

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas
PPGCOM-UFOP - Programa de Pós-Graduação em
Comunicação

Dissertação

O Novo Evangelho de Djonga: Secularização do corpo negro no mundo do rap

Solange Stéfane Santos

Ouro Preto

2021



UFOP

Solange Stéfane Santos

O NOVO EVANGELHO DE DJONGA: Secularização do corpo negro no mundo do rap.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

Linha de Pesquisa: Práticas comunicacionais e tempo social

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Mariana – Minas Gerais – Brasil

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S237n Santos, Solange Stéfane.

O Novo Evangelho de Djonga [manuscrito]: secularização do corpo negro no mundo do rap. / Solange Stéfane Santos. - 2021.
94 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Djonga, 1994-. 2. Cultura e tecnologia. 3. Negros - Identidade racial. 4. Rap (Música) . 5. Racismo. I. Coração, Cláudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário CBICSA-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Solange Stéfane Santos

O Novo Evangelho de Djonga: Secularização do corpo negro no mundo do rap.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 18 de junho de 2021

Membros da banca

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração - UFOP (Orientador(a) e Presidente)

Prof.(a). Dr.(a) Pablo Moreno Fernandes Viana - UFMG

Prof.(a). Dr.(a) Agnes Francine de Carvalho Maiano - UFOP

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 25/6/2021



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 13/07/2021, às 09:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0192697** e o código CRC **E8EF2815**.

AGRADECIMENTOS

À Géssica que com seu carinho, amor e paciência me ajudou a trilhar uma das mais difíceis jornadas que encarei de frente. Obrigada por seu amor que tanto tem me ensinado sobre o mundo, de mim mesma e da vida. Agradeço por ser minha parceira na vida.

Para minha mãe que mesmo sem entender os caminhos que me levaram para longe de casa, sempre lutou para que meus sonhos fossem seus sonhos. Mãe essa vitória é nossa! Prometo ainda levar muito orgulho para casa, mesmo que você não entenda os motivos de minhas partidas e distâncias.

Para Ana e Charles que se tornaram a melhor rede de apoio com a qual eu poderia sonhar, obrigada pelos momentos compartilhados, as risadas que tanto aqueceram meu coração e por se tornarem os melhores amigos que eu poderia sonhar em ter dentro deste PPG. Vocês são as alegrias que encontrei nessa vida, amo vocês.

Para Cláudio que tem o coração até no próprio nome, obrigada por me ensinar para muito além da dissertação, ser um braço amigo antes mesmo de ser meu orientador e por ter aceitado caminhar ao meu lado durante esses dois anos, obrigada por não me deixar desistir em todas às vezes que acreditei não ser qualificada o suficiente, esse texto é para nós, uma conclusão de uma das nossas parcerias que ainda virão. Você é incrível!

Para todo o PPGCom em Comunicação da UFOP, a todos os professores que me ampararam, ensinaram e me mostraram que o saber está muito além da sala de aula. Em especial dedico essa dissertação a professora Débora, que me aqueceu o coração desde nosso primeiro encontro, obrigada por ter as palavras mais doces que eu poderia esperar receber. A Hila, que me ensinou que o jardim poderia ser a visão mais mágica da cidade de Mariana e que sempre me recebeu com um sorriso em seu gabinete.

Também dedico essa dissertação a todos aqueles que de alguma forma estiveram presentes nesse processo, inclusive a cidade de Mariana, que conquistou meu coração e a qual tive o prazer de chamar de lar. Agradeço à Carlaile por sempre manter meus pés no chão, à Rayssa e Clarice que com muito carinho acreditam nos meus sonhos desde o período da faculdade e são as amigas mais ricas que a vida me proporcionou e aos demais amigos do PPG, que me auxiliaram com uma palavra ou gesto durante esse período que compartilhamos.

Por fim, agradeço a CAPES por ter dado o fomento necessário para que essa pesquisa fosse realizada e ao governo Lula pela criação do PROUNI que me permitiu adentrar a carreira acadêmica.

Essa dissertação é para meus pais e avô que não tiveram a oportunidade de ter no ensino às chances que me foram concedidas.

Para que tomemos aquilo que nos foi um dia retirado!

“É importante lutar, e recomeçar a lutar, e continuar a lutar, porque somente assim o mal poderá ser acuado, embora jamais erradicado.”

(J.K ROWLING - Harry Potter e o Enigma do Príncipe).

RESUMO

Gustavo Pereira Marques, o Djonga é popularmente conhecido no universo do rap por sua produção fonográfica com apurada denúncia ao sistema social vigente, na qual os diversos modos de poder se entrecruzam por meio de uma refinada elaboração crítica. Pela reatualização narrativa dos versos dos Racionais Mc's, o rapper constrói o que entendemos como um universo particular, através do qual sua autointitulação como Deus recria as potencialidades do corpo negro pelo reposicionamento deste a um local sacralizado. Desta forma, esta dissertação tem por objetivo principal compreender as formas utilizadas pelo rapper para a inauguração de um instante de denúncia pós Racionais Mc's, em que o reconhecimento e a identidade tematizados instituem um movimento horizontal de tensionamento, mas, sobretudo, de autoaceitação entre os negros, e inaugura uma nova percepção coletiva consciente por meio do Rap. Para sua realização, optou-se pelo recorte nos quatro primeiros álbuns produzidos pelo cantor em sua carreira solo: *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018), *Ladrão* (2019), *Histórias da Minha Área* (2020). A percepção da cultura midiática como meio para a propagação da marcação das violências e da própria sacralização da negritude será observada em quatro videoclipes: *Junho de 94* (2018), *Corra* (2018), *Hat-Trick* (2019) e *Eu vou* (2019). Por meio de categorias como a *descolonização do olhar* e a *estética da correria*, questões caras à reflexão teórica sobre a ancestralidade e a representação racial são articuladas com a observação analítica sobre a cultura midiática e seus desdobramentos em relação à comunicação e à produção musical contemporânea, mais especificamente às pertencentes ao rap brasileiro.

Palavras-Chave: Djonga; Negritude; Racismo; Rap; Cultura Midiática.

ABSTRACT

Gustavo Pereira Marques, Djonga is popularly known in the world of rap for his phonographic production with a sharp denunciation of the social system, in which the different modes of power intertwine through refined critical criticism. Through the narrative update of the Racionais Mc's verses, the rapper builds what we understand as a particular universe, through which his self-title as God recreates as potentialities of the black body by repositioning it to a sacred place. In this way, this dissertation has as main objective to understand the ways used by the rapper for the inauguration of an instant of denunciation after Racionais Mc's, in which the thematic recognition and identity instituted a horizontal movement of tension, but, above all, of self-acceptance between the blacks, and inaugurates a new conscious collective perception. For its realization, we chose to cut out the first four albums obtained by the singer in his solo career: *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018), *Ladrão* (2019), *Histórias da Minha Área* (2020). The perception of media culture as a means for the propagation of the marking of violence and the sacredness of blackness will be observed in four video clips: June 94 (2018), Corra (2018), Hat-Trick (2019) and Eu vou (2019). Through categories such as the decolonization of the gaze and the aesthetics of the rush, questions dear to the theoretical reflection on ancestry and racial representation are articulated with the analytical observation about media culture and its developments in relation to contemporary musical production, more specific to belonging to Brazilian rap.

Keywords: Djonga; Blackness; Racism; Rap music; Media culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum Heresia (2017)	19
Figura 2 - Capa do álbum O Menino que Queria ser Deus (2018).....	26
Figura 3 - Cena do videoclipe Junho de 94	29
Figura 4 - Cena do videoclipe Junho de 94	30
Figura 5 - Cena do videoclipe Eu vou	31
Figura 6 - Cena do videoclipe Eu vou	33
Figura 7 - Capa do álbum Ladrão (2019)	42
Figura 8 - Capa do álbum Histórias da Minha Área.....	54
Figura 9 - Cena do videoclipe Corra	58
Figura 10 - Cena do videoclipe Hat-Trick.....	62
Figura 11 - Cena do videoclipe Hat-Trick.....	63
Figura 12 - Cena do videoclipe Hat-Trick.....	64
Figura 13- Cena do videoclipe Hat-Trick.....	65
Figura 14 - Cena do videoclipe Who Dat Boy	69
Figura 15 - Apresentação ao VMA	71
Figura 16 - Djonga em manifestação contrária ao Carrefour	72
Figura 17- Cena do videoclipe Meu Corre	73
Figura 18 - Cena do videoclipe Música pra mãe	76
Figura 19 - Imagem da obra "Deus é mãe"	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ME CHAME DE LSDJONGA	9
1 A HERESIA EM DJONGA	17
1.1 Deuses Ateus: Criação do corpo de deus político	23
1.2 O corpo negro de Deus-pai: A (re)sacralização da fé	34
1.3 As testemunhas de Djonga	38
2 O MENINO QUE QUERIA SER DEUS: PARA QUEM?	46
2.1 Mulheres e violência de gênero: Representatividade para quem?	46
2.2 Espelho Reflexo: Corpos negros entre o amor e a desconstrução	50
2.3 Racismo e violência cotidiana: O aprisionamento de deus	53
3 RECONSTRUINDO AS POTENCIALIDADES DE SER TANTO DEUS QUANTO HOMEM	61
3.1 O embranquecimento da raça versus o amor a negritude	61
3.2 Jovens negros: Processos de construção de identidade e resistência	71
3.3 A consagração do homem negro	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARTE DA CIDADE	82
Pontos onde há encontro	86
REFERÊNCIAS	88
REFERÊNCIAS AOS ÁLBUNS E VIDEOCLIPES	92

INTRODUÇÃO – ME CHAME DE LSDJONGA

A periferia das grandes cidades sempre foi um ponto de efervescência cultural. As festividades populares se encontravam em seus limiares e demarcavam as diferenças entre os moradores do morro e do asfalto¹. Os Bailes Black e os encontros de Samba já adensavam as representações culturais dos sujeitos socialmente marginalizados. Com o surgimento do rap, por volta dos anos de 1970, novas formas de representação assomam as características culturais já conhecidas pelos moradores dos morros. Sons portáteis, roupas esportivas, óculos escuros e adereços que evocavam movimentos robóticos, inspirados, principalmente, em Michael Jackson, formavam os adereços dos b-boys nas rodas de break (TEPERMAN, 2015).

