inferno (1997).



Fonte: <https://www.racionaisoficial.com.br/>

Acesso: 17 ago. 2019

Com os avanços tecnológicos, surgiram na década de 1990 programas televisivos e emissoras de rádio que levavam entretenimento e informação para as comunidades periféricas. Teperman (2015) cita a TV Cultura como um dos canais que recebia grupos de *Hip Hop* para apresentações. O SOS Consciência, do *rapper* MV Bill e do DJ Sergio TR, foi um dos primeiros programas transmitidos em rádios comunitárias que estavam vinculados ao *Hip Hop*. Vale lembrar que a emissora por mais de dez anos abriu espaço com o programa “Manos e Minas”.

Ao chegar no Brasil, por meio da indústria fonográfica entre as décadas de 1970 e 1980, o *rap* norte-americano se conectou com as particularidades das realidades periféricas brasileiras. De acordo com Bráulio Loureiro (2016), a influência do *rap* como um gênero musical norte-americano se uniu aos contextos sociais, culturais e artísticos nas grandes cidades e se aproximou de várias organizações que se dedicavam ao discurso politizado que veio dos Estados Unidos, mas que adquiriu características brasileiras. Músicos que já faziam parte da indústria fonográfica brasileira, como Nasi, integrante do grupo Ira! começaram a participar

³⁶ O Racionais MC'S é um grupo brasileiro de RAP que surgiu no final dos anos 80 com um discurso que tinha a preocupação de denunciar o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocinava a miséria que estava automaticamente ligada com a violência e o crime. Trinta anos depois, Racionais Mc's, ainda com um forte engajamento na luta contra o racismo e discriminação, vem deixando seu legado e construiu uma história ao lado das pessoas que sempre os acompanharam. Disponível em: <<https://www.racionaisoficial.com.br/>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

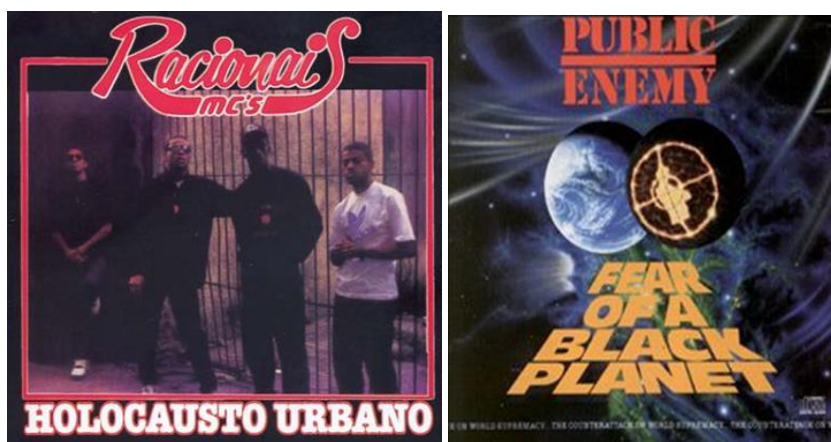
dos encontros e impulsionar a produção cultural do local, que abriu as portas para vários nomes do *Hip Hop* nacional, influenciando o surgimento de grupos e eventos por todo o Brasil.

Importante entender nesse contexto a presença de um grupo que marcaria o rap nacional. Para Teperman (2015), o grupo Racionais MC'S que teve influência de grupos estadunidenses como "Public Enemy" assumiu um posicionamento incisivo e de caráter muito crítico diante de problemas ligados a violência, a marginalização e a desigualdade na sociedade brasileira a influência não é somente musical, mas também de postura política.

No ano de 1984, o *Public Enemy* veio ao Brasil para fazer seu primeiro show em São Paulo no qual muitas pessoas foram impactadas por aquela cultura recém-chegada. Assim o rap começou a se difundir rapidamente entre as periferias da cidade. O álbum "Fear of a Black Planet", de 1990, foi histórico, ajudou muitos jovens negros do mundo inteiro a terem autoestima e entenderem seu potencial. Os Racionais inclusive abriram um show em São Paulo, e já usaram a base instrumental da música Fight the Power no rap Pânico na Zona Sul.

Dessa forma, os Racionais MC'S surgem mobilizando sobretudo a juventude negra e pobre a partir de um leque de referências marcado por intransigência, antagonismo e conflitos. Segundo as ideias de Teperman (2015, p. 78) "as letras do Racionais atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade assumindo um posicionamento diante de uma estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante." O primeiro álbum gravado em estúdio dos Racionais MC'S, *Holocausto Urbano* foi lançado pela Zimbabwe Records, com samples que remetiam a ícones da música negra como James Brown e Public Enemy.

Figura 22 - Holocausto Urbano - 1990 e Fear of a Black Planet - 1990



Fonte: <https://www.racionaisoficial.com.br/> <https://www.publicenemy.com/>
Acesso: 13 de ago. 2020.

Os artistas da periferia paulistana chegaram a um lugar de destaque no cenário cultural nacional recusando símbolos burgueses propondo enfrentamentos e se mantendo independentes dos mecanismos hegemônicos de produção. Isso, no entanto, sem deixar de experimentar constantemente “a contradição entre ser uma *cultura de rua* e, ao mesmo tempo, ser um valioso *produto de mercado*” (TEPERMAN, 2015, p. 238). Ainda segundo o autor, o grupo que inicialmente assumia uma postura revolucionária, começou a se aproximar da “nova escola” do *rap* brasileiro quando o vocalista Mano Brown deu uma entrevista à revista Rolling Stone em 2009. Podemos ver na íntegra a entrevista de Mano Brown dada ao repórter colaborativo da

³⁷Revista Rolling Stones, André Caramante em dezembro de 2009

Caramante: Qual a importância e por que nesse momento fazer a capa da Rolling Stones? **Brown:** É um momento bom pro rap mostrar serviço, mostrar que tá na pista, tá trabalhando, tamo no objetivo, tamo na pista lutando de igual, tentar né? É uma revista que fala de música um assunto que eu gosto e me perguntam pouco sobre música, muito pouco, quase nunca. Comigo tá aí na hierarquia: Blue, William Magalhães, Du Bronx, Pixote, Negreta e alguns membros da família né, escolhi alguns, mas muitos outros poderiam estar também pra mostrar trabalho né. O conjunto da obra que é o que eu quero mostrar na entrevista, é a obra inteira não só o Brown, quero mostrar o trabalho Cosa Nostra, gravadora, o movimento entendeu que é grande e é novo. O Brasil é negro certo alguns com mais, outros com menos proporcionalmente, mas é um movimento musical entendeu mano? Agora, somos negros, nossa raiz é negra, a música que a gente faz, que a gente ouve é música negra, mas com influência de música branca também, não dá pra mentir certo? A música antiga é raiz né, é minha inspiração e é o que motiva a continuar né, fazer sempre buscar uma coisa parecida com os antigos fizeram tá ligado? Melhor não dá né cara! Mas tentar pelo menos ali alinhar né, parecer com os cara, se eu conseguir parecer pra mim tá ótimo! Se alguém falar assim: parece o som do James Brown! Parece o som do Marvin ou parece o som do Jorge Ben, tá ótimo! O Mano Brown vêi de guerra é o mesmo (risos), é o estágio da vida aí né mano tá ligado? Tamo inbicando 2010 aí, século XXI a milhão, o mundo não acabou, nós tamo ae na pista, eu tô na pista, eu tô de igual ae mano (CARAMANTE, 2009).

Loureiro (2016) explica que a “nova escola” do *rap* surgiu no fim dos anos 2000, sendo composta em sua maioria por *rappers* vinculados às batalhas de rima. Entre os nomes, podemos citar, por exemplo, Emicida, Criolo, Kamau, MC Marechal, entre outros jovens de periferia que eram ouvintes do *rap* revolucionário da década de 1990. Estes *rappers* têm maior acesso à *web* e outras tecnologias e capacitados para desenvolver seus trabalhos na música.

Portanto, um cenário musical pode ser um “cenário de disputas” e espaço de interação complexas “entre produtores e consumidores, entre emissores e receptores” (CANCLINI, 2015,

³⁷ Mano Brown na capa da Rolling Stones Brasil ed. 39, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uM8P04rXjP4>>. Acesso em: 24 de ago. 2019.

p.62), com diferentes estratégias de circulação e consumo de demos, samples ou videoclipes, por exemplo, que enriquecem o consumo cultural e midiático da música. Se pensarmos no formato econômico e financeiro a música move um mercado de shows, discos, compartilhamentos pagos e gratuitos na internet, que implicam em relações de trabalho e no acesso ao gozo e ao ócio.

Através da apropriação musical com usos de aplicativos e plataformas sociais, os jovens praticam a função ao que Canclini (1995, p.83) menciona de "dar sentido ao fluxo rudimentar dos acontecimentos" tornando o mundo inteligível. Nesse sentido, o autor sinaliza que “ao reconstruirmos com os outros, a identidade se torna também uma coprodução [...] a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional, é teatro e é política, é representação e é ação” (CANCLINI, 2015 p.149).

O *rapper* Djonga nesse sentido se utiliza de redes sociais principalmente *Instagram*, *YouTube* e *Twitter* para divulgar seu trabalho artístico, isso faz com que os grupos sociais vinculados ao *Hip Hop* consigam desenvolver o que Tereza Ventura (2009, p 615) chama de “autorrepresentação e construção de uma imagem pública, passam a reivindicar a sua particularidade cultural e identitária, contrastantes com as ordens do poder público”.

O *Hip Hop* pode funcionar como um propulsor de conscientização para os jovens, capaz de mudar a concepção e a conduta cidadã da juventude periférica. Eles se identificam com as causas levantadas e problemas enfrentados nas favelas brasileiras, e sobretudo ligados também a processos de sociabilidade juvenil como sinaliza Juarez Dayrell ao discutir sobre o rap e o funk na socialização da juventude.

Os jovens rappers e funkeiros encontram poucos espaços nas instituições do mundo adulto para construir referências e valores por meio dos quais possam se construir como sujeitos. Os estilos: rap e funk assumem uma centralidade na vida desses jovens por intermédio das formas de sociabilidade que constroem, da música que criam, e dos eventos culturais que promovem. Esses estilos possibilitaram e vem possibilitando a esses jovens, práticas, relações e símbolos por meio dos quais criam espaços próprios, significando uma referência na elaboração e vivência da sua condição juvenil, além de proporcionar a construção de uma autoestima e identidades positivas (DAYRELL, 2002, p.117).

Nesse contexto, a música é a atividade que mais os envolve e os mobiliza. Muitos deles deixam de ser simples fruidores e passam também a ser produtores culturais.



DISCO 2

2. A DECOLONIALIDADE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DJONGA

2.1 Decolonialidade

*“(...) Minha gente cruzou o mar a força com mão branca
Cruzei voando com a força da minha palavra.”
DJONGA, Oto Patamá, 2020*

Esse capítulo tem por objetivo delinear um discurso e identificar a aproximação do campo epistemológico dos estudos decoloniais, por meio da produção cultural de Djonga. De forma prévia, faz-se uma abordagem por meio de uma sucinta revisão bibliográfica sobre o conceito de decolonialidade, para depois acionar os descritores da análise performada pelo rapper.

No mundo moderno ainda assistimos de forma estarrecedora toda uma conjuntura de poder nacionalista e amplamente universalista estruturados sob o alicerce balizador traduzido de forma colonizadora. Assim, os povos subalternizados permanecem sob jugo e submissão colonial sujeitos aos interesses econômico/financeiros com mentalidades fabricadas na idolatria e inferioridade.

Percebe-se que ainda se carrega resquícios da simbologia hegemônica ao conviver com sinais de subalternidade em toda parte seja esse tipo de estigma retratado nos nomes de ruas e bairros, letreiros, cartazes e até mesmo nas camisas que se vestem ao ostentar a marca e o logotipo dos colonizadores, portanto é preciso libertar-se mentalmente dessas performances padronizadoras de moda, corpo e beleza, consumo, cultura, ensino didático e teórico. Assim é preciso desconstruir-se, ressignificar-se e descolonizarmos nosso ser interior.

Desse modo, os efeitos da colonialidade estão entremeados na sociedade como um todo e se fazem presente do ponto de vista simbólico e até mesmo epistemológico como nos corrobora Aguinaldo Rodrigues Gomes, Marcos Antônio de Menezes e José Marin Gonzáles (2017) ao sinalizar

Em que pesem os processos de descolonização geopolíticos e administrativos que somente se encerraram na segunda metade do século XX, os efeitos do colonialismo ainda se fazem presentes do ponto de vista simbólico e

epistemológico, uma vez que nossos currículos, teses e pressupostos teórico-metodológicos ainda se pautam majoritariamente nas teorias produzidas na América do Norte e na Europa. Assim, podemos afirmar que nos campos cultural e acadêmico ainda não conseguimos nos desvencilhar dos pressupostos teóricos eurocêtricos. Vivemos, portanto, uma neocolonialidade. Podemos adotar o que Spivak considera um posicionamento filosófico desconstrutivo que (des) hierarquiza entre o centro e a margem, que autores como Ramón Grosfoguel, José Marín, Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Meneses têm chamado decolonialidade (GOMES, MENEZES e GONZÁLES, 2017, p. 07).

Torna-se necessário refletirmos sobre o “conhecimento uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre descolonização e decolonialidade” (GROSFOGUEL, 2007; MALDONADO TORRES, 2011). A abrangência do que seja conhecido como decolonial de acordo com Gomes, Menezes e Gonzáles (2017), tem como pauta fazer uma eficaz crítica ao colonialismo por meio da narrativa. A ver:

A decolonialidade se refere as enunciações de vários matizes que emergem a partir de histórias “globais-locais” envolvidas em contrastes com a história imperialista e local norte-americana, enviesada em orientes da modernidade, pós-modernidade e altermodernidade. No início, tal projeto epistemológico se concentrou nas questões da economia e da teoria política e, posteriormente, a expressão “estéticas decoloniais” foi introduzida no debate. A decolonialidade se faz na crítica e resistência ao próprio colonialismo. Assim consideramos Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire e Kwame Nkrumah, percursos de tais debate (GOMES; MENEZES e GONZÁLES, 2017, p. 07).

No clássico “Epistemologias do Sul”, Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009) sinalizam que

A colonialidade³⁸ é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e

³⁸Colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele e, mais ainda, sem ele não poderia ser imposta na intersubjectividade do mundo tão enraizado e prolongado. Pablo González Casanova (1965) e Rodolfo Stavenhagen (1965) propuseram chamar Colonialismo Interno ao poder racista/etnicista que opera dentro de um Estado-Nação. Mas isso só teria sentido a partir de uma perspectiva eurocêntrica sobre o Estado-Nação. Sobre as minhas propostas acerca do conceito de colonialidade do poder remeto, sobretudo, para os meus textos Quijano, 1991, 1993a, 1994, assim como Quijano e Wallerstein, 1992. Disponível em: <<http://www.mel.unir.br/uploads/56565656/noticias/quijanoanibal%20colonialidade%20do%20poder%20e%20classificacao%20social.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (SANTOS e MENESES, 2009, p.73).

Podemos ter uma noção sobre o que afirmam os autores Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres e Ramón Grosfoguel (2019), ao compreender sobre “Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico” por um espectro amplo que interroga, e dispõe apresentar debates que podem ser inspiradores ao traçar estratégias para transformar as realidades no que diz respeito à Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser ao partir da ideia de que o conhecimento está vinculado, sobretudo ao poder.

A Colonialidade do Poder tem por objetivo sujeitar os povos colonizados a um cenário de subalternidade e esse tipo de pensamento converteu-se de maneira estratégica em práticas e discursos reproduzidos que podem ser percebidos na sociedade vigente. Dessa colonialidade do Poder podemos extrair alguns exemplos que são colocados aos povos colonizados pelos colonizadores que de forma muito desumanizadora hierarquiza e categoriza de forma bifurcada os sujeitos neles envolvidos sejam eles humanos ou não, do Ocidente e Oriente ou que sejam considerados civilizados e selvagens.

Nesse sentido, Joaze Bernardino Costa (2018) aponta:

Basicamente, colonialidade do poder refere-se à constituição de um padrão de poder em que a ideia de raça e o racismo se constituíram como princípios organizadores da acumulação do capital em escala mundial e das relações de poder no sistema-mundo. Dentro deste sistema-mundo moderno/colonial, cuja formação iniciou-se com o “encubrimiento del otro” nas Américas e com a escravização da população africana, a diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada a partir da ideia de raça (Quijano, 2005). Esse padrão de poder não se restringiu somente ao controle da economia/trabalho, mas envolveu o controle da autoridade – o Estado e suas instituições –, da raça, do gênero, da sexualidade, do conhecimento e da natureza (COSTA, 2018, p.121).

Desse modo, Aníbal Quijano (2005) corrobora ao afirmar que

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela a elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e

culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p.107).

A Colonialidade do Saber que emerge do pensamento moderno ocidental (Europa/EUA) como um padrão de conhecimento a nível global se caracteriza como hegemônico, naturalizado e superior pelo seu lado racional/ intelectual sendo explicitado em suas práticas pelo apagamento/invisibilidade da produção de conhecimento, saberes e práticas culturais de outros povos e países marginalizados/periféricos.

A Colonialidade do Ser está ligada as inferioridades impostas aos povos e grupos que foram subalternizados colocados debaixo de opressão e destituídos de fala sendo deixados à margem da sociedade, como os grupos étnicos, as mulheres, LGBTQIA+, dentre outros negados com relação aos seus modos de pensar e fazer comparado ao padrão do homem ocidental branco, racional, civilizado e burguês, dessa maneira se percebe uma desumanização – a zona do não ser.

Observa se, portanto, que por meio das leituras realizadas acerca do projeto decolonial que seu intento é enfocado em viabilizar saberes outros, experiências, culturas diversas ao tentar “desnudar” ou retirar a “courage” do sistema opressor ao mesmo tempo que também objetiva denunciar a dependência dos países ditos em desenvolvimento perante a hegemonia dos países europeus e dos Estados Unidos em três setores: do poder, do ser e do saber.

Concomitantemente, os intelectuais e ativistas envolvidos com essa nova forma de encarar o mundo e as relações de poder nele contidas, buscam por ações e maneiras de pensar que sejam inerentes às suas próprias culturas e que ressalte - nas perante uma ordem que ao globalizar, acaba por silenciar àqueles que são vistos como pertencentes a uma cultura – seja ela ideológica, econômica ou epistêmica.

O interesse e fomento por tal pesquisa se dá justamente por trazer à tona uma discussão tão contemporânea e que vem se revelando cada vez mais importante ao nos depararmos com a realidade de nossa falsa independência como países do eixo Sul, são momentos que devemos parar e refletir sobre qual arcabouço teórico e histórico nossa trajetória enquanto nação vem sendo contada ou esquecida, já que se pararmos pra analisar historiadores e intelectuais vêm denunciando nossa dependência a muitos anos.

Contudo, esses mesmos estudiosos e “detentores do saber”, apoiam-se em um modelo científico e epistemológico puramente eurocêntrico e norte-americano, o qual não condiz com a realidade de nosso país com suas miscigenações, ancestralidades e interculturalidades e se

“abrirmos mais o leque” não representa e não “abraça” a realidade cultural da própria América Latina. Isso nos faz refletir como os pesquisadores brasileiros, por exemplo, já fizeram essa discussão, mas muitas vezes ancorados nos pressupostos euro centrados.

Desse modo, o mundo como um todo é um caleidoscópio multicultural, o que podemos perceber nesse sentido, é que no decorrer da contemporaneidade o fomento à produção do conhecimento científico foi validado por um modelo epistemológico único e “suficiente”, que dentro dessa proporção usurpadora, egocêntrica e presunçosa desconectou o conhecimento, limitou e praticamente barrou a emergência de outros saberes.

Assim sendo, nos deparamos com o que nos alerta Santos (2009, p.10) “o epistemicídio, ou seja, a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena”. Resulta assim em um extermínio de algumas formas de saber, subalternização dos povos em massa o que gerou tremenda perda, em nome dos caprichos do colonialismo, um genocídio das riquezas da diversidade cultural e das múltiplas visões do mundo por elas protagonizadas.

Se a classe elitista hegemônica, seja ela investida de poder intelectual ou econômico, buscou resguardo nas tradições europeias seja ela moderna ou pós-moderna torna-se evidente que num período muito extenso a sabedoria e a forma de produzir conhecimento dos indivíduos subalternos foi deixada de lado e desprezada, mas essa produção nunca deixou de existir e a cultura sempre se ressignificou mesmo que de forma camuflada e silenciosa sendo organizada e trabalhada nas fronteiras de pensamento.

O que se faz necessário então é “desengessar” nossos sentidos e percepção ao abrirmos nossas mentes para as alteridades que nos constituem, é tornarmo-nos defensores daquilo que nos é peculiar; perante o mundo moderno em que a todo momento somos, como humanidade, bombardeados por um dito padrão “universal”, não perdermos o tom daquilo que nos faz diferentes e do direito em assim o sermos.

Neste sentido, esse trabalho busca contextualizar o que seja a decolonialidade como projeto que se originou simultaneamente ao início do sistema-mundo moderno/colonial. Mas afinal o que se configura como sendo decolonial?

Maurício de Novais Reis e Marcilea Freitas Ferraz de Andrade (2018) sinalizam que o pensamento decolonial³⁹ procura problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia, buscando emancipar todos os tipos de opressão e dominação, ao articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo totalmente

³⁹ O vocábulo “decolonial” é utilizado no lugar de “descolonial” em virtude da indicação de Walter Mignolo “para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos” (ROSEVICS, 2017, p. 191).

inovador de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial “é preciso descolonizar não apenas os estudos subalternos como também os pós-coloniais” (ROSEVICS, 2017, p. 189).

Nesta perspectiva, torna-se necessário estabelecer as diferenças entre “pós-colonial” e “decolonial” constituem projetos que estão sendo construídos à medida que as relações sócio-históricas acontecem no âmago da sociedade moderna.⁴⁰ Assim, o pensamento pós-colonial articula-se na perspectiva de demonstrar um antagonismo existente entre colonizador e colonizado, denunciando essa discrepância como um projeto de domínio e opressão. É interessante observar o que nos desvela Larissa Rosevics, a qual explica que

O projeto pós-colonial é aquele que, ao identificar a relação antagônica entre colonizador e colonizando, busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos. Como uma escola de pensamento, o pós-colonialismo não tem uma matriz teórica única, sendo associado aos trabalhos de teóricos como Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall e ao Grupo de Estudos Subalternos, criado na década de 1970 pelo indiano Ranajit Guha (ROSEVICS, 2017, p.187).

Ao nos trazer uma contribuição Antônio Gomes da Costa Neto (2016, p.51) aponta que “o pensamento decolonial propõe romper com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações”, representados, por exemplo, pelas tradições greco-romanas, euro centradas, incorporando “o pensamento dos povos originários (índios) e de diáspora forçada (negros)” como epistemologias legítimas para a cultura dos povos colonizados.

O projeto da decolonialidade faz renascer a cultura e os conhecimentos que sempre existiram e que não encontravam espaço de apreciação invisibilizados pelos saberes acadêmicos euro centrados, e procura dar lugar de fala aos povos subalternizados já que o eurocentrismo separou os seres humanos desprezando sua cultura, assim podemos observar que “o conhecimento apresenta-se como elemento-chave na disputa e na manutenção da hegemonia. Sem dúvida, o estabelecimento do discurso filosófico ocidental como régua privilegiada do pensamento institui uma desigualdade epistemológica” (NOGUERA, 2014, p. 23).

O colonialismo foi um período histórico de expansão territorial marcado pela presença massiva das navegações e “descobertas” de novos continentes, porém desse processo houve dominação de determinados países sobre outros, mais precisamente, o

⁴⁰ “O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. [...] Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua” (COLAÇO, 2012, p. 08).

domínio das metrópoles sobre as colônias, estabelecendo uma relação de superioridade dos povos colonizadores.

Os povos ibéricos, por exemplo, foram os responsáveis pela colonização da América Latina (inclusive o Brasil) e marcaram o início das relações coloniais. Essas relações foram caracterizadas por diversas formas de dominação e exploração, nas quais os colonizadores controlavam todas as atividades e práticas advindas das colônias, conquistando mão de obra brutalmente explorada e, também matéria prima o que trouxe acumulação de capital dos países europeus além de dominar a cultura e a religião dos povos colonizados impondo-lhes costumes e práticas.

O colonialismo empregado pelos europeus resultou em complexas marcas na civilização dos povos colonizados, especialmente quando reportamos também esse domínio ao continente africano tendo provocado transformações profundas na cultura dos sujeitos envolvidos no processo colonialista, os próprios sujeitos europeus envolvidos no sistema colonial foram afetados pelo intercâmbio cultural existente na “zona de contato” estabelecida no encontro entre as diferentes identidades culturais, produzindo o fenômeno designado por “transculturação” (PRATT, 1999).

Os choques culturais não afetam apenas as nações colonizadas, mas também as colonizadoras resultando numa “troca” cultural e epistêmica. Entretanto, no volume, o colonizador conseguiu implementar a sua cultura com maior êxito do que o subjugado, haja vista que o lugar ocupado pelo colonizador se apresenta como lugar de poder hegemônico hierarquizado institucionalmente.

O principal desafio ético-político epistemológico trazido pela razão decolonial é a consciência da geopolítica do conhecimento, a partir da qual se trata de rejeitar a crença iluminista na transparência da linguagem em prol de uma *fratura epistemológica* capaz de inserir uma perspectiva inédita e libertadora tanto no campo discursivo como na esfera da ação, assumindo a impossibilidade de qualquer ciência falar em nome de coletividades heterogêneas e multifacetadas mas a premência de se insurgir contra quaisquer estruturas de poder e opressão que silenciem alguém. A denúncia da geopolítica do conhecimento é condição de afirmação, dentre outros, também da América Latina, ou melhor, da América Indo-Afro-Latina como lócus de enunciação (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p.78).

O escopo decolonial não se refere apenas a retirar a roupagem europeia das sociedades colonizadas, mas resgatar e até mesmo reconstruir as epistemologias autóctones, violentamente destroçadas pelo colonialismo, mas também à condição de libertação dos povos subalternos, reconhecendo sua autenticidade cultural, política, econômica e ideológica, como corroboram Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 19) “as fronteiras não são somente este espaço onde

as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos”.

Em síntese por decolonialidade compreende-se então como alternativa de agenciamento/protagonismo para resistir, desconstruir formatos padrões verticalmente hierarquizados trazendo conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados, é uma crítica direta à modernidade e ao sistema capitalista. O pensamento decolonial se coloca como uma opção para se manifestar, dar visibilidade aos povos que foram inferiorizados, subalternizados e oprimidos, um projeto de libertação em vários espectros sejam eles o social, político, cultural e econômico que visa autonomia não só aos indivíduos, mas também aos grupos e movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, o movimento ecológico, o movimento LGBTQIA+, etc.

No aspecto próprio do conhecimento e particularmente, da cultura, a racionalidade decolonial questiona não somente os espaços de poder em que as tensões acontecem, mas também os territórios geopolíticos em que as relações de poder se materializam, fundamentadas na suposta legitimidade pós-industrial do conhecimento sistematizado como epistemologia homogeneizadora.

A partir da contextualização desses enlaces e das discussões apresentadas, objetiva-se verificar na sequência dessa pesquisa a dinâmica da performance artística do rapper Djonga ao coadunar e dialogar com o conceito de Decolonialidade.

2.2 Análise da performance de Djonga

*“[...] Nunca queimei largada, sou incansável, mano/
Igual suas piada racista, corredor queniano[...]”*
(DJONGA. Rap: Hoje não, 2020)

Nesta parte do trabalho, a intenção será contextualizar e definir o conjunto de objetos que serão analisados o qual tem como principal tônica, a identificação dos conteúdos na produção artística de Djonga diante de possíveis rupturas, estéticas, práticas e comportamentos intrínsecos na identificação do gênero musical. Desse modo, pretendo a partir da noção de decolonialidade e da centralidade dos Estudos Culturais fomentar questões sobre o *rap* e enxergar nesse contexto a potência do que está sendo dito e sobretudo, dos silêncios contidos, por vezes impostos pela cultura hegemônica.

Sobre a contextualização da análise das fontes fiz uma filtragem do trabalho musical do rapper a partir da seleção das letras, de um repertório de 40 a 50 músicas delimitei 18 canções e 03 videoclipes para uma análise mais contextualizada.

As letras compõem os quatro álbuns produzidos - “Heresia” (13 de março de 2017), “O menino que queria ser Deus” (13 de março de 2018), “Ladrão” (13 de março de 2019) e “Histórias da minha área” (13 março de 2020), além de participação em outros álbuns e singles. As faixas escolhidas totalizaram 18 músicas - do álbum “*Heresia*”: “O mundo é nosso”. Do álbum “*O menino que queria ser Deus*”: “Atípico”, “Canção pro meu filho”, “Corra” e “De lá”. Do álbum “*Ladrão*”: “Hat Trick”, “Ladrão” e “Bença”. Do álbum “*Histórias da minha área*”: “O cara de óculos”, “Oto Patamá” e “Gelo”. Dos singles: “Vazio”, “Yeah”, “Favela Vive 3” (part.), “Olho de Tigre”, “Eu vou” (part.), “Obstinado” e “Deuses ateus”.

Faz-se assim um recorte espacial pelo rapper mineiro e suas letras que possuem como temática o processo de produção da identidade negra, manifestações do imaginário da exclusão e eventuais propostas de inserção social o material a ser discutido apresenta nas entrelinhas a realidade que o rapper procura elucidar em letras de rap e produções em videoclipes. As músicas de rap retratadas com significados linguísticos, intertextualidades, dicotomias e figuras de linguagem revelam traços musicais para além da “batida percussiva”. Luiz Tatit sinaliza que

O rap, ao contrário, testa o limite da canção no horizonte da linguagem oral, mostrando até que ponto podemos investir nos significados linguísticos, servindo-nos da entoação quase pura, para transmitirmos informações verbais, normalmente intensas, sem perdermos os traços musicais que garantem sua âncora na linguagem da canção. As composições já surgem com suas unidades entoativas, sem estabilidade nas alturas, mas contando especialmente com as aliteraões fonéticas e com o respaldo da base percussiva. Embora o gênero tenha sido importado de bairros norte-americanos (a maioria dos gêneros é importada ou sofre forte influência do que se faz fora do país), veio ocupar um lugar preciso na história na nossa canção. Seu formato, menos música mais fala, é ideal para se fazer pronunciamentos, manifestações, revelações, denúncias etc sem que se abandone a seara cancional. Podemos dizer que o trabalho musical, no rap, é para restabelecer as balizas sonoras do canto, mas nunca para perder a concretude da linguagem oral ou conter a crueza e o peso de seus significados pessoais e sociais. Esse mínimo percussivo e aliterativo é o seu quantum ideal de música (TATIT, 2014, p. 379).

As manifestações traçadas e mapeadas nesse trabalho chamam a causa o interesse por questões que tensionam o rap produzido por Djonga, sobretudo no que tange a abordagem e filtragem de algumas categorias que serão analisadas no decorrer dessa pesquisa mediante o prisma decolonial a fim de descobrir qual seu posicionamento identitário no Rap. As categorias de análise foram assim definidas: Ancestralidade, Espiritualidade, Consumo, Territorialidade e Racismo.

2.2.1 - Ancestralidade

*“[...] Olhe pra sua nega veia e entenda
Que num é em blog de hippie boy
que se aprende sobre ancestralidade [...]”
(DJONGA. Rap: Bença, 2019)*

O disco “Ladrão” produção de 2019 foi gravado na casa da avó de Djonga o que nos permite pensar sobre o respeito a ancestralidade e a herança matriarcal, uma das faixas que mais impacta é a composição da canção “Bença”, que fala sobre a “árvore genealógica”, as origens familiares, a avó, o pai, a mãe, todos os ensinamentos que recebeu e as dificuldades de quem sobrevive ao racismo e as estruturas que os oprimem. É uma faixa musical sobre os valores tradicionais, a herança, a devoção e a ancestralidade. Assim podemos denotar suas impressões na letra. A ver: *“[...] vejo gente criando problemas/ Pra competir quem sofre mais, porra, são covardes/ Olhe pras suas nega veia e entenda/ Que não é em blog de hippie boy que se aprende sobre ancestralidade[...]”* (DJONGA, 2019. Bença.).

O rapper conta sempre com as bênçãos da avó, dessa forma ela se faz presente nos palcos de alguns shows do MC o que nos permite compreender que esse laço, essa forte ligação afetiva demonstra além de muita devoção e respeito um intercruzamento de diferentes fontes de saberes e conhecimentos, o clássico “Epistemologias do Sul” de Boaventura de Souza Santos sinaliza que “A ecologia de saberes não concebe os conhecimentos em abstrato, mas antes como práticas de conhecimento que possibilitam ou impedem certas intervenções no mundo real” (SANTOS & MENESES, 2009, p 49).

Figura 23 - Avó de Djonga - ancestralidade



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>
Acesso em: 13 de ago. 2019

A ancestralidade familiar de Djonga é, portanto, centrada na presença matriarcal de sua avó Dona Maria Eni Viana, senhora Mãe de santo, sábia e iluminada que faz toda a “retaguarda espiritual” do neto e família. A avó é natural de Teófilo Otoni norte de Minas Gerais, seu esposo do Estado da Bahia que falecera quando ainda ela era jovem, aqui começa toda a trajetória de luta de Dona Maria Eni, pois teve que trabalhar cedo para sustentar as três filhas pequenas, uma expressão de resistência ao “carregar toda a família nas costas”.

Figura 24 - Avó de Djonga – raízes familiares



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>
Acesso em: 13 de ago. 2019.

Na figura acima está cravada uma frase que nos remete a figura da avó.

Vó, como cê conseguiu criar 3 mulheres sozinha/ Na época que mulher não valia nada? Menina na cidade grande, no susto viúva/ E daquela cor que só serve pra ser abusada/ Você não costurou só roupa, né/ Teve que costurar um mundo/ De trauma, abdicação, luta/ Pra hoje falar com orgulho/ Que essa família não tem vagabundo/ Aprendi no seu colo/ Tenha medo de quem tá vivo e respeito por quem tá morto/ Ouvindo desde novo: Cê já é preto/ Num sai desse jeito, se não eles te olha torto/ Fico pensando, uma cama pra quatro/ Ditadura na rua e o frio que trinca o corpo/ Onde mães fortes e generosas se criaram/ O que é do zotro não é meu/ Mas o que é meu tá aí pro zotro se precisar/ Na macumba ela é foda/ Dinheiro é pra quem precisa, aqui é só por caridade/ Pensando tudo que cê passou nessa vida/ E no fundo dos seus olhos não consigo ver maldade/ Vejo gente criando problemas/ Pra competir quem sofre mais, porra, são covardes/ **Olhe pra sua nega veia e entenda/ Que num é em blog de hippie boy que se aprende sobre ancestralidade [...]** (DJONGA, Bença, 2009 grifo meu)

Dessa forma, Priscila de Oliveira Xavier Scudder nos orienta que

As mulheres negras de periferia, em geral avós, que além de terem criado seus filhos se ocupam também da criação de netos e bisnetos, ativam práticas criadoras de soluções para demandas diárias. Demandas intrinsecamente

ligadas à garantia ou não da existência. São elas que administram parques recursos, que elaboram refeições aproveitando escassos provimentos, que saem de casa com as marmitas vazias, que deixam de comer para que seus filhos comam, que constroem relações com os vizinhos, para que seus filhos gozem de algum cuidado enquanto se afastam para o trabalho. São elas que criam táticas para que frequentem a escola, que percorrem e cartografam o bairro, conhecem os armazéns, negociam com os comerciantes, atentam para o movimento dos moradores, com vistas, entre tantas coisas, a amealhar um tanto de segurança para seus filhos. Sobre o modo como conseguem realizar esta enormidade de tarefas e desdobrar-se para dar conta da própria vida, é um “mistério” que não pode ser investigado, descrito e/ou entendido com “distanciamento” (SCUDDER, 2019, p. 614).

Ao corroborar com essa ideia, Érica Portilho sobre o matriarcado ancestral sinaliza que

A concepção mundo-lugar concebe o Matriarcado Afreekana a partir da enunciação sensível da vivência matriarcal dentro das pequenas estruturas sociais que, muitas vezes, são relegadas às periferias do saber canônico, ou são interpretadas por atores que não fazem parte do mundo-lugar matriarcal. (PORTILO, 2019, p. 17)

Em “Ecologia de Saberes” é possível percebermos que o autor tece nas entrelinhas uma crítica a “monocultura do saber” dessa maneira o conhecimento tido como único e absoluto deve dar espaço e margem a “identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não-existent” (SANTOS, 2002, p. 250). Percebe-se a partir das ideias de Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros (2019, p.44) que “a sabedoria de vida é fulcral para rumar a uma “Ecologia de Saberes”, que é capaz, em sua prática, com o tempo, reduzir a assimetria entre os saberes tradicionais – tidos como senso comum – e o da ciência (...) pois não há saber total e, assim sendo descartar outros saberes”.

Na ecologia de saberes cruzam-se conhecimentos e, portanto, também ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, como não existe uma unidade de ignorância. As formas de ignorâncias são tão heterógenas e interdependentes quanto as formas de conhecimentos. Dada esta interdependência, a aprendizagem de certos conhecimentos pode envolver o esquecimento de outros e, em última instância, a ignorância destes. Por outras palavras, na ecologia de saberes, a ignorância não é um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou (des)aprendizagem implícitos num processo de aprendizagem recíproca. Assim, num processo de aprendizagem conduzido por uma ecologia de saberes é crucial a comparação entre o conhecimento que está a ser aprendido e o conhecimento que nesse processo é esquecido e desaprendido. A ignorância só é uma forma desqualificada de ser e de fazer quando o que se aprende vale mais do que o que se esquece. A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta a tecnologia de prudência que subjaz à ecologia de saberes. Ela convida para uma reflexão mais profunda sobre a diferença entre a ciência como conhecimento monopolista e a ciência como parte de uma ecologia de saberes (SANTOS, 2009, p.47).

Nesse sentido, compreende-se por meio das ideias de Medeiros (2019) que a presença ou participação assídua da avó, ao menos à nível de seu núcleo familiar, seria, a partir da perspectiva de Santos (2018) uma referência de “autoria, escrita e oralidade”, uma espécie de autora de saberes coletivos. Pois,

A maior parte dos conhecimentos que surgem da luta são coletivos ou funcionam como tal. Muitas vezes os conhecimentos mais cruciais não têm autores. São eles mesmos autores. A este respeito, surgem duas questões: a questão do anonimato e a questão da unanimidade. Mesmo pertencendo os conhecimentos coletivos a um dado grupo ou comunidade, há sempre pessoas que os formulam com especial autoridade, precisão, fiabilidade ou eficácia (SANTOS, 2018, p. 102).

Dessa maneira, ao se depreender da ideia de Medeiros (2019), podemos verificar que a representatividade protagonizada pela figura feminina da avó de Djonga, pode ser assim entendida e referenciada.

o caso dos sábios-filósofos (*sages*) africanos da filosofia da sagacidade que refiro adiante ou o caso dos sábios e sábias indígenas ou camponeses e camponesas da África, das Américas e da Ásia. Trata-se dos intermediários entre o conhecimento coletivo e o grupo ou a comunidade como um todo. O conhecimento coletivo exprime-se através deles e delas, num tipo de mediação que, longe de ser neutro ou transparente, é um espelho prismático, como um filtro criativo e transformador (SANTOS, 2018, p.102).

A produção da capa do disco “Ladrão” traz em primeiro plano a presença de uma senhora vestida com uma blusa listrada vermelha e branca sentada em um sofá vermelho, o corpo ensanguentado de Djonga simbolizando a violência dos algozes contra corpos negros e um jogo de cores que dialogam com a representação espiritual à Ogum. Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat salienta que

Ao contribuírem para a construção de um sentido musical, capas enriquecem o processo estético do fruidor. Os anos 1950 foram essenciais para firmar a capa como elemento primordial para o disco. Foi também a partir dos anos 1950 que artistas plásticos e fotógrafos penetraram no mercado das gravadoras, vendendo seus talentos e experimentando concepções visuais inovadoras em capas (...) ou seja: a criatividade de alguns capistas abriu novos caminhos e permitiu explorar novas concepções para as artes de LP. As capas foram, assim, locus privilegiado e fértil de expressão para diversos fotógrafos e artistas plásticos consagrados se expressarem em escala industrial (BARAT, 2018, p.16).

As capas dos álbuns de Djonga contam uma história sequencial das produções anteriores, assim, a primeira capa “Heresia”, por exemplo, remete a um intercruzamento com a capa “Clube da Esquina” de Milton Nascimento ao fazer uma alusão satírica como “herege”;

“blasfemo” sobre tal comparação e apropriação estética. A segunda capa “O menino que queria ser Deus” de 2018, foi o grande desafio da carreira do rapper e se tornou o mais difícil de produzir, pois exigiu a continuidade de um trabalho estético aprimorado e de potencial criativo.

Figura 25 - Álbum – “Ladrão”



Fonte: Google imagens- Djonga/Ladrão
Acesso em: 16 de out. 2020.

Na contracapa do álbum “Ladrão” podemos visualizar também uma senhora e um senhor com uma faixa cruzada ao corpo como baluarte da Escola de Samba Mocidade Alegre, sinônimo de reverência de Djonga. Na letra do rap: “Bença” Djonga (2019) registra

[...] Olhe pra sua nega veia e entenda/Que num é em blog de hippie boy que se aprende sobre ancestralidade.../ Irmão, você lembra de onde cê vem?/ E quando você chegar lá, o que cê tem vai voltar pra de onde cê vem?/ Ou cê nem sabe pra onde vai?/ E esqueceu que a lei das coisa, é clara, tudo que sobe uma hora cai?/ Esse disco é sobre resgate.../ Mas nunca esqueça onde reside sua força/ Então volte pras origens/ É o colo de quem cê ama/Será que entende do que eu tô falando? (DJONGA. Rap: Bença - 2019).

O disco “Ladrão”, portanto, procura refletir sobretudo a partir da noção do resgate⁴¹ um conceito criado dentro da proposta artístico narrativa de Djonga na produção musical. Portanto a interlocução com a tradição e os saberes dos seus ancestrais está presente no disco “Ladrão” e esse termo depreciativo que a sociedade racista e maniqueísta emprega ao negro(a) também reflete em outras classificações sejam bandido, vagabundo, mulher “puta”, entre outros, Djonga

41 “Acho que muito se esquece de onde se veio, todo mundo tá sabendo demais pra onde vai. ‘Eu quero o Grammy, eu quero o Oscar, eu quero um milhão de reais, eu quero ser o mais famoso (...)’ mas aí eu olho assim e falo: vocês tão lembrado de onde vocês vieram? (...) Esse disco basicamente é sobre isso: resgate, tá ligado? Resgate acho que a gente não pode esquecer, não pode esquecer mesmo. Quem que é a pessoa que a gente chora no colo quando as coisas dão tudo errado? (...)”. Djonga - Ladrão - ONErpm Entrevista/Making Of. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qt0Xmh_BLxo&t=23s Acesso: 13 jun. 2021

então incorpora e se apropria da linguagem como um instrumento de contra narrativa e subversão usando isso da melhor forma possível ao “devolver para os seus” o que lhes fora tirado desde a colonização histórica até os dias atuais.