Segundo Teperman (2015), o rap nos ensina que a música está no mundo, sendo um instrumento transformador da realidade que também é transformado por ela. Este é ainda enquadrado, conforme Fernandes (2020) como aquele que “vocaliza a dor coletiva de um grupo racial cotidianamente massacrado pelas diversificadas engrenagens do poder estatal e expressa o martírio dos vulneráveis que são perpassados por múltiplas desigualdades sociais” (FERNANDES, 2020; p.2). De origem difusa, esse movimento se consagra nos Estados Unidos e rapidamente ganha adeptos no Brasil. Pouco mais de dez anos depois de seu surgimento, já contava com um dos maiores grupos do gênero, o Racionais Mc's², que instaura um movimento no qual a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e as mazelas da sociedade foram levadas a público com a potência radical da voz de Mano Brown, Edi Rock, K1 Jay e Ice Blue. Com álbuns premiados como *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada como um dia após outro dia* (2002), o grupo instituiu duras críticas ao Estado e suas políticas de repressão, e instaurou uma complexa relação com a indústria midiática, escancarada durante a apresentação

¹. As qualificações de morro e asfalto surgem para enquadrar as questões da territorialidade do Rio de Janeiro, uma vez que os morros traziam consigo as favelas que atuavam como um “oposto”, uma cidade que nega a cidade oficial. Para Patrocínio (2004), descer o morro e voltar a cidade é um movimento marcado por uma oposição não somente entre o morro e o asfalto, mas por um retorno entre o moderno e o arcaico, que são retratos da visão de que o morro contém a barbárie e o asfalto a civilização. Sendo o morro, portanto, parte da escuridão, enquanto que o asfalto é a alegoria do novo, da civilização, conforme PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros**. Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro. PUC-Rio, Departamento de Letras, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=30959. Acesso em: 28 de jun. 2020.

². Segundo Teperman (2015), o Racionais Mc's foi um grupo criado em 1984 e que rapidamente tornou-se o principal grupo de rap do Brasil. Formado por Mano Brown, Edi Rock, K1 Jay e Ice Blue frequentadores do movimento de hip-hop que se organizava no metrô São Bento, o grupo teve seu nome inspirado nos discos “Racional”, (Volumes I e II), de Tim Maia e suas letras, no início, evocavam sobretudo a violência policial, bem como o desamparo dos moradores da periferia de São Paulo.

do VMB³ de 1998, no qual o embate entre Carlinhos Brown e o grupo foi cercado por gritos e vaias, por parte dos rappers ao então apresentador da premiação⁴.

O caminho trilhado pelos Racionais Mc's possibilitou que outros rappers e Mc's tivessem suas rimas ouvidas para além das periferias. Fora da ressaca pós-ditadura militar, os cantores da chamada “nova era do rap” iniciaram uma difícil relação com a produção voltada ao capital e o legado geracional dos Racionais. Criolo, Emicida, Froid, Karol Conka, Drika Barbosa, Djonga, Baco Exu do Blues, BK e outros dão nova cara ao movimento do Hip Hop⁵, elevando ao máximo o discurso de “Pretos no topo!” — jargão de legitimação ao enriquecimento e elevação social dos mesmos e dos seus — através da utilização do rap, tanto como forma de entretenimento como de denúncia.

O movimento iniciado na estação São Bento de trem, em São Paulo⁶, se expandiu e, ao se difundir pelo país, ganhou adeptos nos diversos pontos do mapa, o que auxiliou agrupamentos sociais locais a entrarem no circuito do hip hop brasileiro. Belo Horizonte tem pontos conhecidos: O Viaduto do bairro Santa Teresa, o Mercado Distrital, a Serralheria Souza Pinto e outros palcos localizados na região central. Na territorialidade sônico-musical⁷ (HERSCHMANN, 2018) de BH, o viaduto se tornou o ponto certo para a reunião do conhecido Duelo de Mc's, que desde os anos 1980/90 tem adensado as principais características do rap norte-americano com inovações bem mineiras, como o bate-cabeça e as cantigas populares (RIBEIRO, 2017). O Duelo de Mc's conta atualmente com disputas que reúnem público de aproximadamente 1.500 pessoas, sendo o principal responsável pela propagação das vozes das regiões leste e oeste da cidade. A efervescência do rap em Minas tem chamado a atenção, uma vez que seus participantes têm ganhado os palcos do país e causado barulho com rimas pesadas,

³. O Vídeo Music Brasil (VMB) foi uma premiação musical realizada pela MTV Brasil entre 1995 a 2012.

⁴. TEPERMAN, Ricardo. “Paratodos, para os pobres, para ninguém”. **Serrote**, 2017. Disponível <https://www.revistaserrote.com.br/2017/05/paratodos-para-os-pobres-para-ninguem-por-ricardo-teperman/>, acesso em: 15 de mar. 2020.

⁵. A história do Hip Hop tem sua origem no distrito de Bronx, em Nova York, no início dos anos 70. Ciente das tensões que estavam sendo criadas como consequência de programas de renovação urbana e da recessão econômica, um grupo de jovens afro-americanos liderados por Afrika Bambaataa formou a “Zulu Nation” em uma tentativa de canalizar a ira dos jovens no sul do Bronx para longe da briga de gangues a partir da música, da dança e do grafitti (REIS, 2019).

⁶. A estação de trens de São Bento, em São Paulo, se tornou o ponto de encontro de b-boys em 1985. A ocupação, de uma estação de trem, carrega forte valor simbólico, pois rememora o cenário de filmes como “*Wild style*” e “*A loucura do Ritmo*”, que fascinaram a geração dos fundadores do hip-hop paulistano (TEPERMAN, 2015).

⁷. Anteriormente havia-se optado pela descrição dos aspectos envolvidos ao cenário musical pela utilização do termo “cena”, entretanto compreendendo-se as mudanças musicais na década atual, opta-se pela utilização do termo “territorialidade sônico-musical”, compreendendo a dinâmica dos agrupamentos sociais, em sua grande maioria composta por jovens, que ao orbitarem os gêneros musicais ressignificam e reconfiguram, mesmo que temporariamente, os espaços das cidades. Podendo-se dizer que os atores sociais têm afetado o ritmo e o cotidiano das cidades, em diferentes localidades, como praças, ruas, galerias, jardins e outros (HERSCHMANN, 2018).

que deflagram as vivências do morador periférico da cidade. Como recorte temático, tomamos aqui o trabalho de Gustavo Pereira Marques, o Djonga,⁸ que de certa maneira estreita os laços com o rap da geração dos Racionais.

Considerado um dos nomes mais influentes do rap nacional,⁹ o jovem descortina o cenário musical com fortes críticas ao sistema político, social e a vivência das parcelas marginalizadas desde o fim da escravidão. Através do *Sarau Vira-lata*, Djonga teve seu primeiro contato com a vontade de rimar. Os encontros do coletivo de poesia ocorriam em 2012, embalados por críticas ao prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda do PSB, e à situação do pobre marginalizado. A virada narrativa de Djonga ocorre em 2015 quando, a convite de Hot Apocalypse, passa a integrar o grupo DV Tribo, formado por Clara Lima, Gustavo Oreia, Fabricio FBC, CoyoteBeatz e Hot. A partir desta união, lança seu primeiro EP intitulado *Fechando o Corpo*, que teve parte de seus versos retirados de poemas compostos para o sarau (DORNELAS, 2017). O reconhecimento midiático ocorreu através da participação de músicas com artistas já consagrados, como o rapper baiano Baco Exu do Blues.

Através do lançamento do álbum *Heresia* em 2017, o jovem, até então pouco conhecido, cria uma série de simbolismos característicos que viriam a fundamentar sua produção futura. Com estética desenvolvida em homenagem ao *Clube da Esquina*, álbum de Milton Nascimento e Lô Borges de 1972 (MURATORI, 2018), *Heresia* recebeu elogios da crítica e foi considerado um dos principais álbuns do ano pela revista Rolling Stone, vindo a entrar no ranking de álbum do ano para a Associação Paulista de Críticos de Arte.

Sua produção conta atualmente com um EP - *Fechando o Corpo* (2015) e cinco álbuns de estúdio - *Heresia* (2017), *O Menino que queria ser Deus* (2018), *Ladrão* (2019), *Histórias da Minha Área* (2020) e *Nós* (2021), além da participação em mais de vinte músicas produzidas por outros artistas, entre eles Froid, Baco Exu do Blues e DelaCruz. Em seu canal oficial no Youtube o rapper conta com cerca de 1 milhão de seguidores e, segundo dados do Spotify em 2019, suas músicas dentro da plataforma são reproduzidas mensalmente por cerca de 502.457

⁸. Djonga, nasceu na favela do Índio, localizada em Belo Horizonte, e cresceu no bairro São Lucas, também na capital mineira. Foi estudante de Universidade Federal de Ouro Preto e, ao se tornar ciente de sua condição enquanto negro e periférico, investiu no rap como arma para a discussão de temas socialmente relevantes. Com residência em Belo Horizonte, afirma que sua permanência em Minas é também um ato político, uma vez que contraria o ideal de grandes gravadoras que enxergam o eixo Rio-São Paulo como centros da produção fonográfica e audiovisual no país. Contrariando o monopólio cultural, Djonga atua de forma independente sem o apoio de uma gravadora ou de grandes empresários, sendo ele próprio o administrador de sua carreira.

⁹. Conforme reportagem da revista Trip, “A lealdade de Djonga”, de junho de 2019. 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: 27 de novembro de 2019.

ouvintes em São Paulo, 281.679 reproduções no Rio de Janeiro e 115.994 ouvintes em Belo Horizonte. Segundo retrospectiva do streaming, o rapper foi ouvido em 79 países, o que contabiliza cerca de 171 milhões de reproduções em suas músicas. Os dados do Spotify para artistas também revelam que ele teve um crescimento de público de 761% na Argentina. Em 10 de abril de 2020, em decorrência da suspensão de shows, em virtude da epidemia causada pelo COVID-19, o rapper realizou *live* em seu canal oficial do YouTube com o objetivo de arrecadar doações para as famílias do aglomerado da Serra e do Conjunto Santa Maria em Belo Horizonte¹⁰. Em cerca de duas horas, arrecadou 92 mil reais para as famílias afetadas pela suspensão dos trabalhos em decorrência da quarentena obrigatória. Em contrapartida, ele desativou suas redes sociais, após a participação em um show lotado no Rio de Janeiro, em dezembro de 2020, em pleno auge da pandemia do coronavírus.

A subversão dos ideais socialmente propagados é recorrente em sua obra, uma vez que insere em suas rimas uma série de apontamentos críticos à sociedade e a infraestrutura dos locais destinados à população em situação marginalizada, que abrange mulheres e homens negros, populações carcerárias e moradores de vilas e favelas. O resgate histórico e o entendimento da construção da identidade do negro permeiam de forma consistente a narrativa do cantor, criando uma nova percepção da negritude.

O presente trabalho almeja compreender, fundamentalmente, como a auto intitulação de Deus na narrativa do rapper possibilita a configuração de um corpo de Deus político, que auxilia na reformulação do chamado “*rap social*”¹¹ (COLIMA e CABEZAS, 2017), bem como na inauguração da descolonização do olhar de negros sobre a própria negritude, movimento compreendido nos termos de Kilomba (2019), como o desfazer do colonialismo, através da conquista de autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os. Busca-se observar de

¹⁰ . Localizado na zona sul de Belo Horizonte, o aglomerado da Serra é atualmente a maior favela de Minas Gerais. Sendo classificada como a segunda maior favela do país, atrás somente da Rocinha, na zona sul do Rio de Janeiro e da Favela do Sol Nascente em Ceilândia no Distrito Federal. Por sua vez, o Conjunto Santa Maria é uma favela localizada na zona oeste de Belo Horizonte e integra o conjunto de favelas do Morro das Pedras. MENDONÇA, Ana. Vulneráveis, mas solidários: como a maior favela de MG enfrenta a COVID-19. **Estado de Minas** [s.l.], 26 de março. 2020. Disponível em: < <https://www.msn.com/pt-br/noticias/brasil/vulneráveis-mas-solidários-como-a-maior-favela-de-mg-enfrenta-a-covid-19/ar-BB11J4M0>>, acesso em: 16 de jun. 2020.

¹¹ . Dentre os tópicos abordados pelo rap está a política institucional, profundamente exposta e criticada devido à sua tendência ideológica em favor de grupos sociais poderosos. O termo “rap politicamente consciente” (ROTH-GORDON, 2009, p.64; nossa tradução) veio definir este tipo de rap; por uma parte, solidário com os(as) dominados(as), e, por outra, de confronto com a violência estrutural exercida pelos grupos de poder. Pardue (2005) identifica esta forma de rap como marginal, pois provém de grupos segregados social e politicamente que denunciam em voz alta “as causas institucionais da violência e do sofrimento nas suas comunidades” (ROTH-GORDON, 2009, p.66; nossa tradução); em outras palavras, procura “transformar a realidade através da oposição ao sistema” (PARDUE, 2004, p.253; nossa tradução). Podemos dizer que este rap politicamente consciente e marginal (rap social, como é chamado pelos e pelas rappers no Chile) é uma luta ideológica na dimensão sócio-política, cuja articulação é possível através da linguagem (COLIMA e CABEZAS, 2017).

que forma o rapper da chamada *Golden Era* inaugura um novo movimento de denúncia pós Racionais Mc's, no qual a fratria (KEHL, 1999) institui um movimento horizontal de reconhecimento e auto aceitação entre os negros, que de certa maneira inaugura uma nova percepção coletiva consciente.

Para a realização desta pesquisa, optou-se pelo recorte nos quatro primeiros álbuns produzidos pelo cantor em sua carreira solo: *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018), *Ladrão* (2019) e *Histórias da Minha Área* (2020). A utilização de outras produções, consideradas importantes para esta explanação, não serão desconsideradas, podendo ser suscitadas durante a análise. Observando também a potência presente nos videoclipes produzidos, ainda serão analisadas mais detalhadamente: *Junho de 94* (2018), *Corra* (2018), *Hat-Trick* (2019) e *Eu vou* (2019).

Ressalta-se que esta pesquisa não pretende atuar como aparato de rememoração histórica do rap, tendo em vista que extenso material já foi produzido a respeito do tema, o que se faz presente na utilização de alguns livros importantes sobre o período para a construção deste material. Neste estudo se compactua, portanto, com o ideal de que o rap tem importância na construção de uma chamada “identidade periférica”, nos termos de Takahashi (2014), que fulgura como uma comunidade imaginada e que daria o sentido de pertencimento, compromisso e identificação com a periferia em si. Sendo, com isso, a periferia uma espécie de pátria, segundo Guasco (2001) para aqueles que dela fazem parte, o que explicaria toda a importância do rap como movimento para a criação da identidade dos sujeitos periféricos que nela habitam.

Como referências teóricas da pesquisa, destacam-se os conceitos e perspectivas abordados por autores como hooks (2019), Kilomba (2019), Mbembe (2018), Rocha (2004), Teperman (2015), entre outros. Esses autores possibilitam compreender as relações estabelecidas entre rap e raça enquanto construto sociocultural, bem como a forma utilizada pelo rapper para estabelecer diálogo com seus seguidores, a partir de sua *produção midiática*.

Pensando a demarcação teórico-metodológica, o trabalho está estruturado em: Capítulo um, “A Heresia em Djonga”, investiga-se como o conceito de profanação e heresia possibilitam a criação do corpo de um Deus político e como este permeia a produção do rapper. É investigado também como a profanação instaurada possibilita o jogo entre vida e a morte, e como isso altera a realidade sócio histórica dos negros. Para tanto, se fez necessário compreender o conceito de profanação e como são feitos os entrelaçamentos deste ideal com a produção analisada. O pensamento de Agamben (2007), perante o jogo do profano, elucida as percepções sobre a capacidade de fazer rimas que “brincam” com as potencialidades do sagrado para a construção

de verdades messiânicas, que são vistas aqui como habitantes do limiar entre as potências do mundano e da anunciação divina.

O capítulo almeja discutir, ainda, de quais formas a narrativa profanatória elucida a criação do chamado corpo homem-deus, e se estrutura da seguinte forma: 1. A Heresia em Djonga; 1.1 Deuses Ateus: Criação do Corpo de Deus Político; 1.2 O corpo negro do Deus-Pai: A (re)sacralização da fé, 1.3 As testemunhas de Djonga.