Assim, poderíamos ler como um radical questionamento: quem rouba quem no sistema mundo capitalista? Cabe pensar a partir da imagem do ladrão como esses processos de estigmatização servem para racializar os sujeitos negros e outros de periferias e promover um enquadramento de corpos negros. Assim, de forma geral enquanto a sociedade segregadora e o sistema político enxerga de modo preconceituoso e cruel o potencial subversivo dos “corpos negros”, nós observamos um homem negro que resiste a opressão do biopoder do sistema. Achille Mbembe (2018) apresenta uma reflexão oportuna sobre a

Expressão máxima de soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder. (MBEMBE, 2018, p.5)

Dessa forma, “se considerarmos a política uma forma de guerra devemos perguntar: que lugar é dado a vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder?” (MBEMBE, 2018, p. 7). O que se observa é que estamos vivos, porém nossa existência só servirá para mão de obra barata e para opressão. Para a soberania burguesa já estamos mortos como reforça Eduardo Taddeo, ex-integrante do grupo “F.C.” em “Estamos mortos” no seu segundo álbum solo: “O necrotério dos vivos”.

Ninguém pode ser considerado vivo/ Comendo sobras de lixeiras/ Erguendo mãos para pedir esmolas/ Fumando crack/ Perdendo a saúde puxando carroças de papelão/ Não existe vida em DP'S, CDP'S, viaturas, reformatórios, presídios e tribunais/ Não existe vida nos subempregos, com salários de fome/ Nas casas devastadas pelo lícito alcoolismo/ Nas, mulheres reféns do machismo e da violência doméstica/ Não existe vida nas esquinas e puteiros/ Que estupram as crianças invisíveis do Brasil/ Não existe vida nos bolsões de miséria/ Que fazem arma serem atrativas para meninos e meninas/ Que antes dos 25 estarão em caixões lacrados (...)/ Se não fôssemos apenas sistemas respiratórios aspirando pólvora/ Tiraríamos do poder/ Os tiranos que aprovam decretos que acabam em helicópteros brincando de tiro ao alvo em comunidades carentes/ Aí, opressor (...)/ Eu sei que você sabe que o código penal e o martelo do juiz jamais te alcançarão (...)/ Vamos segurar faixas de luto/ Pelas escolas militarizadas/ Pela liberação das armas/ Vamos prestar condolências/ Para a sociedade que aplaude/ A política do confronto/ Em conjunto com a política do nepotismo/ Do 'fake news'/ Do judiciário partidário/ Do roubo de presidências/ Irmão de guerra/ Sinto muito em te informar/ Que quem não tem o padrão de vida estabelecido na Constituição Federal/ Já tá em estado avançado de putrefação/ Quem tem a probabilidade de uma morte violenta/ Por sua condição financeira e cor de pele (...)/ Viver é ter a opção de crescer profissionalmente/ E intelectualmente/ De não ser metralhado pela polícia/ De não ser torturado num sistema prisional/

Puramente vingativo/ Enquanto não pudermos impedir o genocídio/ O racismo/ A alienação/ O aprisionamento em massa/ A pobreza extrema e a anulação social/ Não passaremos de cadáveres que respiram/ Meus pêsames para todos nós que vegetamos/ No necrotério dos vivos. (TADDEO, 2020)

Portanto, Djonga enquanto sujeito negro ao produzir o disco “Ladrão” caminha pela “sombra do vale da morte” do racismo genocida, tenta viver e crescer profissionalmente e intelectualmente no universo musical sabendo que a qualquer momento pode ser abordado pelo tom de sua pele e como um “Robin Hood” tenta tomar de volta da classe burguesa não apenas os bens materiais abstratos que foram roubados como ouro e dinheiro, mas sobretudo valores afetivos, significados, linguagem, autoestima, entre outros podemos ver a exaltação da potência criativa, o protagonismo e a tentativa de ressignificação da representação do negro.

2.2.2 - Espiritualidade

*“É que eles têm medo do novo
A chama que acende o farol
Seremos Deus e o diabo na terra do Sol
Na terra do Sol, livres na terra do Sol”*
(DJONGA. Rap: Deus e o diabo na terra do Sol)

Nesta categoria de análise objetivo explicar e caracterizar algo que na vida do sujeito é muito presente e latente - a sua espiritualidade que é fortalecida pelas bençãos da avó, optei por esse termo espiritualidade ao invés de religiosidade, pois acredito que esta última soa como uma forma de institucionalizar ou formalizar algo, já a espiritualidade remete a um conceito mais íntimo e de profundidade, no âmago, no interior e a entrega da alma.

Figura 26 - Avó de Djonga, presença marcante na vida do rapper



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/>
Acesso em: 16 de out. 2020.

A caminhada da avó de Djonga revela uma trajetória de labuta, resistência, coragem, ousadia, determinação, fé e proteção daí podemos ter uma noção de sua importância para o seio familiar e a vida do MC, ter criado sozinha três mulheres pequenas como mulher negra na época de ditadura e repressão nas ruas traz um brilho e um heroísmo incontestável. A cobertura espiritual que a avó e mãe de santo do rapper Dona Maria Eni traz é irrefutável uma espécie de luz e blindagem para os seus passos, ele é ensinado pelas doutrinas, participa e cumpre todas as recomendações da avó, toma os banhos, faz as orações com muita fé e confiança em Deus e os orixás além de sempre pedir para ela acender uma vela para o anjo da guarda o que dá muita força para ele seguir a caminhada.

A figura matriarcal da avó de Djonga revela um universo feminino de mulher negra de proteção, de fibra, guerreira investida de poder e força uma evocação que dialoga diretamente com Iansã - uma das três mulheres do orixá Xangô que representa a encarnação e o domínio da natureza e dos fenômenos climáticos: tempestades, raios, furações, tufões, chuvas torrenciais e os ventos que comanda os espíritos dos mortos, sendo sincretizada com *Santa Bárbara*, portanto um símbolo do que representa Dona Eni Viana, como nos orienta Silvia Regina Ramão; Stela Nazareth Meneghel e Carmen Oliveira (2005).

Iansã é a orixá guerreira e segundo as mulheres, “as filhas de Iansã não fogem da briga”. São sedutoras, bonitas, charmosas, mães protetoras e mulheres apaixonadas. Iansã é a encarnação do desejo de potência em sua plenitude, cujas manifestações se expressam em depoimentos do tipo: “somos todas mulheres, vivemos, amamos, choramos, temos filhos e cuidamos deles, somos fortes”. Assim como o sistema social agência o devir mãe/vítima, as histórias das orixás agenciaram devires subversivos que engendram novas formas de ser, agir, desejar, criar (RAMÃO, S.R.; MENEGHEL, S.N.; OLIVEIRA, C., 2005, p.84).

Desse modo, um dos álbuns onde se vê bem essa presença espiritualizada é o “Ladrão”. Ao reportar a noção de Medeiros (2019) o rapper ao adotar na capa do álbum *Ladrão* (2019), as cores de Ogum⁴², consolida assim a sua ligação com a umbanda, religião de matriz africana

⁴² Sabemos muito pouco acerca de Ogum. Tudo o que nos chega vem por uma literatura rasa que nunca alcançará a essência de sua natureza tão poderosa e magnânima. A oralidade de nossos pais e mães de santo, a tradição oral embebida de sabedoria é sempre mais profunda e nisso devemos apoiar nosso entendimento para que estejamos mais próximos do que Ogum realmente representa para a humanidade. Essa oralidade nos dá a conhecer que Ogum ou Ogulê (em iorubá: Ogún) é amplamente conhecido nas culturas tradicionais de matriz africana como o orixá ferreiro, senhor do ferro, da guerra, da agricultura e da tecnologia. Muitas histórias sobre ELE dão conta que o próprio Ogum forjava suas ferramentas, tanto para a caça, como para a agricultura e para os combates que travava. Vem daí a sua inclinação para o novo, para o estabelecimento e fixação do homem à terra, dando-nos os

e é tido como filho daquele orixá, cujo no sincretismo religioso é São Jorge, cores como vermelho e branco são associadas à Ogum, o orixá ferreiro, venerado nos terreiros de umbanda do Brasil e na mitologia Iorubá, de origem nigeriana, como aquele que cria as suas ferramentas. A base de muitas sociedades africanas é a cosmovisão e disso retrata toda a ânsia e busca por equilíbrio, que transcende o mundo dos seres vivos traduzido em harmonia entre o mundo dos ancestrais, o físico e o dos espíritos.

Em muitas sociedades africanas mesmo nos cultos contemporâneos a devoção e a veneração ancestral são um dos princípios básicos e centrais é enraizado com muito dinamismo e vitalismo, dando a ênfase a fecundidade, a vida e a identificação entre o ser e o poder ou força vital. A manifestação da cultura africana é a coexistência da materialização de uma força vital relacionada com o mundo e o cosmos, as forças do Deus, que dá a existência e o poder a todos. superiores de outros seres “espirituais”. A força, a alma, a vida e a palavra são conectadas próximas um com o outro.

A partir das noções de Medeiros (2019) nota-se que a imagem de capa do disco bem como outras inserções imagéticas na produção visual de Djonga com o olhar arregalado em sua expressão além de esboçar seu lado sádico e irônico, exhibe os resultados do “ladrão” para a sua incursão espirituosa, portanto, ouro, dinheiro, sangue e uma cabeça de um membro da KKK são reflexos representativos de suas origens ancestrais.

Figura 27 - Produção visual de Djonga



Fonte: Google imagens- Djonga/Ladrão
Acesso: 16 de out. 2020.

No *rap* “Canção pro meu filho”, Djonga dedica sua composição ao nascimento de seu filho Jorge e assim demarca sua inspiração de fé ao trazer no refrão desse som a referência

encaminhamentos necessários à melhoria da vida social e do progresso pessoal e coletivo. E assim nos intitulamos primeiramente: filhos amados por Ogum e protegidos por sua espada de luz e força. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/12CAvGZme8dvrrjUCGMXNN9-Imb9lVwuA/view>>. Acesso: 14 fev. 2021.

religiosa. A ver: *“Meu pequeno Ogum/ Me ensina a batalhar/ A vitória do seu lado é uma escolha/ A vitória do seu lado é uma escolha/ Meu pequeno Ogum/ Me ensina a batalhar/ A vitória do seu lado é uma escolha/ A vitória do seu lado é uma escolha”*.

Ao parafrasear Medeiros (2019) vê-se que a conexão de vida está diretamente ligada ao começo à possibilidade de conhecer tudo o que existe, essa transcendência é chamado Ntu – uma referência ao tempo, as coisas, ao homem, a afetividade para, por exemplo, o povo de cultura Bantu, para além disso também estão os recursos naturais, a vida e morte das espécies como integrados a uma natureza, reconhecer a si mesmo, na cosmovisão africana, significa conhecer a sua história e dos que vieram antes de você, ou seja, a sua conexão com todos os que já passaram por este mundo.

A capa e contracapa do “Ladrão” é uma contra narrativa que nos remete a compreender vários elementos para a análise: as cores vermelho e branco criadas para o efeito da produção do álbum, o intercruzamento ligado ao universo feminino como a devoção a avó de Djonga, podemos verificar também que na contracapa há uma mesa de ceia servida como um ato de oferenda, nela temos a cabeça de um membro da Ku Klux Klan (KKK), velas brancas de sete dias. O propósito de acender uma vela de 7 dias (número associado à espiritualidade), simboliza o fortalecimento da conexão espiritual, mantendo acesa a chama, de forma mais duradoura, intensificando a intenção, a devoção e a busca pela proteção espiritual, também podemos visualizar a presença de alimentos como pão além de frutas como uvas, morango, maçã e champagne. Rubens Saraceni⁴³ explica que

Oferendas colocadas aqui são as mais simples e que podem ser feitas por pessoas que tenham no mínimo de experiência em fundamentos na Religião de Umbanda, Candomblé, Nação, etc, “mas esclareço que todas elas devem seguir a orientação de seus Orixás de Cabeça, Pai e Mãe de Santo, e de preferência sempre acompanhado por uma pessoa de igual ou superior experiência dentro da religião, e todas estas oferendas são para agradecimentos e algumas para Fixação dos Exus e Pomba Giras, e nunca para (DEMANDA) contra seus Irmãos” (...) Quando fazemos alguma oferenda para estas entidades, eles capturam as energias dos elementos (alimentos e bebidas), ou a parte etérea e “recarregam as suas energias” (...) Devemos tomar muito cuidado com o que oferecemos, pois, os elementos mais densos (sangue, carne, cadáveres, ossos), são como ímãs de espíritos endurecidos, que sentem necessidade de elementos materiais. Portanto, é melhor manipular elementos sutis nas oferendas (frutas, incensos, ervas, algumas bebidas, comidas pré-cozidas etc.); (...) a verdadeira oferenda tem a principal função de dar energia ou sublimar o próprio médium (SARACENI, p. 15).

⁴³ RUBENS SARACENI “O Guardião Tranca Ruas, O Livro dos Exu”. Disponível em: <https://www.academia.edu/18918605/Cartilha_de_Exu>. Acesso: 20 mar. 2021.

O rapper então a partir de suas impressões em letras de rap e recortes estéticos constrói um caminho para discutir sobre a umbanda religião de matriz africana além da historicidade de opressão e genocídio empregado aos corpos negros, nesse caso o próprio corpo de Djonga.

Eu vou roubar o patrimônio do seu pai/ Dar fuga no Chevette e distribuir na favela/ Não vão mais empurrar sujeira pra debaixo do tapete/ E nem pra debaixo da minha goela, eu sou ladrão/Os cara faz rap pra boy/ Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo/ Todo ouro e toda prata, passa pra cá o mais responsável dos mais novo, fé/ Correndo nessa maratona, e conforme for/ Uso a mão santa Maradona/ Sou lampião desse cangaço (DJONGA. Rap: Ladrão – 2019)

A estrofe desse rap deixa em evidência que fazer o serviço do “ladrão” é antes de tudo se investir de poder e força contra a cultura hegemônica apropriadora e o sistema capitalista, portanto “roubar o patrimônio do seu pai”; “distribuir na favela”; “tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo/ todo ouro e toda a prata”; “uso a mão santa Maradona” são exemplos de agenciamento do jovem rapper negro de MG que representa tantos outros jovens negros.

A espiritualidade de Djonga fica mais evidente na faixa "De lá" do álbum “O menino que queria ser Deus”, na qual o MC faz uma ode a alguns dos mais conhecidos orixás - Oxum⁴⁴, Ogum, Iemanjá⁴⁵ e Xangô⁴⁶. É interessante ver que Djonga reforça e evidencia seus laços de fé e assim extrai da presença dos orixás um sentido maior para sua vida como artista negro.

⁴⁴ Deusa do **amor**, Orixá das águas, **Oxum** é aquela que mantém em equilíbrio as emoções, da fecundidade e da natureza. Mãe gentil dos povos antigos e dos novos, é ela que renova e intercede por nós em todas as situações. Por ter recebido o título como a Orixá do amor, é ela a mais procurada para as questões de união e relacionamentos. Todos aqueles que procuram por paz e estabilidade em uma relação, podem pedir à Oxum a sua benção para essa questão. Também conhecida como Osúm, Osún ou Oxun, ela é a representação da sensibilidade, da delicadeza feminina e da **paixão** para motivar a essência da vida. Mamãe Oxum adora as águas calmas, e é através de sua energia que ela tranquiliza os corações dos apaixonados. Durante as incorporações dessa Orixá, é de costume haver choro, pois sua sensibilidade é transferida aos seus filhos e aqueles que buscam por seu carinho e atenção. Disponível em: <<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-oxum/>>. Acesso em: 24 mar. 2021

⁴⁵ Considerada a **Rainha do Mar**, Iemanjá é uma das divindades mais queridas da **Umbanda e do Candomblé**. Muito cultuada e respeitada, Iemanjá é tida como a mãe de quase todos os Orixás. Sua representatividade está muito ligada à fecundidade – por isso foi destinado à ela o Mistério da Geração. A grafia do nome de Iemanjá também é realizada com Y, por isso é tão comum encontrar o nome da divindade escrito desta maneira: **Yemanjá**. Na África seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá “*Yèyè Omo Ejá*”, que significa mãe dos filhos-peixe. No Brasil, ela também recebe os nomes: Inaé, Ísis, Janaína, Maria, Mucunã, Princesa de Aiocá, Princesa do Mar, Rainha do Mar e Sereia do Mar. Disponível em: <<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/iemanja-rainha-mar/>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

⁴⁶ **Fogo, trovões e raios**. **Xangô** é um Orixá másculo, **viril**, agressivo, violento e justo. Ele atua em questões relacionadas à justiça kármica, aquela que considera as ações das pessoas em todas as suas vidas e não somente nessa. Conquistador, bonito, vaidoso e sensual. Diziam que pouquíssimas mulheres foram capazes de resistir aos seus dons, tanto que foi disputado por três das mais poderosas **Orixás**. Suas principais características são: a misericórdia, a justiça, a lealdade, o espírito guerreiro, com arquétipo de conquistador e justo. Símbolo do fogo, dos raios dos céus e do ímpeto da coragem, garra, vigor e dinamismo, Xangô demonstra as características do elemento que o rege. Dominador das chamas e deus dos raios, ele controla sem piedade as forças do Universo, não há quem escape à justiça deste forte Orixá, os seus olhos enxergam somente o que a alma expressa. Tentar enganá-

Meu pai Ogum mandou chamar/ Eu vim, eu vim de lá/ Meu pai Ogum mandou chamar/ Eu vim, eu vim de lá/ Ele me ensinou coisas sobre amor/ E que na paz só se chega com a guerra/ E que toda bonança do trono do rei Xangô/ Só vai conhecer quem for justo na Terra, ei/ Monta no cavalo, lança no dragão (9 x)/ Iemanjá, quero nadar nos sete mares/ Iemanjá, quero nadar nos sete mares/ Mamãe Oxum vai me lavar/ Vai sim, eu vim de lá/ Mamãe Oxum vai me lavar/ Vai sim, eu vim de lá (DJONGA. Rap: De lá).

É possível verificar também que o verso do refrão “Monta no cavalo, espada no dragão” faz uma alusão a Ogum e uma referência direta a São Jorge, considerado o *santo guerreiro* do catolicismo. O simbolismo, aliás, dialoga e não poderia ser mais adequado até porque São Jorge veste uma armadura de guerra que condiz com (a proteção necessária para atuar em ambientes inferiores) e monta um cavalo branco que representa (as forças da matéria e o lado animal da personalidade, já purificados – por isso a cor no tom branco – e colocados a serviço de desígnios elevados). Se apossa de instrumentos como a lança e a espada que remetem a (um símbolo do direcionamento da energia) e consegue por fim vencer o dragão simbolizando (as forças das trevas).

Nesse sentido podemos analisar também a partir de ilustrações sobre algo que Djonga se apropria – os seus símbolos religiosos - e observar como o MC se ornamenta de acessórios conectados a dimensões superiores que o cercam durante as suas jornadas, seja em shows que apresenta, nas ruas onde transita ou mesmo em casa no seio familiar, esse tipo de apego a materialidade espiritual é reflexo de sua ancestralidade e devoção. Como sinaliza Sônia Regina Corrêa Lages (2003)

Os símbolos, então, teriam como função trazer de volta à consciência as experiências originais do ser humano, através de uma autorreflexão crítica. Tal reflexividade levará em conta que o “símbolo não se confronta só com o símbolo em si, mas com a totalidade de um indivíduo que gera símbolos”⁴⁷, ou seja, o símbolo é algo vivo, ele pertence à economia psíquica do indivíduo e só pode ser explicado da forma que este indivíduo indicar. Não se pode, portanto, perder de vista, o valor e sentido que a cultura confere àquela imagem simbólica. Jung exemplifica tal postulado com o símbolo da cruz⁴⁸. Ela só poderá ser interpretada, no sentido cristão, pois a cruz é uma experiência do mundo ocidental cristão. A existência de fenômenos que estão fora da compreensão humana faz com que a psique busque incessantemente por significados que deem sentido à sua existência, tornando-a dessa forma inerentemente religiosa, como diz Jung. Os símbolos religiosos possuiriam,

lo é tornar a ainda pior a sua ira. As pessoas cruéis que escapam da condenação dos humanos, nunca se livrarão da justiça de Xangô. Ele também é um grande protetor, como líder avança à frente de seus filhos e de todos que buscam sua orientação e segurança. Quem está ao lado de Xangô, não tem o que temer. Disponível em: <<https://www.iqilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-xango/>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

⁴⁷ JUNG, Carl Gustav et alii. S.d. **A Vida Simbólica**. Petrópolis: Vozes, v. 8/1: 1998. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAxUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

⁴⁸ JUNG, Carl Gustav et alii. S.d. **A Natureza da Psique**. Petrópolis: Vozes, v. 8/2: 1986. <Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VAxUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021

então, o papel de representar os conceitos que não podem ser definidos ou compreendidos integralmente. É por isto que as religiões empregam uma linguagem simbólica, e se exprimem através de imagens (LAGES, 2003, p.37).

Na figura abaixo o rapper faz o uso de uma corrente com duas espadas cruzadas dentro de um círculo, depreende-se disso que esse aparato condiz com a representação da força e união dos Orixás Ogum e Oya. Essa imagem também pode possuir um significado associado ao misticismo além de relacionado à proteção dessa divindade, uma entidade de religiões de matriz africana. Observa-se, dessa forma, que é uma referência, uma homenagem que Djonga procura dedicar ao Orixá guerreiro Ogum, que traz consigo a representação e a alusão ao caminho reto, a retidão de caráter, a honra e a honestidade.

Figura 28 - Djonga e seu lado místico



Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/djonga-um-dos-nomes-mais-influentes-do-rap-fala-sobre-suas-raizes-racismo-cazuza-e-astrologia>
Acesso em: 16 de. ago. 2020

Dessa forma, Djonga revela um hibridismo cultural ao se relacionar com o seu espaço exotérico, místico e com o encantamento, seja na umbanda⁴⁹ que segue e frequenta, os terreiros

⁴⁹A Umbanda tem sua origem no Brasil a partir da abolição da escravatura quando negros de origem banto, advindos principalmente de Angola, Moçambique e Congo, organizam-se em grupos de cunho religioso e passam a expressar suas crenças, marcadas neste início por uma continuidade simplificada das expressões religiosas dos bantos africanos, tais crenças invocavam os espíritos dos falecidos e antepassados. Escritos datados por volta de 1900 afirmam que estes grupos eram chamados de “Cabula,” e em torno dos anos 30 passaram a ser chamados de Macumba. Através de um lento processo os espíritos bantos foram pouco a pouco substituídos pelos Orixás da tradição Yorubá, o que provocou uma aceleração da influência do catolicismo na religião, identificando-se os orixás com os santos católicos. Agrega-se a esta base religiosa uma outra influência, a religião espírita, que além de confirmar a fé na existência dos espíritos contribuiu para que houvesse uma organização no mundo dos espíritos fazendo com que a diferença entre Orixás (espíritos da natureza) e as entidades banto (espíritos de antepassados) recebesse pelo espiritismo uma explicação lógica com a ideia dos diferentes estágios de desenvolvimento dos

de sua avó ou na leitura diária de seu horóscopo um tipo de intercruzamento com a linguagem e a comunicação com a astrologia isso fica visivelmente marcado quando questionado pela Revista Trip UOL, em 2019.⁵⁰

Você tem algumas músicas que falam sobre signos, como “Geminiano” [do disco Heresia, de 2017] e “Atípico” [do disco O menino que queria ser deus, de 2018]. Curte horóscopo? Djonga: “É uma coisa que me pega, sempre leio no jornal. O misticismo é interessante porque fala de coisas que transcendem a nossa compreensão imediata. Sou umbandista e a galera da umbanda é meio assim, o corpo é fechado, mas a mente é aberta.” (DJONGA, 2019)

Ao corroborar com essa ideia, Lages explica que

De acordo com o umbandista Matta e Silva⁵¹, o panteão umbandista se organiza a partir de uma hierarquia “astral”, da qual emana o valor de todas as entidades sobrenaturais: “a umbanda é a Lei Mater que regula os fenômenos das manifestações e comunicações entre os Espíritos do Mundo Astral e o Mundo da Forma.” O Plano Físico é o mundo onde habitam as pessoas de carne e osso. O Mundo Astral é o plano em que vive as pessoas que já desencarnaram, “é onde habitam os nossos mentores ou Entidades Espirituais.” Segundo o intelectual umbandista Rivas Neto⁵² em contrapartida ao plano em que habitam os espíritos de luz, existe o Plano Astral Inferior onde há os espíritos sem luz, atrasados, maldosos e perversos. A possessão é o elemento central do culto. Diferentemente do Candomblé, os orixás não descem, através do transe, são os espíritos que descem do reino da luz e cavalgam seus “cavalos”, os médiuns. A personalidade do médium é ligada à personalidade do guia que recebe. Assim, um médium com personalidade mais forte, agressiva, irá receber um Caboclo que tenha estas características. O universo umbandista é monoteísta, se fundamentando na existência de um único Deus que recebe o nome de Olorum ou Zambi, ou mesmo Deus. Olorum seria o criador do mundo e teria a função de estabelecer os fundamentos da religião. Abaixo de Olorum vem as linhas de umbanda, que são um grande exército de espíritos que obedecem a um orixá. Os orixás, divindades de origem africana, são relacionados com determinados domínios da natureza, eles seriam santos que nunca encarnaram. Segundo Matta e Silva existem sete linhas ou vibrações na Umbanda: Oxalá, Ogum, Iemanjá, Oxóssi, Xangô, Crianças e Pretos-Velhos. Cada linha se subdivide ainda em “falanges”. Mas as classificações variam. Por exemplo, Exu em algumas classificações não é considerado um orixá, em outras, sim. O importante é que as entidades que se manifestam na “linha” de determinado orixá possuem atributos básicos. Ex: Oxum é a orixá associada a águas doces; Xangô domina os trovões (LAGES, 2003, p.17).

espíritos e almas. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 14 fev. 2021.

⁵⁰ Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/djonga-um-dos-nomes-mais-influentes-do-rap-fala-sobre-suas-raizes-racismo-cazuza-e-astrologia>>. Acesso: 14 de ago. 2020.

⁵¹ p. 63. Ref.: SILVA, Matta e. Umbanda de Todos Nós. São Paulo: Icone, 1996. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

⁵² p. 33. Ref.: NETO, Rivas F. Lições Básicas de Umbanda. São Paulo: Icone, 1990. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

Na figura seguinte o rapper usa um pingente em sua orelha, trata-se da espada de Ogum. A espada é referenciada ao orixá de três modos: primeiro por ser guerreiro e caçador, Ogum rege as armas em geral; segundo por ser ferreiro, é fabricante de objetos de metal; e, terceiro, é o orixá regente do ferro, a matéria-prima para a maioria das armas. Como elemento simbólico, a espada traz a representação da energia mobilizada e convertida para extirpar o avanço do mal.

Figura 29 - Djonga – conexão de fé



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>
Acesso: 15 de ago. 2020.

Na próxima imagem vemos ele portar um anel que remete ao símbolo do anarquismo, dessa forma, ao se instrumentalizar com esse adorno está sobretudo conectado a uma ideologia que se opõe a todo tipo de hierarquia e dominação, seja ela política, econômica, social ou cultural, o Estado, o capitalismo, as instituições religiosas, o racismo e o patriarcado. A ideia central da anarquia é a de que sem a opressão do autoritarismo, a sociedade passaria a ser mais fraterna, justa e igualitária, como resultado do esforço de cada cidadão.

Em entrevista concedida ao Portal Rap Mais⁵³ em 2018, Djonga foi questionado sobre o seu segundo disco lançado e explicou ao público sobre o seu posicionamento enquanto sujeito divorciado de qualquer tipo de padronização instituída até mesmo sobre a idolatria apregoada a ídolos:

‘O Menino Que Queria Ser Deus’, imagino que já está sendo Deus, mas e o que você quer daqui pra frente? Djonga: “Vou ter que abrir uma igreja com o meu nome (risadas), tô zuando, mas tô falando sério, sou contra a adoração de mestres e ídolos, não gosto muito disso saca? Eu sou meio anarquista, eu acredito no desprendimento total de certas coisas, inclusive na construção coletiva inclusive com nossos mestres numa espécie de hierarquia horizontal” (DJONGA, Rap Mais. 2018).

⁵³ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/rap-mais-entrevista-djonga-festival-sons-de-rua/>>. Acesso: 18 fev. 2021.

Figura 30 - Djonga e seu simbolismo anarquista



Fonte: https://www.facebook.com/DjongaDV/photos/?ref=page_internal
Acesso em: 15 de ago. 2020.

Na sequência da análise imagética nos deparamos como o *rapper* se utiliza de seus guias espirituais para se firmar enquanto sujeito devoto de suas Entidades. As guias são o ponto de vibração entre a Entidade e o médium, elas não são adornos ou enfeites, são usadas, sobretudo sempre por determinação da Entidade incorporada ao responsável pelo terreiro no qual o médium faz parte e sempre dentro da linha de trabalho, mas as guias de Umbanda são de Umbanda e Candomblé, são de Candomblé.

As guias espirituais podem ser utilizadas em formato que seja comum e tradicional, isto é, quando ela é posta pendurada ao pescoço com as firmas voltadas a nuca do médium, mas em alguns casos podem ser determinadas pelas Entidades a serem utilizadas de forma que sejam cruzadas ao corpo se iniciando do ombro esquerdo com o término na parte lateral inferior direita do corpo (linha da cintura), ou vice e versa, assim consagrar uma guia, como são chamados os colares dentro da Umbanda, é um procedimento correto, pois somente estando consagrado poderá ser usado como protetor ou instrumento mágico nas mãos das guias espirituais.

As Guias Espirituais na Umbanda são consideradas seres de luz que estão dispostos a guiar as pessoas além de orientar, intuir, auxiliar e proteger, sempre a favor da evolução do plano espiritual, os Guias na maior parte das vezes são espíritos humanos que passaram por diversas encarnações na busca de conhecimentos a fim de adquirir sabedoria e merecimento perante o Criador e as Leis da Criação. A manifestação pode acontecer em pessoas que sentem a mediunidade mais a florada e aceitam a missão de desenvolver esta capacidade na Umbanda. Daí a importância do médium se manter sempre em equilíbrio, estudando e se desenvolvendo sempre, permitindo assim que este canal mediúnico seja cada vez mais natural e livre.

Figura 31 - Djonga e seus guias espirituais



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>
Acesso: 16 de ago. 2020

Para a Umbanda as cores dos fios de contas ou guias representam em suma as entidades, assim podemos referenciar algumas delas. Na figura acima, temos as cores energéticas dos Orixás e sua verdadeira vibração, assim, os Caboclos estão associados as cores verde e branco, enquanto, que o Oxum ao azul anil de cor viva e se reportarmos as citações da letra “De lá”, “Pai Ogum”, é sinalizado pelo vermelho, “Rei Xangô” o marrom e Iemanjá o azul claro. Para além dessa configuração o rapper também fará a conhecer a sua relação com o orixá Exu.

Em “Exu - Lux e Sombras. Uma análise psico- junguiana da linha de Exu na Umbanda” Lages vai informar que

A origem de Exu é uma questão bem polêmica para os umbandistas. Um dos relatos de sua origem fica bem próxima daquela que conta a história de Lúcifer, o “Anjo Decaído” que se rebelou contra as ordens de Deus. Esta versão apresenta Exu sob três aspectos⁵⁴: o de Lúcifer, que transmite ordens a outros dois grandes Exus, o Marabô e o Mangueira; o de Béelzebuth, que transmite ordens a Exu Tranca-Ruas e Exu Tiriri e o aspecto de Aschtaroth, que ordena Exu Veludo e Exu dos Rios. A partir de tal ordenação outras subdivisões vão surgindo, chegando no final a aproximadamente quarenta Exus. O mesmo autor também se refere à classificação dos Exus segundo sua evolução espiritual: os Espíritos Puros (Anjos, Arcanjos e Querubins), Espíritos Bons (Espíritos Superiores, Sábios e Benévolos) e os Espíritos Imperfeitos (Espíritos Impuros, Batedores e Pertubadores). Já Rivas Neto propõe uma outra origem, distanciando-o da imagem demoníaca. Diz ele que os Exus são agentes da magia e da justiça cármica, são na verdade Exus Guardiões e faz uma crítica aos umbandistas que representam Exu de vermelho, com chifres, patas de bodes, garras, tridentes em punho. Diz ele que “infelizmente, quase 100% do Movimento Umbandista da atualidade tem essa triste concepção sobre os Exus. Isto, é óbvio, acompanhou o dito sincretismo, que é o ato de se fazerem analogias entres dois sistemas filo-religiosos

⁵⁴ ALVA, Antonio. **O Livro dos Exus**. 4 ed. Rio de Janeiro: Eco, s.d., p.31 Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAxUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

diferentes.”⁵⁵ Este autor entende Exu Guardião como ligado diretamente aos Sete Orixás Ancestrais. Também assim Matta e Silva classifica os Exus e seus supervisores que coordenam os Sete Planos Opostos da Umbanda. Cada um desses supervisores está ligado a uma determinada vibração de um Orixá (tal ideia se baseia na mitologia africana segundo a qual cada orixá tem um Exu à sua disposição), e supervisiona outros sete chefes de legiões que também teriam correspondência como elemento de ligação e serventia com os espíritos dos Caboclos, das Crianças e do Preto Velho (LAGES, 2003 p. 28).

Portanto, o que podemos observar é que existe uma série de conceituações, pois ora a origem de Exu está relacionada ao panteão dos orixás africanos, ora ela se refere ao catolicismo, quando Exu é relacionado ao “Anjo Decaído”, que desobedeceu às ordens do Pai. A discussão predominante se mantém nas questões relativas a ser essa entidade o diabo, sempre predisposto a fazer o mal, ou uma entidade que ligada ao mundo da matéria, do terreno, passa por diversas encarnações, dessa forma fica nítido que a polaridade bem e mal projetada em Exu é bem visível nas diferentes posições que tomam os intelectuais umbandistas, demonstrando a complexidade do tema e seu correspondente conflito psicológico em aceitar em si esses opostos.

A autora caracteriza as dinâmicas acerca do Orixá ao sinalizar que

Cada Exu tem características próprias, cantigas e pontos-riscados (desenhos feitos a giz com os elementos simbólicos da entidade), correspondendo a cada um, uma determinada tarefa. Por exemplo: Exu Veludo oferece proteção contra os inimigos; Exu Pemba é propagador das doenças venéreas e facilitador dos amores clandestinos; Exu Sete Portas facilita a abertura das fechaduras e cofres; Exu Tranca Tudo é o regente dos festins e orgias; Exu Capa-preta comanda as arruaças e as discórdias, e assim por diante. Todos os Exus são donos das encruzilhadas, onde devem ser depositadas as oferendas que lhe são dadas, mas também aqui existem tipos diferentes de encruzilhada que se referem a determinado Exu. Os Exus gostam de fumar cigarros, beber bebidas alcóolicas, de dançar e cantar. A vestimenta com que se apresentam diz respeito à especificidade de cada Exu. A Pomba Gira estará sempre usando estampas coloridas, usando colares, anéis e outros adornos. Volta e meia levanta a saia, mostrando a calcinha, dando risadas escandalosas. Os Exus geralmente usam calça preta, camisa vermelha ou branca, com uma capa bem rodada jogada sobre os ombros. Usam cordão dourado e carregam na mão um tridente de ferro ou madeira.⁵⁶ A qualidade das bebidas que usam, assim como o das vestimentas e adornos irá depender do poder econômico do terreiro. Geralmente a atitude dos Exus ao se incorporarem nos médiuns causa um certo receio. Suas ações podem não ter limites, podendo abusar do uso das bebidas, dizer palavrões e outras coisas ofensivas. No entanto, há um esforço constante do médium em discipliná-los. Segundo Birman⁵⁷, a intervenção sistemática da mãe ou do pai-de santo quanto às extravagâncias cometidas pelos Exus seria

⁵⁵ NETO, Rivas F. Lições Básicas de Umbanda. São Paulo: Icone, 1990, p. 161 Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

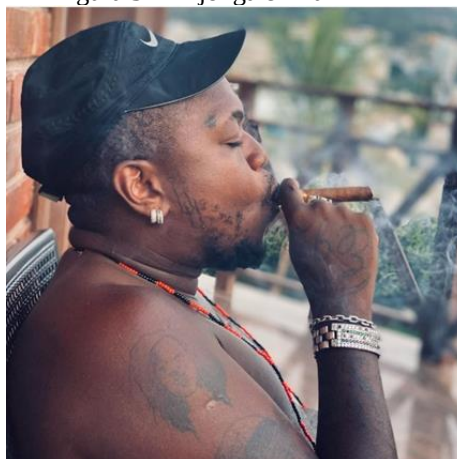
⁵⁶ OXUM, Dalva de. Os senhores dos caminhos, p. 7. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

⁵⁷ BIRMAN, Patrícia. Laços que nos unem: ritual, família e poder na umbanda. Religião e sociedade, n. 8, p. 25. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1VAXUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view>>. Acesso: 18 fev. 2021.

a forma de preservar e garantir a ordem e o respeito aos bons costumes, fazendo com que eles se comportem de acordo com as regras do terreiro (LAGES, 2003 p. 30).

Na figura abaixo, podemos verificar o rapper e a guia correspondente a Exu com as cores vermelho e preto.

Figura 32 - Djonga e Exu



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>.
Acesso: 18 fev. 2021

Assim, Djonga enquanto sujeito negro inserido no universo com os efeitos nefastos do racismo amplia-nos a ideia de terreiro ao evocar uma entidade de ligação de mundo, de saberes e lógicas diversas uma vez que na experiência colonial do Ocidente-europeu/branco/hetero-patriarcal/capitalista existe a hierarquia mais vertical possível com operacionalização de morte em todos os sentidos, então essa pluralidade de saber dentro desse sistema é limitada, extirpada e sobretudo desperdiçada. Podemos denotar nesse contexto que ao perceber o desperdício de outras lógicas e conhecimentos é possível pensarmos a partir da ideia de Exu a abertura de outros caminhos seja da pluralização, da resistência e da comunicação.

O rapper nos possibilita pensar o seu trabalho artístico como uma forma de cruzamento entre a música e o conhecimento de mundo - uma pedagogia das encruzilhadas enquanto sujeito que enxerga no Rap uma Arte criadora e contestadora, como nos sinaliza Luiz Rufino⁵⁸

A Pedagogia das Encruzilhadas opera diretamente no alargamento de possibilidades explicativas de mundo e consequentemente no cruzo dessas possibilidades. O encanto desse feitiço é a reinvenção dos seres a partir dos cacos despedaçados, da resiliência, transgressão e sabedorias de frestas praticada durante mais de cinco séculos nas margens de cá. Se por um lado há

⁵⁸RUFINO, Luiz. PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS. Exu como Educação. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, N° 4, p. 262-289, Out/Dez2019. Disponível em: <<http://www.ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistaexitus/article/view/1012/528>>. Acesso: 04 mar. 2021.

a vigência de um modelo monológico que é um contra- axé da diversidade, pois impele os movimentos, as trocas e as multiplicações, por outro, uma perspectiva caótica e fronteira emerge no vazio deixado, serpenteia na espiral do tempo o encantamento que possibilita a potencialização do axé – eis Exu o poder invocado para riscar uma educação outra. A Pedagogia das Encruzilhadas rasura a lógica de um mundo cindido. O antirracismo presente nessa potência encruzada reivindica uma nova dimensão para o humano. A encruzilhada de Exu é campo de possibilidades, inacabamento e invenção. É lá que se acende a vela e se vela a vida. É lá que a oferta atirada hoje acerta o desejo de ontem. Na encruzilhada é que vadeia o moleque travesso que guarda o segredo da vida, o sopro do ser supremo, o axé de Olorum (RUFINO, 2019, p. 272).

Ainda conectando o rapper a sua dimensão espiritual na canção *Atípico*, faz alusão a sua fé cristã que perpassa toda uma trajetória racial é o que consta na letra. A ver *“O hater diz que eu caí no seu conceito/ Pelo menos eu subi na vida/ Olhei no espelho e encontrei Jesus, preto/ Tipo Auto Da Compadecida”*.

No rap “Eu vou”⁵⁹ é produzido um videoclipe, no enredo são contextualizadas paródias que remetem as cenas do filme “O Auto da Compadecida” produzido em 2000, de Guel Arraes o qual tem como inspiração a obra de Ariano Suassuna, dentro desse cenário fonográfico Djonga faz uma participação com os amigos Hot e Oreia, o rap dos mineiros representa uma forma de protesto e de reinterpretação de Jesus.

Figura 33- Djonga no clipe “Eu vou”. Ao lado a cena do filme “O Auto da Compadecida”



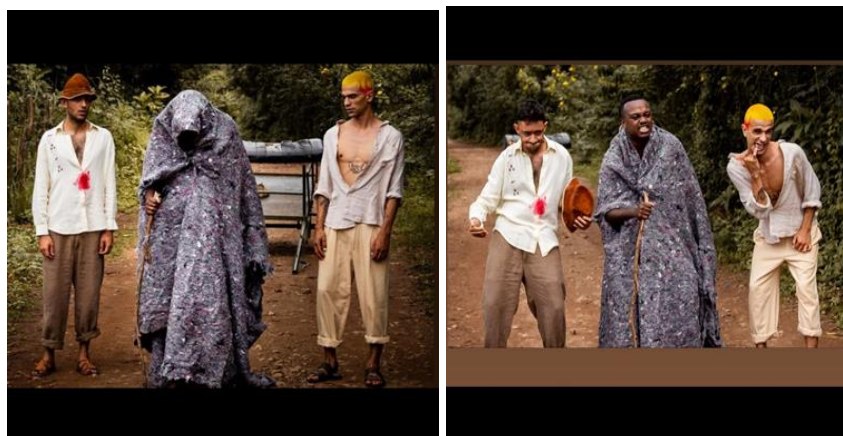
Fonte: <https://oganpazan.com.br/hot-e-oreia-o-humor-no-rap/>
Acesso: 17 de ago. 2020

No videoclipe, Djonga incorpora e encarna o “Jesus de disfarçado” como frisado no trecho da letra: *“Ignoram verdades e aplaudem mentiras/ Imagino o Djonga, Jesus de disfarçado/ O tempo tá uma bagunça, por isso só mostro a ira”*. O rapper surge no clipe como

⁵⁹ Videoclipe “Eu vou”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r_hKNolK7U0>. Acesso em: 15 de ago. 2020.

um Jesus negro, assim como em “O Auto da Compadecida”, quando os personagens são colocados à frente de Jesus, disfarçado de um morador em situação de rua. Podemos notar desse modo que às origens ancestrais é latente na vida do MC e a negação da cosmologia cristã branca é um apelo decolonial das tradições africanas.