O capítulo dois, intitulado “O Menino que Queria ser Deus: Para quem?”, analisa se as representações dedicadas a mulher na narrativa de Djonga partem da visão de um Deus agregador ou se legitimam e reproduzem a violência de gênero com a qual estas vêm sendo retratadas no mundo do rap. Será discutida ainda a construção da imagem do negro dentro dos relacionamentos afetivos, uma vez que a construção da imagem destes sujeitos pelos moldes da supremacia branca condiciona a percepção destes locais onde estereótipos permeiam a construção subjetiva do eu. Por fim, o pensamento será elucidado pelas narrativas pertinentes ao necropoder e ao suicídio (metafórico e literal), propiciados pela exclusão social que se manifesta no aprisionamento, desloca e marginaliza estes sujeitos a um patamar de não existência.

Para tanto, baseamos nossos estudos nos seguintes autores: Kilomba (2019) e Mbembe (2018), que pesquisam as formas com as quais o aparato do Estado utiliza-se do racismo para a perpetuação de violências veladas ou não praticadas contra corpos negros na sociedade contemporânea. O capítulo está estruturado sobre os seguintes tópicos/subtópicos: 2.1 Mulheres e Violência de Gênero: Representatividade para quem?, 2.2 Espelho Reflexo: Corpos Negros Entre o Amor e a Desconstrução, 2.3 Racismo e Violência Cotidiana: O Aprisionamento de Deus. A denominada *estética da correria* (CORAÇÃO e SANTOS, 2021), será utilizada para a elucidação das formas utilizadas pelo jovem negro para a perseguição dos ideais vitais em sua sobrevivência, mesmo diante das formas de supressão do Estado.

O capítulo três, “Reconstruindo as potencialidades de ser tanto Deus quanto Homem”, encerra a narrativa messiânica de Djonga, uma vez que os álbuns adquirem uma narrativa voltada ao mundano, focam-se na queda do Deus-homem dos céus e a forma com a qual ele instaura novos processos de percepção da negritude versus o racismo cotidiano. Desta forma, o capítulo estrutura-se sobre as seguintes estruturas de análise: 3.1 O embranquecimento da raça *versus* o amor a negritude; 3.2 Jovens negros: Processos de construção de identidade e resistência; 3.3 A consagração do homem negro.

Por fim, ainda serão descritos, dentro dos capítulos propostos, quatro videoclipes, compreendidos como fator de descolonização do olhar e fonte de denúncia social, a análise destes é feita como forma de ilustração do que aqui se compreende como o “Universo Djonga”, denominado assim pela observação da junção de fatores como a produção fonográfica, estética e política presente dentro das produções que culminam em um artista com grande trânsito cultural para seus ouvintes. Desta forma se propõe a observação dos videoclipes *Junho de 94* (2018), *Corra* (2018), *Hat-Trick* (2019) e *Eu vou* (2019), pois compreende-se que através da linguagem imagética presente nestes o cantor manifesta seus ideais pela construção narrativa sobre as formas de apresentação e representação do negro em sociedade.

Assim, a análise dos videoclipes, compreendidos por sua estética midiática, estará respaldada nos estudos de Thiago Soares (2014), a partir dos conceitos propostos pelo autor em seu livro *A estética do videoclipe*. Compreendendo o videoclipe como extensão da canção e um elemento de determinada época, é possível assimilar que este possui uma linguagem própria que obedece a critérios que se aliam aos meios de comunicação aos quais deseja-se comunicar, o que é respaldado pelas aderências de consumo e que impactam sobre a fruição dos objetos, como no nosso caso de pesquisa. Analisar os videoclipes é compreender o produto visual em sua interconexão com os dispositivos, formatos, suporte e, portanto, com as reconfigurações destes diante das apropriações sociais e sua extensão midiática.

Ademais, ressalta-se que o presente trabalho é lido como um produto da *cultura de mídia* que por si só não atua como entretenimento inocente, mas possui um cunho ideológico e vincula-se à retórica, a lutas, a programas e ações políticas. Concebe-se ainda que este se alinha nos termos metodológicos de Kellner (2001, p.123), com base em um “multiculturalismo crítico insurgente que articula as visões sociais dos conceitos de raça, sexo, classe, etnia, sexualidade, além das representações dos processos de identificação nas sociedades contemporâneas”, estando aliado àquilo que se compreende nos termos freireanos como a “pedagogia dos oprimidos”, pois permite em seu criticismo que os oprimidos enxerguem a opressão e que com isso deem nome a seus agressores, articulando com isso objetivos e práticas de libertação. Por fim, compreende-se que este trabalho também se alicerça no que o autor concebe como um estudo cultural multiperspectívico, em que “toda a interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a está trazendo, portanto, traz em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, preconceitos e limitações” (KELLNER, 2001, p.127). Sendo o “Universo Djonga” lido por multicanais e multiperspectivas, compreende-se que sua leitura é enriquecida por uma amplitude de olhares e pensamentos diversificados.

O nosso universo temático ancora-se, portanto, no paradigma da pesquisa de *cultura de mídia* a partir da observação e análise de videoclipes e canções, bem como dos caminhos utilizados pelo jovem rapper para se comunicar com seu público ouvinte culturalmente, por meio desse trânsito midiático. Observa-se, ainda, no âmbito das temporalidades, que ao discursar sobre as formas pelas quais a mensagem passada a uma determinada parcela da população, ganha sentido e promove mudanças sociais; principalmente, quando ressaltadas pelo viés da modificação do *status quo* do racismo estrutural, a musicalidade de Djonga é possivelmente um marco para os jovens negros do país que buscam efetivamente empoderar-se, para que a negritude ganhe a devida valorização em tempos tão sombrios, nos quais o genocídio negro contemporâneo busca avançar sobre estes sujeitos que travam disputas com a própria vida ao optarem por existir.

Por último e não menos importante, o presente trabalho se constrói com a perspectiva de dialogar com todos aqueles que se encontram fora da Universidade, por vezes chamada “Torre de Marfim”, conforme apontado por Liv Sovik (2009), quando em “Aqui ninguém é Branco” discursa sobre os saberes construídos e de certa forma aprisionados dentro desta. Compreende-se, contudo, que sem o aval e apoio da Universidade Pública este trabalho jamais viria a público. No entanto, pretende-se construí-lo de forma clara e ensaística para que este comunique aos interlocutores que se encontram fora dos muros universitários e, ainda sim, foram de alguma forma impactados pelos temas que aqui se fazem presentes.

1 A HERESIA EM DJONGA

O que é ser um herege? Martin Lutero, foi um herege para a igreja na época. Eu sempre assim fui meio fora da curva nas “parada”, trazer temas que a galera não tem abordado assim nas letras. Ao mesmo tempo, dizer que o racismo é um problema terrível e estrutural de nosso país. Me coloca num posicionamento complicado na música tomando vários posicionamentos que sejam assim essa heresia. Tipo assim, você tá pensando que o bagulho tenha que ser esse, mas o bagulho tenha que ser outro (...) A heresia foi nesse sentido assim, de querer sair da nossa zona de conforto, parar de conversar só com a gente mesmo, sair dessas coisas (RAP TV¹², 2017 - Transcrição nossa).

Após o lançamento de seu EP — *Fechando o Corpo*, em 2015, foi iniciada a produção do álbum *Em Deus Nós Acreditamos* (In God We Trust), baseado no lema nacional dos Estados Unidos. Entretanto, por não gostar da qualidade do álbum, este foi descartado e iniciou-se a produção de *Heresia*, que em um primeiro momento se chamaria Blasfêmia. Em *Heresia*, Djonga parece dar seus primeiros passos tímidos para fora do paraíso, sendo lançado ao mundo mortal diante do caos que se refere à realidade da vida de um homem negro, morador de cidades grandes, mas fadado à periferia. Confundindo o ouvinte com versos que o colocam, ora como narrador, ora como personagem principal, se torna “O Cara de Óculos”¹³, detentor de verdades e sabedoria, que permitem descrever e ao mesmo tempo vivenciar a história contada por trás de suas rimas.

Ao iniciar sua narrativa em *Heresia*, perde as asas, para dar vazão ao grito contido. Permeado por gírias, que atuam como um apontamento das origens periféricas e se configuram, conforme estabelece Reis (2019), como uma marca do *éthos* do enunciador, descortina sua realidade dentro dos ambientes em que circula para o público ouvinte. Acentuando que a realidade narrada não decorre de percepções distanciadas, mas da cotidianidade que dá tom aquilo que irá se contar. Logo na primeira faixa intitulada “Corre das Notas”, inicia a sua consagração profética, pela narrativa presente nos seguintes versos:

Pista salgada como água do mar
Chamem o bombeiro
A maioria não sabe nadar
Apesar de ser egoísta
E não transformar nada em vinho
Eu sou profeta e como Cristo me coroaram com espinhos
 (“Corre das Notas” – Djonga).

¹² . A entrevista pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeNkvg4gqG0>

¹³ . O termo “O Cara de Óculos” se refere a uma gíria belo-horizontina em que o sujeito é colocado como dono da situação, portador de verdades e sabedoria, acima da média. O termo dá nome a primeira faixa do álbum “*Histórias da Minha Área*”, de 2020.