Figura 34 - Djonga no clipe “Eu vou” disfarçado de Jesus



Fonte: <https://oganpazan.com.br/hot-e-oreia-o-humor-no-rap/>
Acesso em: 17 de ago. 2020

Abaixo pode ser conferida a parte da letra do rap “Eu vou” com participação de Djonga:

[...] Jesus se manifesta disfarçado/ Ignoram verdades e aplaudem mentiras/
Imagino o Djonga, Jesus de disfarçado/ O tempo tá uma bagunça, por isso só
mostro a ira/ Só sei que foi assim, uma noite qualquer/ Quando todos
dormiam, os irmão roubou comida/ Umas galinha e quatro dente de alho/ Tira
de quem tem dente de ouro/ E dá pra quem precisa, segue a cena/ O povo
alimentado saiu da caverna/ Enxergou a luz e atacaram os poderosos/ Que já
tavam preparados, porcos nojentos/ Deixaram geral vivo e mataram os dois de
exemplo/ Mas morrer por tá certo? Meu Deus, cadê você?/ Eu vou ser
personagem de história sem fim feliz?/ O meu maior pecado é num entender
qual que é a do mundo/ Coisas do tipo: Por que mulher de short é meretriz?/
Voz de Deus: Meus filhos, paciência/ Não ligam mais pra mim, se renderam
pra ciência/ Quando chegarem ao céu vão me pedir clemência/ Senta do meu
lado que o trono é só pros real vivência [...] (DJONGA. Rap: Eu vou, 2019).

É possível observar também a comparação e reversão do discurso de estigma também no nome do segundo álbum “O menino que queria ser Deus” que questiona sobretudo a visão de um Deus branco, europeu, iluminista em virtude de um jovem negro periférico, desde a capa de apresentação Djonga de forma muito consciente faz uma provocação ao mostrar “seu poder criador” e também ao estar em um plano superior, sentado no colo de uma figura feminina negra e pisando sobre um homem branco engravatado.

2.2.3 - Consumo

*“Nós aprendeu a dividir quando não tinha nada
Não vai sofrer pra dividir agora que tem tudo [...]”*
(DJONGA. Rap: Gelo, 2020)

A partir desse foco analítico procuro investigar qual a perspectiva que se pode perceber de Djonga enquanto artista musical e dessa forma observar o acesso do rapper ao universo da indústria cultural de consumo, já que por assim entender o *Hip Hop* de modo geral se tornou uma das pedras fundamentais da indústria cultural multinacional, movida a lucro. Essa indústria exporta, por exemplo, seus produtos principalmente dos EUA, onde cria no produto certas imagens e mitos. Será que os astros do rap, nesse caso particular Djonga tece uma crítica cultural pelo estrelato e os holofotes da multimídia?

Como podemos ver o seu usufruto dos meios de comunicação de massa, seja a tv, internet, rádio, redes e plataformas sociais? O rapper usa de sua autonomia e autoria artística para criar produtos para os fãs/seguidores e o público consumidor de modo geral? Djonga se apropria dos meios midiáticos, do marketing e das propagandas para alcançar visibilidade de mercado? Enquanto sujeito inserido no mundo capitalista qual a imagem que Djonga passa de si mesmo? Ele revela práticas de descolonização por meio de sua protagonismo artístico?

Portanto de forma ainda que preliminar é possível verificar a sua inserção e apropriação cultural aos meios de consumo e mídia no decorrer de sua própria exposição e para essa constatação reporto essa ideia a insights das produções em letras de rap, apresentações nas redes, videocliques, entrevistas e imagens.

Sabemos que faz parte do senso comum o fato do consumo como a moda, por exemplo, não apenas criar estereótipos, mas também se encarregar de comunicá-los, assim podemos perceber como um indivíduo pode se sentir pertencente a um determinado grupo e assim comunicar uma identidade específica pelo vestuário (roupas, calçados, acessórios, penteados, etc) que utiliza.

É comum depararmos com notícias na mídia ao convergir uma personalidade artística como, por exemplo, da música em alguma matéria como revistas especializadas, programas de televisão e portais da internet. Porém o que nos instiga realmente são as relações entre os sujeitos consumidores e os objetos consumidos, ao qual podemos refletir e analisar assim, as relações sociais que se estabelecem entre sujeitos e produtos e até mesmo entre sujeitos e sujeitos, através desses objetos.

No livro “Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização”, Néstor García Canclini (2015) faz uma interessante observação das relações entre cidadania e consumo em tempos de globalização. O autor nos faz conhecer esse processo ao trazer à tona os países latino-americanos ao discutir como as mudanças no consumo a partir do processo da globalização e as alterações culturais decorrentes alteram as possibilidades e as formas de exercer a cidadania e os modos de estabelecer as identidades, o autor nos apresenta as relações entre cidadania-globalização-consumo.

Os novos cidadãos da era global estão agora imersos num universo de produtos culturais cada vez mais vasto e provenientes de diversas partes do mundo. A “universalização das coisas”, digamos assim, acarreta mudanças não só na forma de consumir o que seja cultura, mas também, e principalmente, no imaginário dos cidadãos, na forma como eles se reconhecem enquanto pertencentes a uma nação, a uma cultura, a uma dada realidade, uma vez que os conteúdos midiáticos influem na construção da identidade. Esse é um dado importante, pois se percebe aí que a forma de exercício da cidadania perpassa por essas transformações e construções simbólicas.

A principal via de contato com essa diversidade de conteúdos e referências são, sem dúvida, os meios de comunicação de massa, como exemplo disso uma ênfase seria para os meios audiovisuais (cinema, redes sociais e TV). O acesso a esses meios foi se alastrando, por diversos motivos, em praticamente todo o mundo. O texto de Canclini (2015) realiza estudos nessa direção ao refutar que o valor mercantil não é alguma coisa contida de forma natural nos objetos, mas como sendo o resultado das interações socioculturais em que os homens os usam, é interessante entender nesse sentido como isso nos ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas ou atitudes individuais.

Dessa forma essa análise tenta fazer uma reflexão no sentido de descobrir qual o olhar do sujeito como produtor de sentido a partir da apropriação e usos dos produtos culturais e de que modo pode construir seu entendimento de mundo uma vez que compõe um movimento social cultural como o movimento *Hip Hop*, e descobrir como seu status social artístico musical pode atingir a influência do público consumidor.

A comunicação e o consumo na sociedade contemporânea podem se expressar de vários modos, o consumo musical pode ser entendido como processo de expressão cultural, considerando o sujeito como produtor de sentido, que a partir da apropriação e usos dos produtos culturais pode construir seu entendimento de mundo. O consumo cultural de música está também marcado pelo consumo de bens como vestimentas e discos, atravessados por

referenciais simbólicos, experiências como shows, ou até mesmo um estilo de vida, fazendo parte de uma importante mediação para a construção identitária dos jovens que apreciam esse estilo de gênero.

Enquanto consome música, o jovem entende o espaço ao seu redor e toma deste os elementos que vão definir sua identidade, seu lugar no mundo e na cultura. O sujeito jovem, apropria-se, usa e dá sentido aos meios, produtos e conteúdos midiáticos, encontrando ainda no consumo a condição de construir como cidadão sua identidade e consciência. Canclini (2015) nos dá a ideia de que “pensar” seria a reflexão sobre as condições de consumo e cidadania, entre cultura e comunicação nesse escopo uma performance como a de uma cena musical pode se converter num “cenário de disputas” uma espécie de intercâmbio cultural em que o jovem abre novos horizontes de informação e mobilização social com diferentes estratégias de circulação e consumo cultural e midiático de música.

Se pensarmos no formato econômico e financeiro a música move um mercado de shows, discos, compartilhamentos pagos e gratuitos na internet, que implicam em relações de trabalho e no acesso ao gozo e ao ócio. Através da expressão ou apropriação musical, usos de aplicativos, plataformas, aparatos, tornando o mundo inteligível. Para os jovens, a música serviria, portanto, para pensar. A participação do rap na indústria fonográfica cresceu rapidamente, associando-se aos meios de comunicação hegemônicos, mas ainda há um movimento que resiste e prega o bom uso da máquina midiática, portanto o teórico Canclini sinaliza que

Uma teoria mais complexa sobre a interação entre produtores e consumidores, entre emissores e receptores, tal como a desenvolvem algumas correntes da antropologia e da sociologia urbana, revela que no consumo se manifesta também uma racionalidade sociopolítica interativa (CANCLINI, 2008, p.61).

Segundo Herschmann (2005), o equilíbrio que se tem procurado entre a cooptação da Indústria Cultural e a resistência são os arranjos feitos entre os próprios produtores para desenvolver sua própria indústria da cultura. Desde o processo de produção, circulação e difusão, meios alternativos são elaborados para preservar o caráter de resistência da mensagem, garantir que os produtos e sua equipe tenham liberdade de produção.

Apesar dos esforços, o trabalho ainda esbarra em grandes obstáculos, Herschmann afirma que

Apesar do circuito “alternativo” de produção e consumo cultural não ser completamente independente – boa parte desta produção está articulada ou é apropriada pela grande indústria – e de ser possível constatar um crescente interesse dos jovens de diferentes segmentos sociais (colocando o *Hip Hop* em evidência e na condição de modismo), a cultura *Hip Hop* não vem se esvaziando de significados com este intenso processo de agenciamento; muito

pelo contrário, parece vir se potencializado na cena urbana (HERSCHMANN, 2005, p. 209).

Os produtos e produtores culturais periféricos estão ganhando cada vez mais espaço nos grandes veículos de comunicação. Essa constatação parte da ascensão de artistas tidos como referências do movimento *Hip Hop* no cenário cultural hegemônico, porém cabe aqui na análise performática do sujeito enunciator conferir como ele se comporta frente a indústria musical, apresentação em shows e como se pode perceber a reação diante do público consumidor. Como Djonga se comporta frente ao mercado musical?

Dessa forma, verificaremos a seguir ilustrações que demonstram o contato do artista musical com a indústria cultural trazendo à tona a acessibilidade a marcas de produtos, patrocinadores e ao mesmo tempo verificar em letras de sua composição que demarcam a sua posição enquanto sujeito consumidor e produtor.

Na letra do rap e visualização do videoclipe “Yeah”⁶⁰ gravação de 2018 o MC deixa em evidência uma conquista árdua e contraditória. A ver no refrão “*Pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó/ Pra quem já vendeu de tudo/ Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)/ Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah, yeah)*”. No desenrolar da canção o rapper fala sobre o choque de onde pode nascer o negro e sua possível reviravolta nesse jogo violento e desigual “*Nós nascemos de um estupro e o bandido portava arma branca, eu/ Deixei a culpa de lado e fui me deitar com a grana*”.

Nesse sentido a apropriação do homem negro pode ser vista como uma ascensão que não é só uma apropriação exclusiva da cultura hegemônica “*É conquista pro meu povo, um preto de terno bacana/ Num mundinho fechado, onde cor tem valor/ Fiz quem chamou de vagabundo hoje me chamar de senhor*”. E finaliza a música ao dizer que essa conquista não é um favor cedido pela sociedade, mas uma questão de esforço e merecimento “*Onde o amor que vence o ódio/ Onde a luta valha o preço, é/ E a disputa pague o pódio/ Eu só quero o que mereço/ Só quero o que mereço*”.

A representação simbólica no videoclipe “Yeah” mostra uma dualidade intrigante entre dois universos, dois polos de interpretação que pode ser entendido como uma luta do rapper por estar numa escalada de sucesso – de um lado a tentação pela oferta e sedução do dinheiro, dos reinos do mundo e suas grandezas - e de outro a fidelidade em “não atender a chamada da tentação”, em saber usar da forma correta o que ganha e não se ofuscar pelo brilho da fama

⁶⁰ Videoclipe Yeah. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xdQFyonP5oY>>. Acesso: 19 mar. 2021.

cedendo à tentação da riqueza que pode trazer como consequência um sujeito egoísta, alienado, avarento e insensível a dor do próximo.

Figura 35 - A polarização do consumo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xdQFyonP5oY>
Acesso: 19 mar. 2021

Ao reportarmos a sua ligação com marcas e patrocinadoras da indústria fonográfica em abril de 2019 a Revista eletrônica “Rap Mais” trouxe a matéria: Djonga não está mais assinado com a Adidas: “livre e independente”.⁶¹ O rapper era um dos artistas do *rap* nacional com um patrocínio da Adidas, fruto da parceria da marca das “três listras” com a sua gravadora a CEIA ENT, selo com qual Djonga é assinado e vinha usando os principais lançamentos de tênis e roupas da Adidas nos últimos anos. Porém, isso acaba de mudar.

Figura 36 - Djonga - tênis da Nike e Adidas



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B3zQVQUAgG3/>
Acesso: 20 de ago. 2020.

⁶¹ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/djonga-aparece-de-jordan-e-levanta-suspeitas-de-fim-de-contrato-com-adidas/>>. Acesso: 20 de ago. 2020.

O rapper é apaixonado por carros e motos e com o sucesso alcançado em poucos anos de carreira comprou uma Porsche e uma Mercedes-Benz. Ora, e desde quando a compra de um carro do ano por um negro é algo normal e aceitável? Djonga muitas vezes de forma constrangedora foi abordado pela polícia. *“Eu que só queria uma bicicleta mano Hoje posso comprar à vista o carro do ano”* (DJONGA, Álbum: Ladrão, 2019).

Figura 37 - Djonga – bens de consumo



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>

Acesso: 20 mar. 2021

Podemos observar também que o rapper usa de sua autoria criativa para a divulgação na rede social bem como nos portais de busca da internet da sandália “Kenner”⁶² com sua marca registrada e autografada.

Figura 38 - Djonga - sandália "Kenner"



Fonte: <https://www.facebook.com/SandaliasKenner/photos/como-diz-o-djonga-pega-a-vis%C3%A3o-e-se-ligam-nessa-collab-nervosa-edi%C3%A7%C3%A3o-limitada-e-/3078554522160271>

Acesso: 20 de ago. 2020.

⁶² Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/interessa/pandora/marca-de-sandalias-lanca-linha-com-rapper-mineiro-djonga-1.2261486>> e <<http://barbaegravata.com.br/kenner-lanca-collab-de-personalidade-com-rapper-djonga/>>. Acesso: 20 de ago. 2020.

No mais recente álbum “Histórias da minha área” (2020), Djonga explicita sobre o seu produto.

Parece que foi tudo por ti, cifrão/ E culpa dos boy zoados/ Que usa as nota pra secar a testa/ E aí sim falar que tem dinheiro suado/ Nós é rival nesse jogo, man/ Guarda o riso que eu não fiz pra te agradar/ São tipo meu apêndice, não serve pra nada/ Mas não vou deixar de tirar/ E ó nós de Kenner correndo na rua pra ter o que eles têm/ Imagina o corre pra comprar os Kenner e começar a correr/ Depois que o primeiro colocou no bolso a primeira de cem/ E ensinou como faz, demorou quase nada e começou a morrer (DJONGA. Rap: O cara de óculos - 2020).

Podemos verificar que na estrofe “*Parece que foi tudo por ti, cifrão/ E culpa dos boy zoados/ Que usa as nota pra secar a testa/ E aí sim falar que tem dinheiro suado/ Nós é rival nesse jogo, man/ Guarda o riso que eu não fiz pra te agradar*” o MC faz uma sátira a classe burguesa, assim a dura jornada de trabalho de ter o “dinheiro suado” na verdade não funciona pra eles já que “*usa as nota pra secar a testa/ E aí sim falar que tem dinheiro suado*”, ao proferir “*Nós é rival nesse jogo, man/ Guarda o riso que eu não fiz pra te agradar*” traduz o reflexo do antagonismo e da rivalidade de quem realmente tá no jogo para “suar a camisa”.

O talento de Djonga perpassa por outros caminhos além da música e assim desperta os melhores *insights*. O portal eletrônico “cifraclubnews” traz nas entrelinhas: “ciente de como a indústria fonográfica é imprevisível, o rapper tem expandido seus negócios para além do palco”.⁶³ Em meados de 2018, ele inaugurou o estúdio de tatuagem e piercing Sensação Tattoo Shop, assim planeja empreender e expandir os negócios para além dos palcos. Como trata-se de um ambiente artístico o espaço pode ser um celeiro para inspiradoras histórias para suas rimas.

Djonga ao ser entrevistado pelo Portal Uai ⁶⁴ afirma:

É legal isso. Se você tem uma visão empresarial e acha que vale a pena, é show mesmo. Se você é o Djonga, o músico, você é uma empresa também. E já é uma marca. Posso pegar todo o meu dinheiro e ficar comprando roupa, carro e não sei o quê. Isso é legal, mas mais legal é pegar essa grana e investir de forma que ela possa retornar em maior quantidade pra mim e pras pessoas em quem acredito. O grande lance do dinheiro é estar na mão de pessoas certas (DJONGA, 2018).

A cantora Beyoncé lançou uma nova música recentemente com o marido Jay-Z intitulada “Black Parade” a canção foi levada a público de forma intencional no dia 19 de junho

⁶³ Disponível em: <<https://www.cifraclubnews.com.br/noticias/146641-razoes-para-ouvir-djonga.html>>. Acesso: 20 de ago. 2020.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/10/28/noticias-musica,236385/destaque-no-hip-hop-nacional-bh-e-comparada-ao-celeiro-de-talentos-do.shtml>>. Acesso em: 17 de ago. 2020.

que é a data que se festeja o fim da escravidão nos Estados Unidos. A música retrata sobre a ancestralidade, a afetividade negra e a energia dos Orixás. A cantora revelou em seu site um diretório on-line criado pela sua personal stylist Zerina Akers que agencia e traz o destaque para o trabalho de artistas negros e, também em negócios independentes nas áreas de saúde e bem-estar, bares e restaurantes, moda, design, casa e decoração, beleza e serviços de propriedade de pessoas negras.

Desse modo, é possível pensarmos que Djonga financia algumas ações nesse sentido? O artista se filia as causas da música ou não? O rapper recentemente criou produtos para o mercado como tapete capacho, toalha, camisetas com a sua marca registrada: Fogo nos racistas, portanto, torna-se possível dizer que a representatividade dele já é importante para a luta antirracista.

A respeito de suas participações na mídia - diferente de outros rappers brasileiros que não participam por motivos próprios - Djonga não nega os convites que recebe, tendo sido citado na Rede Globo de Televisão pelo apresentador William Bonner no Jornal Nacional⁶⁵ e entrevistado ao produzir uma obra sobre o antirracismo além de participar recentemente do Programa “Conversa com Bial”⁶⁶ o qual pode visto no *YouTube*.

Djonga também usa de sua imagem para propagar o marketing tendo sido escolhido o garoto propaganda para a Coca Cola. Ao falar sobre positividade e com o objetivo de estimular o público a refletir e colocar em prática novos valores e atitudes para o ano novo de 2021 - a marca apresentou seu novo movimento global de otimismo com o slogan “Abertos pro Melhor”. A fim de trazer ainda mais força “Poema” foi narrado por Djonga que também busca um mundo diferente, mais inclusivo e diverso, e assim como a Coca-Cola, também é cheio de intenções e resoluções. A voz dele foi escolhida para completar essa história, trazendo ainda mais força e significado.

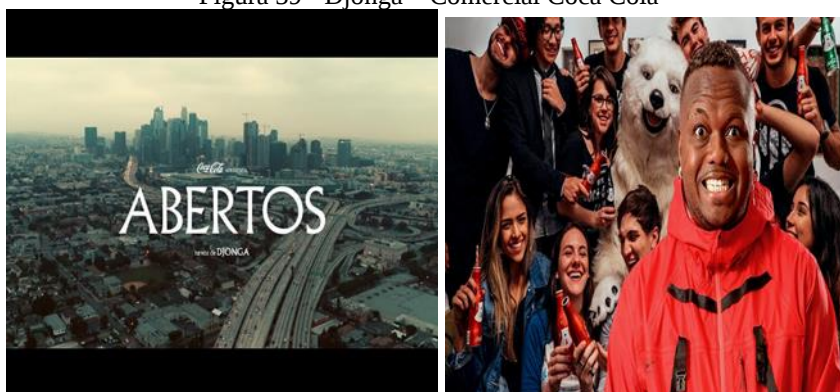
A proposta da propaganda “Abertos pro Melhor” é também um importante fomento sobre a inclusão, um passo ligado à acessibilidade - de forma inédita, um filme roteirizado da marca contou com legendas em CC - *Closed Caption* e com tradução em libras no país, ampliando ainda mais o convite proposto, foi veiculado em emissoras de TV’S e salas de cinema, o comercial da Coca Cola⁶⁷ também pode ser visualizado no *YouTube*.

⁶⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b3GEfS3XVpc&t=3s> Acesso: 20 mar. 2021

⁶⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Kpuho_RAQE&t=1622s Acesso: 20 mar. 2021

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDjAmxtahs> Acesso: 20 mar. 2021

Figura 39 - Djonga – Comercial Coca Cola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDjAmxtahs>

Acesso: 20 mar. 2021

O rapper mineiro também se conectou a marca da *Budweiser* - uma cerveja do tipo long americana - e foi o responsável por levar mensagens de vários fãs do *hip hop* literalmente para o palco festival Planeta Brasil, que aconteceu no Estádio Mineirão, em Belo Horizonte. O artista produziu uma música “Sexta” a partir de *tweets* reais sobre o movimento urbano de BH com vistas a mostrar o berço do *Hip Hop* mineiro o Viaduto de Santa Tereza, e o resultado foi apresentado ao público durante show do rapper no festival, o show foi transmitido ao vivo pelas redes sociais da Budweiser e depois do lançamento a música pôde ser acessada pelo *Spotify*.

Desse modo, Djonga um artista negro talvez seja um dos rappers da nova escola do rap que faz concessões com as mídias de forma perspicaz além de ser muito audacioso ao explorar o nicho da visibilidade de mercado.

Na letra do EP “Deuses Ateus” gravado na Grécia e Holanda no ano de 2019, ele lembra essa ideia ao descolonizar a sua conquista social valorizando suas raízes, assim ele “alimenta outros”; “apazigua e emprega”; “cede espaço social” para a periferia mediante ingresso barato ao lotar áreas privilegiadas burguesas de sua cidade, podemos ver isso na canção “Obstinado”.

Mãe, eu tô na Europa! Boto comida na boca de dez família preta/ Empreguei quem tava no crime, sei apaziguar treta./ Tô até hoje na minha área, ela não é perfeita/ E se eu sair, levo geral; porra, me respeita!/ E eu sou o cara do momento, o dono da cena/ Fiz falarem que eu era ladrão na sua TV/ Avisei antes, e não era no programa do Datena/ Foi em horário nobre, pra burguesia ver/ Ou melhor, nós fizemo isso/ Enchi dos nosso a casa mais de boy da minha cidade. Acredite, nós fizemo isso/ E pro terror do opressor não é nem a metade [...] quantos sangraram pra que hoje 'cê possa ser um clone de gringo? Um produto, mais um que vai passar daqui a uns ano/ Quando acabar os holofote, diz: O que você cumpriu dos plano? E quem sobrou dos mano? (DJONGA. EP: Deuses Ateus - 2019).

E nessa ideia de sem deixar se vender como objeto e o mercado do consumo, demarca muito bem seu posicionamento decolonial ao registrar na letra de “Histórias da minha área”

(2020) vemos que ele é consciente de onde veio de não “confiar em carreira da fama” e não “cair no jogo da vaidade” que embora seja premiado com discos de platina na sua sala ainda “não se sente completo” até porque “corre atrás de algo que não tem nome e não tem tesão por nenhum objeto” a escada de sucesso, portanto só valerá pra Djonga se a humildade dele for o degrau.

[...] E eu vivo desde menor a tentar chamar dinheiro/ E por aqui, carreira é outra parada/ Logo quem vem de onde eu vim não confia em carreira/ Carreira vicia, já experimentei dos dois tipo/ Não importa o dono se o cão tá na coleira/ É que nós nunca cai no jogo das vaidade/ Vai idade e eu não paro de reparar/ Que seu povo só tem prazer em bater/ Porque não sabe a dor que é apanhar/ Uó, ah, discos de platina na minha sala/ E ainda assim não me sinto completo/ Eu corro atrás de alguma coisa que eu ainda não tem nome/ Juro que não tenho tesão por nenhum objeto/ Por isso eu não descanso/ Eu faço, eu passo a bola só quando eu morrer/ Me chamam de fominha, estilo Neymar/ Mas se não é o pai no time, quem vai resolver?/ Só não me chamam de mascarado/ Eles são geniosos, eu sou genial/ E nessa escada de sucessos/ Minha humildade é o degrau [...] (DJONGA. Oto Patamá. Álbum: Histórias da minha área - 2020).

Portanto, nesse sentido de desconstrução materialista se percebe a subversão da ideia exploradora e capitalista, reflete o que o projeto decolonial permite observar à condição de libertação dos povos “subalternos” no sentido de expor a autonomia de seu povo e despertar o seu agenciamento reconhecendo sobretudo o seu saber, seu poder de voz, sua autenticidade cultural, política, econômica e ideológica. Afinal, liberdade não tem preço, tem valor.

Se olharmos sob o prisma musical no aspecto global vemos alguns rappers como os estadunidenses ostentarem certa nobreza e prestígio nos holofotes midiáticos e fazerem até mesmo um descolamento político no sentido de abordar o “antirracismo” como um nicho de mercado para o *Black Money*⁶⁸ para grandes marcas lançarem, por exemplo, produtos voltados para a beleza da mulher e do homem negro e até mesmo criar um homem negro como um empresário de sucesso como é o caso da repercussão não tão agradável da letra “Formation” de Beyoncé, o qual diz que a cantora pode ser um futuro “Bill Gates negro”. A letra assim expressa: “*You just might be a black Bill Gates in the making (cause I slay). I just might be a black Bill Gates in the making (ha!)*”.⁶⁹

⁶⁸ Ainda que tenha nascido originalmente para referir-se ao dinheiro ilegal, o termo Black Money, criado nos Estados Unidos, foi ressignificado e pode ser traduzido como dinheiro preto. Estudos indicam que nos EUA, o dinheiro circula entre os negros durante apenas 6 horas em 1 dia. Se compararmos com comunidades asiática, por exemplo, o dólar circula cerca de 28 dias. Já na judaica, este intervalo pode chegar a 19 dias. Portanto, o Black Money, refere-se ao incentivo do consumo de produtos e serviços produzidos por negros, e o ato de fazer o dinheiro circular entre a comunidade afrodescendente por mais tempo, gerando consciência social, econômica e financeira. Disponível em: <<https://inteligencia.rockcontent.com/black-money/>>. Acesso em: 09 de nov. 2019.

⁶⁹ Tradução minha: “Você pode ser o próximo Bill Gates negro (porque eu arraso). Eu posso ser o próximo Bill Gates negro (há!)”.

Nesse contexto, deduz-se que querer um capitalismo negro, idolatrar o *Black Money*, é manter a exploração e o colonialismo, significa manter o trabalho como serviçal oprimido, tornar eterna a escravidão da mulher negra no ambiente doméstico patriarcal e imperialista tendo que suportar precárias condições de trabalho, redução de seus salários, destruir suas condições de vida etc.

Assim percebe-se através de sua linguagem seja na mídia de massa, redes sociais ou mesmo nas letras de rap que ele tenta não se vender e assim combate o *Black Money* a não ser mais um negro com dinheiro no sentido que promova todas essas desigualdades, a proposta é tomar de volta, superar a manipulação, é a subversão da ordem do discurso como forma de resistência e expandir as interpretações e a produção do conhecimento.

Por isso em “Hat – Trick” fala que quer apresentar algo bom e devolver a autoestima pro seu povo sofrido é ser hip hop “*Num é porque agora eu tô de tênis/ Mas a real que deixei vários no chinelo/A real é que mostramos o que era bom/ Pra uma estrutura que tava sem critério/ Nas Favela do Brasa, é tudo nosso...*” e que recuperar os valores saqueados pelo sistema capitalista e opressor é antes um símbolo de luta, resistência e descolonização. “*Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo/ Ladrão/ Então peguemos de volta o que nos foi tirado/ Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado.*” Essa missão protagonista de “pegar de volta” só pode ser validada pela memória ancestral que derramou sangue.

Desse modo interpretar quem é Djonga e quem é Gustavo Pereira Marques é um desafio a ser estudado e nessa linha tênue talvez o próprio sujeito de pesquisa “fuja de si pra se encontrar” com 26 anos de idade fez sucesso cedo e os últimos cinco anos trouxeram muitas reflexões e transformações, sabe exatamente as vantagens e desvantagens de ser uma figura midiática e pública.

O rapper usa a arte, a caneta e o microfone para dizer o que muitas vezes não consegue verbalizar, sabe muito bem que é preciso desacelerar e por vezes se afastar. É a narrativa de luta para não ser engolido pelo prestígio da fama, o enredo de uma crônica de quem não quer mais sangrar para entregar um sucesso aos fãs e a indústria fonográfica e a fábula do sujeito homem que não quer ser alienado pelo personagem, Djonga então se permite a flertar com esta possibilidade como quem “anda na corda bamba” ou “dança na beira do abismo”, sabe que ainda pode ser abordado muitas vezes em uma parada policial pelo estranhamento de um negro dirigindo um carro do ano.

2.2.4 -Territorialidade

*“Chegar aqui de onde eu vim/
É desafiar a lei da gravidade/
Pobre morre ou é preso, nessa idade”
(DJONGA, Junho de 94)*

Nessa categoria de análise busca-se fazer um recorte espaço temporal de Djonga, assim, o fomento da pesquisa é compreender como ele os define e o que esses espaços aos quais o artista transita em sua trajetória revelam sobre a vida e as influências de um jovem negro da periferia de BH.

O que se torna interessante observar nas composições e estéticas é que as narrativas construídas em seu trabalho são instrumentos principais que permitem Djonga falar de um acontecimento/experiência a partir de uma lembrança de algo já vivido, uma ferramenta que garante ser pontual e efetivo ao “passar a visão” através de sua música. Gustavo conta histórias pessoais, que ressonam com facilidade com histórias das mais diversas quebradas pelo país.

Esta perspectiva precede a ideia de que a audiência constrói conjuntamente a narrativa, tanto historicamente quanto culturalmente. Assim, a ideia de estar em um território peculiar de onde pode contar uma história passa a ser um processo de elaboração coletivo, onde aquele que conta e aquele que ouve criam sentidos colaborativamente.

É interessante observar nesse sentido como o sujeito de pesquisa evidencia esse “território” ou esses territórios como ele mesmo diz em capela ao final de Hat Trick do álbum Ladrão *“Do alto do morro rezam pela minha vida/ Do alto do prédio pelo meu fim”* aqui o lugar “morro” pode expressar em seu entorno a favela, a periferia, os cortiços – já “prédio” um espaço urbano, metropolitano representando de forma conotativa a classe abastada; burguesa.

Ao cantar sobre sua realidade de vida Djonga apresenta histórias e crônicas que nos fazem entender que sua origem e “a sua área” é mais que um lugar físico, está para além tornando-se uma situação social, a própria representação das periferias com jovens excluídos que sofrem com a violência diária.

Talvez uma das demarcações dessa territorialidade esteja bem expressa na própria criação e produção do álbum *“Histórias da Minha Área”*, produzido em 2020 já que propõe trazer à tona uma capa com imagens de jovens mortos (inclusive Djonga por ainda permanecer na sua área de origem o que pode soar como um alvo fácil do descaso social e da violência) simplesmente por viverem em espaços isolados do centro e em “lugares subalternos” – local onde a sociedade de certa maneira os esqueceu e negligenciou - Djonga se coloca no lugar do

ouvinte e vice-versa. Desta maneira, o MC se vê no compromisso em honrar cada uma das vidas ali representadas.

Ao intitular o seu lançamento como “Histórias da Minha Área”, Djonga estabelece sua conectividade social, a zona de contato com seus amigos e o bairro de onde nasceu e viu tantas outras histórias. Esse cenário revela um espaço de narrativa e o centro da temática em que a própria cena decorre. As conexões e referências a zona leste de forma mais precisa a Favela do Índio onde nasceu, e o bairro São Lucas onde cresceu e continua pela área – são colocadas bem sutilmente em seus versos, bem incrementados no estilo de vida periférico mineiro.

A paisagem, como traço essencial de uma sociabilidade experimentada em um mundo compartilhado, e os laços de confiança e respeito recíproco, são evidenciados pela rotina das pessoas que a constituem, muito mais do que a localização em si como é a ideia sintetizada no verso do rap *Gelo* do quarto álbum com participação da Cristal: “*Tudo o que eu tenho pra apostar são essas rimas/ Tem quem compre a ideia, tem quem compre essa briga/ Claro que eu quero ver meu som estourando lá em cima/ Mas o meu primeiro hit eu fiz no quintal de família*”.

O que é da “área” de fato é o que acontece ali, mas que não tem uma referência direta e individualizada – seja sobre a favela do Índio ou ao bairro São Lucas – ficando muito mais subjetiva, ou seja, qualquer um dos elementos pode ser encontrado em outras lugares, favelas e periferias, um exemplo de um mapeamento afetivo que poderia ser composto por uma tangente regionalista insuficiente como sinaliza no rap “Gelo”. A ver: “*Eles quer estirar seu corpo aí nesse cimento/ Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime/ Que serve pra tirar os menorzin do sofrimento/ Então a onda é ser vapor pra andar de Vapormax*” (DJONGA. Rap: Gelo - 2020). A palavra “cimento” aqui repercute a um lugar de pavimentação, infra- estruturado e asfaltado, portanto, um espaço deslocado das margens periféricas.

As dicotomias centro *versus* periferia; morro *versus* prédio; Norte *versus* Sul Global produzem um intercruzamento que pode ser entendido como o conceito de “linhas abissais” trazido por Boaventura de Souza Santos (2018) uma divisão visceral e radical entre mundos.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. A característica fundamental do pensamento abissal é a

impossibilidade da Co presença dos dois lados da linha. O universo "deste lado da linha" só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, 2018, p.23).

O autor sinaliza que “[...] A luta pela emancipação social é sempre uma luta contra exclusões sociais geradas pela forma atual de regulação social com o objetivo de a substituir por uma forma de regulação social nova e menos excludente” (SANTOS, 2018, p.48).

Ao fazer um estudo sobre a territorialidade Medeiros (2019) aponta que

Como os territórios colonizados eram terras sem lei, tidas como estado natural do mundo, portanto, não civilizado, nelas era aplicado, ao invés da tensão entre a regulação social e a emancipação social, a lógica da violência e da apropriação, o que deixou profundas marcas nas sociedades coloniais, marcas essas combatidas e denunciadas flagrantemente por Djonga em sua produção musical, que caminha sobre linhas abissais ao denunciar a opressão. (MEDEIROS, 2019, p. 45)

Um *insight* também pode visto no rap “Corra” do álbum “O menino que queria ser Deus” de 2018, onde o rapper mostra o confronto e seus efeitos nefastos. A ver: “*Querem que eu me contente com nada/ Sem meu povo tudo não existiria/ Eu disse: Óh como cê chega na minha terra/ Ele responde: Quem disse que a terra é sua?*” (DJONGA, Corra). Aqui a palavra “terra” correspondente ao lugar de origem do nativo que é negado pelo colonizador.

No rap “Ladrão” é possível denotarmos em uma de suas estrofes uma impressão que nos remete a imaginar a “aculturação” uma tentativa de interpenetração de culturas ou o desejo de parecer-se com o outro como por exemplo ao fato de “falar espanhol”.

Vai pensando, os fiel da sua área falando espanhol/ Não só com a peita da Espanha/ As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser considerada estranha/ Por muito mais que comprar os carro, comprar pessoas, luxúria e maconha/ Quando seu filho te olhar no olho, o que ele vai sentir, orgulho ou vergonha? (DJONGA, “Ladrão”, 2019).

No recorte da estrofe “*Vai pensando, os fiel da sua área falando espanhol/ Não só com a peita da Espanha*” já prediz algo inusitado “os fiel da sua área” aqui demonstra uma ironia de não originalidade e não pertencimento ao lugar, já que se expressar dessa forma e ainda vestir “uma peita da Espanha” desloca o sujeito de sua própria área de contato e ainda o coloca numa situação alienada pois “*As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser considerada estranha*” aqui é encarado como uma autentica forma de se identificar como pertencente ao lugar de origem.

2.2.5 - Racismo

*“[...]Tem algum dermatologista aí pra me explicar/
Por que que a pele negra é a pele morta?”
(DJONGA. Obstinado, 2019)*

Nessa análise pretendo fazer em síntese uma retrospectiva a fim de compreender como o racismo pode se diluir ao campo das relações de poder e de dominação na contemporaneidade seja ela relacionada ao sexismo da divisão do trabalho, o tratamento abusivo dado aos sujeitos negros encarcerados em prisões ou mesmo aos sujeitos “livres”, mas que são cativos nas ruas e confinados nas favelas do país sofrendo com a negligência e violência do Estado ou por parte da “Segurança” resultando assim em um devastador genocídio decorridos pelos efeitos da cor da pele. A análise faz também uma relação cotejada entre a obra do rapper e os casos recente de genocídio negro no país.

Como o racismo pode ser entendido no campo teórico dos estudos decoloniais? O País tipifica um caso sério de descaso e morte da população negra resultando em muitas vítimas, nesse bojo vale ressaltar como podemos compreender o rapper e seu agenciamento com seu trabalho artístico.

Ao voltarmos aos autores Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres e Ramon Grosfoguel (2019) podemos compreender que a ideia de colonialidade estabelece o racismo como um princípio organizador ou mesmo estruturante de tudo que seja relacionado ao campo social das relações de dominação da modernidade, fruto de uma matriz ou padrão de dominação colonial fundado sobretudo sob o alicerce da racionalidade eurocêntrica.

O racismo organiza a partir de dentro todas as relações de dominação da modernidade desde a divisão internacional do trabalho até às hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades de modo exacerbado e expressivo que ramifica tudo que seja relacionado as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano). O racismo na perspectiva decolonial organiza as relações de dominação da modernidade e concretiza a existência de cada hierarquia de dominação sem reduzir umas às outras (COSTA; TORRES; GROSGOUEL 2019, p. 09).

Interessante perceber nessa citação dos autores que uma das formas de organização do racismo é aquela referida as relações de dominação que corresponde a questão da divisão internacional do trabalho. Sobre isso se constata diariamente que há uma desarmonia surreal se compararmos as oportunidades no ambiente de trabalho entre mulheres brancas da classe alta e mulheres negras da classe baixa que se veem obrigadas a trabalhar e a sustentar suas famílias

muito cedo e desse tipo de esforço são caracterizadas como mulheres guerreiras, fortes e trabalhadoras, impressões e estereótipos que interferem de forma direta nas escolhas dessas mulheres e estão relacionados ao cenário racista e sexista em que as mulheres negras são enquadradas. Lélia Gonzales explica

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele é que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta. (GONZALES, 1984, p. 224).

Se observarmos desde o período colonial é notável uma supervalorização do branco em detrimento da cultura negra assim a condenação do negro à condição de escravo por mais de 300 anos acabou por deturpar a identidade negra no País. Ainda se questiona, em pleno século XXI, a falta de representação do negro no protagonismo artístico, seja ele no teatro, na televisão, no cinema ou na música. Ademais, se faz necessário contestar a maneira como é construída esta representação nesses espaços.

Se eu falar das minhas próprias experiências enquanto um jovem negro que vive fora do centro metropolitano, digo que para conquistar um espaço na sociedade é necessário “muito suor” e por vezes lágrimas, a caminhada é feita a passos lentos que nem sempre se chegam ao destino planejado, o que está a nossa frente muitas vezes é uma miragem, é a condição abismal e privação de direitos quando se trata da acessibilidade a saúde, emprego, segurança, moradia, educação, etc enfim o que se percebe é um deslocamento e um isolamento social que pode ser traduzido como se fosse um descarte, como nos lembra muito bem a escritora Carolina de Jesus “O palácio é a sala, a prefeitura a sala de jantar, os bairros são os jardins; a favela é o quarto de despejo, onde se joga aquilo que não presta – pessoas e lixo. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queimasse, ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p.32).

Tal estereótipo acaba assim por contribuir com a produção e reprodução de diversas formas de discriminações, preconceitos, inclusive quanto se trata do próprio encarceramento em massa de corpos negros que são vistos por parte do sistema como “corpos descartáveis” colocados em situações extremas de sobrevivência e em condições desiguais confinados em “cubículos superlotados” resultando numa “maquete” como se fosse uma nova senzala moderna com resquícios da escravidão na contemporaneidade além de promover as mortes cooptando

para um verdadeiro genocídio não somente dentro das cadeias, mas também de modo subjetivo nas “cadeias externas” representadas pelas favelas do Brasil - um extermínio sem fim de jovens, mulheres, homens e crianças negras por parte da tida “Segurança Pública Nacional” que agride e mata com o objetivo de “servir e proteger” as comunidades periféricas.

O diagnóstico traçado por Priscila Scudder (2017) a respeito do perfil da população carcerária brasileira, apresentado no “Mapa do encarceramento: os jovens do Brasil”, afirma

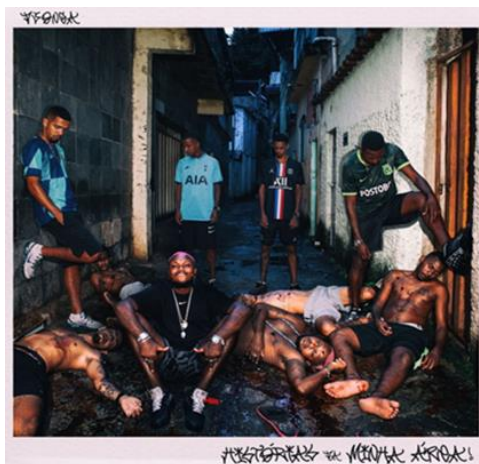
Segundo dados do Sistema Integrado de Informação Penitenciária (InfoPen), os jovens representam 54,8% da população carcerária brasileira. Em relação aos dados sobre cor/raça verifica-se que, em todo o período analisado (2005 a 2012), existiram mais negros presos no Brasil do que brancos. Em números absolutos: em 2005 havia 92.052 negros presos e 62.569 brancos, ou seja, considerando se a parcela da população carcerária para a qual havia informação sobre cor disponível, 58,4% era negra. Já em 2012 havia 292.242 negros presos e 175.536 brancos, ou seja, 60,8% da população prisional era negra. Consta-se, assim, que quanto mais cresce a população prisional no país, mais cresce o número de negros encarcerados (SCUDDER, 2017, p.163).