A narrativa recai pesada e instaura a tônica das canções subsequentes, concentrada no chamado *corre*, que caracteriza para moradores de periferia o ato de conquistar algo em decorrência das dificuldades cotidianas. Neste caso, a capacidade de narrar mesmo diante da violência policial¹⁴. Ao se caracterizar como profeta, o narrador assume para si o dever de repassar a palavra, mesmo que o derramamento de seu sangue aconteça em decorrência a este fato.

Djonga parece tensionar com o desconforto na construção de seu álbum. Ao efetuar um jogo com o presente (novo) e o passado (consagrado na memória), temos a construção estética da capa do álbum, inspirada em *Clube da Esquina* de Lô Borges e Milton Nascimento, considerados por ele cânones da música mineira e mundial. Podendo ser lida por um duplo viés, a capa pode ser vista pela ótica da homenagem, em que reencarna Cacau e Tonho, e pela adoção de um modelo no qual a verossimilhança o coloca no mesmo patamar dos artistas já conhecidos. Desta forma sua obra não o inauguraria, pois como o *Clube da Esquina* já pode ser considerada um grande sucesso. Foi também cogitada a releitura do álbum *Eu não sou santo*¹⁵ de Bezerra da Silva, de 1990, na qual o cantor crucificado segura duas armas e posiciona-se a frente ao Morro do Cantagalo, no Rio de Janeiro, caracterizando a profanação no máximo patamar imagético, pois na imagem Bezerra é Cristo, e ao não ser santo sua crucificação não ocorre ao acaso.

¹⁴. Citamos, a exemplo, a morte de nove frequentadores do baile funk de Paraisópolis, a contar oito homens e uma mulher, com idades entre 16 e 28 anos, após tiroteio e tumulto, causado por ação policial, em 1ª de dezembro de 2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/perseguiacao-e-tiroteio-em-baile-funk-em-paraisopolis-deixa-ao-menos-8-mortos-pisoteados-em-sp.ghtml>>, acesso em: 08 de jun. 2020.

¹⁵. Fotografia produzida por Wilton Montenegro, após a leitura de reportagem que denunciava a crucificação de um ladrão, em um morro no Rio de Janeiro.

Figura 1 - Capa do álbum *Heresia* (2017)



Fonte: Letras, 2017.

Ao colocar-se como um herege ou blasfemo, Djonga tensiona os locais socialmente estáveis perante dois eixos: o da heresia, enquanto profanação do corpo sagrado eurocêntrico cristão, para a inauguração da sacralização do corpo negro, afro-diaspórico e marginal. E pelo âmbito da voz, que, ao revelar o passado negro, pelo grito/canto, reafirma a posição contrária a máscara do silenciamento¹⁶ negro. Através da existência dicotômica sagrado *versus* profano, sua obra age para além de narrativas que consagraram este gênero musical, como é o caso dos Racionais Mc's, que ao se posicionarem como homens deixam o sagrado a Deus, que se encontra nos céus e guia a jornada do “Negro Drama”.

Que Deus me guarde
 Pois eu sei
 Que ele não é neutro
 Vigia os rico
 Mas ama os que vem do gueto
 Eu visto preto
 Por dentro e por fora
 Guerreiro
 Poeta entre o tempo e a memória

¹⁶ . Para a autora, a chamada máscara do silenciamento atuou como uma realidade concreta no período colonial, visto que caracterizava parte do projeto colonial europeu. Sendo composta por um pedaço de metal inserido na boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por trás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e outra em torno do nariz e da testa. Era utilizada pelos senhores brancos sob a justificativa de evitar que os africanos escravizados comessem a cana-de-açúcar ou o cacau enquanto trabalhavam nas plantações, entretanto, sua principal função era provocar a mudez e o medo, visto que através da supressão da boca firmava-se a tortura e o medo (KILOMBA, 2019).

Hora
 Nessa história
 Vejo o dólar
 E vários quilates
 Falo pro mano
 Pra que não morra, e também não mate
 (“Negro Drama” – Racionais Mc's).

Ao deslocar as potencialidades do sagrado para o uso daquilo que é mais humano, se posiciona, segundo Agamben (2007), como profanador, e ao se intitular como portador de verdades messiânicas, se posiciona também como parte do sagrado. O jogo de dualidades em sua produção ocorre pelo uso das palavras antagônicas, tais como: mágica *versus* maldição, problema *versus* solução, inimigo *versus* amigo, deus *versus* diabo.

Ao fazer apontamentos sobre a desigualdade social, aproxima sua narrativa ao rap dos Racionais Mc's, como no videoclipe de *Vida Loka pt.2* com direção de Kátia Lund, de 2002, em que somos apresentados a figuração de jovens moradores do distrito de Capão Redondo, em 1983. Com enredo ancorado na dialética do ter e não ter, no qual o negro é qualificado como sujeito através da posse, neste caso do tênis de marca que possibilita a entrada no baile, os negros vistos são separados dos negros não vistos. A narrativa é retomada pela atualização cenográfica para o Capão Redondo em 2003, onde cercado por outros homens, seus manos, somos apresentados a Mano Brown, que encarnando o papel de narrador tem os olhos voltados a câmera e narra seu desejo de possuir itens de marca, mediante a dificuldade de rechaçar a criminalidade e as violências cotidianas, demarcando o que é ser um *vida loka*.

Discorrendo sobre a realidade distópica de possuir “*um gramado limpo, assim verde como o mar*”, o narrador é tragado a realidade na qual é rondado pela criminalidade. Seu discurso, no entanto, não está assentado sobre este eixo, que é encarado como uma das realidades possíveis ao favelado, que virá a tornar-se um cristão liberto, pois o encontro com outros “*cinquenta mil manos*” oferece o suporte na vida, enquanto estes estão a toda hora próximos à morte. Nos versos finais aponta que se encontra, “*Entre o corte da espada e o perfume da rosa. Sem menção honrosa, sem massagem*”, o verso ocorre como menção a São Dimas, considerado o bom ladrão, perdoado pelo próprio Cristo, quando ao seu lado na cruz lhe pediu misericórdia. Neste caso, é Dimas também um *vida loka*.

A narração dos limiares de vida e morte introjeta uma “verdade geracional”, mesmo temporalmente distante, e encontra-se nas composições de Djonga, que continua, à sua maneira, seguindo os caminhos demarcados pelos Racionais. A canção “Entre o Código da Espada de o Perfume da Rosa” de Djonga carrega o mesmo traço do que é ser um *Vida Loka*, que em meio

a “*conquista de coisas pra caralho*” afirma que está “*cada dia mais bandido*”, cada vez mais “*próximo ao caixão*”, o que reitera as noções do sofrimento e da própria percepção de que o avanço temporal não significou, realmente, uma melhora efetiva nas condições do habitante da periferia.

As aproximações e similitudes entre as obras de Racionais Mc's e Djonga, demonstram sobre uma “verdade geracional”, que se ancora sobre os limites da própria violência. *Sobrevivendo no Inferno* é álbum de 1997 dos Racionais Mc's e aborda de forma contundente a intitulação destes como “profetas da periferia”, conforme apontado por Takahashi (2014), o que os colocaria em um local de profetas pós-Jesus Cristo. Com temática ancorada em temas bíblicos, o álbum discorre sobre a perspectiva de se sobreviver em meio ao Capão Redondo, considerada uma das favelas mais perigosas para se viver na época de seu lançamento. A metáfora de inferno é utilizada como ilustrativo do trânsito dos moradores de Capão por entre seus becos e vielas, o que impactaria diretamente sobre o *éthos* do narrador principal do álbum em questão.

Reatualizando a narrativa bíblica, o álbum se inicia com a narrativa de Jorge da Capadócia, através de uma oração para São Jorge, que protege os manos da periferia que estão vestidos com “as roupas e as armas de Jorge”. Sobreviver, portanto, fulgura dentro da narrativa das canções como uma das potências primordiais ao sujeito periférico que transita em um local em certos momentos abandonado por Deus.

Na versão de *Sobrevivendo no Inferno*, enfatiza-se duas origens da moralidade: Deus como criador da bondade – o mar, as árvores, as crianças e o amor; e o homem como criador da *maldade* – a favela, o crack, a “traíragem”, as armas, as bebidas e as putas. A moralidade é um saber que previamente já é conhecido, o “bem” originado por Deus e o “mal” originado pelo homem. Neste caso ocorreria também a territorialização dessa *maldade*, pois enquanto o homem bíblico é territorializado numa “terra amaldiçoada” após sua expulsão do Paraíso, o “homem-periférico” teria a periferia/favela como território maldito (TAKAHASHI, 2014, p. 57).

Atuando como profetas periféricos, cabe aos rappers descortinarem sobre a realidade da vivência periférica, deixando a providência divina a Deus que poderá ser tanto o Deus punitivo, nos padrões do Antigo Testamento, quanto o Deus de bondade que protege e guarda das violências cotidianas. Como narradores da violência, encarna-se sobre Mano Brown e seus parceiros a função de orientarem a jornada dos manos que seguem com eles na caminhada. De forma que o Evangelho escrito, segundo os Racionais Mc's, é criado em uma hierarquia vertical, em que Deus se encontra acima dos homens e ao agir um deus benevolente ou castigador guia a jornada dos indivíduos. Amparados por “cinquenta mil manos” e deixando os cuidados divinos a Deus, os Racionais Mc's são São Dimas quando em “Negro Drama” rezam aos céus

em busca de bênçãos para aqueles que se reconhecem como humanos e, portanto, contrários ao que é divino. É encarnado no rap de Racionais um ideal de Deus intocável, e dos humanos em um patamar que oscila entre as bênçãos e maldições de se sobreviver no inferno, que está centrado na própria vivência periférica dos espaços da “ponte para cá”.

Também existe a construção de um evangelho, o que é compreendido por Takahashi (2014), ao analisar as potências do divino e do profano, mas o céu ainda é parte do intangível. Gustavo Pereira, o Djonga, cria seu universo narrativo, a partir da ideia de um Evangelho destinado aos jovens negros periféricos. No entanto, ao secularizar o próprio corpo e alçá-lo ao patamar do divino, sua obra ganha novas potências frente a narrativa dos Racionais Mc's, pois agora Deus é homem e caminha novamente entre os seus, como Cristo, que ao caminhar também escrevia a história de seu testamento. O afastamento temporal entre as narrativas de Racionais Mc's e Djonga poderia justificar suas diferenças, entretanto, muitas são as similitudes que colocam as obras em um local de proximidade, pois ambas dialogam do inferno do homem negro dentro das periferias. Porém, ao tocarem neste eixo em comum ambas são novamente afastadas no que tange à compreensão do sagrado perante esta realidade. Para os Racionais, o inferno é o território da imoralidade, e, dessa forma, é necessária a morte para que a presença de Deus possa ser sentida. O homem habita no inferno ao estar próximo das instâncias do noia, do *playboy*, da mulher, da mídia, do presidiário, do policial e do ladrão (TAKAHASHI, 2014). Em Djonga, a realidade do morador da periferia é o inferno, mas, este alça seu corpo ao divino e, portanto, pode alterar a realidade, pois antes de tudo controla os limites do espaço-tempo, o que permite dessa forma salvar da morte, caminhar entre os irmãos que também sangram e até mesmo oferecer a própria vida no lugar daqueles que padecem.

A postura política de Djonga deve ser analisada sobre o viés da própria periferia enquanto ambiente de produção de sentidos, afetos e significados, o que para D'Andrea (2013) se configura na periferia como um local de ambivalência, onde a violência e a realidade cotidiana são transpassadas também por grande efervescência cultural e potencialidades, que a elevam para além da fragilidade. Compreender, portanto, as potencialidades da periferia auxiliam-nos na compreensão da formação do chamado “sujeito periférico”, que para o autor é aquele sujeito que tomou posse de sua condição periférica e que, ao assumir essa condição, transmutou-se de um sujeito passivo em ativo, deixando de ser periférico *em si* e adotando o ideal de periférico *para si*. Adotar a postura de periférico como um ato político é o que movimenta, ao meu ver, as narrativas de Djonga, que influenciadas pela musicalidade dos Racionais Mc's carregam consigo a aceitabilidade de ser um sujeito periférico, como um trunfo

a ser demonstrado para os demais. O uso de referências que atravessam o rap é um bom exemplo da aceitabilidade e apreensão do sujeito periférico como parte da subjetividade do narrador, que aqui é representado por Djonga.

Ao analisarmos as semelhanças entre “Vida Loka pt’2” e “Entre o Código da Espada de o Perfume da Rosa” evidencia-se o jogo de palavras efetuado entre as palavras “corte” e “código”, que se apresenta como um ponto importante de virada narrativa, já que em “Vida Loka pt.2” se mobiliza o corte com uma dada realidade histórico-social, onde o sofrimento não deve agir somente como força centrípeta, pensamento que segundo Reis (2019) é voltado para o sujeito, como um movimento de criação artística necessário para que estes transformem a própria realidade. Enquanto que em “Entre o Código da Espada de o Perfume da Rosa” não se alia somente o pensamento a um ideal geracional, em que os sujeitos periféricos habitavam os espaços da “Ponte pra cá”¹⁷, mas é pelo “código” que se mobiliza o desenvolvimento de novas percepções, dando importância às violências cotidianas que impactam sobre a subjetividade do negro e tornam o próprio corpo um campo de batalha, de forma que, ao adotar para si a postura do “sujeito periférico”, Djonga também alarga os limites e percepções da própria periferia, que agora será tanto celebrada quanto politizada, por meio de ação política que visa a superação da violência, da pobreza e das desigualdades sociais por meio de uma transformação social ampla (D’ANDREA, 2013).

1.1 Deuses Ateus: Criação do corpo de deus político

O corpo, enquanto local de embate e questionamentos relativos ao próprio crescimento, age como fator que influencia a composição fonográfica, tendo em vista que os herdeiros de ancestralidades africanas expressam seus universos, mentais e epistemológicos, em corpos imaginários culturalmente plasmados, mesmo em um universo onde a cotidianidade é atravessada até mesmo por uma oralidade eurocêntrica, que atende os ideais da branquidade. De forma que, para Antonacci (2013), os gêneros orais vêm burlando esquecimentos e práticas de apaziguamento racial e oral, tornando estes corpos negros alteridades políticas que sentem e transgridem os ideários da modernidade ocidental, através de imagens, textos e identidades paradoxais.

De maneira que o verso em *Heresia* é rimado de forma rápida, quase como se o fôlego dos pulmões fosse acabar, antes que a verdade incômoda fosse colocada para fora; como se o limite das linhas não viesse a ser suficiente, para que a realidade fosse entendida. Habitando

¹⁷ . Música de Racionais Mc's, presente no álbum *Nada como um dia após outro dia*, de 2002.

como narrador-personagem, atua como Ícaro, que percebe a aproximação com o sol nos poucos segundos antes da queda, e procura entender toda a verdade do mundo. Despontar como um potente narrador, aos 22 anos no mundo do rap, pode ser complexo para um jovem negro de ascendência periférica, que por si só já lida com as questões relativas a ser pai e ao mesmo tempo ser coroado como Deus. Passar do desconhecido a luz é como encontrar-se, gritando aos quatro ventos, verdades que podem não ser levadas a sério. Temos as antíteses de “Fantasma”, que dicotomicamente narram sobre a realidade de alguém que se vê à procura de si e, ao mesmo tempo, é consagrado como deus do rap.

Pro gol de honra ou pro gol de placa
É que eu deixei tudo que eu tinha na bolsa daquela vaca
Eu sou limite do céu e inferno
Efêmero e eterno
Não sei se sou Jesus de bege ou o diabo de terno
(...) Andam dizendo que o capeta é o pai do rock
Andam dizendo que eu sou o pai do rap
Andam dizendo: a morte me chama pra cama
E a vida me chama pros jab
 (“Fantasma” – Djonga)

Em “Santa Ceia”, faixa seguinte, o cantor se coloca mediante a percepção do abandono de certezas como: o trabalho, a permanência no rap e nos estudos. Podemos abrir aqui correlação entre as aproximações de Djonga, enquanto um rapper em ascensão, e a imagem cristã presente no livro de Lucas¹⁸, na qual Jesus Cristo no Monte das Oliveiras ora a Deus buscando esclarecimentos sobre seus passos futuros, pois se encontra perdido entre o calvário e a manutenção de sua vida enquanto homem. Ao observar os paralelos entre a faixa e a passagem bíblica, podemos estabelecer que, tanto Djonga como Cristo, compreendem que é a partir de sua entrega que haverá consagração, seja diante daqueles que o seguem, seja diante do Deus em que se acredita.

Chega
O momento em que é preciso se abdicar pra caminhar
Chega
O momento em que é preciso se matar
Preciso se matar pra viver!
 (“Santa Ceia” – Djonga).

A Santa Ceia aparece como partilha tanto para o rapper como para o personagem cristão, pois mesmo diante da dor partilham-se o alimento e as incertezas que circundam a vida e a morte. Neste eixo, é possível estabelecer correlações entre seu primeiro e último álbum,

¹⁸. Referente a passagem: "Pai, se queres, afasta de mim este cálice; contudo, não seja feita a minha vontade, mas a tua". Livro de Lucas, capítulo 22, versículo 42.

como podemos observar nos versos da faixa quatro de *História de minha área*, intitulada “Hoje Não”, cuja profanação ocorre pela negação da morte de jovens negros, como a jovem Agatha, Jenifer e Kauan¹⁹. O paralelo também acompanha o crescimento de um homem-deus em ascensão e de um messias maduro, mediante seus milagres.