Nesse ensejo vale lembrar também que a criminalização do negro brasileiro, assemelha-se a do negro estadunidense retratada por Angela Davis (2009). Ao estar cativo a um discurso que o desqualifica a participar dos espaços sociais, é contra estes discursos e os dispositivos de Estado que precisa se insurgir, tanto para garantir sua existência biológica, quanto política e cultural. Acerca do desdobramento provocado pela criminalização da população negra, Davis observa

a existência de um contrato racial, que se refere à realidade sociopolítico-econômico-cultural na qual é mais vantajoso ser branco do que negro, pois todas as normas, são de facto normas brancas. Dentro do contrato racial, a punição social é aceita por ser aplicada principalmente aos negros. Assim toleramos uma sociedade altamente punitiva, pois sua punição é executada neles e não em nós. Para Davis, a indústria do complexo carcerário também contribui para a dominação das minorias raciais ao domesticar a imaginação cívica dos norte-americanos brancos (DAVIS, 2009, p.16).

Desse modo ao contextualizar esse estudo percebe-se que Djonga, faz referência ao lado leste, retrata a violência enfrentada pela população marginalizada não de forma individualizada, mas contemplando vivências coletivas, compartilhadas por outras pessoas negras naquele recorte, aqueles que escutam a história, também são personagens dela. A ver: *“É o lado leste do mapa, tiro pa caralho, bala pa caralho/ Mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer/ Quem ouviu a história também tá na história/ São várias versão da história/ Pra que se envolver?”* (DJONGA. Heresia, 2017).

Figura 40 - Histórias da minha área.



Fonte: <https://genius.com/albums/Djonga/Historias-da-minha-area>
Acesso: 17 de ago. 2020.

O mais recente álbum “Histórias da minha área” de 2020 desvela o estigma do racismo, na capa do disco estão quatro jovens vestidos com camisas de times de futebol encarando os próprios cadáveres e o próprio Djonga simbolizando as vítimas da violência, refletindo como o sistema é enquadrador e genocida, uma história que nos revela a subalternização e a submissão dos corpos, de uso e abuso dos seres nele capturados, por meio de operações com efeitos perversos na prática. Essa cena se repete em vários lugares, como ocorrido, por exemplo, no dia 06 de maio de 2021 na Comunidade do Jacarezinho no Rio de Janeiro que vivenciou a mais letal operação das Forças de Segurança de sua história contabilizando 28 mortos, incluindo um policial.

Quando nos reportamos a uma sociedade como é a nossa, marcada principalmente pelos estigmas da questão histórica da escravidão e, por consequência disso, as diversas formas de racismo, afirmar que observamos muitos sinais das práticas de uma violência depuradora que se configura em uma necropolítica contra os corpos negros não se traduz como um exagero. Como sinaliza Abdias do Nascimento⁷⁰, “a tentativa de branqueamento da raça foi uma estratégia de genocídio contra a população negra que era maioria”. (NASCIMENTO, 1978, p.93). O autor alerta que durante os tempos de escravidão, “esta política de embranquecer a população estruturava-se de forma a limitar de qualquer modo o crescimento da população negra” (Ibidem, p. 96).

⁷⁰ NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40049/html> Acesso: 20 mar. 2021

Em “Formação teatral como resistência às práticas de embranquecimento Edilaine Ricardo Machado (2006, p.3) reforça que “o conceito de embranquecimento se caracteriza pela adesão aos padrões estéticos, culturais e morais eurocêntricos, aliada à supressão dos traços físicos característicos da negritude, bem como à negação da cultura de matriz africana”.

Não se pode negar que tal estratégia de embranquecer a população visando eliminar a “ameaça da raça negra”, inferior e nociva, para a saúde do corpo social, muito se aproxima de uma técnica estratégica de poder arquitetado para o extermínio e isso pode ser percebido desde os tempos históricos dos colonizadores onde o sangue branco por ser considerado naturalmente superior se sobreporia ao sangue negro, considerado impuro e inferior, o resultado disso até hoje é que corpos negros são ainda relegados em nossa sociedade a uma condição subalterna, marginal, colonizada e à exclusão geográfica das comunidades.

Nesse sentido destaca-se outras vozes que como Djonga gritam e ecoam por liberdade, respeito e direitos, como corrobora Edi Rock do grupo Racionais MC’S ao dizer um desabafo na canção “[...] *Vidas negras importam, vidas negras suportam/Vidas negras é ópio vigiadas por telescópio/ Vidas negras de fúria, vidas negras de injúria/ Vidas negras da pura exclusão é óbito, é lógico [...]*” (EDI ROCK, 2020)

Podemos ver os recentes casos de crianças negras mortas como o menino João Pedro Matos Pinto,⁷¹ morto a tiros dentro de casa durante uma operação policial. Outro caso que também chamou a atenção foi o de Ágatha Vitória Sales Felix⁷² de 08 anos de idade também morta a tiros pela polícia. O fato inflamou um pronunciamento de Djonga em seu Twitter “Qual vai ser agora? Vão falar que a Ágatha, de 8 anos era envolvida com crime também? Canalhas. Descanse em paz linda, mesmo que não tenha dado tempo de cansar tanto”.⁷³

⁷¹ João Pedro Matos Pinto, 14 anos, 18/5/2020 - João Pedro Matos Pinto se tornou pelo menos a quarta pessoa com menos de 14 anos a morrer num contexto de operação policial no último ano, desde maio de 2019. João Pedro foi morto dentro de casa, no complexo de favelas do Salgueiro, em São Gonçalo, região metropolitana do Rio. As polícias Civil e Federal faziam uma operação no local para cumprir dois mandados de prisão. Parentes e amigos de João Pedro que estavam presentes no momento de sua morte dizem que agentes entraram na casa atirando e balearam o menino. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acesso em: 09 de jul. 2020.

⁷² Ágatha Félix, 8 anos, 20/09/2019 - A menina de oito anos foi atingida por tiros nas costas enquanto estava dentro de uma kombi, no Complexo do Alemão, conjunto de favelas na zona norte do Rio. De acordo com denúncia do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, o policial militar Rodrigo José de Matos Soares estava em serviço quando atirou de fuzil contra duas pessoas que estavam em uma moto por achar que se tratava de integrantes do tráfico de drogas local. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

⁷³ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/djonga-fala-sobre-morte-da-garota-agatha-vao-falar-que-era-envolvida-com-crime-tambem/>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

Figura 41 - Da esquerda para a direita: Ágatha, João Pedro, Kauê e Kauã crianças que tiveram as vidas interrompidas em crimes.



Fonte: <<https://eassim.net/vidas-negras-nao-estao-importando/>> e
 <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-sangue-dos-inocentes-8-criancas-ja-tombaram-em-consequencia-da-politica-genocida-de-witzel/>>
 Acesso: 17 de ago. 2020.

Ainda vale lembrar outros tantos óbitos como dos meninos Kauê Ribeiro dos Santos,⁷⁴ de 12 anos e Kauã Vítor Nunes Rozário,⁷⁵ de 11 anos e da vereadora negra Marielle Franco vereadora e defensora dos Direitos Humanos e do músico Evaldo Rosa dos Santos⁷⁶ morto com 80 tiros por “engano”. Sobre o músico executado a tiros, Djonga expôs sua indignação no *instagram*: “80 TIROS nunca vai ser um ENGANO.”⁷⁷

⁷⁴ Kauê Ribeiro, 12 anos, 8/09/2019 - Kauê Ribeiro, 12 anos, 8/09/2019. O menino morreu na favela da Chica, no Complexo do Chapadão, na zona norte do Rio de Janeiro. Moradores disseram na época que ele estava subindo a favela com um amigo quando foi baleado na cabeça por policiais. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

⁷⁵ Kauã Vítor Nunes Rozário, 11 anos, 10/05/2019 - Kauã foi baleado por um tiro durante confronto entre policiais militares e suspeitos no bairro de Bangu, zona oeste Rio. O menino chegou a passar uma semana internado no Hospital Albert Schweitzer, em Realengo, também na zona oeste, mas não resistiu. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

⁷⁶ O caso Evaldo Rosa refere-se ao homicídio do músico Evaldo Rosa dos Santos e do catador de material reciclável Luciano Macedo, que ocorreu no dia 7 de abril de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Às 14h40min, Evaldo dirigia um Ford Ka com cinco ocupantes pela Estrada do Camboatá quando militares do Exército Brasileiro abriram fogo. Evaldo foi alvejado e morreu na hora. O passageiro Sérgio Gonçalves ficou ferido e Luciano, que passava pelo local e tentou prestar socorro, também foi baleado e morreu onze dias depois. Os ocupantes do veículo e as testemunhas afirmaram que os militares iniciaram os disparos abruptamente, pelas costas, sem nenhuma sinalização ou advertência anterior, e não pararam de atirar nem mesmo após a saída da esposa, grávida, e do filho do músico do carro. De acordo com a Polícia Militar Judiciária, os militares dispararam 257 tiros de fuzil. 62 perfuraram o automóvel

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

Figura 42 - O músico Evaldo Rosa voltava com a família de um chá de bebê, quando foi fuzilado pelo Exército



Fonte: <https://eassim.net/vidas-negras-nao-estao-importando/>
Acesso: 15 de ago. 2020.

O que se denota nesse contexto é que o negro se localiza no “não lugar” e no estado do “não ser” sendo atribuído a ele um lugar de subalterno, fazendo com que essa parcela da população se constitua de sub- cidadãos subalternizados e massacrados pelo sistema opressor.

Dessa forma, a música, que é uma das principais manifestações da tradição e da cultura negra, também se tornou uma vertente relevante de contestação. Desde a musicalidade religiosa nos terreiros de umbanda e candomblé até as dimensões do samba, funk e *Hip Hop*, entre outros ritmos, a música negra se apresenta para além do entretenimento e da arte, como uma construção de identidade e resistência.

Nesse contexto, a cultura hip-hop, investida de ações artísticas, culturais e políticas, constitui-se como exemplo de cultura contemporânea de resistência negra, possibilitando a expressão da voz do marginalizado, do excluído, além de uma reflexão acerca daquilo que reprime as classes menos favorecidas.

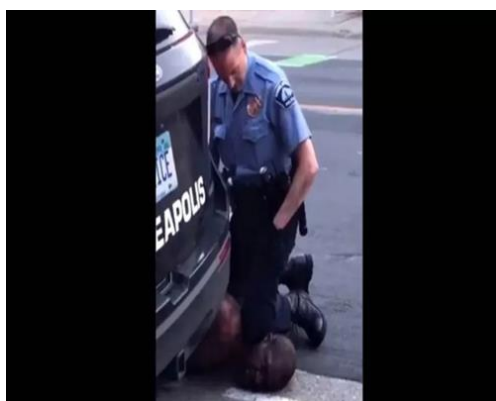
A grande questão é que há uma forte relação entre esse lugar social e determinadas formas de tratamento, isto é, a posição subalterna serve como parâmetro para a forma como esses indivíduos vão ser tratados: o negro é vítima de inúmeras formas de preconceito e práticas de discriminação, vão desde olhares desconfiados de pessoas nas ruas, que mudam de calçada quando se deparam com um homem negro, passando por ofensas e xingamentos a trabalhadores que estão no exercício de suas funções.

Outro caso a chamar a atenção é a morte de um homem negro em Minnesota nos Estados Unidos no dia 25 de maio tratando-se de George Floyd,⁷⁸ o que causou uma onda de indignação

⁷⁸ Conhecido como Big Floyd — nome que representa seu grande porte físico —, George tinha 46 anos quando foi assassinado sobre o asfalto de Minneapolis, em Minnesota. “Não consigo respirar” foram suas últimas palavras antes de virar tudo aquilo que Gianna, filha de George ainda pequena, gritava em uma manifestação, George nasceu

depois da divulgação de um vídeo que mostra um policial branco ajoelhado no pescoço dele. O fatal encontro entre George e Derek Chauvin, policial que manteve seu joelho sobre o pescoço durou cerca de 8 minutos, a causa da abordagem foi que George foi acusado de usar uma nota falsa para comprar cigarros e Derek foi chamado para cuidar do caso. O último suspiro 'Man, I can't breathe'... (Homem eu não consigo respirar) de George Floyd foi gravado por diversos civis e as imagens ficaram gravadas na história dos Estados Unidos.

Figura 43 - Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52868252>
Acesso: 15 de ago. 2020.

Um mês atrás do ocorrido com George, um jovem negro já tinha sido assassinado a tiros por moradores de um bairro nos Estados Unidos quando fazia exercícios correndo no bairro quando foi alvejado, os assassinos eram supremacistas brancos, diante desses sucessivos casos a sociedade americana mobilizou-se com o movimento social *Black Lives Matter* uma espécie de Frente na qual participaram diversos coletivos como trotskistas, panafricanistas, socialistas-democráticos, comunistas etc.

Aqui no Brasil como em Belo Horizonte teve manifestação pela democracia e contra o racismo. Pelo *Instagram*⁷⁹, Djonga convocou seus seguidores. “*Eu tô aqui. Cada um faz suas escolhas. Quem é de vir, vem*”, compartilhou nos *stories* a frase potente que virou símbolo da luta antirracista no país, “Fogo nos racistas” que aparece no refrão da música ‘Olho de Tigre’,

logo no começo da década de 1970, em Fayetteville, na Carolina do Norte. Quando ainda era menino, mudou-se com sua família para Houston, no Texas, onde cresceu. Atleta nato, George cursou o ensino médio na Yates High School e participou dos times de basquete e de futebol da escola. Em 1993, matriculou-se na South Florida State College, onde também se destacou nos esportes. Em 1995, após largar o curso universitário, George retornou a Houston e descobriu seu amor pelo *Hip Hop*. Como um personalizador automotivo, ele virou integrante do grupo Screwed Up Click e passou a fazer parte do cenário artístico da cidade. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/quem-era-george-floyd.phtml>> Acesso em: 25 jul. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

lançada em 2017, que fala sobre desigualdade social e genocídio negro. No portal eletrônico *Yahoo Notícias*!⁸⁰ Djonga explica que a expressão não quer dizer “fogo em todas as pessoas brancas”. A expressão:

Fogo nos racistas não quer dizer “fogo em todas as pessoas brancas” apesar de muitos serem. Não estamos nos EUA. Infelizmente o nosso país tem uma realidade muito mais complexa e eu odeio isso, mas se não apontarmos o exército pro lado certo, vamos todos juntos para o inferno. Podem me odiar agora (DJONGA - tuíte publicado em maio de 2019).

Djonga foi um dos que deram força ao movimento antirracista em Belo Horizonte. Além de estar presente no ato, ele divulgou a iniciativa em suas redes sociais, no *twitter*,⁸¹ cita que o preconceito é um problema que levará muito tempo para ser afastado da sociedade: *“O racismo não vai acabar segunda-feira, é uma construção de muito mais tempo que vamos ter que fazer juntos ainda que com métodos diferentes”*.

Figura 44- Rapper (terceiro da esquerda para a direita) se juntou a outras lideranças do movimento



Fonte: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/06/07/interna_gerais,1154647/estamos-com-medo-de-viver-diz-rapper-djonga-em-ato-antirracista-e.shtml
Acesso: 13 de ago. 2020.

O *rapper* fez um alerta lamentando que os negros são os que sofrem constrangimentos e violência juntamente num momento de pandemia.⁸² Ele considera que a raça se torna a mais vulnerável à infecção pelo Covid:

É um movimento que vem num momento como esse, triste, de pandemia. Queria estar dentro de casa 'tranquilinho'. Mesmo durante essa pandemia, mesmo o povo preto sendo o mais vulnerável e o mais pobre, remos que passar pelo drama de se expor ao vírus saindo todos os dias para trabalhar, ainda continuam matando nossas crianças e jovens. Sou apenas mais um no meio de tanta gente que está há muito na luta contra o racismo. Isso não é de hoje, não é de agora. Não é o primeiro movimento, é apenas um dos vários que ocorrem

⁸⁰Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/famosos-fogo-racistas-racismo-vidas-negras-importam-154759308.html>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

⁸¹ Disponível em: <<https://twitter.com/djongadorge>>. Acesso em: 13 de ago. 2020.

⁸² Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/06/07/interna_gerais,1154647/estamos-com-medo-de-viver-diz-rapper-djonga-em-ato-antirracista-e.shtml>. Acesso em: 13 de ago. 2020.

no mundo, na nossa cidade. Estamos cada vez mais com medo de viver. Vejo essa galera toda aqui tentando combater uma política de estado que mata, um governo que já vem há muito tempo legitimando isso (DJONGA – 2020).

Um elemento essencial que precisa ser compreendido quando se discute o racismo é a sua relação com um processo histórico de desvalorização das pessoas negras. Como argumenta o camaronês Achille Mbembe (2014) em “Crítica da razão negra”, a palavra “negro” foi inventada com o objetivo de sinalizar diretamente ao significado de exclusão e em momento algum esteve dissociado da categoria de escravo.

[..] este nome foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital [...] (MBEMBE, 2014, p.19).

Nas palavras de Mbembe (2014, p.11), “Negro é aquele que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender”. Essa invisibilidade está no âmago do racismo, que nega a humanidade do outro com um poder que valida a opressão e exploração, o racismo representa a escolha de quem deve ser eliminado, numa morte que pode ser tanto física quanto política ou simbólica. O negro foi construído como o “outro”, como o lado negativo, e com ele não foram estabelecidas relações de reciprocidade, fazendo com que houvesse um bloqueio para que fosse reconhecido como um parceiro igual de interação social. Por outro lado, ao negar-lhe a humanidade, o branco construiu a sua própria imagem como a referência absoluta de humanidade e civilidade.

Na canção “Vazio” Djonga destaca o estigma de quem já viveu e vive esse negativismo preconceituoso do homem negro: *“Ganhando o dinheiro que eu sempre quis/ Meu bolso um zoológico/ Onde já fui macaco/ Marcado/ Hoje sou dono, é lógico [...]”*.

O conceito de raça contraditório em sua essência, mantém o medo e o terror, Mbembe (2014, p.26) chama de alterocídio, que se traduz em “constituir o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total”.

Compreende-se dessa maneira pelas ideias de Mbembe (2014) que a escravidão no colonialismo, ou seja, a partir do século XVI, construiu o conceito de negro que vigora até hoje a colônia portanto nada mais é do que o lugar da invisibilidade e da inexistência negra enquanto pessoa/ser. O negro não somente se torna objeto na concepção universalista eurocêntrica como tem sua cultura distorcida e desumanizada. Por esse viés decorrem as políticas de segregação como o Apartheid, e os tidos mitos de superioridade racial. Na ideia prática do colonialismo,

só existe um negro se houver um senhor, essa relação impõe ao negro um modo de se ver e de ser visto associado a um “ser desfigurável”.

Figura em excesso de qualquer figura e, portanto, fundamentalmente não figurável, o Negro, em particular, era o exemplo total deste ser-outro, fortemente trabalhado pelo vazio, e cujo negativo acabava por penetrar todos os momentos da existência - a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo. Hegel dizia, a propósito de tais figuras, que elas eram estátuas sem linguagem nem consciência de si; entidades humanas incapazes de se despir de vez da figura animal com que estavam misturadas. No fundo, era da sua natureza albergar o que estava já morto (MBEMBE 2014, p. 28).

No segundo álbum de sua trajetória, o *rapper* aborda questões sobre o racismo institucional. A ver: *“Tão chato nas ideia/ Que o racista me chama de macaco prego/ Ou eu que sou escuro demais/ Ou esse mundo que é cego/ Contendo informações importantes/ Então me chame de quadro negro/ Ela diz que me acha chave/ Fecho portas daquele passado negro”* (DJONGA - Atípico, 2018).

Ainda no que tange a violência sofrida pela população negra, vale ressaltar a participação de Djonga em “Favela vive 3”, de 2018, onde o cantor traz o dado alarmante

Mas no meu lugar se ponha e suponha que/ No século 21, a cada 23 minutos morre um jovem negro/ E você é negro que nem eu, pretin, ó/ Não ficaria preocupado? / Eu sei bem o que cê pensou daí/ Rezando não tava, deve ser desocupado/ Mas o menó tava voltando do trampo/ Disseram que o tiro só foi precipitado. (DJONGA, feat. Favela Vive 3 – 2018).

Djonga instiga o ouvinte/leitor ao revelar um dado que acaba por virar não uma tragédia social, mas sim uma estatística que infelizmente é vivenciada todos os dias, *“no século 21, a cada 23 minutos morre um jovem negro”* e para além disso sinaliza algo que se tornou corriqueiro acontecer principalmente nas favelas do Brasil *“mas o menó tava voltando do trampo/ Disseram que o tiro só foi precipitado.”* O disparo de arma de fogo contra a população negra quase sempre, é interpretada como algo que não tem legitimidade e coerência porque soam frases do tipo: “aconteceu sem querer”, “foi tiro por engano”, “foi um tiro acidental”, enfim é a munição “sem direção” que sempre atinge quem não quer morrer.

Aqui temos que entender o poder da linguagem que a crítica social de Djonga faz bem como a que outros artistas enfrentam, Ivana Bentes afirma sobre

Uma questão ética-estética que está diretamente relacionada ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje. A questão ética é: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios

da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza. (BENTES, 2007, p. 244)

Ainda no álbum “Heresia”, Djonga fala sobre a importância de contar a história do povo negro *“Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória/ Já foram farsa, vamo, contar nossa história/ Quilombos, favelas, no futuro seremos reis, Charles/ Seremos a negra mais linda desse baile, charme/ A negra velha mais sábia, crianças a chave”* (DJONGA. Rap: O mundo é nosso, 2017).

Nessa parte fica evidente como o MC traz a riqueza do povo negro que na descrição depreciativa e distorcida da história colonizadora e opressora “já foram farsa” mas que agora chegou a hora de “contar nossa história” é a revolução, a contra narrativa, a retomada, a reviravolta dos “quilombos, favelas” para que “no futuro seremos reis, Charles/ Seremos a negra mais linda desse baile, charme/ A negra velha mais sábia, crianças a chave”. Se vê então a desconstrução da visão negativa do povo negro.



DISCO 3

3. DJONGA E FANON – O ENCONTRO DE DOIS MUNDOS**3.1 Da alienação à desalienação psíquica**

“(...) Ou tu vai ser mais um preto/
Que passou a vida em branco.”
(DJONGA, *Hat-Trick*, 2019)

Este capítulo procura retratar duas abordagens sobre os clássicos de Frantz Fanon. A intenção é fazer uma interlocução do rap “*Hat Trick*” com o clássico “*Pele negra, máscaras brancas*” e o rap “*Corra*” com o conceito de violência em “*Os condenados da terra*”. Nesse contexto é pertinente frisar que Djonga cursou História na Universidade Federal de Ouro Preto⁸³, e trancou o curso um semestre antes de sua conclusão, começou a compor música em 2010 quando tinha 16 anos.

Ainda de forma prévia em 2017, Djonga já se referia ao autor ao participar no videoclipe “Muito bem-feito”⁸⁴. A ver: “*Frantz Fanon que o diga/ Tira essa máscara branca/ Iansã que te perdoe/ Cês ainda é revista e vem meter a banca [...]*”. Nesse contexto a partir de sua leitura de mundo e podemos assim entender da comunidade ao qual está inserido, observa-se que o rapper discorre também na letra “*Hat Trick*”⁸⁵ e na produção simbólica do videoclipe sobre o processo de alienação do homem negro.

Em um segundo momento, essa pesquisa discute também sobre a relação de Djonga por meio do rap e videoclipe “*Corra*” e “*Os condenados da Terra*”. Nessa segunda abordagem vou tratar a respeito da violência gerida no colonialismo seja ela repercutida nos campos político, religioso, econômico, social e psíquico que é empregada ao sujeito colonizado. Ao enxergar a

⁸³Disponível em: <https://www.facebook.com/canalraprj/photos/djonga-cursou-hist%C3%B3ria-na-universidade-federal-de-ouro-preto-e-trancou-o-curso-u/2433008336797157/> Acesso: ago. 2020

⁸⁴ Videoclipe - Rap: Muito bem-feito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Onsg9FwBRo4> Acesso: ago. 2020

⁸⁵ Hat Trick é o primeiro single do álbum Ladrão, gravado em 13 de março de 2019. O nome da faixa faz alusão à uma expressão conhecida no mundo esportivo onde o jogador faz três gols na mesma partida de futebol, fazendo referência ao fato de que Djonga lançou seus álbuns por três anos consecutivos na mesma data. Disponível em: <https://br.nacaodamusica.com/posts/djonga-hattrick-clipe/> Acesso: ago. 2020

necessidade de uma mudança o colonizado vai se investir de seu protagonismo para fazer da violência recebida uma arma de “contra violência”, essa condição militante reacionária só será possível a partir do momento em que passe a constatar-se enquanto sujeito escravo e que decida, portanto se desalienar de forma planejada e engajada.

Assim, conhecer a produção artística do rapper torna-se pertinente para esse estudo, pois nos reporta aos estudos do campo decolonial, ajudando-nos a compreender como o sujeito de pesquisa por meio de sua arte no Rap propõe descolonizar corpos e mentes ao retratar essa construção identitária em suas composições em letras e produções áudio visuais.

Podemos observar que historicamente existe uma ação política e epistêmica que é formulada e engendrada de forma prática por parte daqueles que ocupam o espaço hegemônico da sociedade global, dessa forma é construída uma rede de instalados no poder que arquitetam e executam o plano de subalternização do “outro” com uma rede de segregação, de ódio, de privilégios que sobretudo nega as diferenças a partir de um processo de estigmatização de diferentes sujeitos da sociedade.

Desse modo, para a primeira abordagem a ser analisada em *Hat Trick* produção do rapper de 2019, reporta-se e contextualiza-se essa pesquisa de maneira ainda que prévia a uma aproximação com os pressupostos teóricos do clássico de Frantz Fanon.

O ano de 1952 período do pós-guerra descortinou para o mundo um dos mais célebres clássicos “Pele negra, máscaras brancas” que dentre as abordagens apontava para o problema do “ser interior” do homem e a interpretação psicanalítica do problema negro. A proclamação dos ecos e gritos da voz de Fanon tornaram-se fundamental e mais que necessário, era preciso libertar o homem de cor de si mesmo. Em prefácio a introdução ao livro “Pele negra, máscaras brancas”, um breve relato do autor é descrito por Lewis R. Gordon⁸⁶

Fanon é mais conhecido como um revolucionário. Nascido na ilha da Martinica em 20 de julho de 1925, era um homem carismático de grande coragem e brilho, tendo lutado junto às forças de resistência no Norte da África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, ocasião em que foi por duas vezes condecorado por bravura. Após completar seus estudos em psiquiatria e filosofia na França, dirigiu o Departamento de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville na Argélia (hoje renomeado como Hospital Frantz Fanon) e tornou-se membro da Frente de Libertação Nacional da Argélia, entrando, assim, na lista de cidadãos procurados pela polícia em todo o

⁸⁶ Dados biográficos: Lewis R. Gordon é presidente da Associação Filosófica Caribenha, e professor de Filosofia, Religião e Estudos Judaicos na Universidade Laura H. Carnell e diretor do Instituto para o Estudo do Pensamento Racial e Social do Centro de Estudos Afro-Judaicos da Universidade de Temple. O professor Gordon escreveu muitos livros influentes, incluindo *Fanon and the Crisis of European Man* (Routledge, 1995) e *Her Majesty's Other Children* (1997), que recebeu o prêmio Gustavus Myer para Livros Excepcionais sobre Direitos Humanos. Seu livro mais recente é *An Introduction to Africana Philosophy* (Cambridge University Press, 2008). Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Frantz_Fanon_Pele_negra_mascaras_brancas.pdf Acesso: 13 jun. 2021

território francês. Todo o resto de sua vida foi dedicado a esta batalha, enfatizando sua importância na luta para transformar as vidas dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno. Fanon morreu de pneumonia em 6 de dezembro de 1961 em Bethesda, estado de Maryland, nos Estados Unidos, enquanto buscava tratamento para sua leucemia (FANON 2008, p.11).

Ao fazer uma paráfrase sobre o clássico de Fanon (2008, p.13) “*Pele negra, máscaras brancas*” foi impresso quando ele tinha 27 anos de idade, mas a sua escrita ocorreu quando o autor tinha 25 anos, a princípio tinha como destino ser sua tese de doutorado em Psiquiatria, porém fora recusada pelos membros da comissão julgadora que escolheram por preferir uma abordagem de estudo mais “positivista” no ramo da psiquiatria, ao exigir mais fundamentações físicas para a abordagem dos fenômenos ligados a Psicologia. O martinicano Fanon (2008) então não se arrepende da escrita de sua obra após obter o título de doutorado, como em suas reflexões na introdução do livro.

Este livro deveria ter sido escrito há três anos... Mas então as verdades nos queimavam. Hoje elas podem ser ditas sem excitação. Essas verdades não precisam ser jogadas na cara dos homens. Elas não pretendem entusiasmar. Nós desconfiamos do entusiasmo. Cada vez que o entusiasmo aflorou em algum lugar, anunciou o fogo, a fome, a miséria... E, também o desprezo pelo homem. O entusiasmo é, por excelência, a arma dos impotentes. Daqueles que esquentam o ferro para malhá-lo imediatamente. Nós pretendemos aquecer a carcaça do homem e deixá-lo livre. Talvez assim cheguemos a este resultado: o Homem mantendo o fogo por autocombustão. O Homem liberado do trampolim constituído pela resistência dos outros, ferindo na própria carne para encontrar um sentido para si. (FANON, 2008, p.27).

Os pensamentos de Fanon (2008, p.12) influenciaram a política, a sociedade, a literatura, os estudos culturais e a filosofia. Frantz Fanon publicou também “Os condenados da terra”, de 1961 obra publicada postumamente e escrito durante um período de dez semanas, quando o autor já sofria de leucemia.

Em “*Pele negra, máscaras brancas*”, Fanon aplica uma crítica de caráter histórico sobre o modo complexo que a identidade sobretudo a da negritude é construída e produzida, confronta de forma incisiva a formação de construções psíquicas colonizadas da negritude, por meio do estudo da psicanálise, o autor vai explicar os sentimentos de dependência e inadequação que os negros sentem em seu interior e experimentam no dia a dia. Fanon desvela em seu livro uma percepção por parte dos brancos como um profundo medo de negros dotados de conhecimento e altamente instruídos.

Desse modo, vai sinalizar que por mais conhecedor que seja o negro, os brancos sempre exercem um senso de "inferioridade" de forma figurada é lógico. Essa forma sutil e rasteira de

manipular e pensar foi organizada de forma cautelosa para subjugar e manter os negros cativos socialmente falando como se fosse um "status inferior dentro de uma ordem colonial".

Assim a autorreflexão, o olhar para dentro de si mesmo e a autopercepção dividida de um sujeito negro que perdeu sua origem cultural nativa e adotou a cultura do Outro vai produzir um dismantelamento do ser e o senso de inferioridade.

A tentativa então vai ser se apropriar e copiar aquilo que eles estão recebendo enquanto "ensino", ou seja, o "aprendizado" que se possa ter da cultura de contato do colonizador, e esse tipo de conduta e comportamento é mais evidente em negros submissos e educados que podem "se dar ao luxo" da posse, além de adquirir símbolos de status e respeito no sistema colonial, um exemplo seria a "honra" de receber uma educação com diploma do exterior - naquele contexto - a França (representando a Europa) e ter domínio da linguagem do colonizador, daí a alienação e o uso das máscaras brancas.

O clássico literário do autor traz à tona a tensão do racismo com seus efeitos nefastos entre colonizador e colonizado além de mostrar as articulações de alienação que irão determinar a relação entre negros e brancos. Os capítulos versam sobre: O negro e a linguagem; A mulher de cor e o branco; O homem de cor e a branca; Sobre o pretense complexo de dependência do colonizado; A experiência vivida do negro; O preto e a psicopatologia; O preto e o reconhecimento.

Para podermos compreender como é o processo de alienação do negro e do branco se faz necessário atermos ao modo de relação psíquica social desses sujeitos, portanto ao remeter essa ideia, o autor nos traz a problemática vivenciada pelo homem de cor. Fanon nos alerta que "A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial. Mostraremos, em outra parte, que aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco" (FANON, 2008, p. 30). A indagação que persiste é "Que quer o homem? Que quer o homem negro? O autor chega a afirmar que mesmo expondo-se ao ressentimento de seus irmãos de cor, que o negro não é um homem" (FANON, 2008, p. 26).

A forma como ocorre a colonização é ampla e não se restringe apenas as condições sociais econômicas do indivíduo mas também reflete ao psicológico com apagamento do saber, da ancestralidade, da identidade e do espírito do povo oprimido que limita à falta de ser. Então podemos perceber que a sociedade colonial existe de forma paradoxalmente divergente e maniqueísta, onde de um lado se têm brancos privilegiados existencialmente falando e de outro o indivíduo negro localizado no vazio e na zona do não ser, assim a única possibilidade para se 'humanizar' e ser reconhecido como racional humano é ser branco.

Pensar por meio da ideia metafórica do uso das “máscaras” não se trata apenas da referência de rostos em si, uma máscara pode trazer um significado mais abrangente podendo retratar também certas estruturas de poder, além de forças que são erigidas e fixadas em dado espaço social e cultural. Quando reflito e penso as máscaras em sociedades pós-coloniais como é a nossa, penso também a riqueza do trabalho de Frantz Fanon em denunciar as máscaras que o sistema colonialista impôs não apenas para pessoas negras, mas também para quem se institui como branquitude, isto é, as máscaras estão tanto para os brancos como para os negros.

Para o homem negro o inconsciente que se produz dentro do campo da cultura tem funcionamento completamente diferente. Em Fanon se vê que o negro nem tem tempo de “in conscientizar” qualquer coisa, a gente já nasce tendo a plenitude do acesso daquilo que está perto, tendo consciência da situação social/ econômica que nos cerca na comunidade, nossos dramas, dores, choros e lamentos estão expostos e epidermizados na nossa própria memória e experiência. O rap *Nego Drama* de 2002, na voz de Eddie Rock sinaliza

Negro drama, entre o sucesso e a lama/ Dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama/ Negro drama, cabelo crespo e a pele escura/ A ferida, a chaga, à procura da cura/ Negro drama, tenta ver e não vê nada/ A não ser uma estrela, longe, meio ofuscada/ Sente o drama, o preço, a cobrança/ No amor, no ódio, a insana vingança/ Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo/ O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido/ O drama da cadeia e favela/ Túmulo, sangue, sirene, choros e velas/ Passageiro do Brasil, São Paulo, agonia/ Que sobrevivem em meio às honras e covardias/ Periferias, vielas, cortiços/ Você deve tá pensando: O que você tem a ver com isso? [...] (RACIONAIS MC'S. *Nego Drama*, 2002).

A amnésia que impede de conhecer a si próprio e as próprias neuroses estão para a experiência do branco, e a resposta comum que os sujeitos da branquitude encontram para dar conta da fantasia que criaram sobre o homem negro é a culpa. Essa culpa assume diversas formas, uns negam e recusam, outros projetam nos próprios negros, alguns também reconhecem mas poucos fazem efetivamente algo com essa culpa, às vezes a máscara antirracista é somente o pleno exercício de sustentar uma culpa e aliviar o conflito in- consciente através das postagens nas redes sociais ou simplesmente do discurso inoperante que não está implicado em nenhuma reparação real dos danos, as pessoas negras não precisam da culpa da branquitude o que precisam é reivindicar e exigir ações efetivamente contra- coloniais.

Como corrobora Mano Brown na introdução do rap “A vida é desafio”, do quinto álbum dos Racionais MC'S: “Nada como um dia após o outro dia” de 2002.

Tem que acreditar. Desde cedo a mãe da gente fala assim: 'filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.' Aí passado alguns anos eu pensei: Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado pela escravidão, pela história, pelo

preconceito, pelos traumas, pelas psicoses... por tudo que aconteceu? duas vezes melhor como? Ou melhora ou ser o melhor ou o pior de uma vez. E sempre foi assim. Você vai escolher o que tiver mais perto de você, o que tiver dentro da sua realidade/ Você vai ser duas vezes melhor como? /Quem inventou isso aí? /Quem foi o pilantra que inventou isso aí? /Acorda pra vida rapaz [...] (RACIONAIS MC'S. A vida é desafio, 2002).

Portanto, para que se haja desalienação psíquica há de se ter primeiro uma constatação consciente da mente Fanon (2008, p. 28) diz que “implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais”.

Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco. Antes de abrir o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: — inicialmente econômico; — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade (FANON, 2008, p.28).

Figura 45 - Pele negra, máscaras brancas



Fonte: <https://gilsonnosenegal.wordpress.com/author/gilsonhav/>

Acesso: ago. 2020

Mas, como explica Fanon, as motivações para se desalienar são essencialmente diferentes se compararmos situações econômicas ou status social como, por exemplo, o negro doutor em medicina e o negro que trabalha na construção do porto. O primeiro está alienado porque “concebe a cultura europeia como um meio para se desligar de sua raça”, o outro está alienado porque é “vítima de um regime baseado na exploração de uma raça por outra, no desprezo de uma parte da humanidade por uma civilização tida por superior” (FANON, 2008, p. 185).

Sem uma identidade o negro tenta se fazer branco negando a si mesmo em busca do privilégio da sua existência social, da individualização e da fala uma vez que são extremamente reprimidos por uma estrutura colonizadora, eurocêntrica e imperialista, que de certo modo

buscou sempre legitimar a hegemonia branca numa sociedade construída pela pluralidade, mas nunca em prol desta.

Em entrevista concedida ao NEAB⁸⁷, em 2018, Deivison Mendes Faustino fala sobre o colonialismo e a atualidade do pensamento de Frantz Fanon.

***PDA** – Você fala em descolonizar uma forma de pensamento para que outras formas de pensar sejam valorizadas e não se crie um saber hegemônico. De qualquer maneira, está falando da razão, razão que ao longo de séculos é posta como superior à emoção e serve, inclusive, para justificar a colonização, a superioridade do europeu sobre o africano, por exemplo. **DF** – Essa é uma contribuição muito interessante do Fanon e pouco compreendida. Em primeiro lugar, o colonialismo pressupõe a negação da humanidade do colonizado, seja o indígena, o negro, o árabe, o chinês... Só que essa negação tem dois lados. De um lado, toma os saberes europeus como universais. Para Fanon, todos os povos têm na sua cultura razão e emoção, têm técnicas, saberes e, também arte, religião, crenças, medos... elementos que são humanos. O colonialismo racializa essa dimensão humana e deixa de percebê-la nos colonizados. Se a gente pensar na história do Ocidente, desde o Renascimento, passando pelo Iluminismo, por exemplo, são momentos importantes, os europeus estão pensando o que é o ser humano. E eles oferecem grandes contribuições para a humanidade ao fazerem perguntas que não haviam sido feitas, por exemplo: pensar a razão como ideia de um pressuposto humano. Só que o primeiro problema que o Fanon coloca é que, devido à história da Europa, à medida que o europeu formula a pergunta (O que é o humano?), vê apenas um pedaço do humano na humanidade. Percebe como humano apenas a razão. Mas temos sentimentos, impulsos, virilidade, corpo... (FAUSTINO, 2018).*

Por assim entender podemos perceber o quanto o colonialismo com sua lente narcisista e seus saberes ditos “universais” opera como um dispositivo para negligenciar, negar a humanidade dos sujeitos colonizados, assim segrega, separa ao ponto que o corpo vira objeto, algo que seja inanimado, dos desejos e da natureza permanecendo na “zona do não ser” enquanto o “homem eurocêntrico” é constituído de humanidade, intelectualidade e razão.

Para Fanon (2008, p. 147) as referências vão ainda mais além do que uma simples caracterização “O branco está convencido de que o negro é um animal; se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona. Ele tem necessidade de se defender deste “diferente”, isto é, de caracterizar o Outro.”

O negro foi eclipsado. Virado membro. Ele é pênis (...) O preto é o genital. Toda a história resume-se a isto? Infelizmente não. O preto é outra coisa. Aqui ainda reencontramos o judeu. O sexo nos separa, mas temos um ponto em comum: ambos representamos o Mal. O negro mais ainda, pela boa razão de ser negro. Na simbólica não se diz a Justiça Branca, a Verdade Branca, a Virgem Branca? Conhecemos um antilhano que, falando de um outro dizia: “Seu corpo é negro, sua língua é negra, sua alma também deve ser negra”. O

⁸⁷Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/pele-negra-sem-mascaras-brancas-a-atualidade-de-frantz-fanon> Acesso ago. 2020

negro é o símbolo do Mal e o do Feio. Cotidianamente, o branco coloca em ação esta lógica. (FANON, 2008, p. 146;154)

Figura 46- King Kong acariciando Jessica Lange- cena do filme de 1976



Fonte: <https://www.facebook.com/AmigoCulturaU/posts/jessica-lange-filmando-king-kong-1976>

Em “Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil, Faustino alerta que

Para Fanon, portanto, o “preto é um objeto fobógeno e ansiógeno” que se torna depositário – epidermiza – todas as projeções fetichizadas daquilo que “falta” ao branco. O autor explica ainda que a fobia é um medo irracional, pré-lógico, em relação a algum objeto real ou imaginado, pois “A fobia é uma neurose caracterizada pelo temor ansioso de um objeto (no sentido mais amplo de tudo o que é exterior ao indivíduo) ou, por extensão, de uma situação” (FANON, 2008: 136-137). “Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu” (FANON, 2008: 143). O negro é corpo e, como corpo, com seu membro exageradamente avantajado, hiper sexualizado e o mais próximo possível dos impulsos naturais (ou animais) e primitivos (FANON, 2008:14), desajusta o esquema corporal do branco(a). Tem-se aqui, explica Fanon, um misto masoquista de repulsa e desejo que explica porque a maioria dos linchamentos ocorridos na primeira metade do século XX nos Estados Unidos eram acompanhadas pela extração literal dos pênis dos homens assassinados (FAUSTINO, 2015, p.69).

O modus operandi portanto da visão eurocêntrica/ocidental é instilar no homem negro a desnaturalização do ser através da razão que expressa a “humanidade” já que por assim dizer ele representa apenas o corpo animalizado e objetificado. O sujeito nesse sentido tido como sábio e universal é o branco. Assim, a distorção da imagem do homem de cor com alusão a sua objetificação perpassa a ideia de Fanon que queria saber como o negro poderia chegar a ser um homem, já que o negro não é um homem, e ainda ir mais além ao sinalizar que a verdadeira intenção é libertar o homem de si mesmo, de seu narcisismo, de sua alienação e de seu ódio.