Perguntam se eu não me arrependo do que tenho dito
 Mas não se arrependem de Jenifers, Kauãs e Ágathas
 Nós aqui carregando o peso do mundo nas costas
 Por coisa que nem o peso na sua consciência paga
 (“Hoje Não” – Djonga)

A narrativa herege ocorre pela chave de negação às violências cotidianas, que acometem sujeitos socialmente marginalizados, sobretudo negros. Como no caso recente em que João Pedro, adolescente de 14 anos, foi morto durante operação no complexo do Salgueiro em São Gonçalo, no Rio de Janeiro²⁰. Por meio dessa narrativa ocorre a validação de vidas negras, que aqui estão agindo em contrapartida às noções da branquitude²¹, que nos termos de Mbembe (2018) é aquela que coloca negros como sujeitos socialmente descartáveis. Por sua vez, ao mudar as relações instituídas no espaço-tempo, Djonga reitera que mesmo consciente da descontinuidade e duração ordinária do tempo profano, no qual os sujeitos desgastam-se e se destroem, habita, conforme Baseio (2007), no tempo do Sagrado, em que os limites do Céu e da Terra se expressam em outro limiar temporal.

Desta maneira, pode efetuar um jogo com as relações instauradas pelo necropoder, que, segundo o pensamento de Mbembe (2018), surge aliado ao conceito de biopoder de Michel Foucault, no qual o aparato de Estado determina o objetivo de “fazer viver, deixar morrer”. Para o autor camaronês, o necropoder é observável pela política de Estado, em que vidas são elementos descartáveis quando observadas através da ótica que compreende a limpeza étnica colonial, que aqui se encontra ligada a vida profana e são revertidas quando pensadas no tempo sagrado, já que agora Djonga tem o poder de salvar da morte.

¹⁹ . Crianças com idades entre 5 e 12 anos, mortas por balas perdidas em conflitos armados no Rio de Janeiro.

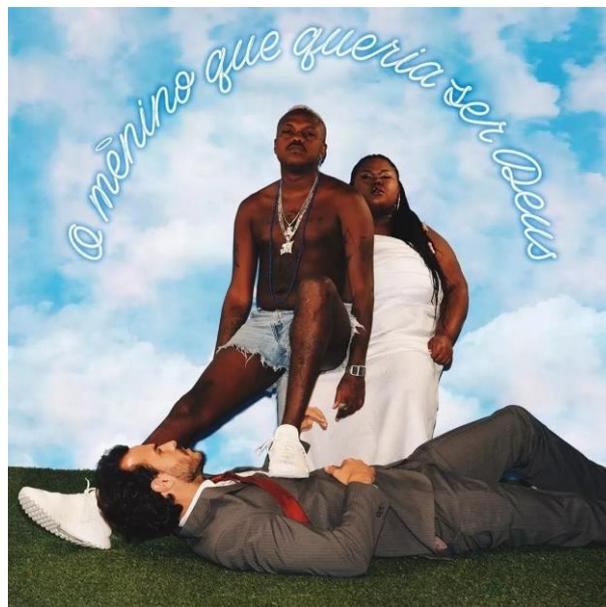
²⁰ . Conforme reportagem apresentada pelo Fantástico em, 25 de mai. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/25/joao-pedro-mandou-mensagem-para-mae-momentos-antes-de-ser-baleado-estou-dentro-de-casa-calma.ghtml>>, acesso em 20 de jun. 2020.

²¹ . Cite-se Ruth Frankenberg, branquitude é “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada como um lugar confortável em uma geografia social de raça e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo”. (SOVIK, 2009). Ademais, a branquitude é entendida como uma posição privilegiada na qual estes sujeitos obtiveram poder e prestígio por meio do colonialismo e imperialismo, e que assim se mantém e são preservados na contemporaneidade (SCHUCMAN, 2014).

Ao se intitular para seus seguidores como Deus, subverte a ideia cristã de um deus eurocêntrico pela criação de um corpo negro sagrado, configurando-se, portanto, como um “homem-deus”. Pela reconfiguração do divino, possibilita que novos olhares sejam lançados ao sagrado em nossa sociedade. Ou seja, não só denuncia, mas se sacraliza ao apontar que, somente através de sua inteira doação, ou até mesmo sacrifício, sua realidade e a de seus seguidores serão vistas com a urgência necessária, considerando que o genocídio contemporâneo de jovens negros e o aprisionamento em massa dessa população caracterizam fortes tendências de um apagamento sistêmico das vidas pelo racismo, que aliado ao biopoder cria as condições necessárias para o que Mbembe (2018) compreende como a aceitabilidade do fazer morrer.

Permeado pelo contexto da profanação, ocorre em 2018 o lançamento do álbum *O menino que queria ser Deus*, em que somos apresentados a concretização do conceito homem-deus por elementos e construções imagéticas dos encartes que compõem o disco, são eles: sua capa, em que Djonga posta-se ao colo de uma mulher negra e traz a seus pés o corpo de um homem branco, tendo ao fundo caracterização que se assemelha ao céu.

Figura 2 - Capa do álbum *O Menino que Queria ser Deus* (2018)



Fonte: Letras, 2018.

Ainda sobre a capa é possível afirmar, conforme Santos e Medeiros (2018) que:

(...) nota-se que em cima da palavra menino há uma espécie de Auréola que dá um toque de angelical a palavra menino, ou seja, uma característica boa que de certa forma dá vazão ao pensamento cristão de que só as pessoas boas e merecedoras “vão pro céu”, a escolha da fonte da letra e a forma como ela é colocada na imagem também corrobora nessa interpretação (SANTOS; MEDEIROS, 2018, p. 206).

Ao encarnar a imagem de Deus, sua obra agora se torna mais consistente frente ao objetivo de modificar a realidade do negro, pois, ao assumir por meio da verossimilhança este papel, passa a carregar naquilo que é por ele narrado um simulacro da verdade (Greimas; Courtés *apud* Reis, 2019), de forma que, para seus seguidores/discípulos, sua verdade é messiânica, devendo com isso ser trabalhada com toda a seriedade possível do anúncio de um deus que desmascara uma realidade. Por sua vez, o rapper que, ao encarnar a verdade, não é mais somente um cantor cujas rimas são capazes de balançar algumas estruturas, mas o portador de um evangelho capaz de realizar mudanças efetivas, mesmo que este se encontre em construção, tornando suas rimas efetivamente voltadas para a reafirmação daquilo que se é; portanto, um negro que exige seus direitos.

Daí toda a tensão social que emerge das letras de rap, uma vez que se tem nesse gênero cancional a marca de um sujeito que não abre mão de ser quem é diante de uma sociedade que o sanciona negativamente, exatamente por se assumir como negro da periferia que exige seus direitos. (...) A sociedade que, no rap, assume o papel actancial de destinador julgador, nega a esse sujeito (de estado) a garantia de seus direitos, o que quebra por sua vez o contrato imaginário criado por esse último que acreditava no dever fazer da sociedade e, por isso, revolta-se contra ela no momento desse rompimento fiduciário. O sujeito que até então fora reconhecido como de estado, passa a ser um sujeito da reparação da falta cometida pelo destinador, ou seja, também se torna um destinador em relação à sociedade que sofrerá agora suas investidas (REIS, 2019, p. 138).

No segundo verso da canção “Atípico”, ressalta-se a seguinte afirmação: “*Olhei no espelho e encontrei Jesus, preto/ Tipo Auto da Compadecida*”, que desponta como uma nova percepção do sagrado, pois, ao adotar para si a imagem de Deus, consagra suas rimas como parte de uma mensagem messiânica aos povos, aferindo importância sagrada à sua capacidade de narrar. Mediante a mudança do olhar, propõe um novo paradigma do que é ser um homem negro, transformação que ocorre, para hooks (2019), pela modificação coletiva do modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo, e que conseqüentemente impacta sobre a forma que nos enxergamos em nível pessoal. Segundo a autora, é através deste processo que se cria um mundo onde todos podem olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos e novas perspectivas.

Dois movimentos importantes são feitos durante a faixa, movimentos estes que se repetem ao longo do álbum. O primeiro deles é a percepção da existência de fissuras no aparato utilizado pela branquitude, que possibilitam a ocorrência de formas de resistência, diante da opressão. Desta forma, ao reafirmar-se como atípico e anunciar seu retorno, a concepção da própria marginalidade arraigada aos versos possibilita, para Kilomba (2018), o devir de um novo sujeito. O segundo movimento ocorre pelo reposicionamento do corpo negro que, tendo

sido cooptado desde o regime escravocrata a um lugar de não pertença, desconhece os limites cabíveis ao habitar, o que pode ser observado quando não se é possível demarcar as origens, ou, até mesmo, quando o discurso destes sujeitos os coloca em locais cujo o trânsito deve ocorrer em oposição ao habitar das elites privilegiadas - exceto os casos em que este trânsito ocorre por meio da prestação de serviços.

No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão "fora do lugar" e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão "no lugar", "em casa", corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no Norte, no Sul, Leste, Oeste, no centro, bem como na periferia (KILOMBA, 2018, p. 69).