O homem negro foi colocado em um universo que Fanon vai chamar de “aberrações afetivas” e chama a atenção para a necessidade de retirá-lo do fundo do poço e dessa descida aos “verdadeiros infernos”. O negro só tem visibilidade para o europeu quando o sistema colonial reforça a superioridade da raça branca frente à raça negra. Nesse contexto, o negro

assume uma posição de acomodação, de inércia e de indiferença, uma passividade em suas ações concretas limitando-as ao que o branco pensa sobre ele, ou seja, se o branco aposta e acredita ser o negro um sujeito subalterno e inferior, então o negro aceita e confirma sua condição de inferioridade na hierarquia estabelecida. Como atesta Fanon (2008, p.27) “O negro quer ser branco o branco incita-se a assumir a condição de ser humano”.

Ao determinar uma análise investigativa como uma experiência sócio- diagnóstica das variadas posições que o negro toma para si e assume da civilização branca e do complexo psico-existencial na busca pela liberdade, o autor procura apresentar o quanto este sujeito colocado na situação de “subalterno” está cativo a uma alienação que está ligada à sua personalidade por intervenção do racismo e do colonialismo que acabam por fazê-lo como “massa de manobra” e construí-lo como negro, como sujeito socialmente subordinado. O exercício, portanto, de Fanon é então a desalienação psíquica dos negros o que implica antes de tudo uma constatação de si, uma “selfie interior”, uma tomada de consciência para a libertação do homem de cor de si mesmo.

O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo... Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos (...) O problema é muito importante. Pretendemos, nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio. Avançaremos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro. Tenazmente, questionaremos as duas metafísicas e veremos que elas são frequentemente muito destrutivas. Não sentiremos nenhuma piedade dos antigos governantes, dos antigos missionários. Para nós, aquele que adora o preto é tão “doente” quanto aquele que o execra. Inversamente, o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco. Em termos absolutos, o negro não é mais amável do que o tcheco, na verdade trata-se de deixar o homem livre (FANON, 2008, p. 26).

Abaixo podemos ver na íntegra a letra de “Hat Trick” e após essa contextualização verificar a análise de alguns versos escritos e depois da criação do videoclipe.

[Verso 1: Djonga] Falo o que tem que ser dito/ Pronto pra morrer de pé/
Pro meu filho não viver de joelho/ Cê não sabe o que é acordar com a
responso/ Que pros menor daqui eu sou espelho/ Cada vez mais objetivo/
Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto/ E parece que liberaram o
preconceito/ Pelo menos antigamente esses cara era discreto ó/ Três anos, três
grandes obras/ E ninguém sabe o que tava pegando lá em casa/ Então lave a
boca pra falar de mim/ O que me fez chorar, num foi a morte do Mufasa/ / Eu
sou a volta por cima/ Uma explosão em expansão igual o Big Bang/Eu sou um
moleque igual esses outros moleque/ Que a única diferença é que não esquece
de onde vem/ Eu peço bênção pra sair e pra chegar/Não canto de galo nem no

meu terreiro/ Honra com os adversários, na luta/ Porra, eu sou filho de São Jorge, guerreiro/ Mente fria, sangue quente/ Paralisam do meu lado, choque térmico/ Quando saí, prometi que não voltava com menos que o mundo/ Tá aí, mãe, o que cê quer, pô?/ [Refrão]: Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim porque ... / [Verso 2: Djonga] Eu fiz geral enxergar em 3D/ Deus, o diabo e Djonga, pô Bitch,/ please, não rouba minha onda, ô/ Que os mesmo 90 minutos/ Não te faz suar igual quem joga e tem raça, hahaha/ Da terra onde nada vira, um/ mano do nada vira/ A maior referência de um jogo onde saber quem joga mais/ Vale mais do que pôr comida no prato/ Dinheiro é bom/ Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele (É)/ Aquelas coisas, né, o que se aprende no caminho importa mais do que a chegada/ Isso te faz seguir real, igual um filme de terror na direção de Jordan Peele/ Aquelas coisa, né, quem vai com muita sede ao pote, tá sempre queimando largada/ É pra nós ter autonomia/ Não compre corrente, abra um negócio/ Parece que eu tô tirando/ Mas na real tô te chamando pra ser sócio/ Pensa bem/ Tirar seus irmão da lama/ Sua coroa larga o trampo/ Ou tu vai ser mais um preto/ Que passou a vida em branco?/ ?/ [Refrão]: Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim pois só ando entre reis e... / [Verso 3: Djonga] Lanço aqueles sons que você arrepiou toda vez que ouve/ Olha os playboy gritando que o Djonga é o mais OG/ Poupe-me, poupe-me, é/ Me desculpa aí/ Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC/ Eu sigo falando o que vejo/ Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia quer ouvir/ Alguns portais nem me citam, é que eu já ultrapassei, pô/ Competições pra ganhar do bonde, não sejam tão trapaceiros/ Perca pra um grande adversário,/ não pra sua incompetência/ Um castelo de areia não suporta o tsunami/ Ponha a mão na consciência/ É, e dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário/ Quem pensa diferente, sanatório/ Se junta Brown e Negra Li temos um relicário/ É, num é porque agora eu tô de tênis, mas a real é que deixei vários no chinelo/ A real é que mostramo o que era bom pr'uma estrutura que tava sem critério, hey/ Nas favela do brasa é tudo nosso/ Entre o bem e o mal é tudo nosso/ E é tudo nosso, e é tudo nosso/ E tem os irmão que é só negócio, hey/ Fala que a voz dos preto é tudo nosso/ Na paz ou na guerra, é, é tudo nosso/ E é tudo nosso, e é tudo nosso/ Quem tá contra tá mandado [A Capela] O dedo/ Desde pequeno geral te aponta o dedo/ No olhar da madame eu consigo sentir o medo/ Cê cresce achando que cê é pior que eles/ Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo/ Ladrão/ Então peguemos de volta o que nos foi tirado/ Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado/ De onde eu vim, quase todos dependem de mim/ Todos temendo meu não, todos esperam meu sim/ Do alto do morro, rezam pela minha vida/ Do alto do prédio, pelo meu fim/Ladrão/ No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão/ Tia, vou resolver seu problema/ Eu faço isso da forma mais honesta/ E ainda assim vão me chamar de ladrão/ Ladrão. (DJONGA. Rap: Hat Trick, 2019).

Ao nos depararmos com o nome “Hat Trick” para quem é do mundo futebolístico não soa estranho saber, mas para muitas pessoas esse termo pode ser desconhecido - se refere a um jogador que marca três gols em uma partida - Djonga nomeia essa faixa aludindo ao fato de ter

lançado três álbuns consecutivos (Heresia; O menino que queria ser Deus; Ladrão) que se tornaram sucesso aclamado ao público no Brasil. Ao verificarmos as estrofes da letra do rapper observamos por meio dos seus versos, o deslocamento social e a avalanche de retrocessos de direitos dos negros que marcam sobretudo os sentidos para refletir sobre corpo/pessoas que estão nas margens do meio social, mas também uma contra narrativa explícita que exerce uma posição de reviravolta e “chegada ao topo” dessa caminhada árdua.

Djonga procura na mensagem da rima do primeiro verso ser como diz “[...] *cada vez mais objetivo/ Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto/ E parece que liberaram o preconceito/ Pelo menos antigamente esses cuzão era discreto*” demarca aqui um posicionamento enquanto sujeito negro consciente do papel social e individual que tem como artista e a responsabilidade de ser “cada vez mais objetivo” para não permitir que o patriarcado tome o topo da pirâmide do poder que também pode ser entendido como a do machismo que com sua virilidade e autossuficiência exagerada continue a objetificar a figura feminina, já que “liberaram o preconceito” sem disfarce e discrição.

Por isso demonstra que a sua jornada não foi tão fácil ao enfatizar que “*ninguém sabe o que tava pegando lá em casa*” o faz refletir que “*o que me fez chorar, num foi a morte do Mufasa/*” assim sendo chegar aonde chegou é desafiar o sistema opressor e conquistar o seu espaço “*Eu sou a volta por cima/ Uma explosão em expansão igual o Big Bang/Eu sou um moleque igual esses outros moleque/ Que a única diferença é que não esquece de onde vem*”. A ascensão da fama, o ápice da glória de um artista com milhões de views nas redes sociais e as premiações conquistadas são desconstruídas na medida em que percebemos os valores da família e o não esquecimento deles e da sua comunidade, isso traz o equilíbrio com a sua ancestralidade o que implica uma mente desalienada do sistema.

No verso 2 podemos verificar também que a inexistência ou a improdutividade do espaço geográfico (já que por assim dizer MG estaria longe dos holofotes do Rap Nacional que tem como um dos eixos centrais os Estados de RJ e SP) faz existir um ser de importância com aquilo que é e com o que faz “*Da terra onde nada vira/ um mano do nada vira/ A maior referência de um jogo onde saber quem joga mais/ Vale mais do que pôr comida no prato/ Dinheiro é bom/ Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele*” o aprendizado disso é a convocação ao chamar “os seus” pra que tenham autonomia de não se contentar com o pouco: “*Não compre corrente, abra um negócio/ Parece que eu tô tirando/ Mas na real tô te chamando pra ser sócio/ Pensa bem/ Tirar seus irmão da lama/ Sua coroa larga o trampo/ Ou tu vai ser mais um preto/ Que passou a vida em branco?*”. O toque final desse verso revela o “dedo na ferida” aqui subentendida como a doença mental do homem negro

alienado, perdido, frustrado com a sua cor de pele, deslocado de suas raízes familiares que o sempre acolheu, portanto, uma patologia psíquica que necessita descolonizar-se e desalienar, por isso o choque da rima “ou tu vai ser mais um preto” mais um número descartado de identidade e autenticidade sem fazer nada em prol do próximo.

A desalienação do pensamento é uma constante luta de não se deixar seduzir pela fama e pela mídia por isso descolonizar a mente; a fala; a escrita não é uma tarefa fácil, exige conversão de ideias e atitude, Djonga parece saber dessa missão ao não negociar com as propostas a ele oferecidas como dito no verso 3 *“Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC/ Eu sigo falando o que vejo/ Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia quer ouvir”* até porque é consciente do preconceito que a pele sofre por parte dos convites hegemônicos que deprecia e desprestigia a raça *“E dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário/ Quem pensa diferente, sanatório/ Se junta Brown e Negra Li temos um relicário”* a cútis pejorativamente equivalente a “quadrilha” que a sociedade impõe ao negro para o MC se transforma em preciosidade *“Quem pensa diferente, sanatório/ Se junta Brown e Negra Li temos um relicário”* os artistas ídolos Mano Brown dos Racionais MC’S e Negra Li do RZO se transformam em relíquias e medalhas de valor.

Portanto, o rap enquanto gênero musical e de expressivo papel cultural é o recurso intelectual ativo que proporciona uma releitura dessas rasuras coloniais, podendo auxiliar na construção ininterrupta do serviço de descolonização e de saber.

A análise a ser feita a seguir consiste em fazer um estudo ainda que de forma sintética sobre a produção roteirizada por Djonga na criação e ilustração do videoclipe do rap “Hat Trick” primeira faixa do álbum “Ladrão” de 2019.

Para uma primeira aproximação em contexto Djonga constrói a cenografia do videoclipe ao apresentar o personagem, um homem negro com o rosto pintado de branco que surge na cena fílmica saindo de seu lugar e ambiente desprezando suas origens e amigos negros, recusando dialogar com as pessoas daquele ambiente ou ainda mesmo quando chega no escritório o qual ele também ignora o atendimento do recepcionista negro.

Essas atitudes demonstram um esforço enorme em negar as raízes enquanto age como um sujeito branco para ser aceito por outras pessoas brancas para que se confirme sua validação identitária e assim seja reconhecida. O tal personagem então não se sente confortável, feliz e orgulhoso na forma de se enxergar enquanto uma pessoa negra, não se familiariza, não se ambienta em um espaço social dividido com outros negros, assim a sua atitude será então passar-se por branco, vestir a máscara e negar toda a sua ancestralidade tentando se aproximar dos brancos.

Figura 47 – “Hat Trick” – parte I. O desprezo por seus irmãos de cor



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE
Acesso: ago. 2020

Em seguida o personagem negro se direciona para uma reunião em que demonstra estar feliz por estar dividindo o mesmo espaço apenas com pessoas brancas, como, se de fato, fosse o lugar de legitimidade, merecimento e o pódio conquistado.

Figura 48 – “Hat Trick” – parte II. A alegria com pessoas brancas



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE
Acesso: ago. 2020

A partir desse momento entra propriamente dita a presença e protagonismo do rapper no cenário construído no videoclipe que surge nas cenas com um visual caracterizado com vestimentas de escravo e com correntes nas mãos o rapper canta a música enquanto aponta para o rosto do personagem e falando aos ouvidos dele com o objetivo de tentar libertá-lo ao mostrar o verdadeiro caminho a ser trilhado isso se concretiza quando se limpa a pintura do rosto do homem negro.

Figura 49 – “Hat Trick” – parte III. Djonga e sua voz descolonizadora



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE

Acesso: ago. 2020

Nesse momento, o MC assume o controle da situação ao aparecer no videoclipe desconstruindo a alienação do personagem por meio de sua voz na música, o que decorre desse encenar é uma reviravolta de sentido o que provoca uma grande mudança, fazendo-o assumir seus valores, origens e se tornando humilde.

Figura 50 – “Hat Trick” – parte IV. A volta para as suas raízes



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE

Acesso: ago. 2020.

Portanto, podemos verificar que no vídeo clipe da música o enredo da produção artística do rapper aborda o impacto do branqueamento no inconsciente do negro, isto é, a estranheza de sua própria condição que reflete no próprio afastamento de si o que resulta em uma blindagem cognitiva para recusar os valores e as condições de vida da população negra. O resultado que processa disso faz com que o negro socialmente dominado e inferiorizado por uma concepção original de seu ser, de sua individualidade e do seu grupo social, seja obrigado a tomar o branco e sua cultura como um formato “padrão” de identidade para se incorporar ao seu modo de vida social, comportamental, econômico etc.

Daí nasce a figura do “negro que deseja ser branco”. Fanon fala na necessidade de uma mudança nesse pensamento, ainda enraizado na sociedade, que é responsável pela alienação e

destruição do ser e da identidade de povos oprimidos. O tal personagem não se sente orgulhoso de ser um negro, negando suas origens e tentando se aproximar dos brancos.

É interessante como Djonga reflete a alienação identitária do homem negro, assim especificada também na canção “O cara de óculos” do mais recente álbum “Histórias da minha área”. A ver “[...] *O mano que critica fogo nos racista e é dos nosso, entende e vive, prova que nem o próprio preto tá pronto pra ver o preto livre [...]*” (DJONGA, 2020) denota-se aqui que estar na zona do não ser, significa sobretudo um complexo traduzido em uma negação de seu comportamento e de sua cor. Nesse contexto Fanon sinaliza

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial... E ninguém pensa em contestar que ela alimenta sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem. São evidências objetivas que dão conta da realidade (FANON, 2008, p. 33).

Dentro dessa perspectiva, a composição poética e a produção estética construída por Djonga propõe uma dinâmica cultural que permite analisarmos por outro espectro mediante o rompimento descolonizar pensamentos e modos de interpretar o olhar da máquina discursiva hegemônica que produz a inviabilidade política e social dos negros ao questionar os valores herdados do colonialismo. Assim, Djonga promove por intermédio de suas músicas e criações estéticas um trabalho que é dinâmico, identitário, além de propor condições para chegarmos à igualdade racial. Esse posicionamento está em constante diálogo com a proposta de descolonização e desalienação com o que nos orienta Fanon em seu clássico literário.

A avaliação que temos disso tudo é que sua posição enquanto artista negro nos revela que a identidade não pode ser roubada, que as raízes e a ancestralidade devem ser valorizados e que o padrão seja este ligado ao “ser”, à cultura, o saber, etc deve ser desconstruído e ressignificado.

A imagem do homem de cor advinda do processo de colonização precisa passar pelo filtro da constatação e desalienação mental de si enquanto sujeito oprimido por seus algozes. O rapper se utiliza de seu agenciamento enquanto voz desses excluídos ao falar o outro (comunidade) e a si próprio por meio da fala representativa e dos símbolos a ela atrelada com uma fala que alcança sobretudo legitimidade, reconhecimento e poder de representação.

Desse modo, o(s) rapper(s) se apropria(m) do seu contundente discurso para ampliar os indicadores sobre as questões sociais do país, falam sobre si, falam sobre a comunidade periférica, falam sobre os que governam a nação, portanto, produzem novos saberes como um

artifício utilizado para quebrar o silêncio, nessa percepção ao questionar o caráter de viés colonial/eurocêntrico das relações sociais que envolve o conhecimento e ao trazer a valorização de seu povo Djonga com seus versos mais do que líricos diria afiados, busca descolonizar as noções de humanidade, de ser, de estereótipo de beleza, entre outros, e a sua recusa em se alienar ao sistema e ao discurso colonial faz com que ele busque nas fissuras das contradições do regime colonial ser uma voz e um grito em meio as vozes silenciadas.

3.2 A violência como ato revolucionário de descolonização

*“Amor, olha o que fizeram com nosso povo/
Amor, esse é o sangue da nossa gente/
Amor, olha a revolta do nosso povo/
Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente”.*
(DJONGA, Corra, 2018)

O termo violência na sua mais básica “definição de dicionário” como sinaliza Derrick Darby e Tommie Shelby (2006) em “Hip Hop e a Filosofia” é simplesmente: “rápida e intensa força ou poder”, mas de forma particular diria que pode ser entendido também como violência com “s” na forma plural e de forma generalizada, até porque muitas obras boas praticam violência seja um escultor que lapida uma pedra; o bailarino(a) que salta; a aguda soprano representando a Rainha da Noite na *Flauta Mágica* de Mozar – são exemplos de exhibições de caráter de violência física, da mesma forma que praticam os artistas do Hip Hop seja “grafitando”, contorcendo-se ao dançar um break, arranhando loucamente o vinil como fazem os DJ’S com seus scratches, ou explodindo rimas e movimentos como os MC’S.

Nessa abordagem eu escolho o Rap *Corra*, do álbum “O menino que queria ser Deus” de 2018. A música “Corra” conta com participação de Paige⁸⁸ e foi lançada no *YouTube* em formato de videoclipe⁸⁹, o objetivo é fazer um diálogo com o clássico de Fanon “Os condenados da terra” de 1961.

Para tal, retomarei a noção de violência - a primeira parte do livro do autor para pensar essa aproximação no intuito de enxergar as relações entre autor e rapper/ obra

⁸⁸ Paige é um dos nomes da nova geração de MC’S em BH. Paige começou a cantar no coral da escola aos 11 anos. Foi solista, formou bandas e já escrevia suas rimas bem cedo. Participou de duelos de MC’s embaixo do Viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte, mas começou a chamar atenção depois de gravar com Djonga a música “Corra”, que está no aclamado disco do rapper mineiro, “O Menino Que Queria Ser Deus”. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/07/04/as-mcs-de-bh-com-pe-no-rap-artista-mostra-que-nova-geracao-de-mcs-esta-longo-de-se-prender-a-padroes.ghtml> Acesso: 09 mar. 2021.

⁸⁹ Vídeo clipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>>. Acesso: 22 fev. 2021.

literária e gênero discursivo canção – *Rap* a proposta da violência como “força motriz” e agenciamento por parte do sujeito reduzido ao *sistema colonial*, esse último de forma muito organizado e intenso provocara o apagamento e destruição das formas sociais autóctones extinguindo sem restrição e de forma avassaladora os sistemas de referência ligados, por exemplo, a economia, a identidade, a indumentária, entre outros. A música negra nesse caso o Rap então nasce da experiência de luta dos povos diaspóricos.

Portanto, tais elementos como mencionados acima serão reivindicados e assumidos pelo colonizado no momento que decidir fazer o papel de protagonista e não mais coadjuvante, ou seja, ser a história em atos, assim a massa colonizada investir-se-á da contra- violência. Provocar a explosão do mundo colonial é uma imagem de ação e estratégia muito clara, compreensível, que pode ser retomada pelos indivíduos que constituem o povo colonizado.

No contexto da pesquisa busca-se compreender como o autor e o MC demarcam o espaço da violência em seus trabalhos que nesse aspecto vai refletir entre a separação dos homens entre opressores versus oprimidos; entre possuidor e possuído e sobretudo a ausência de humanização com o povo indígena, o condicionamento do negro pelo branco momentos que tornaram-se contribuições fundamentais na primeira metade do século passado tais questões debatidas pelo psiquiatra martinicano e intelectual negro continuam em voga nos dias atuais.

Em prefácio ao livro de Fanon (1961), o filósofo e escritor francês Jean Paul Sartre sinalizara que

Não faz muito tempo a Terra tinha dois bilhões de habitantes, isto é, quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de indígenas. Os primeiros dispunham do verbo, os outros pediam-no emprestado. Entre aqueles a estes, régulos vendidos, feudatários e uma falsa burguesia pré-fabricada serviam de intermediários. Às colônias a verdade: se mostrava nua; as "metrópoles" queriam-na vestida; era preciso que o indígena as amasse. Como às mães, por assim dizer. A elite europeia tentou engendrar um Indigenato de elite; selecionava adolescentes gravava-lhes na testa, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, metia-lhes na boca mordanças sonoras, expressões bombásticas e pastosas que grudavam nos dentes; depois de breve estada na metrópole, recambiava-os, adulterados (FANON, 1961, p. 3).

O martinicano Frantz Fanon escreveu o clássico justo em um contexto em que estava engajado na linha de Frente da guerra pela libertação e Independência da Argélia (FLN) e com um profundo pensamento anticolonial de críticas ao imperialismo, o clássico teve muita importância entre os pensadores do Terceiro Mundo tendo sido citado por vários autores

como Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* além do cineasta baiano Glauber Rocha em do manifesto *Uma Estética da Fome – Cinema Novo*.

Fanon em “*Os Condenados da Terra*” coloca-se no lugar do oprimido, toma a voz para si como agente de sua libertação, assim ele vai pensar a descolonização enquanto obra do próprio colonizado, libertar-se da opressão tem que ser obra do oprimido, então o autor enfatiza bastante a necessidade do protagonismo ou do agenciamento do colonizado e sua libertação, Fanon vai pensar o racismo não em sua forma deslocada, mas com um objetivo concreto enquanto mecanismo estruturante da sociedade capitalista.

O interessante disso tudo é observar que os aspectos da colonização que o autor está contextualizando e destrinchando na África da década de 1950, ainda tem o seu grau de influência e atuação em sociedades multirraciais atuais daí a importância desse tipo de leitura, pois como aquele mesmo racismo estruturante que se tornou estratificação no mundo colonial funciona em diversos países como o Brasil, os Estados Unidos e Europa.

Em que condições estratégicas esse combate vai se desenrolar? Como funciona os mecanismos de confronto de descolonização? Fanon (1961, p.25) diz que “a descolonização é sempre um fenômeno violento (...) a descolonização é simplesmente a substituição de uma “espécie” de homens por outra “espécie” de homens”,

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo é, como se vê, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de uma agitação natural ou de um entendimento amigável. A descolonização, como se sabe, é um processo histórico: quer dizer que não pode ser compreendida e não resulta inteligível, translúcida em si mesma, senão na medida exata em que se distingue o movimento histórico que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem precisamente a sua originalidade dessa espécie de substância que segrega e alimenta a situação colonial. O seu primeiro confronto desenrolou-se debaixo do signo da violência e a sua coabitação — mais precisamente a exploração do colonizado pelo colono — realizou-se com grande reforço de baionetas e de canhões. O colono e o colonizado conhecem-se há muito tempo. E, na realidade, tem razão o colono quando diz conhecê-los. Foi o colono que fez e continua fazendo o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial. A descolonização não passa nunca despercebida, dado que afeta o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma os espectadores esmagados pela falta do essencial em atores privilegiados, amarrados de maneira quase grandiosa pelo correr da História. Introduz no ser um ritmo próprio, provocado pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é realmente a criação de homens novos. Mas esta criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma força sobrenatural: a «coisa» colonizada converte-se, no homem, no próprio processo pelo qual ele se liberta (FANON, 1961, p. 26).

Afinal de contas, o fim justifica os meios? Fanon justifica a violência? O autor nos faz um convite a entender a gênese da violência como única alternativa deixada aos oprimidos para assinalar a sua libertação. O autor explica que

O mundo colonial é um mundo compartimentado. Sem dúvida que é inútil, no plano da descrição, recordar a existência de cidades indígenas e cidades europeias, de escolas para indígenas e escolas para europeus, assim como não adianta nada recordar o apartheid na África do Sul. Não obstante, se penetrarmos na intimidade dessa separação em compartimentos, poderemos pelo menos pôr em evidência algumas das linhas de força que ela comporta. Esta visão do mundo colonial, da sua distribuição, da sua disposição geográfica, permite-nos delimitar os ângulos a partir dos quais se reorganizará a sociedade descolonizada (FANON, 1961, p.27).

Um dos aspectos marcantes sobre a violência que Fanon contextualiza em seu clássico estão intrinsicamente associadas às referências econômica, social e, também territorial, ou seja, na medida em que o colono chega e domina o espaço geográfico, automaticamente expulsa os sujeitos colonizados para as “bordas” - as favelas/periferias, portanto, o autor explicita a representação de um mundo dividido por fronteiras e em linhas.

O mundo colonizado é um mundo dividido em dois. A linha divisória, a fronteira, está indicada pelos quartéis e pelos postos da polícia. Nas colônias, o interlocutor válido e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o polícia e o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou laico, a formação de princípios morais transmitidos de pais para filhos, a honestidade exemplar de trabalhadores condecorados após cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor encorajado pela harmonia e pela prudência, essas formas estéticas do respeito à ordem estabelecida criam em redor do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que diminui consideravelmente as forças da ordem. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de «desorientadores». Nas regiões coloniais, ao contrário, o polícia e o soldado, pelas suas intervenções diretas e frequentes, mantêm o contacto com o colonizado e aconselham-no, com golpes de coroa ou incendiando as suas palhotas, que não faça qualquer movimento. O intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não mitiga a opressão, nem encobre mais o domínio. Expõe e manifesta esses sinais com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não ao serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está a mais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo estão sempre cheios de vestígios desconhecidos, nunca vistos, nem sonhados. Os pés do colono não se veem nunca, a não ser no mar, mas poucas vezes se podem ver de perto. Pés protegidos por fortes sapatos, apesar das ruas da sua cidade serem limpas, lisas, sem covas, sem pedras. A cidade do colono é uma cidade farta, indolente e está sempre cheia de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos e de estrangeiros (FANON, 1961, p. 28).

O autor caracteriza de forma bem minuciosa os aspectos ligados as cidades dos colonos/burgueses e, também sobre a construção das periferias com uma narrativa diria que profética, pois até hoje vive-se exatamente esse tipo de peso e desconforto carregado pelos países colonizados como um retrato da herança colonial.

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não ao serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está a mais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo estão sempre cheios de vestígios desconhecidos, nunca vistos, nem sonhados. Os pés do colono não se veem nunca, a não ser no mar, mas poucas vezes se podem ver de perto. Pés protegidos por fortes sapatos, apesar das ruas da sua cidade serem limpas, lisas, sem covas, sem pedras. A cidade do colono é uma cidade farta, indolente e está sempre cheia de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos e de estrangeiros. A cidade do colonizado, a cidade indígena, a cidade negra, o bairro árabe, é um lugar de má fama, povoado por homens também de má fama. Ali, nasce-se em qualquer lado, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer parte e não se sabe nunca de quê. É um mundo sem intervalos, os homens estão uns sobre os outros, as cabanas dispõem-se do mesmo modo. A cidade do colonizado é uma cidade esfomeada, por falta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, de joelhos, a chafurdar. É uma cidade de negros, uma cidade de ruminantes. O olhar que o colonizado, lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de desejo. Sonhos de possessão. Todos os modos de possessão: sentar-se à mesa do colono, deitar-se na cama do colono, com a sua mulher se possível. O colonizado é um invejoso. O colono não o ignora quando, surpreendendo o seu olhar à deriva, comprova amargamente, mas sempre alerta: «Querem ocupar o nosso lugar.» É verdade, não há um colonizado que não sonhe, pelo menos uma vez por dia, em instalar-se no lugar do colono. (FANON, 1961, p. 28)

E por que o autor descreve de forma minuciosa características de tom visceral sobre a cidade do colonizado ser diferente do colono? A resposta é justamente porque coloca os indivíduos fora do centro, da acessibilidade e em condições desumanas, como por exemplo, longe de hospital, de supermercado, ter que andar horas a fio de ônibus, de metrô lotado, enfim a privação, limitação e sobretudo à desigualdade em todos os sentidos são encarados como um ato de violência psicológica, subjetiva, moral e até mesmo prática.

Figura 51 - Favela de Paraisópolis, em São Paulo, ao lado de prédio de luxo



Fonte: <https://guiadoestudante.abril.com.br/blog/atualidades-vestibular/desigualdades-sociais-entenda-como-surgem-e-por-que-elas-se-perpetuam/>

Acesso: 23 fev. 2021

Antes de fomentar a discussão especificamente sobre a letra do rap de Djonga o próprio álbum “O Menino Que Queria Ser Deus” de 2018 já traz na sua apresentação imagética um estudo de interpretação, uma violência de cunho eclesiástico. Fanon mostra como a “igreja” é caracterizada e entendida no mundo colonial e como esse tipo de instituição pode se tornar uma “pedra de tropeço” ainda no mundo contemporâneo.

[...] Os costumes do colonizado, as suas tradições, os seus mitos, principalmente os seus mitos, são mesmo a marca dessa indigência, dessa depravação constitucional. Por isso, deve pôr-se no mesmo plano o D. D. T., que destrói os parasitas transmissores de enfermidades, e a religião cristã, que extirpa de raiz as heresias, os instintos, o mal. O retrocesso da febre amarela e os progressos da evangelização fazem parte do mesmo balanço. Mas os comunicados triunfantes das missões informam realmente acerca da importância dos sintomas de alienação introduzidos no seio do povo colonizado. Falo da religião cristã e ninguém tem direito a surpreender-se. A Igreja nas colônias é uma igreja de brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado ao caminho de Deus, mas ao caminho do branco, do amo, do opressor. E, como se sabe, nesta história são muitos os chamados e poucos os eleitos (FANON, p. 1961, p.29).

Essa parte remetida ao texto de Fanon revela um tipo de violência mais do que atual que é sobretudo interesseira, separatista, segregadora, maniqueísta como se fosse uma espécie de “colonização eclesiástica” onde a zona privilegiada aparece na citação referida acima de forma bem precisa como sendo uma “igreja de brancos e de eleitos” para além disso poderíamos dizer que até mesmo de “bem sucedidos” onde quem “sacrifica mais” para a “igreja” mais pode receber de “Deus” nessa ótica Deus só se importa com quem “dá mais” dinheiro e obedeça fielmente o seu “líder espiritual” o objetivo deve ser sempre o interesse e levar o “fiel” a seguir as ordens de seu “pastor”. Djonga entendido desse tipo de conceito histórico na capa de seu

álbum desconstrói essa ideia ao nos dar uma noção de inversão da ótica iluminista, cristã, patriarcal, hegemônica ocidental de um Deus branco, loiro e de olhos azuis, no qual podemos ver novamente na capa do álbum “O menino que queria ser Deus”.

Figura 122 - Capa do álbum “O menino que queria ser Deus”



Fonte: Google imagens- Djonga/O menino que queria ser Deus
Acesso: 23 fev. 2021

Aqui o rapper revela em sua produção uma dualidade, uma dicotomia e sobretudo um diálogo com Frantz Fanon, além de uma performance imagética totalmente contraditória ao estereótipo do ponto de vista cristão religioso, nos aponta uma posição que denota um choque cultural/social, Djonga surge então num plano superior pisando em um homem branco de terno engravatado, podemos deduzir que o homem no chão representa de forma conotativa uma forma de padronização e universalização das coisas seja ligada a dimensão espiritual, de gênero, de beleza e do capital, sendo destituída e “roubada” pelo rapper ao demonstrar em sua produção artística uma posição de descolonização de sentidos e valores.

Como bem salienta o autor em “Os condenados da terra” (1961)

Esse mundo em compartimentos, esse mundo dividido em dois, está habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial é que as realidades económicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida, não chegam nunca a esconder as realidades humanas. Quando se compreende no seu aspecto imediato o contexto colonial, é evidente que o que divide o mundo é sobretudo o facto de se pertencer ou não a tal espécie, a tal raça. Nas colónias, a infraestrutura é igualmente uma superestrutura. A causa é efeito: se é rico porque é branco, se é branco porque é rico. Por isso, as análises marxistas devem modificar-se ligeiramente sempre que abordam o sistema colonial. Mesmo o conceito da sociedade pré-capitalista, bem estudado por Marx, teria que ser de novo formulado. O servo é de uma essência diferente da do cavalheiro, mas é necessária uma referência ao direito divino para legitimar essa diferença de classes. Nas colónias, o estrangeiro impôs-se com a ajuda dos seus canhões e das suas máquinas. Apesar da domesticação empreendida e da apropriação, o colono continua a ser sempre

um estrangeiro. Não são as fábricas, as propriedades nem a conta no banco que caracterizam principalmente a «classe dirigente». A espécie dirigente é, antes de mais, a que vem de fora, a que não se parece aos autóctones, «aos outros» (FANON, p. 1961, p.31).

O rapper aparece na capa do álbum com um modelo bem simples: sem camisa, adornado com sua guia espiritual, de bermuda cortada e rasgada além de assenta -se no colo de uma figura feminina negra destoando dos padrões aprisionadores de moda e beleza estética, como reforça no rap Atípico: *“Quero Sheron Menezes/ Pra quem acha que bonito é Paris Hilton/ A gente riu com isso/ Todo padrão é vício, todo padrão é vício”* portanto, o rapper está de forma muito nítida coroando e elevando ao topo a mulher negra como “deusa” e o homem negro, somente assim há o poder de criação para se pensar o “menino que queria ser Deus”.

A partir daqui apresento a letra do rap: *Corra*, depois procuro fazer uma breve contextualização do videoclipe além de uma análise mais minuciosa da letra com alguns aspectos ligados, por exemplo, a territorialidade; política em diálogo com a primeira parte da obra do autor que vai abordar sobre a violência.

Refrão: [Djonga & Paige] Amor, olha o que fizeram com nosso povo/ Amor, esse é o sangue da nossa gente/ Amor, olha a revolta do nosso povo/ Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente/ [Verso 1: Djonga] Éramos milhões, até que vieram vilões/ O ataque nosso não bastou/ Fui de bastão, eles tinham a pólvora/ Vi meu povo se apavorar/ E às vezes eu sinto que nada que eu tente fazer vai mudar/ Autoestima é tipo confiança, só se quebra uma vez/ Tô juntando os cacos, não Barcelos, nem Antibes/ Sou antigo na arte de nascer das cinza/ Tanto quanto um bom motorista é na arte de fazer baliza/ Eu tô na arte de fazer.../ Eles são a resposta pra fome/ Eles são o revólver que aponta/ Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não desmonta/ Vocês são o meu medo na noite/ Vocês são mentira bem contada/ Vocês são a porra do sistema que vê mãe sofrendo e faz virar piada, porra/ Eu vi os menor pegando em arma, pois cês foram silenciadores/ Eu vi meu pai chorando o desemprego, desespero/ Pra que isso, mano?/ Eu não quero vida de pizzaiolo, e sim ser dono da pizzaria/ Querem que eu me contente com nada/ Sem meu povo o tudo não existiria/ Eu disse: "Óh como cê chega na minha terra"/ Ele responde: "Quem disse que a terra é sua?" [Ponte: Paige] Ô ô ô ô ô ô/ Ô ô ô ô ô ô [Verso 2: Djonga] Aquela noite eu te ensinei coisas sobre o amor/ Durante o dia eu só tinha vivido o ódio/ Deus deu o frio e não me deu o cobertor/ Perdão Senhor, mas na pista eu só vejo sódio/ Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos separa/ Depois nos acusam de tá dividindo demais/ Já se apropriaram de tudo/ Minha mente me diz: "get out, Gustavo, corra!"/ Você sabe o mal que isso faz/ Pra eles nota seis é muito/ Pra nós nota dez ainda é pouco/ Pros meus qualquer grana é o mundo/ Pros deles qualquer grana é troco/ E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer/ De quem tá com o controle do game/ Não treme, não geme, se cala vadia/ Aqui é a porra do senhor de engenho/ Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame/ Tem que se vender pra mim se tu quiser um Grammy/ Sou a morte, o diabo, o capeta/ A careta que te assombra quando fecha o olho/ Enquanto eles gozam com o choro/ Existirei pra fazer tu sorrir, amor/ Sou seu colete à prova de

balas/ Seu ouvido à prova de balas/ Eu vou tomar nosso mundo de volta/
[Refrão: Djonga & Paige] Amor, olha o que fizeram com nosso povo/ Amor,
esse é o sangue da nossa gente/ Amor, olha a revolta do nosso povo/ Eu vou,
juro que hoje eu vou ser diferente (DJONGA, Rap: Corra, 2018).

A música *Corra* é a sétima faixa do segundo álbum *O menino que queria ser Deus* de 2018 e faz uma interdiscursividade com a produção cinematográfica norte-americana *Get out*⁹⁰, do diretor Jordan Peele, produzido em 2017. O enredo do filme gira em torno de um tipo de terror psicológico. Na trama, um jovem negro fotógrafo – o protagonista (Chris) interpretado pelo ator Daniel Kaluuya vai conhecer os pais de sua namorada branca (Rose) encenada pela atriz Alison Williams em uma viagem de fim de semana para o interior, mas o ambiente que parecia amistoso além da conta vai se transformando em um pesadelo como o comportamento estranho dos personagens, “*Get out*”, faz uma alusão que o negro deve, portanto, correr da manipulação por parte do branco, da hipnose retratada como forma de alienação e da violência psicológica aprisionadora de sentidos e de identidade.

Figura 53 - Capa de *Get Out* e Cena do vídeo clipe: *Corra*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>

Acesso: 05 mar. 2021

O rapper inicia sua performance no videoclipe correndo com vestimentas que remetem ao estilo tradicional africano como bata e calça além de dialogar com o filme *Get Out* de Jordan Peele, no segundo plano temos um telão o qual é projetado para criar os efeitos para a produção do roteiro, nesse caso é transmitido flashes de explosões, guerras, símbolos nazistas e ao final

⁹⁰ "Corra!", um filme de terror que tem o racismo como tema principal, levou quatro indicações ao Oscar, incluindo filme, diretor para Jordan Peele e ator para Daniel Kaluuya. O filme foi muito além das expectativas. Peele se tornou o primeiro diretor negro a faturar mais de US\$ 200 milhões com um filme de estreia, sendo que o orçamento de "Corra!" foi de apenas US\$ 5 milhões. Jordan Peele, hoje com 39 anos, ficou conhecido nos Estados Unidos atuando como comediante no programa "Key and Peele". Na atração humorística, o ator, roteirista e diretor nova-iorquino dividia as atenções com Keegan-Michael Key. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2018/noticia/como-corra-virou-um-dos-filmes-com-mais-indicacoes-ao-oscar.ghml> Acesso em: 28 fev. 2021

do videoclipe para cada munição disparada um nome de pessoa negra morta pela operação da “Segurança do Estado” como: João Vítor, Cláudia Silva Ferreira, Marielle Franco entre outras.

Figura 54 - Videoclipe Corra – Parte I

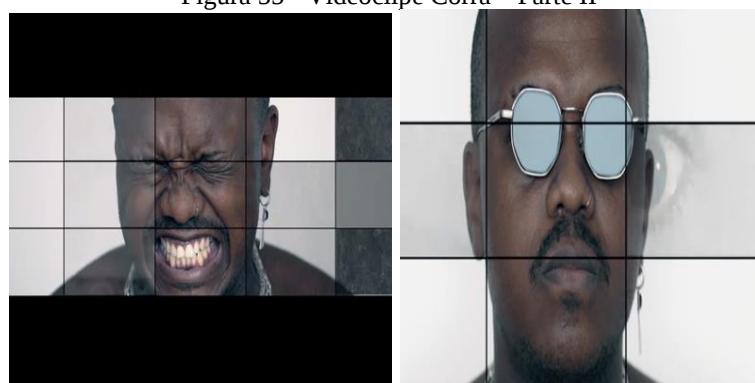


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>

Acesso: 05 mar. 2021

Percebe-se que de início o rapper faz um flashback, uma retrospectiva ao frisar “a revolta do nosso povo” uma referência sobre a violência implacável e sanguinária dada aos povos negros e indígenas, assim ao cantar o MC se coloca no lugar do povo como menciona no refrão “*Amor, olha o que fizeram com nosso povo/ Amor esse é o sangue de nossa gente/ Amor olha a revolta do nosso povo/Eu vou, juro que hoje vai ser diferente*”. Na cenografia roteirizada do videoclipe Djonga aparece em meio às outras imagens com um ar expressivo de dor, ódio e tem vezes movido de incredulidade.

Figura 55 - Videoclipe Corra – Parte II



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>

Acesso: 05 mar. 2021.

O primeiro verso: “*Éramos milhões, até que vieram vilões/ O ataque nosso não bastou/ Fui de bastão, eles tinham a pólvora/ Vi meu povo se apavorar/ E às vezes eu sinto que nada que eu tente fazer vai mudar...*” remete a um passado de sofrimento, dor e genocídio por parte

dos colonizadores. A referência colocada na letra no tempo *passado* “*Éramos milhões, até que vieram vilões*” dialoga de forma direta com a narrativa de Sartre ao prefácio do livro de Fanon (1961, p.3) “Não faz muito tempo a Terra tinha dois bilhões de habitantes, isto é, quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de indígenas [...]”.

Desse modo, poderíamos interpretar que o rapper faz uma alusão aos primórdios que sofreram e que ainda hoje sofrem nas periferias espalhadas pelo Brasil e pelo mundo, e ainda que manuseando um “bastão” faz a sua corrida na tentativa de escapar e contra-atacar da violência “dos vilões” equipados com “pólvora”.

Portanto Djonga inserido nesse processo de luta não se contenta em ficar como vítima, sujeito dominado, domado, adestrado, não se esconde atrás de um “escudo”, pois à retaguarda desse confronto há uma investida por parte do oprimido, assim assume a necessidade de se colocar no lugar do outro e mais do que isso de ser o porta voz da favela/ da comunidade. Lélia Gonzalez (1984)⁹¹ afirma que devemos romper com a domesticação, confirmando nossa fala justamente pelo motivo de sempre termos sido tratados como objetos e infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria; é a criança que fala sobre si em terceira pessoa, porque é falada pelos adultos)

Mais adiante no verso da canção, podemos conferir alguns marcadores textuais da letra onde o rapper profere: “*Tô juntando os cacos*” além de enfatizar “*Sou antigo na arte de nascer das cinza/ Tanto quanto um bom motorista é na arte de fazer baliza/ Eu tô na arte de fazer...*”, aqui é possível interpretar no verso da canção por meio de sua espiritualidade e ancestralidade na arte da guerrilha o ato de tomar para si a responsabilidade coletiva ao se transformar num libertador ou um resgatador do seu povo, assim denota-se um espírito voraz e altivo que ele carrega quando sinaliza e repete nas três partes da estrofe: “na arte de” e nesse quesito “nascer das cinzas” uma simbologia que nos remete a compreender como se fosse uma Fênix⁹² e como

⁹¹ GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/viewFile/15086/11437>. Acesso em: 02 mar. 2021.

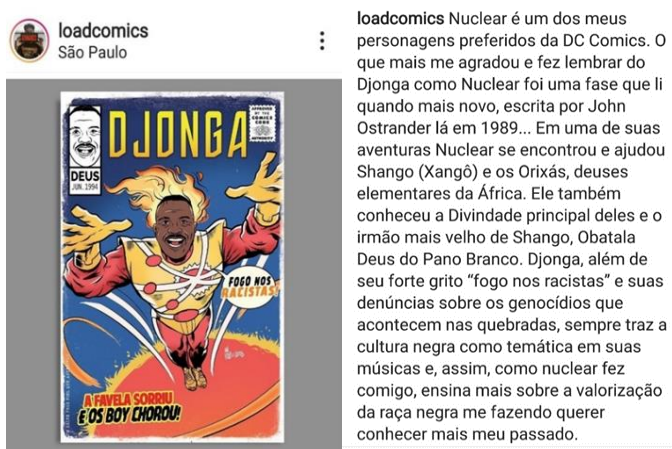
⁹² Na Umbanda falar sobre a Ave fênix é importante, pois é a ave símbolo da transformação, símbolo da vida após a morte, do comum ao conhecimento, do neófito ao sacerdócio, Xangô é o Orixá do fogo, da transformação, associamos a ele essa linda ave, pois no fogo queima-se os erros, problemas, dúvidas e tudo que não queremos para nós e nossos semelhantes e renascemos nas cinzas da tolerância e da justiça e do amor fraterno. A fênix é um pássaro da mitologia grega que, quando morria, entrava em autocombustão e, passado algum tempo, renascia das próprias cinzas. Outra característica da fênix é sua força que a faz transportar em voo cargas muito pesadas, havendo lendas nas quais chega a carregar elefantes. Podendo se transformar em uma ave de fogo. Teria penas brilhantes, douradas, e vermelho-arroxeadas, e seria do mesmo tamanho ou maior do que uma águia. Segundo alguns escritores gregos, a fênix vivia exatamente quinhentos anos. Outros acreditavam que seu ciclo de vida era de 97.200 anos. No final de cada ciclo de vida, a fênix queimava-se numa pira funerária. A vida longa da fênix e o seu dramático renascimento das próprias cinzas transformaram-na em símbolo da imortalidade e do

um lutador primitivo heroico com a missão de levar a favela a um lugar mais confortável, acolhedor e humano.

O rapper Mano Brown corroborou com essa noção ao falar especificamente sobre Djonga, ao participar num evento musical na Esplanada do Mineirão, ocorrido no ano de 2019.

É um negro retinto de Minas Gerais. Ele tem a ideia, a raça, a raiz. Autor autêntico, talentoso. Djonga vai conduzir a multidão de negros para buscar a liberdade. Ele é mais útil do que partido político, padre e pastor. Um instrumento de Deus e do orixá dele, Xangô. (BROWN, Festival Sarará, 2019)

Figura 56 - Ilustrador LOAD transforma Djonga em super-herói – o rapper lembra de uma fase de 1989 do personagem da DC Comics



Disponível em: https://www.instagram.com/p/B99o8F_H8PT/?utm_source=ig_embed

Acesso: 02 mar. 2021

No verso seguinte o MC faz uma síntese com uma contextualização histórica marcados pelos tempos: passado e presente, assim deixa notório quem são os verdadeiros algozes dos povos que foram subalternizados “*Eles são a resposta pra fome/ Eles são o revólver que aponta/ Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não despona/ Vocês são o meu medo na noite/ Vocês são mentira bem contada/ Vocês são a porra do sistema que vê mãe sofrendo e faz virar piada, porra*” os marcadores pronominais pessoais na estrofe “Eles” e Vocês” demarcam as passagens de tempo referindo-se as violência(s) física e psicológica do sistema burguês opressor dos colonizadores na antiguidade como até hoje ao ser empregada de forma desumana pelo Estado de “direito”; por parte das “Forças de Segurança Nacional” e pelo Presidente do Brasil Jair Messias Bolsonaro⁹³ que movido de psicopatia (no pior momento da

renascimento espiritual. Disponível em: <https://espadadeogum.blogspot.com/2010/06/fenix-ave-de-xango.html>
Acesso: 02 mar. 2021

⁹³ Na quarta-feira (03/03/2021), o Conselho Nacional de Secretários de Saúde (Conass) registrou 1.910 óbitos pela doença no período de 24 horas, o maior em um ano de pandemia, além de 71.704 novos casos de infecção pela doença. Já o boletim desta quinta (4/3) mostra 1.699 óbitos e 75.102 novas infecções documentadas no último

Pandemia em 2021, após o registro de novo recorde diário de mortes pela covid-19 no país) deu uma série de declarações dando a entender que o choro pelas vítimas é "frescura" e "mimimi" e classificando como "idiotas" aqueles que cobram na imprensa e nas redes sociais a compra de vacinas pelo governo. Esse tipo de insinuação sarcástica contra o povo dialoga com o que Djonga diz: *“Vocês são mentira bem contada/Vocês são a porra do sistema que vê mãe sofrendo e faz virar piada, porra”*.

Nesse contexto Fanon (1961, p.44) vai questionar “Quem são as forças que no período colonial propõe a violência do colonizado novas vias, novos pólos de investimento? Em primeiro lugar são os partidos políticos e as elites intelectuais ou comerciais”. E ainda mais adiante vai reforçar como o(s) político(s) “brincam com fogo” ao se comportar de maneira fria e calculista frente ao povo com estratégias discursivas irrefletidas, ardilosas e impensadas, mas que pode causar também um apelo emocional efusivo de consagração para aquele que ouve

Os políticos que tomam a palavra, que escrevem nos jornais nacionalistas, fazem sonhar o povo. Evitam a subversão, mas introduzem de facto terríveis princípios de subversão na consciência dos ouvintes ou leitores. Com frequência, utilizam a língua nacional ou tribal. Isto é também fomentar o sonho, permitir que a imaginação se liberte da ordem colonial. Às vezes, esses políticos dizem: «Nós os negros, nós os árabes» e esse apelo, carregado de sentido durante o período colonial, recebe uma espécie de consagração. Os políticos nacionalistas brincam com o fogo. Porque, como dizia recentemente um dirigente africano a um grupo de jovens intelectuais: <<Reflictam antes de falarem às massas, elas entusiasma-se rapidamente>> (FANON, 1961, p.52).

dia, somando a um total de 260.970 mortes e 10.793.732 casos de covid-19. Pelo 11º dia consecutivo, a média móvel em sete dias de óbitos cresceu, atingindo 1.353. Em discurso transmitido pela TV Brasil, o presidente afirmou: "Chega de frescura, de mimimi. Vão ficar chorando até quando? Temos que enfrentar os problemas, respeitar, obviamente, os mais idosos, aqueles que têm doenças, comorbidades. Mas onde vai parar o Brasil se nós pararmos?". Ele disse também que o governo "nunca" se esquivou de buscar vacinas, mas que sempre priorizou a análise da Anvisa antes da liberação: "Tão logo a Anvisa começou a certificar vacinas, nós passamos a comprá-las". Entretanto, em outro momento do dia, sem máscara e rodeado por apoiadores, Bolsonaro esbravejou contra a demanda por imunizantes: "Tem idiota que a gente vê nas redes sociais, na imprensa, (dizendo) 'vai comprar vacina'. Só se for na casa da tua mãe. Não tem (vacina) para vender no mundo". No discurso veiculado pela TV Brasil, o presidente se disse "castrado" em seu poder diante de políticas locais: "Governadores e prefeitos, repensem a política do fecho tudo. O povo quer trabalhar!" "Até quando vamos ficar dentro de casa? Até quando vai se fechar tudo? Ninguém aguenta mais isso", disse, depois se referindo ao fechamento do comércio como "frescura". "Atividade essencial é toda aquela necessária para o chefe de família levar o pão para dentro de casa, porra", afirmou, mais uma vez defendendo que a economia não pode parar. A mesma frase foi postada em sua conta no Twitter. Em outro momento em sua visita a Goiás, falando a apoiadores, o presidente disse que seu governo está indo bem na gestão da pandemia: "Temos um problema que é o vírus. Tem que enfrentar, não adianta ir para debaixo da cama. Lamentamos as mortes, mas temos que conviver e vencer. O Brasil é um dos países que mais vacinam no mundo. Não tem o que falar de mim, falam agora que sou negacionista. Não tem o que falar, nosso governo está indo muito bem, graças a Deus". Desde o início da pandemia, Bolsonaro já se referiu à covid-19 como uma "gripezinha", perguntou "e daí" ao ser confrontado com o número recorde de mortes no país e afirmou que "todos vamos morrer um dia". Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56287135> Acesso: 10 mar. 2021

Na sequência do verso do rap podemos ver mais uma vez a violência empregada “*Eu vi os menor pegando em arma, pois cês foram silenciadores/ Eu vi meu pai chorando o desemprego, desespero/ Pra que isso, mano?*” Podemos interpretar que o sistema burguês político e a classe dominante capilarizada em todas as esferas sociais é quem se utiliza dos “silenciadores” entendidos como se fossem “armas” letais manuseadas pelo governo atiradas contra quem tenta reagir ao caos estabelecido, a opressão e exploração econômica, quem tenta arrumar um emprego, ter uma saúde de qualidade ou procura ter uma educação mais acessível e igualitária. Como bem alerta Fanon (1961, p.) “nas colônias a infraestrutura é sempre uma superestrutura” demonstrando que o privilégio social econômico e que é detentor de direitos é tido sempre por parte da burguesia.

O rapper também quer passar para o ouvinte que ficar na posição de inércia não é a solução e se contentar com o mísero funcionalismo ofertado como mão de obra barata não pode ser aceito “*Eu não quero vida de pizzaiolo, e sim ser dono da pizzeria/ Querem que eu me contente com nada*”, já que desde sempre quem construiu tudo foi o povo “*Sem meu povo o tudo não existiria/*”. O rapper transcorre uma violência do não pertencimento ao lugar de origem e da não posse e direito dela, uma violência que é invasora das terras nativas indígenas e que também empurra as pessoas para as periferias, um processo que vai desde o início da escravidão ao processo urbano de favelização. A ver: “*Eu disse: oh como cê chega na minha terra/ Ele responde: quem disse que a terra é sua?*”. Esta canção indica um discurso indireto livre que mistura a narrativa do senhor de escravos com a do capitalista contemporâneo. Como bem reflete Fanon (1961, p.28) “O intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência não mitiga a opressão, nem encobre mais o domínio. Expõe e manifesta esses sinais com a boa consciência das forças da ordem, leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado.”

No verso 2, Djonga esboça um momento de ódio, solidão, frieza e de separatismo por parte do colonizador, ainda acusam e transferem a culpa ao povo de ser o empecilho de estar dividindo tudo “*Durante o dia eu só tinha vivido o ódio/ Deus deu o frio e não me deu o cobertor/ Perdão Senhor, mas na pista eu só vejo sódio/ Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos separa/ Depois nos acusam de tá dividindo demais/*”. O autor martinicano deixa mostra que esse tipo de relação e atitude do colono é uma estratégia perspicaz de manipulação e alienação do Outro “O colono e o colonizado conhecem-se há muito tempo. E, na realidade, tem razão o colono quando diz conhecê-los. Foi o colono que fez e continua fazendo o colonizado” (FANON, 1961, p.27).

No seguinte verso o nome artístico Djonga é deixado de lado e entra em cena agora a pessoa de Gustavo que fala consigo mesmo: *“Minha mente me diz: ‘get out, Gustavo, corra!’”*, aqui interpreto essa parte da letra como um símbolo de luta psicológica, subjetiva e interna de Gustavo, uma vez que sua mente ligada a sua alma, prazer e desejos apontam para o correr, para a fuga, mas o corpo do sujeito de pesquisa aponta para o status, a sedução da mídia, a aceitação do mercado capitalista e maniqueísta, portanto podemos verificar que existe uma luta de dois “Djongas” sobretudo repercutida na tensão e no choque de sua existência.

Assim, percebo que o rapper promove um exercício de descolonização mental embora eu reconheça que a sedução do dinheiro e do status seja muito forte, o “correr da mente” fala mais alto, e acompanhando a sua caminhada artística como leitor e ouvinte e os seus próprios comentários em vídeos é que mesmo ele atingindo certo prestígio na mídia, não fugiu da sua área de origem, dos amigos, das famílias das comunidades periféricas que ele ajuda e sustenta com o dinheiro que ganha.

Na parte final do verso evidencia o contraste do capital que é ganho entre a periferia e a burguesia *“Pros meus qualquer grana é o mundo/ Pros deles qualquer grana é troco”* e o tipo de tratamento tirano que o opressor tem para com os oprimidos *“E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer/ De quem tá com o controle do game/ Não treme, não geme, se cala vadia/ Aqui é a porra do senhor de engenho/ Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame”*. Demonstra também o abuso, a troca de valores ou a moeda de troca do homem negro se por acaso ele quiser um prêmio; uma condecoração *“Tem que se vender pra mim se tu quiser um Grammy/ Sou a morte, o diabo, o capeta/ A careta que te assombra quando fecha o olho/ Enquanto eles gozam com o choro”*. Ao final apresenta o seu protagonismo enquanto voz dos oprimidos *“Existirei pra fazer tu sorrir, amor/ Sou seu colete à prova de balas/ Seu ouvido à prova de falas/ Eu vou tomar nosso mundo de volta”* aqui o agenciamento de quem vai tomar de volta o que fora roubado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados.
 Eu era revoltada, não acreditava em ninguém.
 Odiava os políticos e os patrões,
 porque o meu sonho era escrever
 e o pobre não pode ter ideal nobre.
 Eu sabia que ia angariar inimigos,
 porque ninguém está habituado
 a esse tipo de literatura.
 Seja o que Deus quiser.
 Eu escrevi a realidade.
 (Carolina Maria de Jesus)*

“Fecham-se as cortinas”; “Apaga-se a luz”; “Já é tarde e declinou o dia” enfim nessa vida ninguém está pronto para a hora da partida e para dizer: Adeus! Mas quem sabe um até logo ou até mais tarde, por isso cabe aqui nesse “fechamento” mesmo escrito de forma informal e imatura esboçar um *flashback* com mistura de sentimentos, revolta pelas injustiças sociais e gratidão por tudo.

Assim coloco aqui um pouco de memórias vividas em tom de despedida, por isso considero aqui que consideração final ou conclusão nesse caso se torna para mim um desafio enorme e uma dura despedida do hoje, mas esperançoso pelo amanhã.

Na música sou bem eclético, aprecio samba, pagode, rock, mas o Rap é “o carro chefe”. Nessa estrada do Rap e nessa viagem do Hip Hop que estou há mais de 20 anos já cantei algumas vezes, compus letras, guardo até hoje CDs de bases instrumentais, já vi muita coisa, já ouvi muita música, já assisti muito, já me graduei ao pesquisar o rap de MV Bill, enfim sou leitor, sou ouvinte, admirador e fã, colecionador, apaixonado por rimas, beats, mixagens, danças, grafitagens, um apaixonado pelo antigo e pelo novo, por CDs físicos, pela matéria jornalística, pelos selos, posters, encartes, discos e revistas.

Tudo isso me leva a fazer uma viagem no túnel do tempo, a refletir, meditar e a pensar como a velocidade dos marcadores dos ponteiros dos relógios e das horas reduz tudo ao nosso redor. Em frações e em milésimos de segundos, muitas coisas podem acontecer, as horas se abreviam cada vez mais ao ponto que não podemos medir e perceber, passa rápido - quatro elementos do HIP HOP; mais tempo, a década de 1960 - começa a revolução das ruas, da literatura marginal, do ritmo e poesia, começa o que viria ser a hibridização cultural - Jamaica o epicentro do RAP - DJ’S Kool Herc e Grand Master Flash - o novo estilo musical nas festas que aconteciam nos guetos. Mais um ano: 1970 quem não adormeceu presenciou DJ Afrika Bambaataa nos EUA mais precisamente nos bairros pobres de New York tocar para jovens de origens negra e latino-americana em busca de uma sonoridade nova, significativa e envolvente.

Aqui: Brasil. O ano: 1980. O santuário do movimento: Estação de Metrô São Bento, São Paulo, sou grato para sempre ao Rap um movimento cultural musical que inspirou muitos, influenciou outros e embalou tantos em muitas noites Brasil à fora. Gratidão para sempre aos influenciadores que sem eles um vácuo enorme ficaria no espaço tempo: Negra Li, Thaíde & DJ Hum, RZO, Sabotage Maestro do Canão (*in memorian*), DBS, Consciência Humana, WG, Racionais MC'S, GOG, Dino Black, Viela 17, Japão, Atitude Feminina, APC XVI – LUO, Detentos do Rap, Mano Reco, Kamilla CDD, MV Bill, DJ Jamaica, 509–E, Dexter, Facção Central, Eduardo Taddeo, DMN, Consciência X Atual, Expressão Ativa, Realidade Cruel, e muitos outros. O tempo passa rápido.

E ainda na linha contínua do tempo espiral penso como passa rápido mesmo, o globo terrestre gira o que mostra aos desinformados que realmente a terra nunca será plana, e gira assim como a volta que o DJ faz nos discos de vinil, já dizia o KL Jay dos Racionais MC'S. Nessa viagem pensei que a ampulheta era coisa utópica, que fazia uma certa quantidade de tempo regulada com a quantidade de areia que é armazenada dentro dela de forma mais lenta e não tão implacável, mas é bom recordar do que diz o rapper Mano Fler em “Tempestade”: “Tem coisas que leva tempo/ Tem coisas que o tempo leva”.

No presente tempo e hora é preciso se fundamentar, se armar com o microfone, com o lápis, caneta e papel e mais do que nunca “criar raízes” e se firmar cada vez mais forte e assim resistir as intempéries do tempo, intempéries aqui interpretadas como aquilo que nos rouba os sonhos, castra nossos direitos, ataca e desperdiça nossos saberes e nossa cultura. Somos resiliência, a cultura não perdemos, nós ressignificamos, ainda que tentem nos enterrar não vai dar certo pois somos sementes.

É preciso “virar a mesa”; “virar o jogo”, sair da zona de conforto e “ entrar na zona de conflito” ainda que esteja no final do segundo tempo e nos acréscimos da partida, afinal “o jogo só acaba quando o juiz apita” enquanto Deus colocar ar nos pulmões é tempo de lutar, é preciso transgredir as injustiças, o medo, os insultos, as psicoses, insurgir-se contra os apelos da cultura hegemônica, é preciso decolonizar a mente, e assim como Djonga, também considerar-se uma HERESIA contra o lado conservador, fundamentalista e apropriador da cultura, para que nasça nas periferias O MENINO QUE QUERIA SER DEUS que faça de sua arte criadora a força motriz para ser o LADRÃO ao resgatar e tomar de volta o que nos é tirado todos os dias sem pedir licença para que as HISTÓRIAS DA MINHA ÁREA sejam histórias de justiça social, de igualdade de direitos, de respeito e de verdade.

Quero corroborar com uma estrofe do rap “Junho de 94” escrito por Djonga o qual diz assim: “Chegar aqui de onde eu vim/ É desafiar a lei da gravidade/ Pobre morre ou é preso,

nessa idade”. Esse exercício de escrita pessoalmente para mim não é tarefa fácil, é resultado de um longo processo que se tornara muito árduo, um desafio sem medida.

Como qualquer outro jovem que não nasceu em “berço de ouro” tive que correr atrás para conseguir ganhar um dinheiro e acordar muitas madrugadas, assim trabalhei muito tempo em serviço braçal na construção civil de servente de pedreiro e pintor seja em registro em carteira profissional ou no trabalho informal mesmo.

Nessa jornada dura de trabalho você é confrontado com duras críticas e situações adversas e constrangedoras, situações como desprestígio, não sei talvez por fazer algo “sem importância” para alguém ou por ser alguém de pele escura portanto, há muito desmerecimento, descaso seja na construção civil, no serviço doméstico e outros, você é visto como um sujeito subalterno e como descarte ao ponto de ter que almoçar separado da mesa do cliente. Lélia González (1984, p.224) diz em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”: “Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira - sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular - trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta”.

Por meio das leituras do poema de Carolina Maria de Jesus, em “Antologia pessoal” duas partes de uma estrofe me chamaram a atenção e dialogaram com o meu sentimento da alma. A primeira diz: “Muitas fugiam ao me ver pensando que eu não percebia/ Outras pediam pra ler os versos que eu escrevia/ Era papel que eu catava para custear o meu viver/ E no lixo eu encontrava livros para ler”. E na segunda seguinte: “Quantas coisas eu quis fazer fui tolhida pelo preconceito/ Se eu extinguir, quero renascer num país que predomina o preto/ Adeus! Adeus, eu vou morrer! / E deixo esses versos ao meu país/ Se é que temos o direito de renascer/ Quero um lugar onde o preto é feliz”.

Adentrar nesse Programa de Pós- Graduação foi a “volta por cima”, foi de fato “desafiar a lei da gravidade”. O Mestrado em Estudos Culturais foi desafiador – a orientação de um jovem entusiasta, ousado e competente orientador, as pertinentes contribuições dos professores, as disciplinas estudadas, os teóricos (as) lidos e os contatos com o estudo decolonial, foram fundamentais para o meu aprendizado enquanto sujeito pesquisador, um exercício contínuo de empoderamento, engajamento e ressignificação.

O trabalho teve como objetivo analisar a emergência de um discurso de resistência e de representatividade negra por meio da cultura *Hip Hop* e a produção artística no rap apresentado por Djonga o qual se delineou na contramão do discurso colonialista. Partindo das fontes de pesquisa analisadas verificou-se que a contra narrativa periférica do Rap surgiu como uma construção de uma mente emancipada, anticolonialista e antissegregacionista.

Dessa maneira, observou-se que a cultura de rua nesse contexto específico a mineira se caracterizou como um agenciamento juvenil de produção social e híbrida na construção de novas reflexões e novos saberes dos sujeitos periféricos que surge como *modus operandi* de luta ao tentar tomar de volta a dominação cultural que lhes foi roubada e imposta como padrão a ser seguida. O estudo decolonial procurou questionar a cultura dominante ocidental instituída e organizada numa hierarquia mais vertical possível que é intolerante e implacável com quem pensa e age diferente ao ponto de produzir o cancelamento do Outro sob a ótica da rebeldia e ódio que interrompe o diálogo de quem tenta se manifestar.

Assim basta alguém, famoso ou anônimo, ousar cometer um deslize para virar alvo de uma “avalanche” de mensagens de ódio, no caso dos usuários da internet esse ato se transforma em uma “terra sem lei”, muitos se colocam no lugar de “júri, juiz e executor”. Não falta quem se sinta no direito de interpelar o outro, de apontar o dedo e fazer justiça com as próprias mãos ainda que você se doe ao próximo e entregue a sua vida de “bandeja” para todo mundo, a sua própria cabeça pode estar em jogo e ser servida para deleite da plateia.

Nesse sentido no dia 01 de junho de 2021 Djonga ao ser entrevistado no Programa “Provoca” da TV Cultura por Marcelo Tas, falou sobre as críticas que recebeu após fazer show que gerou grande aglomeração no Rio de Janeiro, no final de 2020⁹⁴.

A partir da pesquisa analítica em questão é possível afirmar que sim, houve um resultado de aproximação e de interlocução entre sujeito de pesquisa e suas contribuições para o gênero musical rap em consonância com os referenciais de autores e pesquisadores do campo dos Estudos Culturais e decolonial.

Verificou-se, portanto, que as produções e roteiros apresentados pelo rapper trouxe para a esfera pública hegemônica como as redes sociais, a TV e os veículos de informação certo desconforto na sociedade conservadora com provocações, contestações, críticas e debates em torno, por exemplo, da ancestralidade do rapper, do consumo enquanto sujeito negro, da espiritualidade creditada, do território de origem e do racismo.

⁹⁴ **"Eu fui inimigo da saúde pública naquele momento, eu sei que fui"**, disse. Ele explicou os motivos que o levaram a realizar o evento: "Estava muito revoltado com o fato de ver que todas as coisas estavam rolando, menos na minha área. Eu tinha acabado de lançar um disco, queria ver o resultado desse disco. Foi somando tudo [...]. Quando eu fiz, já sabia que iam acontecer as críticas. **Só que eu não posso aceitar que um cara me compare com o Bolsonaro**, não posso e não vou aceitar". Ele ainda falou sobre o fato de ter se afastado das redes sociais após a repercussão. "A galera até acha que eu saí da internet por causa disso, não saí. Eu saí da internet porque já era meu plano sair da internet", afirmou. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/06/01/1105_djonga-fala-sobre-show-no-rj-durante-a-pandemia-sabia-que-iam-acontecer-as-criticas.html Acesso em: 12 jun. 2021.

Assim, o rap aparece como linguagem, pensamento e forma de pertencimento, transformando o cotidiano através do discurso e da prática, desmistificando as abordagens que tratam a música como algo supérfluo e inferior. O rap traz o diálogo frequente com a descolonização do conhecimento, construindo um pensar autônomo a partir das próprias experiências, olhares e saberes, deslocando as estruturas de poder ao gerar um sentimento de pertencimento entre negros e negras.

Encerro aqui, com a imagem do novo álbum de Djonga, “Nu”, lançado em 13 de março de 2021, nos momentos da escrita final dessa dissertação. A pesquisa continua, a escrita se encerrou, o filme “terminou, mas a vida e a luta sempre continuam.

Figura 57- 5º álbum “Nu” – 13 de março de 2021



Fonte: <https://www.instagram.com/djongador/?hl=pt-br>

Acesso: 13 mar. 2021

REFERÊNCIAS

ALVES, Lara. **Ladrão de Djonga alcança mais de 14,5 milhões de plays em uma semana.** mar/2019. O Tempo. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/ladr%C3%A3o-de-djongaalcan%C3%A7a-mais-de-14-5-milh%C3%B5es-de-plays-em-uma-semana-1.2153076>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco: modos de ler.** Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 297 f., 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35282/35282.PDF> Acesso em: 13 fev. 2021.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf Acesso em: 07 jun. 2021

BERNARDINO-COSTA, Joaze. **Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal.** Sociedade e Estado, vol. 33, núm. 1, pp. 117-135, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3399/339959673006/html/index.html> Acesso: 25 abr. 2021

_____; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra.** Revista Sociedade e Estado. V. 31, N. 1. Janeiro/Abril 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945> Acesso: 25 abr. 2021

_____; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afro diaspórico.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

_____. **Consumidores e Cidadãos.** 7.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. 228p. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0128-1.pdf> Acesso: 25 abr. 2021

_____. O consumo serve para pensar. In: **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: ed UFRJ, 1995. P. 51-100.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do movimento Hip-Hop curitibano a partir da análise do discurso de letras da música de Rap** / Curitiba, 2011. Disponível em: dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/.../Dissertacao_finalizada_Tatiane.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. Disponível em: <https://globalizacaoeintegracaoregionalufabc.files.wordpress.com/2014/10/castells-m-a-sociedade-em-rede.pdf> Acesso: 25 abr. 2021

_____. **Internet e sociedade em rede**. In: Dênis de Moraes. 6ª ed. Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2012. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2017/3097.pdf> Acesso: 25 abr. 2021

COLAÇO, Thais Luzia. **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945> Acesso: 25 abr. 2021

COSTA NETO, Antônio Gomes da. **A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial**. Revista EIXO, Brasília – DF, v. 5, n. 2, julho-dezembro de 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945> Acesso: 25 abr. 2021

DAVIS, Angela Y. **A Democracia da Abolição: para além do império das prisões e da tortura**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 16. Disponível em: [file:///C:/Users/roger/OneDrive/Documentos/5197-Texto%20do%20artigo-16427-1-10-20171104%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/roger/OneDrive/Documentos/5197-Texto%20do%20artigo-16427-1-10-20171104%20(1).pdf) Acesso: 20 mar. 2021

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. 2001. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo, 2001.

DERRICK, Darby; TOMMIE, Shelby. **Hip Hop e a filosofia** – São Paulo: Madras, 2006.

DORNELAS, Luana. **A trajetória de Djonga**. dez/2017. Portal Redbull. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 26 ago. 2019.

EVARISTO, Conceição. **Da calma e do silêncio**. In: Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. Disponível em: <https://clotildezingali.blogspot.com/2017/08/da-calma-e-do-silencio-de-conceicao.html> Acesso: 25 abr. 2021

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Ângela. **Destaque do rap nacional, mineiro Djonga celebra conquistas dos jovens negros em novo disco**. abr./2018. Portal Uai. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/04/01/noticiasmusica,224782/destaque-do-rap-nacional-mineiro-djonga-celebra-conquistas-dos-jovens.shtml>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **“Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil** / Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015. --São Carlos: UFSCar, 2016. 260 f. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7123/TeseDMF.pdf?sequence=1> Acesso: 25 abr. 2021

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. São Paulo, FFLCH-USP, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006181824/publico/tese.pdf> Acesso: 25 abr. 2021.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeira. **Hip Hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social**. São Paulo: FACOM, 2007. n. 17.

GÓES, Jancleide Texera. **Afrociborgue: Performances Negro-Diaspóricas e Próteses Digitais do Hip Hop Brasileiro** / Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras - UFBA, 2017.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; GONZÁLES, Jose Marín Gonzales; MENEZES, Marcos Antônio (orgs). **Novas epistemes e narrativas contemporâneas**. – Campo Grande: Life Editora, 2017.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **Machocracia, negacionismo histórico e violência no Brasil contemporâneo**. REVISTA ANDUTY, v. 7, p. 146-158, 2019. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/10303/5279> Acesso: 25 abr. 2021

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/viewFile/15086/11437>. Acesso em: 02 mar. 2021.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. Disponível em: http://www.grupodec.net.br/wp-content/uploads/2015/10/Da_Diaspora_-_Stuart_Hall-book.pdf Acesso: 25 abr. 2021

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2000. Janeiro e São Paulo. In: *Análise Social*. Lisboa, 2009. n. 192. p. 605-634. Livro - Disponível em: <http://www.hotsitespetrobras.com.br> Acesso em: 16 ago. 2019

_____; FREIRE FILHO, João. **Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 1ª edição. Disponível em: <https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2019/03/aula2003herschmannteoriadacomunicac387c383oii.pdf> Acesso: 25 abr. 2021

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: editora Francisco Alves, 1960. 173 p.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Lux e Sombras. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003, 80p. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VAxUvuoep-ukpTK7LOGRYSbKhzc147rE/view> Acesso: 14 fev. 2021

LOUREIRO, Bráulio Roberto de Castro. **Arte, cultura e política na história do rap nacional**. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, no 63, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/114886/112610> Acesso: 25 abr. 2021

MACHADO, Edilaine Ricardo. **Formação teatral como resistência às práticas de embranquecimento**. Anais ABRACE, v. 17, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1701/1832> Acesso: 07 jun. 2021

MADEIRA, Cláudia. **Da mestiçagem e do hibridismo: uma categorização crítica**. *Análise Social*, n. 177, p. 950-950. Lisboa, out. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n177/n177a09.pdf> Acesso em: 22 jan. 2021

MEDEIROS, Jefferson Ubiratan de Araújo. **Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga**. *Revista Espaço Acadêmico* – n. 218 – set./out. 2019 – bimestral. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/49977/751375148655> Acesso: 15 ago. 2020

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/redes/article/view/5048/pdf#> Acesso: 25 abr. 2021

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia. **Por uma razão decolonial: desafios ético-político epistemológicos à cosmovisão moderna**. Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan.- abr. 2014. milênio. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945> Acesso: 25 abr. 2021

MONTEIRO, Maurício. **Música e identidade em Minas Gerais colonial**. Caletrosópio - ISSN 2318-4574 - Volume 4 / n. Especial / 2016 / II DIVERMINAS. Disponível em: <file:///C:/Users/roger/Downloads/3666-Texto%20do%20artigo-7399-1-1020160928.pdf> Acesso em: 22 jan. 2021

MOURA, Beatriz. **Djonga, o menino que queria ser Deus**. mar./2018. Portal Vice. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ywqaby/djonga-menino-queria-ser-deus-entrevista. Acesso em: 26 ago. 2019.

MURATORI, Matheus. **Destaque no hip-hop nacional, BH é comparada ao celeiro de talentos dos EUA**. out/2018. Portal Uai. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/10/28/noticias-musica,236385/destaque-no-hip-hop-nacional-bh-e-comparada-ao-celeiro-de-talentos-do.shtml>. Acesso em: 26 ago. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40049/html> Acesso: 20 mar. 2021

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

PORTILHO, Érica. **Matriarcado afreekana: narrativas cruzadas do ventre negro ao Brasil** / Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ, 2019. Disponível em: http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/137_e%CC%82rica%20Portilho.pdf Acesso em: 07 jun. 2021

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação**. Bauru, EDUSC, 1999.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, E. (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, p. 227-278. Perspectivas latino-americana. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RAMÃO, S.R.; MENEGHEL, S.N.; OLIVEIRA, C. **Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero**. Psicologia & Sociedade; 17 (2): 79-87; mai/ago. 2005. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1gHdJZYFw6y4x8PE6dCfGbILmF9Y5VYHo/view> Acesso: 15 mar. 2021

REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. **O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas**. Revista Espaço Acadêmico – n. 202 – Maio/2018. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945>

Acesso: 25 abr. 2021

RINK, A. **Grafitagem: resistência e criação**. Revista Tamoios, n. 1, p. 76-91, 2010. Disponível em:

https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26306/1/2019_JuliaRibeiroDeAbreuMendes_tcc.pdf

Acesso: 25 abr. 2021.

ROSEVICS, Larissa. **Do pós-colonial à decolonialidade**. In: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, Larissa (Orgs.). Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas. Exu como Educação**. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, Nº 4, p. 262-289, Out/Dez2019. Disponível em: <http://www.ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistaexitus/article/view/1012/528>

Acesso: 04 mar. 2021

SÁ, Simone Pereira de. **Som de preto, de proibidão e tchutchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca**. In: CUNHA, Paulo; PRYSTHON Ângela (Orgs.). Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 228-247.

SALLES, Ecio de. **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. il.; (Tramas urbanas; 3). Disponível em: <https://lutieromusical.files.wordpress.com/2013/08/poesiarevoltada.pdf>

Acesso: 25 abr. 2021

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo - A afirmação das epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina S. A., 2018.

_____. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.63, p. 237-280, 2002.

_____; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra. Almedina, 2009.

SARACENI, Rubens. **“O Guardião Tranca Ruas, O Livro dos Exu”**. Disponível em: https://www.academia.edu/18918605/Cartilha_de_Exu Acesso: 20 mar. 2021

SCUDDER, Priscila de Oliveira Xavier. **Pedagogia da Casa: memória e diálogo de saberes – primeiras notas**. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, v. 4, n. 11, p. 612-625, 20 jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/5781/pdf>

Acesso em: 13 fev. 2021

_____. **O abolicionismo como resistência ao extermínio da população negra**. Albuquerque: revista de história. vol. 9, n. 17, jan.-jul. de 2017, p. 156-175. Disponível em:

file:///C:/Users/roger/OneDrive/Documentos/5197-Texto%20do%20artigo-16427-1-10-20171104%20(1).pdf Acesso: 20 mar. 2021

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap**. 2014. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Daniela Fernanda Gomes da. **Conexões diaspóricas: a black music como elo nas relações raciais Brasil-Estados Unidos**. Colóquio Internacional Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros. Realizado pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, abril, 2012. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000132012000100006&script=sci_arttext Acesso em: 22 jan. 2021

SILVA, Rômulo Pereira. **Memórias de juventudes [manuscrito]: experiências educativas no/do hip-hop/** Rômulo Pereira Silva. - Belo Horizonte, 2018. 149 f., enc.: il Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOSBAGQ5N/1/disserta__o_mem_rias_de_juven_tudes_experi_ncias_educativas_no_do_hip_hop___1_.pdf Acesso em: 22 jan. 2021

SOUZA, Marcilene Garcia. **Juventude negra e racismo: o movimento Hip Hop em Curitiba e a apreensão da imagem de “Capital Europeia” em uma “harmonia racial”**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003. Disponível em: <http://www.bdae.org.br> Acesso em: 16 ago. 2019

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. **O "cálculo" subjetivo dos cancionistas**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 59, p. 369-386, 2014. e TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 1, n. 2, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00369.pdf> Acesso em: 13 fev. 2021

TEIXEIRA, Ana Barth. **Banksy: dos muros às galerias: a carreira de um artista na sociedade do espetáculo e a comercialização da arte do grafite**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

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

UNIVERSAL, Zulu Nation. **Apresenta informações sobre a organização não governamental, Zulu Nation, que fundou o movimento Hip Hop**. Site desenvolvido por Zulu Nation, 2017. Disponível em: <<http://new.zulunation.com/>>. Acesso em: 01 out. 2020.

VENTURA, Tereza. **Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo**. In: Análise Social. Lisboa, 2009. n. 192. p. 605-634.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. Estudos avançados, USP, n. 18, São Paulo, jan./abr. 2004. Artigo disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em: 15 ago. 2019.

Fontes – Documentários

BLACK RIO, Movimento. **1976 Movimento Black Rio**. Produção: Bruno Nunes Gonçalves, Luiz Felipe Lima e Zé Otávio Sebadelhe. Direção: Leo Feijó/ Multimeios. 2016. 1 vídeo. (12m10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJoI> Acesso: 26 abr. 2021.

DOCUMENTÁRIO. **“O som que vem das ruas”**. Produção: G5 filmes e Família de Rua. Direção: Daniel Veloso e Eduardo Zunza. 2011. 1 vídeo. (34m50s). Disponível em: <https://vimeo.com/99645819> Acesso: 26 abr. 2021

TRIUNFO, Nelson. **Documentário Nelson Triunfo - Pai do hip hop nacional**. Produção: Canal Aberto. Direção: Caue Angeli e Hernani Ramos. Produção executiva: Maria Lucia Ramos. Produtora associada: Onze Onze Filmes. 2021. 1 vídeo. (1h:25m50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jkgn94xQclQ> Acesso: 26 abr. 2021.

Fontes – Videoclipes musicais e Entrevistas

DJONGA. **Hat Trick**. 2019. (4m51s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE Acesso: 25 abr. 2021

DJONGA. **Corra**. 2018. (4m02s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI> Acesso: 25 abr. 2021

DJONGA. **Yeah**. 2018. (3m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xdQFyonP5oY> Acesso: 25 abr. 2021

DJONGA. **Djonga no Jornal Nacional - (Reportagem Completa)**. 2020. (2m32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b3GEfS3XVpc&t=20s> Acesso: 25 abr. 2021

DJONGA. **Conversa com Bial (Completo)**. 2020. (32m49s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Kpuho_RAQE&t=549s Acesso: 25 abr. 2021

DJONGA. **Comercial da Coca Cola- Abertos**. 2021. (01m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSldoTMSnbs> Acesso: 25 abr. 2021

HOT e OREIA part. Djonga. **Eu vou**. 2019. (4m40s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r_hKNolK7U0. Acesso em: 25 abr. 2021.

KENDRICK LAMAR. **Alright - BET Awards**. 2015. (4m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILjHYMAGDuI&t=129s> Acesso: 25 abr. 2021

MANO BROWN. **Mano Brown na capa da Rolling Stones Brasil**. 2009. (6m40s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uM8P04rXjP4>>. Acesso em: 25 abr. 2021

WELL part. Djonga. **Muito bem feito**. 2017. (4m17s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Onsg9FwBRo4>> Acesso: 25 abr. 2021

Fontes – Músicas

DJONGA. Atípico. In: **O menino que queria ser Deus**. São Paulo: Ceia Ent., 2018. Faixa 01. Spotify (3m19s).

_____. Bença. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019. Faixa 07. Spotify (3m44s)

_____. Canção pro meu filho. In: **O menino que queria ser Deus**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 06. Spotify (3m32s)

_____. Corra. In: **O menino que queria ser Deus**. São Paulo: Ceia Ent, 2018. Faixa 07. Spotify (3m39s).

_____. De lá. In: **O menino que queria ser Deus**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 09. Spotify (2m45s)

_____. Deus e o Diabo na terra do sol part. Felipe Ret (prod. Coyote Beatz). In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 04. Spotify (6m27s).

_____. Deuses Ateus. In: **EP - Novos Deuses**. São Paulo: Pineapple Storm TV, 2019. Faixa 03. Spotify (5m51s).

_____. Gelo part. NGC Borges & FBC. In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Faixa 05. Spotify (3m49s)

_____. Hat-Trick. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 01. Spotify (4m19s).

_____. Hoje não. In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Faixa 06. Spotify (3m40s).

_____. Junho de 94. In: **O menino que queria ser Deus**. São Paulo: Ceia Ent, 2018. Faixa 02. Spotify (5m29s)

_____. Ladrão. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 06. Spotify (4m32s)

_____. O cara de óculos part. Bia Nogueira (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Faixa 01. Spotify (4m10s)

_____. O mundo é nosso part. BK. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent, 2017. Faixa 10. Spotify (3m43s).

_____. Obstinado. In: **EP - Novos Deuses**. São Paulo: Pineapple Storm TV, 2019. Faixa 01. Spotify (4m11s).

_____. Olho de Tigre. In: **Single**. São Paulo: Pineapple Storm TV, 2017. Spotify (3m58s).

_____. Oto Patamá (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Faixa 03. Spotify (3m58s)

_____. Sexta (prod. Coyote Beatz). In: **Single**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Spotify (2m05s).

_____. Vazio (prod. Velho Beats). In: **Single**. São Paulo: Ceia Ent, 2017. Spotify (3m49s).

_____. Voz. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Faixa 08. Spotify (5m12s).

_____. Yeah part. Zulu (prod. Coyote Beatz). In: **Single**. São Paulo: Ceia Ent, 2018. Spotify (3m57s)

ADL. Favela vive 3 part. Djonga, Choice, Menor do Chapa & Negra Li (prod. Índio e Mortão). In: **Single**. Rio de Janeiro. ADL, 2018. Spotify (8m19s)

BEYONCÉ. Formation. In: **Lemonade**. Estados Unidos. Parkwood Entertainment & Columbia Records, 2016.

DV TRIBO. Diáspora part. Djonga, Hot, Oreia, Clara Lima, Fabrício FBC & Coyote Beatz. In: **Single**. Belo Horizonte: DV Tribo, 2016. Spotify (5m15s)

EDI ROCK. Vidas Negras. In: **Origens parte 2 – Ontem, Hoje e Amanhã**. São Paulo: Som Livre, 2020. Faixa 06. Spotify (2m52s)

EDUARDO TADDEO. Estamos mortos. In: **O necrotério dos vivos**. São Paulo: DDM Multimídia, 2020. Faixa 01. Spotify (3m13s)

HOT E OREIA. Eu vou part. Djonga. In: **Rap de Massagem**. Belo Horizonte: A Macaco Indústria Criativa, 2019. Faixa 02. Spotify (4m24s)

KENDRICK LAMAR. Alright. In: **To Pimp a Butterfly**. Estados Unidos: Top Dawg Entertainment, 2015. Faixa 07. Spotify (3m39s)

RACIONAIS MC'S. A vida é desafio. In: **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Zimbabwe Records, 2002. Faixa 10. Spotify (7m13s)

_____. Nego Drama. In: **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Zimbabwe Records, 2002. Faixa 05. Spotify (6m51s)

_____. Vida Loka parte 2. In: **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Zimbabwe Records, 2002. Faixa 18. Spotify (5m50s)

RENAN INQUÉRITO. Linha Abissal. In: **Single**. São Paulo: Inquérito Produções. Spotify (3m41s)

WELL MC. Muito bem feito part. Djonga. In: **Single**. Minas Gerais: Estúdio RC 16, 2017. Spotify (4m17s).

ANEXO I

ENCARTE – PARTE I

CANÇÕES ESCOLHIDAS PARA AS ANÁLISES

13 DE MARÇO DE 2017 (HERESIA) Faixa 10: O Mundo é nosso (3m43s)

13 DE MARÇO DE 2018 (O MENINO QUE QUERIA SER DEUS) Faixa 01: Atípico (3m20s) / **Faixa 06:** Canção pro meu filho (3m32s) / **Faixa 07:** Corra (3m40s) / **Faixa 09:** De lá (2m46s)

13 DE MARÇO DE 2019 (LADRÃO) Faixa 01: Hat Trick (4m19s) / **Faixa 06:** Ladrão (4m23s) / **Faixa 07:** Bença (3m44s)

13 DE MARÇO DE 2020 (HISTÓRIAS DA MINHA ÁREA) Faixa 01: O cara de óculos (4m10s) / **Faixa 03:** Oto Patamá (3m58s) / **Faixa 05:** Gelo (3m49s)

PARTICIPAÇÕES E SINGLES PRODUZIDOS

2018 - Favela Vive 3 part. Djonga (8m19s) / **2017** - Olho de Tigre (3m58s) / **2017** - Vazio (3m49s) / **2018** - Yeah (3m57)

PARTICIPAÇÕES EM ÁLBUNS

2019 - EP NOVOS DEUSES

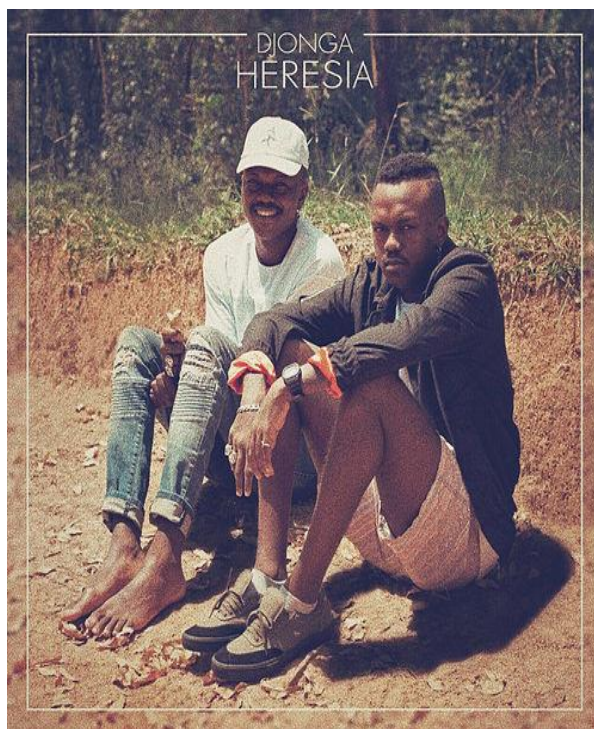
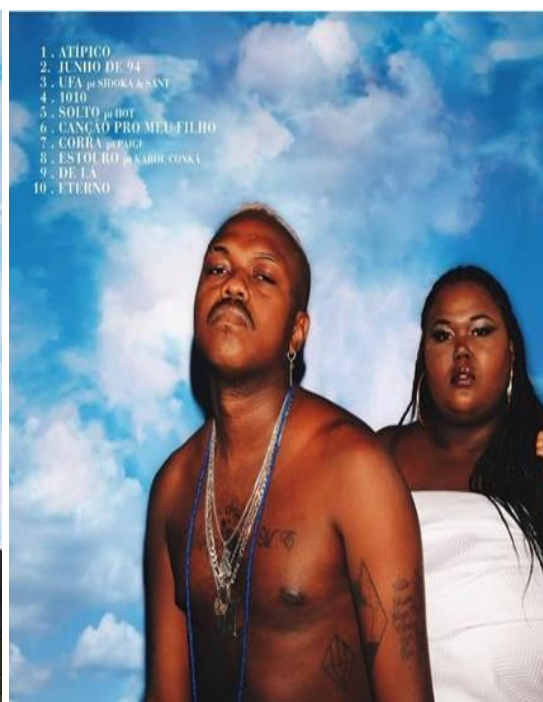
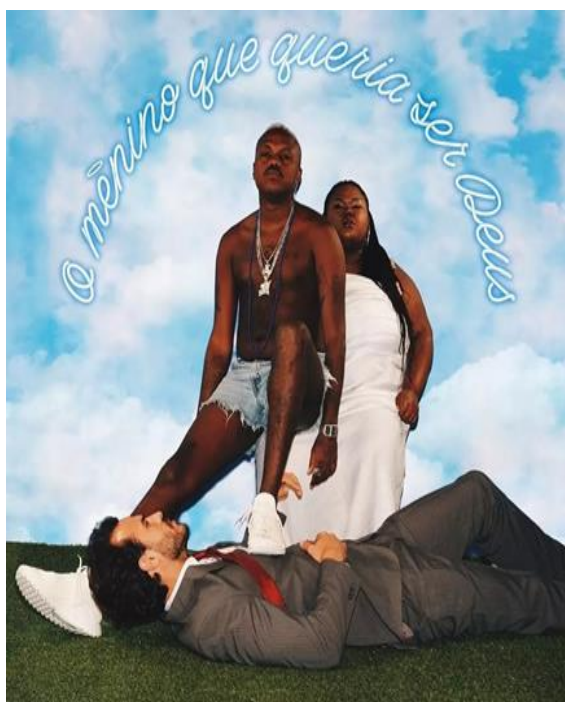
Faixa 01: Obstinado (4m11s) / **Faixa 03:** Deuses ateus (5m51s)

2019 – ÁLBUM (HOT E OREIA): RAP DE MASSAGEM

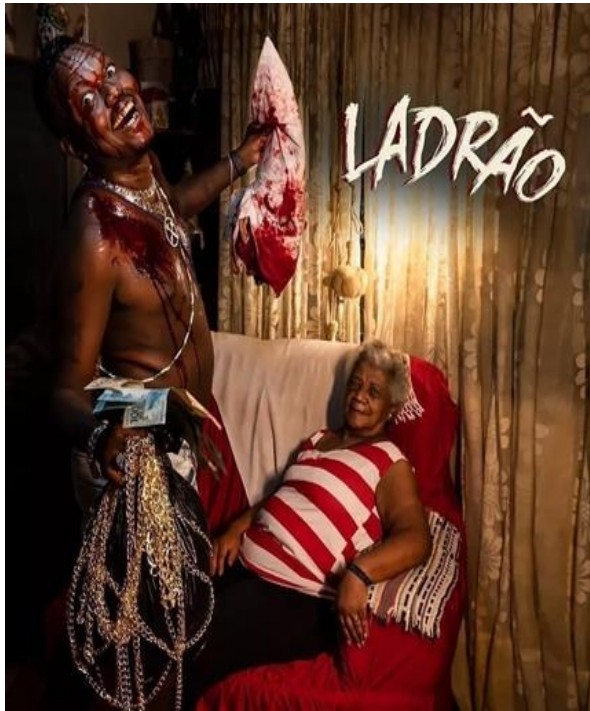
Faixa 02: Eu vou (4m24s)

ANEXO II

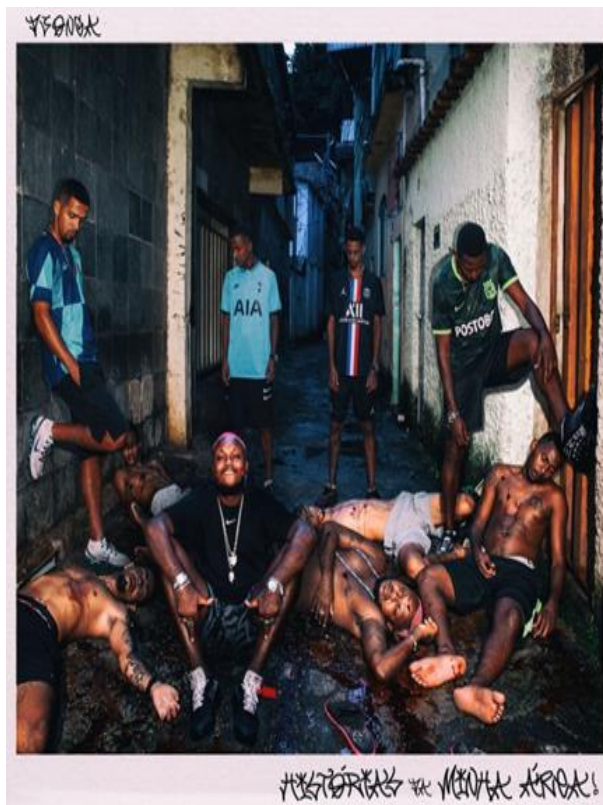
ENCARTE PARTE II - CAPAS (ÁLBUNS E SINGLES)

HERESIA – 13 DE MARÇO DE 2017**O MENINO QUE QUERIA SER DEUS - 13 DE MARÇO DE 2018**

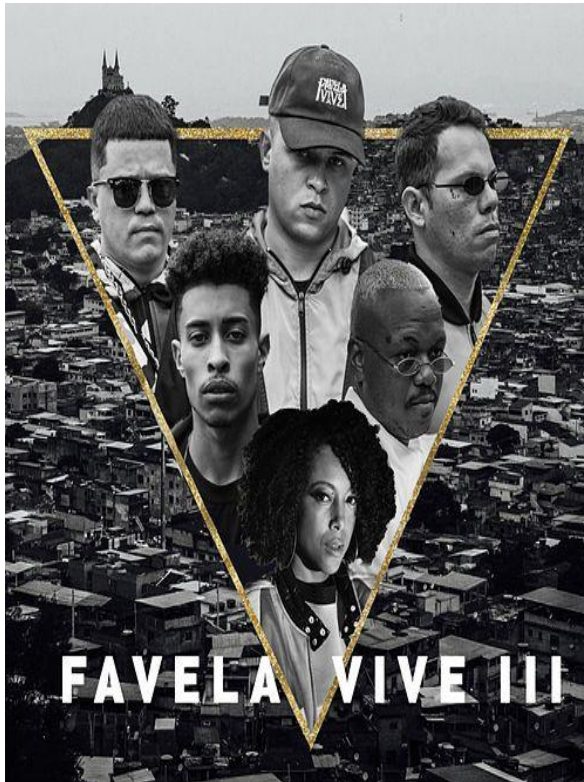
LADRÃO - 13 DE MARÇO DE 2019



HISTÓRIAS DA MINHA ÁREA - 13 DE MARÇO DE 2020



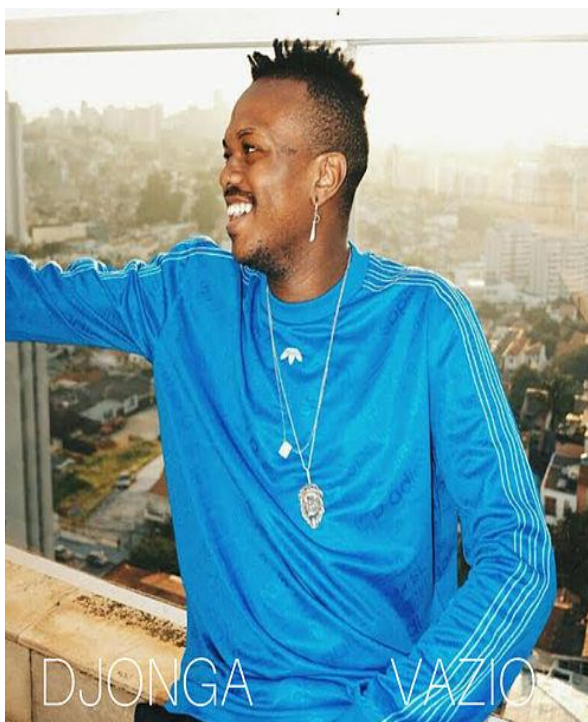
FAVELA VIVE III (2018)



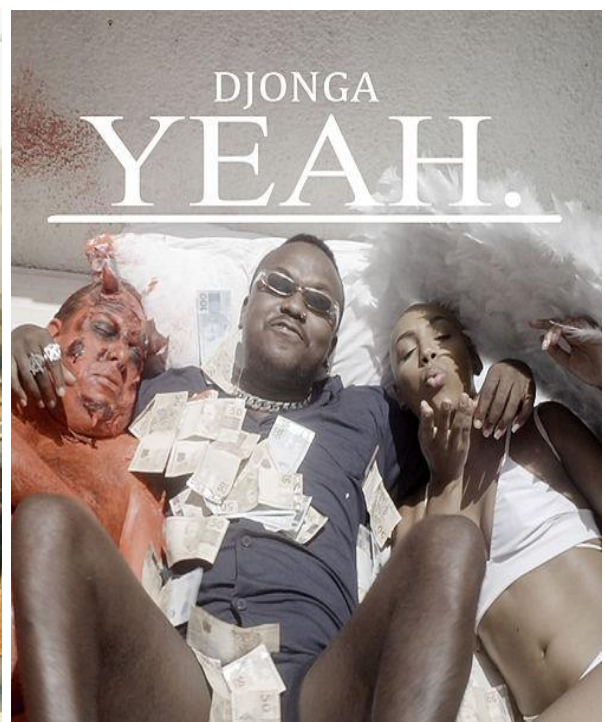
OLHO DE TIGRE (2017)

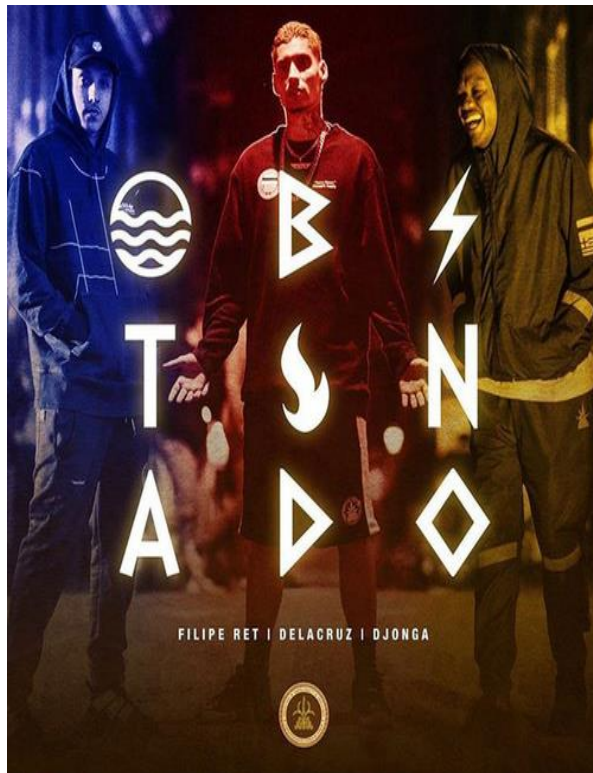
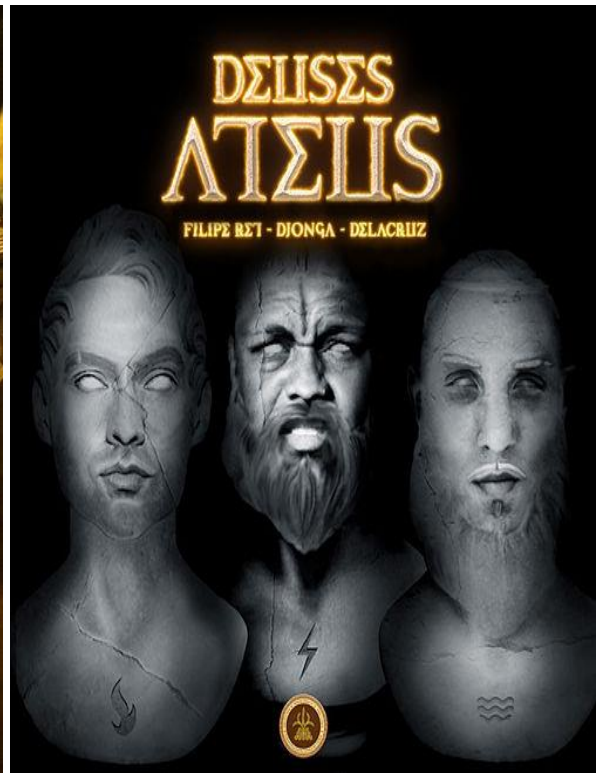


VAZIO (2017)



YEAH (2018)



OBSTINADO (2019)**DEUSES ATEUS (2019)****EU VOU (2019)**

ANEXO III

ENCARTE PARTE III - LETRAS HERESIA

01. Corre das Notas
02. Entre o Código da Espada e o Perfume da Rosa
03. Esquimó
04. Fantasma
05. Santa Ceia (Yodabren)
06. Verdades Inventadas
07. Geminiano
08. Heresia
09. Irmãos de Arma (FBC)
10. O Mundo é Nosso (part. BK)

10. O Mundo é Nosso (part. BK)

Homem negro, inferno branco, tipo Tarantino
Homem branco, inferno banto, tipo tá tirano
Os menor tá desesperado, tipo atirando
Eu querendo salvar o mundo, ela pergunta: Tá zuando?

É que as ruas me lembram Massacre da Serra Elétrica
Eles tentam roubar, é o massacre da cerca elétrica
E o rap preocupa com povo ou preocupa com a métrica

Mas os tentáculos do polvo é o que vai te afundar
E o olho que me julga precisa fazer regime
Ou algum de nós dois vai estar lá na cena do crime
E eu só querendo eu e minha mina na fila do cine

Vendo o filme da minha vitória
Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória
Já foram farsa, vamo, contar nossa história
Quilombos, favelas, no futuro seremos reis, Charles
Seremos a negra mais linda desse baile, charme

A negra velha mais sábia, crianças a chave
Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?
O lado negro da força, mato com meu sabre
Te corto com meu sabre

Como se fosse a noite, cê vê tudo preto
Como fosse um blackout, cê vê tudo preto

São meus manos, minhas minas
Meus irmãos, minhas irmãs, yeah
O mundo é nosso, hã
Tipo a noite, cê vê tudo preto
Tipo um blackout, cê vê tudo preto
São cantos de esquinas, de reis e rainhas
Yeah, o mundo é nosso

Já disse, pretos no topo, e eu falava sério
Tipo BK, me veja como exemplo
Minha quebrada na merda, minha city fora do mapa, mano
Pros meus irmão eu sou exemplo, não nasci branco
Para ser franco, não nasci banco
Mesmo assim a Paty quer sentar

Sou elétrico, tenho em mim a resistência
Sou DV Afrotribo pondo fim na concorrência
Ganhar dinheiro tipo Cassino de Scorsese
Gastar dinheiro tipo Até Que a Sorte Nos Separe
Manos se drogam, pensam: Até que a morte nos ampare
E a bola de cristal do boy é a taça de Campari
E o morro chora, desespero e ainda tem barro lá
Prefeito diz: Senhor é meu pastor, mas nada te asfaltar
Tudo te faltará, se comprometerá
Pra consumir doses de alegria, e não pagará

É o Homem na Estrada de todo dia
E sabe a resposta, o que é clara e salgada
Os mais novo vive queimando largada
Não sabe ler nem escrever e sabe o nome da delegada

Sejamos Abraham Lincoln, independência
Com a pele de Barack Obama
Sejamos Tupac Shakur, Afeni Shakur
Achemos a cura pra nossa insegurança

Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá
Mas na rua né não, na mão dos cana né não
Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão

Como se fosse a noite, cê vê tudo preto
Como fosse um blackout, cê vê tudo preto
São meus manos, minhas minas
Meus irmãos, minhas irmãs, yeah
O mundo é nosso, hã
Tipo a noite, cê vê tudo preto
Tipo um blackout, cê vê tudo preto

São cantos de esquinas, de reis e rainhas
Yeah, o mundo é nosso

O MENINO QUE QUERIA SER DEUS

1. Atípico
2. Junho de 94
3. UFA (part. Sidoka & Sant)
4. 1010
5. Solto (part. Hot)
6. Canção Pro Meu Filho
7. Corra (part. Paige)
8. Estouro (part. Karol Conka)
9. De Lá
10. Eterno

1. Atípico_____

É o pente descarregado, o trilho descarrilhado
Ou seja, o trem passa por cima
Não se passe por sonso
Que eu tô igual língua de sogra, sem freio

Tão chato nas ideia
Que o racista me chama de macaco prego
Ou eu que sou escuro demais
Ou esse mundo que é cego

Contendo informações importantes
Então me chame de quadro negro
Ela diz que me acha chave
Fecho portas daquele passado negro

Peixe que nada sozinho, morre
Mas o cardume sobrevive
Se o rap é uma treta no olimpo
Juntei os deuses do Orum, não me contive
Então me cerquei dos mais fortes, pique Boyz
N The Hood
Se é fita de gangue, eu sou terror dos hooligans
Pras ovelhas eu sou o leão que ruge

Formamos uma tropa de gente real
Não um pelotão de Comando em Ação
Domine as esquinas
Cê num tá num jogo de War, irmão
Ela disse que te acha o "ó", irmão
Por isso cê quer provar algo
Acabou provando do próprio veneno

Seu corpo, espetáculo, a rua, o palco
Sei o que aconteceu pra esse avião cair
Tipo caixa preta
O passe subiu, eu tô expensive shit
Tipo a Tracie e a Tasha preta
Fique rico no morra ou mate
Fique vivo, então mate ou meta
Eu não separo treta e quem perdoa é Deus
Eu faço valer a caneta

Ó, essa vai pra quem pensou que nós tá fraco,
uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou
Essa vai pra quem pensou que nós tá fraco, uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou

Me pediram pa dar papo consciente
Num ouve nem pai e mãe, vai ouvir conselho
meu?
E eu tô achando que é fácil ficar famoso
Nem conhecem Racionais, vai ouvir um disco
meu?
O hater diz que eu caí no seu conceito
Pelo menos eu subi na vida
Olhei no espelho e encontrei Jesus, preto
Tipo Auto da Compadecida

Se fosse 2002, eu era Ronaldo
Quando eu entro, nêgo fala: "roubado"
Problemático, foda e focado
Rap jogado ao seus pés, exagerado.
Quero Sheron Menezes
Pra quem acha que bonito é Paris Hilton
A gente riu com isso
Todo padrão é vício, todo padrão é vício

Quando eu era menor, no quesito beleza eu
ganhava a pior nota
Hoje as filha da puta que me deram zero, fala:
"crush, me nota"

Cheio de novinha te querendo
Mas não faça merda, não fique afoito
Como diria Marcelo Rezende (hahaha)
"Foca na 18!"

Ela pergunta sobre o amor, digo que tenho
sorte no jogo
Tem quem me enxergue radical
Tem quem me enxergue pedagogo
Me interesse em astrologia
Sensação, esse é meu logo
Meninas de gêmeos, me liguem
Garotas de touro, me acham bobo
Mano, somos iguais
Vocês querem rivais
No final dessa partida, vamo ver quem ri mais
São rimas, sobre o choro das vítimas
Me puseram nas 20 mais
8 Mile não é um filme da sua vida, irmão

Ó, essa vai pra quem pensou que nós tá fraco,
uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou
Essa vai pra quem pensou que nós tá fraco, uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou

6. Canção pro meu filho _____

Quando cê veio eu não sabia o que ia ser de
nós três
Mas já sabia que ia mudar tudo
Eu tive medo, mas fingi coragem
Quis passar confiança
Mas que muleque passa confiança?

Inocente eu né?
Pagando de foda pra ela, por dentro sem fé
Fazendo conta com 400 conto
Dizendo que ia dar pra sustentar
Sua mãe chorando sem entender nada
A noite é longa, e a manhã faz o choro passar

Eu prometi que ia dar tudo certo
Mas só que a noite durou muito tempo
Talvez seja fácil isso tudo pra quem tem
herança
Tipo que se for preso vão pagar fiança
Digo gente com casa própria
Com empresa própria, com nome próprio
E traje apropriado

É, coisas da vida
Um dia cê vai entender isso tudo
Pensando bem, menor
Espero que você viva outro mundo
Papai virou jogador do ano
Agora várias quer entrar pro time
Nessa aí que eu me olhei no espelho
E vi que eu era a foto da mentira, a imagem do
crime

Meu pequeno Ogum
Me ensina a batalhar
A vitória do seu lado é uma escolha
A vitória do seu lado é uma escolha
Meu pequeno Ogum
Me ensina a batalhar
A vitória do seu lado é uma escolha
A vitória do seu lado é uma escolha

Sempre respeite essa que te deu a luz
 Mais forte do que cê imagina
 E pensa bem o que cê faz com mulher
 Outro dia te vi saindo de dentro duma

vagina
 Sua vó já nem quer mais saber de mim
 Só liga pra me perguntar como cê tá
 Tem nem um ano e já roubou a cena
 Igual eu nos feat, melhor num convidar

Ei, olho seu olho e vejo fogo, fogo
 Conquistador sem saber o que é conquistar
 Olhando tudo, querendo entender o mundo
 Descobridor sem saber o que é contestar
 Cê é bobão igual sua mãe, ri atoa
 Tomara que esses filha da puta não tire o riso
 do seu rosto
 Lá fora é foda
 E logo menos cê não cabe no meu colo

Que você seja um homem justo
 Que você seja o que quiser ser
 Entenda que o próximo nada mais é
 Do que um espelho do seu ser
 Aí menor, eu te dei tudo
 Quando ouvir eu quero que entenda isso
 Dessa vida só leve um entendimento
 Sem ego, o amor é compromisso

Meu pequeno Ogum
 Me ensina a batalhar
 A vitória do seu lado é uma escolha
 A vitória do seu lado é uma escolha

Meu pequeno Ogum
 Me ensina a batalhar
 A vitória do seu lado é uma escolha
 A vitória do seu lado é uma escolha

Vem cá

7. Corra (part. Paige) _____

[Djonga e Paige]
 Amor, olha o que fizeram com nosso povo.
 Amor, esse é o sangue da nossa gente. Amor,
 olha a revolta do nosso povo. Eu vou, juro que
 hoje eu vou ser diferente

Éramos milhões, até que vieram vilões
 O ataque nosso não bastou
 Fui de bastão, eles tinham a pólvora
 Vi meu povo se apavorar

E às vezes eu sinto que nada que eu tente fazer
 vai mudar

Auto estima é tipo confiança, só se quebra uma
 vez
 Tô juntando os cacos, não Barcelos, nem
 Antibes
 Sou antigo na arte de nascer das cinza
 Tanto quanto um bom motorista, é
 Na arte de fazer baliza
 Eu tô na arte de fazer

Eles são a resposta pra fome
 Eles são o revólver que aponta
 Vocês são a resposta porque tanto Einstein no
 morro morre e não despona

Vocês são o meu medo na noite
 Vocês são mentira bem contada
 Vocês são a porra do sistema que vê mãe
 sofrendo e faz virar piada, porra
 Eu vi os menor pegando em arma, pois cês
 foram silenciadores
 Eu vi meu pai chorando o desemprego,
 desespero
 Pra que isso, mano?

Eu não quero vida de pizzaiolo, e sim ser dono
 da pizzeria
 Querem que eu me contente com nada
 Sem meu povo tudo não existiria
 Eu disse: Óh como cê chega na minha terra
 Ele responde: Quem disse que a terra é sua?
 [Paige]
 Ô ô ô ô ô ô ô
 Ô ô ô ô ô ô ô

Aquela noite eu te ensinei coisas sobre o amor
 Durante o dia eu só tinha vivido o ódio
 Deus me deu o frio e não me deu o cobertor
 Perdão Senhor, mas na pista eu só vejo sódio
 Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos
 separa
 Depois nos acusam de tá dividindo demais
 Já se apropriaram de tudo
 Minha mente me diz get out Gustavo, corra
 Você sabe o mal que isso faz
 Pra eles nota seis é muito
 Pra nós nota dez ainda é pouco
 Pros meus qualquer grana é o mundo
 Pros deles qualquer grana é troco

E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer
 De quem tá com o controle do game
 Não treme, não geme, se cala vadia

Aqui é a porra do senhor de engenho
 Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou
 frame
 Tem que se vender pra mim se tu quiser um
 Grammy

Sou a morte, o diabo, o capeta
 A careta que te assombra quando fecha o olho
 Enquanto eles gozam com o choro
 Existirei pra fazer tu sorrir, amor
 Sou seu colete à prova de balas
 Seu ouvido à prova de falas
 Eu vou tomar nosso mundo de volta

Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão

Iemanjá, quero nadar nos sete mares
 Iemanjá, quero nadar nos sete mares

Mamãe Oxum vai me lavar
 Vai sim, eu vim de lá
 Mamãe Oxum vai me lavar
 Vai sim, eu vim de lá

9. De lá _____

Meu pai ogum mandou chamar
 Eu vim, eu vim de lá
 Meu pai ogum mandou chamar
 Eu vim, eu vim de lá
 Ele me ensinou coisas sobre amor
 E que na paz só se chega com a guerra
 E que toda bonança do trono do rei xangô
 Só vai conhecer quem for justo na Terra, ei

Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão

Iemanjá, quero nadar nos sete mares
 Iemanjá, quero nadar nos sete mares
 Meu pai Ogum mandou chamar
 Eu vim, eu vim de lá
 Meu pai ogum mandou chamar
 Eu vim, eu vim de lá
 Ele me ensinou coisas sobre amor
 E que na paz só se chega com a guerra
 E que toda bonança do trono do rei Xangô
 Só vai conhecer quem for justo na Terra, ei

Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão
 Monta no cavalo, lança no dragão, hey
 Monta no cavalo, lança no dragão

LADRÃO

1. Hat-trick
2. Bené
3. Leal
4. Deus e o diabo na terra do sol (part. Filipe ret)
5. Tipo (part. Mc kaio)
6. Ladrão
7. Bença
8. Voz (part. Doug now e chris mc)
9. Mlk 4tr3vido
10. Falcão

1.Hat-trick

Falo o que tem que ser dito
 Pronto pra morrer de pé
 Pro meu filho não viver de joelho
 Cê não sabe o que é acordar com a resposta
 Que pros menor daqui eu sou espelho
 Cada vez mais objetivo
 Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto
 E parece que liberaram o preconceito
 Pelo menos antigamente esses cuzão era discreto

Três ano, três grandes obra
 E ninguém sabe o que tava pegando lá em casa
 Então lave a boca pra falar de mim
 O que me fez chorar não foi a morte do Mufasa
 Eu sou a volta por cima
 Uma explosão em expansão igual o Big Bang

Eu sou um moleque igual esses outros moleque
 Que a única diferença é que não esquece de onde vem
 Eu peço bênção pra sair e pra chegar
 Não canto de galo nem no meu terreiro
 Honra com os adversários, na luta
 Porra, eu sou filho de São Jorge, guerreiro
 Mente fria, sangue quente
 Paralisam do meu lado, choque térmico

Quando saí, prometi que não voltava com menos que o mundo
 Tá aí, mãe, o que cê quer, pô?

Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim
 Pois só ando entre reis e rainhas
 Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô

Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim
 Porque eu fiz geral
 enxergar em 3D

Deus, o Diabo e Djonga, pô
 Bitch! Please, não rouba minha onda
 Que os mesmo 90 minutos
 Não te faz suar igual quem joga e tem raça

Da terra onde nada vira
 Um mano do nada vira a maior referência de um jogo
 Onde saber quem joga mais vale mais do que pôr comida no prato

Dinheiro é bom
 Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele
 Aquelas coisas, né, o que se aprende no caminho importa mais do que a chegada Isso te faz seguir real
 Igual um filme de terror na direção de Jordan Peele
 Aquelas coisa, né, quem vai com muita sede ao pote tá sempre queimando largada

É pra nós ter autonomia
 Não compre corrente, abra um negócio
 Parece que eu tô tirando
 Mas na real tô te chamando pra ser sócio
 Pensa bem
 Tirar seus irmão da lama
 Sua coroa larga o trampo
 Ou tu vai ser mais um preto
 Que passou a vida em branco?

Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim
 Pois só ando entre reis e rainhas
 Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim
 Pois só ando entre reis e

Lanço aqueles sons
 Que você arrepiava toda vez que ouve
 Olha os playboy gritando que o Djonga é o mais OG
 Poupe-me, poupe-me
 Me desculpa aí
 Mas não compro seu processo de

embranquecimento de MC
 Eu sigo falando o que vejo
 Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia
 quer ouvir
 Alguns portais nem me citam
 É que eu já ultrapassei, pô!
 Competições pra ganhar do bonde
 Não sejam tão trapaceiros
 Perca pra um grande adversário
 Não pra sua incompetência
 Um castelo de areia não suporta o tsunami
 Ponha a mão na consciência

E dizem que união de preto é quadrilha
 Pra mim é tipo um santuário
 Quem pensa diferente, sanatório
 Se junta Brown e Negra Li temos um relicário
 o
 Num é porque agora eu tô de tênis
 Mas a real que deixei vários no chinelo
 A real é que mostramos o que era bom
 Pra uma estrutura que tava sem critério

Nas Favela do Brasa, é tudo nosso
 Entre o bem e o mal, é tudo nosso
 É tudo nosso, é tudo nosso
 E tem os irmão que é só negócio
 Fala que a voz dos preto é tudo nosso
 E na paz ou na guerra, é tudo nosso
 É tudo nosso, é tudo nosso
 E quem tá contra tá mandado

O dedo
 Desde pequeno geral te aponta o dedo
 No olhar da madame eu consigo sentir o medo
 Cê cresce achando que cê é pior que eles
 Irmão, quem te roubou te chama de ladrão
 desde cedo
 Ladrão

Então peguemos de volta o que nos foi tirado
 Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que
 os nossos ancestrais teriam sangrado
 De onde eu vim, quase todos dependem de
 mim
 Todos temendo meu não, todos esperam meu
 sim

Do alto do morro, rezam pela minha vida
 Do alto do prédio, pelo meu fim
 Ladrão
 No olhar de uma mãe eu consigo entender o
 que pega com o irmão
 Tia, vou resolver seu problema
 Eu faço isso da forma mais honesta

E ainda assim vão me chamar de ladrão
 Ladrão

6. Ladrão

Eu vou roubar o patrimônio do seu pai
 Dar fuga no Chevette e distribuir na favela
 Não vão mais empurrar sujeira pra debaixo do
 tapete
 E nem pra debaixo da minha goela, eu sou
 ladrão!

Os cara faz rap pra boy
 Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu
 povo
 Todo ouro e toda prata, passa pra cá
 O mais responsável dos mais novo, fé
 Correndo essa maratona, e conforme for
 Uso a mão santa, Maradona
 Sou lampião desse cangaço
 Seja minha Maria Bonita, bela dona
 Evitando me envolver com fãs
 De onde se tira o pão não se come a carne
 Falar em carne, faço a preta ser a mais cara do
 mercado
 Vou resolver no cerne
 Me diz a fórmula pro tal sucesso
 Já que talento não garante view
 Ao menos seja verdadeiro
 O mais perto que cês chegaram do morro é no
 palco favela do Rock In Rio
 Já que o diabo veste Prada
 Eu vou tramar pra vestir Deus de Dolce
 Gabbana
 Eu só não quero ser menor que eles
 Não é pe
 la grana que eu tô me gabando, yeah, hey!
 Tiro onda, porque mudo paradigmas
 Meu melhor verso só serve se mudar vidas
 Pois construí um castelo vindo dos destroços
 Resumindo: Eu tiro onda porque eu posso
 Pronto pra roubar o patrimônio do cuzão
 Que só se multiplica e ele não sabe dividir
 Se me vê no rolê, vem com crítica vazia
 Mano, ao invés de crescer, tenta me diminuir!

Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão, e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé, vida loka
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão, e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé, vida loka

Roubei dos playba o destaque na cena
 Num é à toa que até os cara hoje é meu fã
 E as mina clara, privilegiada
 Pra roubar o lugar da minha quer tirar o sutiã
 Eu que só queria uma bicicleta, mano
 Hoje posso comprar à vista o carro do ano
 Dei voadora na cultura branca, corda no
 pescoço
 Eles passam e eu rasgo o pano
 Não sou querido entre a nata de apropriadores
 culturais, ó que onda!
 É que pra cada discurso que eles fazem é uma
 vida salva pelo Djonga
 Se eu me tornei herói, imagine o que foi pra
 mim, frustração
 Máquina, máquina de fazer rap bom
 Aquelas rima que você queria ter escrito
 Mas, na real, sou valente pra caralho
 E digo coisas que você nunca teria coragem de
 ter dito
 Eu tô atento, é que o rap é igual crime
 Sempre que um vai, outro vem
 Eu tô atento, é que o rap é igual o crime
 Nunca se esqueça que o vento que venta aqui
 Também venta lá, também venta lá
 Eles chamaram pra guerra
 Mas não tinha pra trocar, fala aí você piscou eu
 já tô no terceiro
 Tem gente que nem entendeu o primeiro
 inteiro
 Arte é pra incomodar, causar indigestão
 Antes de tu engolir, te trago um prato cheio
 Cagando potes pra classe média culpada
 Que agora quer colar com nós
 Tem que ter muito sangue frio, e eu não tenho
 Pra apertar a mão do seu próprio algoz
 Mano, cê guenta a pressão?
 Cê guenta a perseguição?
 Cê guenta o risco real de diante do conflito
 tomar posição?
 Nadando num mar de ameaças
 Quem diz que vai te defender se mostra
 indefeso
 Fala aí se eu não sou cara forte
 Ultrapassei essas barreira ileso, porra!
 Vai pensando, os fiel da sua área falando
 espanhol
 Não só com a peita da Espanha
 As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser
 considerada estranha
 Por muito mais que comprar os carro, comprar
 pessoas, luxúria e maconha
 Quando seu filho te olhar no olho, o que ele
 vai sentir, orgulho ou vergonha?

Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão, e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé, vida loka
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão, e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé, vida loka
 [MC Hudson]
 Só bandido de atitude, só guerreiro, Robin
 Hood
 Não vai fazer disparos e nem fazer refém
 Só querem o conteúdo, irmão, que aí dentro
 tem

7. Bença

Me dá, vovô, vovô (E vai, e vai)
 Me dê, vovô, mamãe (E vai, e vai)

Vó, como cê conseguiu criar 3 mulheres
 sozinha
 Na época que mulher não valia nada?
 Menina na cidade grande, no susto viúva
 E daquela cor que só serve pra ser abusada

Você não costurou só roupa, né
 Teve que costurar um mundo
 De trauma, abdicação, luta
 Pra hoje falar com orgulho
 Que essa família não tem vagabundo

Aprendi no seu colo
 Tenha medo de quem tá vivo e respeito por
 quem tá morto
 Ouvindo desde novo: Cê já é preto
 Num sai desse jeito, se não eles te olha torto

Fico pensando, uma cama pra quatro
 Ditadura na rua e o frio que trinca o corpo
 Onde mães fortes e generosas se criaram
 O que é do zotro não é meu
 Mas o que é meu tá aí pro zotro se precisar

Na macumba ela é foda
 Dinheiro é pra quem precisa, aqui é só por
 caridade
 Pensando tudo que cê passou nessa vida
 E no fundo dos seus olhos não consigo ver
 maldade

Vejo gente criando problemas
 Pra competir quem sofre mais, porra, são
 covardes

Olhe pra sua nega veia e entenda
Que num é em blog de hippie boy que se
aprende sobre ancestralidade

Vai e vai, ganha esse mundo sem olhar pra trás
E vai, só não esquece de voltar pra
Vai e vai, ganha esse mundo sem olhar pra trás
E vai, só não esquece de voltar
É triste ver que os moleque da minha quebrada
Não teve a mesma sorte que eu, um pai
presente
No país onde o homem que aborta mais, vai
entender, né
Sua velha não te quer na rua porque ela
pressente

Não tive Max Steel, meu herói era ele
Meu jogador de futebol preferido era ele
E tudo que hoje eu faço pro meu filho
É pra que Jorge olhe pra mim como eu olho
pra ele
Meu herói ainda é ele

Trampando desde os sete, man, às sete e meia
Tanto corre que faz sua rotina parecer piada
Rei de Wakanda, eu, príncipe Pantera Negra
Construímo um império sem precisar de grana
ou arma

Irmão, você lembra de onde cê vem?
E quando você chegar lá, o que cê tem vai
voltar pra de onde cê vem?
Ou cê nem sabe pra onde vai?
E esqueceu que a lei das coisa, é clara, tudo
que sobe uma hora cai?

Esse disco é sobre resgate
Pra que não haja mais resquício
Na sua mente que te faça esquecer
Que você é o dono do agora, mas o antes é
mais importante que isso

Cara, seu trap é foda, só força
Rima no acústico, eu respeito, só força
Se faz arte, cê já é livre, só força
Mas nunca esqueça onde reside sua força
Então volte pras origens
É o colo de quem cê ama
Será que entende do que eu tô falando?
Dessas coisa que deixa acesa a chama
E ela me disse assim
Vai e vai, ganha esse mundo sem olhar pra trás
E vai, só não esquece de voltar pra

Vai e vai, ganha esse mundo sem olhar

pra trás
E vai, só não esquece de voltar

Que proteja toda a equipe. Todos fã
E muita saúde, muita força, muita sabedoria
Pra todos. Iansã
Eparrei Iansã, toma conta dessas vidas
Que são todos filhos de Jesus
E gemendo e chorando tem uma cruz
Que é o Pai, o Filho e o Espírito Santo
Que Deus dê saúde a Gustavo
pra poder continuar
Nesse lindo serviço maravilhoso
que tá prestando pra todos nós
Em nome de Deus Pai, Deus Filho,
Deus Espírito Santo
Que Deus ilumine o caminho de todos

HISTÓRIAS DA MINHA ÁREA

1. O Cara de Óculos (part. Bia Nogueira)
2. Não Sei Rezar
3. Oto Patamá
4. Todo Errado
5. Gelo (part. NGC Borges & FBC)
6. Hoje Não
7. Mania (part. MC Don Juan)
8. Procuro Alguém
9. Deus Dará (part. Cristal)
10. Amr Sinto Falta da Nssa Ksa

1.O cara de óculos _____

Nem é cedo demais pra saber
Que a vida é desgraçada aqui
Meu filho, amor
Tem dessas coisas
Rudes

Era 2006, eu com 11 atrás de um Puma Disk.
Passou a fase do doze mola
Atrás de uma novinha pra ah, uh
Primeiro tomei coragem, depois tomei
um fora

Inspiração foi os maluco
De 125 na porta da escola
Sem disfarçado, o corte era cinco conto
Relaxante no cabelo que o pretin' decola
Consciência social era roubar playboy
Dividir o lanche, dividir marola
Nós era ruim na porrada, hoje é baile da Serra
A pipa tá no vento e as mina tá com fogo na
rabiola
157, 33
Vi vários cara assinar sem nem saber escrever
Sadok e Goma na cidade inteira
Prenderam os Piores, pergunta lá pra ver
Muito cara certo entrou na vida errada

Dinheiro sujo compra roupa limpa
Essa é a prova que os opostos se atraem
Igual polícia e um preto na parede
Coisa que eu não entendo junto ainda
Muitos aqui tem ódio e nem sabe por que, cara
Ouve a dor na minha voz, me responde: Por
quê, cara?
Mete 155 pra portar as coisa cara
É que eu, eu com quase 15 e um oitão na
minha cara
Plow, plow, plow
Pá tududum, pá tududum

E os mano com o ferro na mão
Também quero colar nesse bloco
E se tu fica no plantão
Primo, não consome senão perde o foco, ei, ei
Papo de bandido pra quem entende
Eu faço o som que te tira a venda
Deixa os boy fazer o som que vende

Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
Disposição e motivo de sobra pra trocar
Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar
Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar
Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
Disposição e motivo de sobra pra trocar
Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar.
Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar

Parece que foi tudo por ti, cifrão
E culpa dos boy zoados
Que usa as nota pra secar a testa
E aí sim falar que tem dinheiro suado
Nós é rival nesse jogo, man
Guarda o riso que eu não fiz pra te agradar
São tipo meu apêndice, não serve pra nada
Mas não vou deixar de tirar

E ó nós de Kenner correndo na rua pra ter o
que eles têm
Imagina o corre pra comprar os Kenner e
começar a correr
Depois que o primeiro colocou no bolso a
primeira de cem
E ensinou como faz, demorou quase nada e
começou a morrer
Dos nossos, negócios, são só negócios
O arrego e um lugar ao pódio
(São sócios) São sócios, (Só sócios) só sócios.
E os que tá pelo certo, cadê?

É a Bíblia da rua, ah, uh
Falsos profetas vão te rodear
E quando souberem que você se ama
Eles vão começar a te odiar
O mano que critica fogo nos racista
E é dos nosso, entende e vive (E-Ei)
Prova que nem o próprio preto
Tá pronto pra ver o preto livre

Eu tô na good vibe, é, já não cabe, é (A-Ah)
Corrente e anel, som da Pioneer
Bate forte, é, o melhor que eu posso dizer (E-Ei)
Que é tudo meu, sai do Spotify, fei
Vem me ver ao vivo que sua vida muda

Todo mundo da minha área que chegou fui eu
que pus
Eles 'tão por mim, seja Sol ou Lua
E 'cê só vai ser o maior do Brasil
Depois que for o maior da sua rua, chupa

Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
Disposição e motivo de sobra pra trocar
Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar
Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar
Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
Disposição e motivo de sobra pra trocar
Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar.
Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar

3. Oto Patamá

Tenho astigmatismo, nem gosto de flash
Faço essa merda com o foco no sorriso negro
Deixo ela em chama e hoje ela vive a me
chamar de Nero
E eu vivo desde menor a chamar dinero

E por aqui, carreira é outra parada
Logo quem vem de onde eu vim não confia em
carreira
Carreira vicia já experimentei dos dois tipo
Não importa o dono se o cão tá na coleira

É que nós nunca cai no jogo das vaidade
Vai idade e eu não paro de reparar
Que seu povo só tem prazer em bater
Porque não sabe a dor que é apanhar

Uó, Ah, Discos de platina na minha sala
E ainda assim não me sinto completo
Eu corro atrás de alguma coisa que eu ainda
não tem nome
Juro que não tenho tesão por nenhum objeto

Por isso eu não descanso. Eu faço eu passo a
bola só quando eu morrer
Me chamam de fominha estilo Neymar
Mas se não é o pai no time, quem vai resolver?
Só não me chamam de mascarado
Eles são geniosos, eu sou genial...
E nessa escada de sucessos
Minha humildade é o degrau

Me enchendo de álcool
Pra ver se transbordam as mágoas
Sempre quis virar Deus pra ser mais
humano de jet ski já ando sobre as águas

Querem foto comigo e com meu carro
Duas raridade preta Oto Patamá
Lanço todo dia 13 pra provar pra tu
Que um raio cai de novo no mesmo lugar
Então olha ali no beco a cor do que morreu
O raio caiu de novo no mesmo lugar

O boy curtindo Jurerê, várias bunda e sol
Nossa vida é a tempestade e podia passar
É tanto estilo que meus papo reto vira hit
Não desafia se não seu dente vai virar rout
Eu dou caralho e carinho ainda que seja um
pente
Mandou mensagem pras amiga, "ele é tão fofo,
ownt"

É que eu falo a língua dos manos
Não perco uma batalha
E apesar dos danos
Sou história na minha área
Sou história da minha área
Sou história na minha área
Orgulho de onde eu vim
Sou história da minha área
Sou história na minha área
Sou história na minha área
Orgulho de onde eu vim, yé

Se cada um é um universo
Quem salva uma vida salva um mundo inteiro
Seja protagonista da sua história
Pega a folha e muda o roteiro
Minha gente cruzou o mar a força com mão
branca
Cruzei voando com a força da minha palavra
Nós só é bom no campo igual Bruno Henrique
Porque lembra dos tempo na várzea

Mas vários quer ser astro né, pô sou astro rei
Aprende aí filhinho, já que eu ilumino geral
Enquanto uns curte brilhar sozinho
Falo tanto de mim e do meu proceder
E o passado semelhante a nos preceder
Ó pai pá vê
Que quando eu falo do Djonga tô falando d'ocê
Paranoico igual 2Pac, já que são All Eyez on
Me
Mas poucos comigo, hoje tá fácil eu ter casa na
zona sul
Difícil é não fazer o jogo do inimigo
Ser cercado de supostos perdedores no barraco
Vão te chamar de pato ou amigos falsos na sua
mansão
Tipo assim, sua piscina tá cheia de ratos, é

Diferença de fumar e fazer arte
 É que com cigarro dá pra parar
 Antes de Pump It e Lil Pump, eu já queria ser
 pimp
 De Chevette tubarão na beira-mar
 Nós é o toque da BM, aquela fuga da PM
 O grito engasgado pros perna cinzenta e sem
 creme
 Que quando vê sirene treme
 Ó o refrão

É que eu falo a língua dos manos
 Não perco uma batalha
 E apesar dos danos
 Sou história na minha área
 Sou história da minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim
 Sou história da minha área
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim, yé

Ô, Leo, valeu, brigadão, pai. Deus abençoe.
 Brigado mesmo, de coração. Que show
 maravilhoso! Brigado! O cara canta demais,
 sô. "Ô, falador, quando cê fala quando nós tá
 no poder! [...] A favela sorriu e os boy
 chorou!"

5. Gelo _____

Hey, Djonga é apelido, eu me chamo Gustavo
 Agora pode falar que o brabo tem nome
 Ganhei fama e dinheiro, mas perdi minha
 liberdade
 Foi pros meu fã, pelo menos não foi na mão
 dos home'
 Gritando, na atividade lerdo, ó os Ronaldo
 vindo
 Eles quer estirar seu corpo aí nesse cimento
 Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime

Que serve pra tirar os menorzin' do sofrimento

Então a onda é ser vapor pra andar de
 Vapormax
 Se essas mina libera a xota aí nós vamo'
 mesmo
 Cresci ouvindo Tikão, Gaiola e Afro X
 Sangue grosso, cara de mal, não sou dos
 afroEmo

Yoh, yoh, hey, todo mundo quer ser o 10 e
 faixa
 Hey, larga essa uzi, pô, quieta seu facho, fi'
 Liguei Pandora e ela abriu a caixa
 Pra chegar aqui em cima o buraco é mais
 embaixo

Wow, sempre sonhei em ser jogador
 Hoje em dia o pai só dá show em estádio
 lotado
 Destaque do campeonato, sempre marcando
 gol
 Ainda que sempre marcado

Nós aprendeu a dividir quando não tinha nada
 Não vai sofrer pra dividir agora que tem tudo
 A condição que faz o homem, então faço
 minha cara
 É o cachimbo que entorta a boca e te deixa
 papudo

Ela pergunta se eu tô vivendo uma vida
 dupla
 Deus deu uma pra cada um, então cuida da
 sua
 Disse que tem tesão em toda essa cachorrada
 Nem terminei a frase e ela já tava nua

Ó, todo de grife e cinto Louis V
 Sinto muito, mas seu talento eu juro que não vi
 Já disse: rapper é o caralho, eu sou sujeito
 homem
 Mas a real é que ainda sou dos melhor MC

Sem pretensão
 Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
 Uh lalala, uh lalala, uh
 Sem pretensão
 Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
 Uh lalala, uh lalala, uh

Eu peguei essa grana, mano, eu tava de Lala
 Se piar na reta, o Flacko vai estalar
 "De onde esses preto veio com essas Lala?
 Tá muito bonito, acho que começou a roubar"
 (Honey, honey)

Pente tá girando, fica na mira do click
 Passa em frente os cana e grita: "Fuck the
 police!" A Glock quando canta sempre assina
 mais um hit

Saudades dos meus manos que não passaram dos 15

É sem pretensão, Glock rajadão
Eu piei no baile, tava de AK trovão
Ela fala sim, eu digo que não
Sua buceta na boca e o malote na minha mão.
Fala tu, Djonga

Sem pretensão
Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
Uh lalala, uh lalala, uh
Sem pretensão
Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
(É o Padrim, é o Padrim!)
Uh lalala, uh lalala, uh

(É o Padrim)
Nós é nós, amigo, não se confunda
Gerando euros, eles na crise profunda
Pra tá vivão, lealdade ajuda
Já que os amigos de sexta são os mermo da segunda

Desde o antes do antes, referência pros cria
Compromisso com a gente é o que o Sabota queria
Tem que gostar daquilo que se vê no espelho
Ninguém chega ao sucesso tendo dó de si mesmo, né? (Não mesmo!)
Ambição tem que vir da placenta (Tem que ter ambição, irmão. Visão!)
Se tiver outra visão, me convença (Visão boa!)
Pra mim, é tudo ou nada, pensa! (Pensa!)
Qual a graça em ficar rico aos cinquenta?
(Nenhuma)

Gustavo, Gustavo
FBC, o Padrim
Juntou os versos com grito, hein, irmão? Dois anos depois...
Muito dinheiro na conta (Tá rico!)
Ligeiro pros covarde

Sem pretensão
Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
Uh lalala, uh lalala, uh
Sem pretensão
Se tu peita, o bonde 'guenta a pressão
Se não vai tomar no... uh lalala, uh lalala, uh
Uh lalala, uh lalala, uh

Deus na parada

FAVELA VIVE III [DK]

Se tu não para de marra, meu bonde vem e te para
Se tu não abraça o papo, o papo vem e te abraça
Mano, os cana peida de subir de madrugada
Sempre marca operação com a porta da creche lotada
Mais uma mãe revoltada, uma pergunta sem resposta
Como o policial não viu seu uniforme da escola?
Vinícius é atingido com a mochila nas costas
Como é que eu vou gritar que a Favela Vive agora?
Cocielo fez piada, mas no beco ninguém riu
Tava ensinando racismo pra um público infantil
Troquei o puta que pariu pelo puto que partiu
E vim com o flow caminhoneiro que é pra parar o Brasil
Só meus fiel de fechar, entrego na mão de Deus
Inimigo eu só lamento, tão tudo na minha mão
Não apadrinho mancada, num abraço vacilação
Eu só corro pelo certo, quem não pode errar sou eu
Tão pedindo intervenção em pleno ano de eleição
Será que tu num entendeu como funciona isso até hoje?
O exército subindo pra matar dentro da favela
Mas a cocaína vem da fazenda dos senadores [Djonga]
De Pedro Cabral a Sérgio Cabral
Gente, vocês deram Red Bull à cobra
Construindo mudanças substanciais
Pedreiro da cena sem te cobrar nem mão de obra, é
Esquerda de lá, direita de cá
E o povo segue firme tomando no centro
Onde a tristeza do abuso é pra maioria
E o prazer de gozar sobra pra 1%
Um mano meu foi preso roubando manteiga, é
Saiu da tranca, quis assaltar um banco
Daquele tipo de ladrão, pernas pra quem tem
Bala alojada no joelho, hoje te chamam manco
Meu pai me disse: Cuidado com essa pochete e esse cabelo loiro
Meu filho, cê num é branco
Geral vestido igual, mas os canas te olharam diferente, eu só lamento
No banco de trás cê vai sentir o solavanco

Pras patty é só avanço, sola Vans
 E as minas aqui da área nem sapato tem
 A maioria de barriga cheia, quem dera fosse de comida
 E a mãe do filho de um membro do trem
 Mas nós sorri quando cai grana
 Fumo verde grama, se a de verde gama
 Quando o Galo ganha
 Ou quando ela diz que o Djonga tem a manha
 Eu sei, eu sei
 Parece que nós só apanha
 Mas no meu lugar se ponha e suponha que
 No século 21, a cada 23 minutos morre um jovem negro
 E você é negro que nem eu, pretin, ó
 Não ficaria preocupado?
 Eu sei bem o que cê pensou daí
 Rezando não tava, deve ser desocupado
 Mas o menó tava voltando do trampo
 Disseram que o tiro só foi precipitado
 No mais, saudade dos amigo que se foi
 P.J.L. pros irmão que tá na tranca
 [Menor do Chapa]
 Eu não posso falar tudo que eu sei
 Passou da barricada, aqui é nós quem faz as leis
 Quadrado formado, bico atravessado, já tô pernoitado
 Eu jogo ronda pra poder passar o tempo
 Só tem homem-bomba na paranoia
 Tentou me pegar na tróia
 Mas não pôde acompanhar meus pensamentos
 Seu tiro foi certo, mas pegou no meu colete
 Motão BMW no pinote é igual foguete
 Esquece o capacete porque agora é só granada
 Os pouco aqui são louco e não vão recuar por nada
 Gestão avançada, inteligente, mas é tudo de repente
 Fecha o tempo, que o AK é trovoada
 Whisky, balãozada, muda o vento, deu na previsão do tempo
 Que a Glock vai fazer chover rajada
 É só ter fé no Pai, que o inimigo cai
 A tropa tá na pista fardada de Calvin Klein
 Eu temo pela vida dos menó que me admira
 Pensar que na favela só se vence pela ira
 E sendo observado pela lente de uma mira
 Ser alvo da inveja ou da língua que conspira
 Eu tô sempre na infra e ligeiro com os covarde
 X9 e fofoqueiro tão matando mais que a AIDS
 A geração iPhone usa drone e roupa de grife
 A tecnologia a favor desses patifes
 Talvez eles me peguem na escuta, falando com as puta

E o crime fica só no BBM
 O instinto sobrevive às arapuca, eu me camufla na muvuca
 E sumo à bordo de um Porsche Cayenne
 [Lord]
 Entre o crime e o rap
 Click-clack
 Nasce um som, morre um moleque
 História triste sem snap
 Quem é guerra quer paz
 Vocês querem músicas sobre armas
 Escrevo sobre traumas
 Pra ouvidos que têm almas
 Que é isso?
 Foi tiro do blindado que acertou Marcos Vinícius
 Caído ali, sem árbitro de vídeo
 E vocês quer sustentar o hype
 Comparar o melhor flow
 Viram três Favela Vive e não viu o quanto ela chorou
 Parei pra respirar por um instante
 Mas quando olhei pro céu só vi os tiros de traçante
 Pensei: Meu Deus, quem dera fossem as estrelas cadentes
 Que o sangue que escorresse não fosse de um inocente
 Seria o bastante
 Evangélicos e bandidos
 Que têm cara de bandido
 Alguns de nós pregamos fé, estamos divididos
 Mesma raça, mesmo sangue, mesma cor
 Morrendo pelo que não tem valor
 E eu não saí nesse retrato
 Escrevo um desacato
 Resposta é minha, pena sem fiança
 Os professores do assalto
 À La Casa do Favelado
 Revistam as mochilas das crianças
 O bonde do mal passou
 E eu disse: Hoje eu não vou
 Preciso escrever uma matança
 Avisa a minha mina que hoje eu vou me atrasar
 E guarda os nossos filhos onde a polícia não alcança
 [Choice]
 (Eu vim do Atalaia)
 (Eu vim da favela)
 Do Atalaia, inveja e falsidade no mundo do crime
 Champanhe e brusa de time, assim que começa a marola
 Quem segura um fuzil quando o menor

sonhava em ser jogador
 Mas, sem dinheiro, não decola
 Sem dinheiro são poucas escolhas
 O favelado na favela vive dentro de uma bolha
 O favelado na favela vive e sobrevive nela
 Eu sou o favelado que vive pela favela, porra!
 A escola me reprovou de série, mas a rua me aprovou pra ser representante dela
 Se a sirene sinaliza a dor, atira o sinalizador pra explanar que hoje é guerra
 Matei o presidente pra que o povo se rebele
 Gritei: Marielle, presente!, essa bala também me fere
 E esse tiro fere cada morador que já teve um sonho frustrado
 E só quem é vai sentir na pele
 E eu prego a fé, independente da crença
 É a nossa dor que alimenta as reportagens da imprensa
 Me diz, o que custa pedir licença?
 Troca de tiro te assusta, mas a troca de olhar comigo é mais tensa
 Meu mano Play ficou preso dezoito anos
 Quando eu tinha dezoito, ele me disse: O crime não compensa
 Eu respondi que sou daqueles que acredita que pensar sobre a vitória vai fazer que você vença
 Pensa no Baile da Gaiola lotado, as piranha jogando, os mano faturando
 Meu show anunciado, um poeta no topo, um favelado rico
 Os humilhados serão exaltados!
 Nos dão armas e drogas, e nos perguntam por que somos bandidos e por que nós atiramos
 Fiquem bem longe de nós, deixa que nós nos viramos
 Temos tudo que precisamos
 (Do Atalaia!)
 [Negra Li]
 Quem foi que não sentiu discriminado por alguém?
 Há vinte anos atrás, cantava paz
 Mas, de lá pra cá, só andamos pra trás
 Aliás
 A nova geração eu respeito
 Só quem tava lá, naquele tempo, sabe o jeito, o que foi feito
 O sofrimento que passamos
 Vário manos, milianos, sem os panos
 Mas atitude de respeito (daquele jeito)
 Hey
 É grave a greve, sei
 Que o tempo é breve, dei
 O melhor de mim até ali
 Vou continuar a cantar

O tempo vai passar
 Você vai lembrar da Negra aqui
 Ideia certa, papo reto, não tem mistério
 O dinheiro em si não faz o império
 Seu legado, sua honra, seu mérito
 Espero
 País que eu quero, progresso
 O jovem no Brasil sendo levado a sério
 Quem corre atrás, labuta, nunca perde a luta
 Eu sei (eu sei)
 Mantém sua conduta
 Essa é a lei

OLHO DE TIGRE

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 cleptomaníaco
 Na hora do julgamento, Deus é preto e brasileiro
 E pra salvar o país Cristo é um ex-militar
 Que acha que mulher reunida é puteiro
 Machista, tá osso
 E até eu que sou cachorro não consigo mais roer
 Esse castelo vai ruir
 Eles são fracos, vão chorar até se não doer
 Não queremos ser o futuro, somos o presente
 Na chamada a professora diz: Pantera Negra
 Eu respondo: Presente!
 Morreu mais um no seu bairro
 E você preocupado com a buceta branca
 Gritando com a preta: Sou eu quem te banca!
 Assustando ela, sou eu quem te espanca!
 Mais que um beck bom
 Profissão nenhuma exige que analise pernas
 Sustentar família exige que tu faça planos
 Dizem que sou frio, duro como uma pedra
 Rasgam fácil, parecem feitos de pano
 Tô olhando da janela, sociedade escrota
 Caras que pagam de macho com o pau boca
 Bando de pau no cu
 Bando de pau no cu
 Nesse quesito serão premiados
 Hors Concours
 Tô crítico igual cartoon do Henfil
 Com esses Danilo Gentili eu não vou ser gentil
 Te informando Jornal Nacional
 Talvez por isso que me chamam de sensacional

Tenho sido tão verdadeiro
 Que prefiro não usar ouro, e não ser falso em nada
 Tem quem fica a ver navios
 E tem quem chega longe de jangada
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 Sensacional
 E sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 Falam tanto de Deus e diabo
 É que vocês só enxergam 2D
 Dominei as peças do dominó
 Cantando em dó menor pra ser o Sol maior
 Um artista versátil
 Portando Versace
 Mas se quiser versar aqui
 Não importa seu kit
 Moleques fumando pedra
 Nós só lançando pedrada
 Consuma dos nossos craques
 Pra ver que crack num é nada
 É que tudo acaba em pizza
 A massa condicionada
 Nas bordas e sem recheio
 Mas creio que um dia passa
 Não sei o que é rap game
 Deve ser mais um videogame que eu não pude ter
 Meio que tá no ar
 Coisas que não se podem ver
 Estranho
 Tipo gente de pele clara se chamando de nigga
 Eles me lembram Vikings
 Eu tô lembrando Tiga
 Melhor Tyga, eye of tiger
 Estamos de olho
 Eye of tiger, eye of tiger, eu sigo de olho
 Olha eu olhando pros fascista
 Igual Floyd olha pro McGregor
 Se num entendeu o que eu tô falando
 Eu devo tá falando grego, ó
 Sou reflexo da sociedade, reflexo virou matéria
 Os preto tá tão no topo
 Que pra abater só um caça da força aérea
 Seu time cometeu falta grave
 Nós resolve no tapa
 E meu disco é a prova
 Que se pode julgar o livro pela capa

Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 Sensacional
 E sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 nho

VAZIO

Ganhando o dinheiro que eu sempre quis
 Meu bolso, um zoológico
 Onde já fui macaco marcado
 Hoje sou dono é lógico!
 Tô igual Padre Marcelo
 É o público que canta nos meus shows
 Essas minas me querendo
 Nem preciso mais cantá-las no meus shows!
 Geral esperando meu próximo som
 Como fosse estreia Game of Thrones
 Nossa voz bate forte e longe
 Tanto quanto o cotovelo de Jon Jones!
 Passei noites em claro
 Mesmo sendo escuro
 Passei noites é claro
 Em todos sentidos duro!
 E as ruas que eles foram são do GTA
 E os campos que conhecem são do EA sports
 É os avançado rap game boys, GBA!
 Que levam a vida tão a sério quanto eu levo os cops!
 Do jeito que andam chapado
 Neste jogo vão cair no antidoping!
 Do jeito que eu ando focado
 Logo menos vão me chamar de K-Dot
 Tá pra a hora chegar
 Vai cair um por um pode crer, yeah
 Tem quem queira negar
 O próximo pode ser você, yeah
 Tatuaram meu rosto na perna
 Uma canelada dessa agora mata
 Com a minha família eu sigo na fé
 Na certeza de que sou aristocrata!
 Um rei do Congo!
 Toco mais que bongô
 Toco o terror!
 Um rei do Congo
 E eu tenho algo além do meu verso que é longo!

Se os humilhados serão exaltados
 Imagina o quanto eu já sofri
 Se é a vivência que faz o rapper
 Imagina quanto eu já vivi!
 Tá pra a hora chegar
 Vai cair um por um pode crer, yeah
 Tem quem queira negar
 O próximo pode ser você, yeah
 Tatuaram meu rosto na perna
 Uma canelada dessa agora mata
 Com a minha família eu sigo na fé
 Na certeza de que sou aristocrata!
 Eu falei tanta verdade
 Que hoje os cara odeia pacarai
 eu falei tanta verdade
 Que hoje os cara me copia pacarai
 Eu falei com coração
 Os menozin me vê na rua e já sai gritando:
 Carai!
 É eu memo
 Chega aí, vamo tira foto com pai!
 Querem me encher de bala
 E nem são Cosme e Damião
 Nossos verso faz barulho igual um opala
 Seus versos cansam mais que voz e violão
 Dão opinião
 Não importa o que eu diga
 Dá o cu não é problema
 O problema é num cuida da própria vida!
 De cada som faço um hino pro meu povo
 Crespos se armam em todos sentidos
 Tell me price
 Pago o dobro pra ver o opressor caído
 Tamo salvando vidas que nem bíblia
 Atravessando mares como fez Moisés
 Se o dilúvio vir, me chame Noé
 Presenteando quem merece, hoje sou Noel
 Irmão larga esse ferro
 Cuidado pra nao acabar no céu!
 É
 Cuidado pra não acabar no céu!
 Meu trabalho é o sustento de algumas famílias
 E pra continuar assim tenho que sustentar meu
 papo!

YEAH

[Djonga]
 Pra quem já topou de tudo pra mudar de vida,
 uó
 Pra quem já vendeu de tudo
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)
 Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de
 vida, uó
 Pra quem já vendeu de tudo
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)
 Ó, se essa terra é de cego, eu sigo passando a
 visão
 Vai que o menor abre o olho, e larga a
 quadrada e o pentão
 Nasce um filho da puta, sem direito a estudo e
 pensão
 Tá escrito na testa que o que não resolve é
 textão
 Nós cresce vendo isso e no cabo de guerra, eu
 fui o lado forte da corda
 Os irmão toma tiro e é magro, e tu ainda me
 diz: Se não mata, engorda
 Se o boy é o produto do meio, a favela é o
 produto da borda
 Ligeiro pros covarde, já que se eu plantar,
 trafiquei; se ele planta, é uma horta
 Entram no jogo sujo
 Acham que o povo não tá vendo
 Tinha que ser antídoto e se tornou veneno
 Com a corda no pescoço, e um playboy dos
 safado com a mão na alavanca
 Nós nascemos de um estupro e o bandido
 portava arma branca, eu
 Deixei a culpa de lado e fui me deitar com a
 grana
 É conquista pro meu povo, um preto de terno
 bacana
 Num mundinho fechado, onde cor tem valor
 Fiz quem chamou de vagabundo hoje me
 chamar de senhor
 Pra quem já topou de tudo pra mudar de vida,
 uó
 Pra quem já vendeu de tudo
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)
 Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de
 vida, uó
 Pra quem já vendeu de tudo

Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)
 [Zulu]
 O menino do morro virou Deus
 Fortalece que nem Robin Hood
 Taco no meio das pernas
 Chamem de Tiger Woods
 King Zulu de volta
 O tempo na tranca faz forte e faz falta
 Se esquecem da raiz e aproveitam os frutos
 Só pra tá sempre em alta
 Policiais chamando pelo nome
 Isso é muito incômodo
 O jogo tá cheio de Ronaldo
 Mas só um é fenômeno
 Comer buceta abre meu apetite
 Eu não sou município, eu não tenho limite
 Se o grave bater, é Coyote no beat
 Sócrates e Garrincha no mesmo feat, é
 Perseguido que nem Jason Bourne
 Ainda tem quem me vê como vilão
 Pros inimigos, distribuo bala
 Mas não a de Cosme e Damião
 Perseguido que nem Jason Bourne
 Ainda tem quem me vê como vilão
 Pros inimigos, distribuo bala
 Mas não a de Cosme e Damião
 [Djonga]
 Independente do nós por nós
 Mano, é você por você mesmo
 O mundo já é academia, pô
 Seja leveza e não peso
 Se gogó é bom com batata
 Falador passa mal e eu cozinho bem
 Dinheiro e um ferro na cinta
 Novo fetiche do cidadão de bem
 Pra se sentir mais homem e meio
 Ben, ben, ben, ben, ben, ben
 Em nome da família é bang, bang, bang, bang,
 bang, bang
 Me confundem com Morgan Freeman
 É que eu sou Deus e um homem livre
 Um segurança me seguiu pra tirar foto
 Nome do filme: Universo Em Crise, é
 Eu penso nela pra me distrair
 E ela vem a mim que é pra desabafar
 E me deu mão, me disse: Vamo aí
 Boy, nós temo um mundo pra recomeçar
 Onde o amor que vença o ódio
 Onde a luta valha o preço, é
 E a disputa pague o pódio

 Eu só quero o que mereço
 Só quero o que mereço

Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de
 vida, uó
 Pra quem já vendeu de tudo
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)
 Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de
 vida, uó
 Pra quem já vendeu de tudo
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, uh)
 Eu conto notas, mano (yeah, uh, yeah, yeah,
 yeah)

OBSTINADO

[Filipe Ret]
 Minha vida não é o que eu posto (agora eu tô
 querendo o mundo)
 A guerra é pra quem bota a cara, apesar de
 tudo, é por isso que eu boto
 Eu tô subindo além do que eu posso (foco pra
 cima)
 Linhas que viciam feito cocaína, eu fabrico a
 matéria-prima do negócio
 Enquanto hoje aqueles que promovem o ódio
 Tão mais iludido do que viciado na onda do
 bicarbonato de sódio
 E o nosso Estado só te testa
 Devolve minha grana, estraguei tua festa
 Sanguessuga arrombado, nós é água e óleo
 Além do melhor, garimpando ideias no ócio
 Eu tô lucrando sem vender pó a cada embalo
 do meu relógio
 Ninguém define o que eu posso
 Obstinado, a meta é vencer, eu tenho o poder
 de quem tá no pódio (nego)
 Partiu baile de lei, yeah
 Tique-taque, lucrei
 Pique Pac, voltei, yeah
 Humildade te faz rei
 [Delacruz]
 Quase não falo de dinheiro (não, não)
 Eu tenho mais do que eu preciso
 (Eu quero) paz pro coração
 Já disse meu mano Tikão
 Sou rico de saúde e de amigo
 Quase não falo de dinheiro, não, não
 Eu tenho mais do que eu preciso
 Quero paz no coração
 E é como disse meu mano Tikão
 Sou rico de saúde e de amigo
 [Djonga]
 Eu sou o dono da caneta que destrói impérios

Tô queimando mais racista que Daenerys puta
 E minha única diferença pra esses cara branco
 Não é o tamanho da vitória, e sim o tamanho
 da luta
 Dos polícia eles conhece o distintivo, nós
 conhece a bota
 Tem algum dermatologista aí pra me explicar
 Por que que a pele negra é pele morta?
 Mãe, eu tô na Europa!
 Boto comida na boca de dez família preta
 Empreguei quem tava no crime, sei apaziguar
 treta
 Tô até hoje na minha área, ela não é perfeita
 E se eu sair, levo geral, porra, me respeita!
 E eu sou o cara do momento, o dono da cena
 Fiz falarem que eu era ladrão na sua TV
 Avisei antes, e não era no programa do Datena
 Foi em horário nobre, pra burguesia ver
 Ou melhor, nós fizemo isso
 Enchi dos nosso a casa mais de boy da minha
 cidade
 Acredite, nós fizemo isso
 E pro terror do opressor não é nem a metade
 Aqui não tem essa de punchline, eu tô na
 slackline, a vida é corda bamba
 Falam de igualdade na corrida entre o leopardo
 e a mula manca
 Disse que eu era Deus, mas eu sou mais um
 homem
 Que veio falar que sagrado é o microfone
 Então não pega nessa merda pra falar mentira
 Quantos sangraram pra que hoje cê possa ser
 um clone de gringo?
 Um produto, mais um que vai passar daqui a
 uns ano
 Quando acabar os holofote, diz: O que você
 cumpriu dos plano?
 E quem sobrou dos mano?
 Olhe o fundo do meu olho e veja
 Racionais, a fúria negra ressuscita outra vez
 Minhas rimas só ficam mais passionais
 Não tenho mais nada pra provar procês
 Trago Malcolm nas linhas, isso é uma guerra
 Jogaram pedra na caixa de abelha
 Tô criando um exército
 E hoje quando o Djonga fala, o resto abaixa a
 orelha
 Porra, Dela e Ret, nós é diferente, cê sabe
 Respira igual, caga igual, come igual, vai nos
 lugar igual
 Que quem é igual a mim não cabe
 E tem uns mano que wannabe preto porque
 fuma cannabi'
 E viu uns presunto
 Mas num passa um dia o que eu passo em dez

ano
 Nunca mais toca no assunto
 [Delacruz]
 Quase não falo de dinheiro, não, não
 Eu tenho mais do que eu preciso
 Quero paz no coração
 E é como disse meu mano Tikão
 Sou rico de saúde e de amigo
 Quase não falo de dinheiro, não, não
 Eu tenho mais do que eu preciso
 Quero paz no coração
 Já disse meu mano Tikão
 Sou rico de saúde e de amigo

DEUSES ATEUS

[Filipe Ret]
 Nunca fui embora, mas posso dizer que é nós
 que tá de volta
 Real, euro ou dólar, corra pelo certo e escreva
 a sua história
 Onde o amor é forte, tudo tem valor e o povo
 tem memória
 Resistência ou morte, Ret, Dela e Djonga, é
 nós na melhor forma
 Sêrio de corpo fechado, acelero cada vez mais
 rápido
 Me sirva meu cérebro nessa bandeja
 Branco e hétero, ainda duvidam que eu seja o
 diabo?
 Eu tenho fundamentos sem polimento
 A fé não existe sem movimento
 Salvem os fiéis
 Mas queimem essas igrejas com os pastores
 dentro
 Odeio play
 Corro pelo time inteiro e não me cansei
 Um por amor, dois por dinheiro, tenho minha
 lei
 Conquistei o meu respeito, eu não ganhei
 (yeah)
 Fumando do bom me preparou para a sorte
 Aqui minha posição não é pra bunda mole
 Fazendo carvão pelo bloco de nota
 Essa porra aqui não é pra trouxa
 Mas, amor, não quero que me confunda
 Me hipnotizando com essa bunda
 Hoje é noite de luar
 Senta, senta, senta forte até flutuar
 Ô, até flutuar
 Ô, noite de luar
 Ô, tu vai ficar sem ar
 Ô, amo te ver gozar

Amor, adeus
 Hoje somos deuses ateus
 Amor, adeus
 Hoje somos deuses ateus
 (Hoje somos) deuses ateus
 (Hoje somos) deuses, yeah
 (Hoje somos) deuses ateus
 (Hoje somos) deuses
 [Djonga]
 Eu queria dinheiro, minha primeira atitude foi
 parar de trabalhar
 O homem livre se envolve com livros
 Cultua o ócio, vive de arte
 E não é de fazer mulheres chorar, só de alegria
 Me deram a 10 e disseram: Decida o jogo
 Juro, decidi o campeonato inteiro
 Dizer que o Djonga não é o criador
 É se mostrar Pinóquio e não respeitar o
 carpinteiro
 Mano, mostre seu lado frágil
 Crie sua filha forte para que entenda que seu
 corpo, suas regras
 Evite fracos de verdade que possam impor
 mentiras do tipo: Seu pescoço, minhas rédeas
 Gata, vamo viajar o mundo, criar um novo,
 pensar em problemas pra solucionar
 Preta, vamo viajar o mundo, pedir aos céus o
 que não temos coragem de desejar
 Afinal, depois do oceano há um novo mundo e
 pra viver o novo é necessário se matar
 Mina, vamos viajar o mundo, quem te botou
 nessa cabeça que é pecado prosperar?
 Sem dom para herói, ficar vivo pra não ser
 enterrado como escória
 Respeito eterno aos que partiram, mas me diga
 X e M ou Jay-Z e Beyoncé, quem fez mais
 história?
 Entendam, não é uma simples vingança
 Isso é estratégia
 Esse é meu motivo, racistas baleados
 Porque pra cada um desses caras morto, é
 algum dos nossos vivos
 Sempre na melhor fase igual gaúcho
 Me apelidaram bruxo
 A fonte não seca, é que eu sempre deixo ela
 molhada
 Em tempos de ódio, conservador
 Amar e mudar as coisa é luxo
 [Delacruz]
 Diz o que quer de mim
 Você que sempre tem tanto pra pedir
 Diz o que quer de mim
 Você que sempre tem tanto pra pedir
 Uma mensagem de Deus dizendo que vai
 desligar o mundo

Também que virou ateu
 Na frente de uma câmera dirão que isso é um
 absurdo
 Deuses nascem todos os dias mesmo
 E os melhores têm a pele preta
 E são assassinados todos os dias pelos de pele
 clara
 Geralmente usando azul caneta
 Eu sinceramente estou muito cansado
 Minha alma velha já viu muitas gerações
 Abandonei minha juventude cedo
 Foi um golpe arriscado pra tentar salvar a de
 milhões
 Assim como o mar reflete o céu
 Eu decidi revidar com o mesmo azul num
 pedaço de papel
 Eu tenho muito amor pra dar e um filho
 pequeno, diz o que quer de mim
 Meu menino é um deus ateu, pois em algum
 momento vai duvidar de si
 [Delacruz e Filipe Ret]
 Diz o que quer de mim
 Você que sempre tem tanto pra pedir
 (Hoje somos) deuses ateus
 (Hoje somos) deuses, yeah
 Diz o que quer de mim
 Você que sempre tem tanto pra pedir
 (Hoje somos) deuses ateus
 (Hoje somos) deuses, yeah

EU VOU

[Oreia]
 Woah, com família não se mexe
 Minha mexe tanto que fede
 Repudiam dread, preto, arte, gay e trans, beck
 Moça, pobre, camelô, índio, nós é flex
 Não gostam de pessoas, só de branco nerd
 Vamo pro comércio, falar em comércio
 Oreia, pare com isso, abra um consórcio
 Vamos, coma isso
 Venha, faça aquilo
 O Demo é um mito e eu sou o seu sócio
 Ó tio, cê tá me dando medo
 Disseminando o ódio, coitado do primo preto
 Fake news e zap zap, vicia que nem baque
 Cê tá possuído, pelo KKK-crack
 Meus parente são PT, perda total
 Agora tão dançando agarradin com Satanás
 Meus parente são o que? Mano, na moral
 Pare, pare que eu tô passando vergonha demais
 Eu vou trocar é de país
 Tentar ser mais feliz, militar eu nunca quis

Eu vou trocar é de parente
 Um que não seja doente, que pense mais na gente
 Eu vou explodir viatura
 Os banco, a prefeitura, é loucura, mas eu vou
 Eu vou, eu vou, eu vou
 Deus acima de tudo, Deus acima de todos
 Deus acima de tudo, Deus acima de todos
 Acima de todos mesmo, pisando na cabeça
 Esmagando, vai, vai (aah)
 [Hot]
 Deus pra mim é Djonga, não me leve a mal
 Militar boçal, devia soltar o anel
 Vai ser até mais fácil de entrar no céu
 Meu precioso, Jesus era anarquista
 Num era racista, jogado na pista
 Bebia vinho e chupava Madalena
 Respeitava as mina e fudia o sistema
 Cê tá enganado falando de família
 Tá parecendo o Dória, rodeado de puta
 Broxa, doido de pedra
 Vou te jogar no mosh pra assistir a sua queda
 Essa aqui eu fiz incorporado no ancestral
 O índio e o negro, espírito imortal
 Suba no seu palanque, carregue seu tanque
 Tamo fazendo um feitiço pra adiantar seu funeral
 [Oreia]
 Eu vou trocar é de país
 Tentar ser mais feliz, militar eu nunca quis
 Eu vou trocar é de parente
 Um que não seja doente, que pense mais na gente
 Eu vou explodir viatura
 Os banco, a prefeitura, é loucura, mas eu vou
 Eu vou, eu vou, eu vou
 [Djonga]
 2019, Original GE
 Hot, Oreia, Djonga
 (Ouçam o recado)
 Só fico pensando: Qual que é a graça?
 (Qual? Qual? Qual?)
 Essa é a história de dois caipira foda
 Dois cara parça que te fez vestir a carapuça
 Cara, pulsa no sangue deles hip-hop
 Cês tão nessa por ibope, por isso acham engraçado
 Bora andar, ei
 Nasceram de uma planta hidropônica
 Da Floresta Amazônica, índio sem cobrar
 Quem planta a rima irônica, colhe visão

biônica
 Índigos merecem seu lugar, hm
 Rap game é uma brincadeira
 Onde só as garotas brincam de Barbie
 Talvez por isso não saibam tratar as minas
 Não abrem a porta pra Minas pois talento é só um detalhe
 Vendo esses cara fazendo há seis ano atrás
 O que playboy aprendeu ontem e fala que é avançado
 FBC, 15 ano de hip-hop
 Clara com 15 rimava, acho que cês tá atrasado
 Bora andar, ei
 Jesus se manifesta disfarçado
 Ignoram verdades e aplaudem mentiras
 Imagino o Djonga, Jesus de disfarçado
 O tempo tá uma bagunça, por isso só mostro a ira
 Só sei que foi assim, uma noite qualquer
 Quando todos dormiam, os irmão roubou comida
 Umas galinha e quatro dente de alho
 Tira de quem tem dente de ouro
 E dá pra quem precisa, segue a cena
 O povo alimentado saiu da caverna
 Enxergou a luz e atacaram os poderosos
 Que já tavam preparados, porcos nojentos
 Deixaram geral vivo e mataram os dois de exemplo
 Mas morrer por tá certo? Meu Deus, cadê você?
 Eu vou ser personagem de história sem fim feliz?
 O meu maior pecado é num entender qual que é a do mundo
 Coisas do tipo: Por que mulher de short é meretriz?
 Voz de Deus: Meus filhos, paciência
 Não ligam mais pra mim, se renderam pra ciência
 Quando chegarem ao céu vão me pedir clemência
 Senta do meu lado que o trono é só pros real vivência
 É, o som era sobre Bolsonaro
 Alguns amam, outros detestam, tipo mastigar cebola
 Só que não falo de quem da boca sai merda
 E que de tanto falar merda, hoje a merda sai pela bolsa