Ao atuar sobre as fissuras, reposiciona o corpo negro sob as mesmas égides nas quais o corpo branco se consolida, reafirmando que a ocupação dos postos será feita sobre o mesmo patamar e com o mesmo reconhecimento de pertença, cujo gozo só tem sido experimentado por aqueles que se beneficiam da branquitude. Ao afirmar “*fechar as portas do passado negro*”, inaugura um movimento identitário-social para negros e negras, em que seus corpos passam a atuar com certa sacralização propiciada pela elevação do discurso de “pretos no topo”.

Revisitando o local destinado a esta parcela da sociedade, o álbum continua sua narrativa com a faixa “Junho de 94”. Com direção de Gabriel Solano e roteirização a cargo do próprio rapper, o videoclipe da canção foi lançado em 2018, e conta com cinco minutos e meio de narrativa. Nesta, somos apresentados à mesa de café de uma família negra e de uma família branca. Em ambas, o rapper se encontra a beira da mesa com uma forca no pescoço, que o impede de se alimentar ou até mesmo se aproximar dos demais personagens. A mesa de café das famílias apresenta disparidades, quanto à posição dos talheres e à diversidade do alimento ofertado a cada membro, a família branca é dotada de uma gama de alimentos naturais, como frutas, enquanto que a família negra se alimenta com pães e café. Em ambas as mesas, existe a presença de uma criança que, na família negra, ocupa o colo do que parece ser a mãe, enquanto na família branca esta se senta ao lado da mãe. Por sua vez, a família negra conta em sua figuração de cenário, com uma bandeira do Brasil, que é remendada em uma máquina de costura, na ponta direita do vídeo, o que simboliza metaforicamente uma reconstrução de um país em frangalhos. A heresia e/ou profanação ocorre em um de seus primeiros versos, pela afirmação “*quando ganhei meu dinheiro eu perdi a base*”. A profanação ocorre mediante a imprecisa relação entre identidade de classe do rap e o enriquecimento. Conforme Teperman (2015), os grupos geracionais do rap travavam uma árdua relação com a mídia e as grandes gravadoras.

Figura 3 - Cena do videoclipe Junho de 94



Fonte: Vish Mídia, 2018.

O enriquecimento de Mc's é algo característico das novas gerações do rap e visto com certa desconfiança pelos grupos minoritários, nos quais os rappers ganham seu primeiro impulso, não sendo raro ouvirmos que um “MC se vendeu”, frase que caracteriza que o enriquecimento destes sujeitos os afastou de suas raízes. Neste quesito, podemos ler a corda em torno de seu pescoço como o peso da responsabilidade com suas raízes e com o possível enriquecimento, quando classes abastadas têm acesso a seu som.

Atuando como uma presença na mesa do café, Djonga é também narrador da realidade, a qual o corpo do homem-deus ganha o poder da onisciência, pois tudo vê mas ainda não pode tudo, o que é exemplificado quando este toca uma taça com um talher, buscando obter a atenção dos participantes da família branca, mas não obtém qualquer resposta. Portanto, não carrega consigo a marca da onipotência, que o possibilitaria modificar de forma efetiva a realidade para todos aqueles aos quais advoga a favor. O clipe alcança seu apogeu quando, ao subir em uma cadeira, o personagem é enforcado por outro homem negro, que atua como mordomo da família abastada, sendo com isso silenciado antes mesmo de obter qualquer forma de reconhecimento. O mordomo aqui é responsável pela retirada da cadeira que enforca o narrador a mando do patrão branco, que toca a taça como ordem a retirada da vida do personagem intruso em sua mesa, o que demonstra que sua presença era também visível aos olhos do homem que se recusava a reconhecê-lo como sujeito. Curiosamente, o mordomo é também um dos integrantes

da mesa do café da família negra, o que também demarcaria a presença do sujeito negro nestes ambientes somente como um trabalhador. Caso contrário, esta é uma presença incômoda como Djonga, que ousou se postar como um dos sujeitos à mesa.

Figura 4 - Cena do videoclipe Junho de 94



Fonte: Youtube, 2018

O eixo da onipresença é conquistado em sua participação no rap “Eu vou”, da dupla Hot e Oreia, lançado em 2019. Na reencenação de o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, não mais se observa no espelho e se vê como um “Jesus Negro”, mas corporifica-se como o Cristo, ao caminhar entre os errantes, neste caso os rappers que encarnam as personas, João Grilo e Chicó.

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
 (“Eu vou” — Hot e Oreia part. Djonga)

Figura 5 - Cena do videoclipe Eu vou



Fonte: Oganpazan, 2018.

Em “Eu Vou” somos apresentados a reatualização satírica de “O Auto da Compadecida”, de 1955, pela ótica dos rappers Hot e Oreia, que iniciam sua reencenação pela cena da facada desferida como parte de um plano de João Grilo e Chicó para a comprovação de um dito “milagre”. Por sua vez, a facada no videoclipe traz ao fundo narrativas sobre a facada desferida contra Jair Bolsonaro, então candidato à presidência, no ano de 2018. Aqui se estabelece correlação entre a facada fantasiada na obra e a facada contra o parlamentar. Segundo a narrativa, ambos os atentados se configuram meramente como encenações.

Djonga é Deus e aqui caminha com os errantes Hot e Oreia. Caracterizado como um andarilho, se ampara sobre uma bengala improvisada e é coberto por um pano que protege o corpo, atuando dessa forma como a representação divina da obra clássica de Suassuna, que também é negro.

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
 (“Eu vou” — Hot e Oreia part. Djonga).

Equivalendo ao Deus caminhante ao lado de João Grilo e Chicó, ora vemos Djonga amparado por uma bengala e uma coberta ao redor do corpo e ora como um negro escravizado que se intitula Deus, de correntes nos pés e roupas de escravo. De forma que a imagem construída de Deus é novamente colocada em xeque pelo rapper, que efetua críticas à imagem estabelecida para aquilo que se considera como sagrado. Ao caminhar entre a escória da sociedade²², reafirma seu lugar entre os marginais e socialmente violentados, consciente de que a adaptação é, conforme Simas (2019), a essência da malandragem, que constantemente se reinventa em tantos João Grilos e Chicós para sobreviver.

Encarnando a imagem daquele que caminha ao lado dos homens, se torna homem e, portanto, sofre quando Hot e Oreia são alvejados e mortos em virtude de seus roubos dos mais ricos para os mais pobres. Ao reafirmar seu lugar em torno dos sujeitos marginais, pela construção de um corpo de Deus humano, contemporâneo às narrativas periféricas, este assume aquilo que é compreendido como o local do pai ausente, nos termos de Kehl (1999).

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
 Um galinha e quatro dente de alho
 Tira de quem tem dente de ouro
 E dá pra quem precisa, segue a cena
 (“Eu vou” — Hot e Oreia part. Djonga).

²² . A escória da sociedade, aqui citada, se aproxima do pensamento de Simas (2019), ao descrever as parcelas sociais denominadas “classes perigosas” pela República brasileira, que buscava promover a transição entre o trabalho escravo e o trabalho livre, bem como entre a Monarquia e a República, em um Rio de Janeiro, urbanizado e cosmopolita. Essas “classes perigosas” ao mesmo tempo eram os trabalhadores urbanos que realizavam o trabalho braçal, que, renegado pelas elites, era efetuado por: operários, empregadas domésticas, seguranças, porteiros, soldados, policiais, feirantes, jornalheiros, mecânicos, coveiros, floristas, caçadores de ratos. Ao aproximar ambos os pensamentos, a escória pode e deve ser vista como a parcela da população representada por aqueles cuja voz é suprimida pelas elites, que valem-se do aparato de força e segurança do Estado, como forma de manter estes sujeitos nas camadas ocultas da sociedade, que continua a se erguer sobre o trabalho destes sujeitos invisíveis.

Ao ocupar este posto, seculariza seu corpo ao divino, para a difusão de mensagens transformadoras à vida dos sujeitos ouvintes. Suas mensagens messiânicas, portanto, criam um aparato cuja relação do ancestral e da negritude se une com a revitalização das identidades negras desmanteladas pela propagação das ideologias da supremacia branca.

Figura 6 - Cena do videoclipe Eu vou



Fonte: Youtube, 2019.

Para Jesus (2012), dialogar sobre a branquitude é problematizar sobre os locais dados ao homem branco durante a história e a representação deste como um ser humano ideal, o que lhe concedeu privilégios ao longo dos séculos e legitima a existência destes privilégios na sociedade atual. Tornando-se o branco adotado como padrão de homem, todas as formas de sujeito que extrapolavam a este padrão eram vistas como o *Outro*. Portanto, não valoradas dentro daquilo que se entendia como ser humano. Ao colocar negros, indígenas e tantas outras etnias sobre o local de não humano, possibilitou-se a legitimação de um *status quo*, através do qual a marginalização desses grupos atuava como justificativa para sua exploração.

Pela observação da perpetuação do discurso de valorização da cultura branca como padrão social, para hooks (2019), pode-se compreender como o conceito de auto-ódio se torna tão comum para os sujeitos que têm sobrevivido em um sistema que, mesmo nas imagens sobre o que é ser negro, remontam um ideal de dominação racial, pois o racismo é internalizado através das lentes da supremacia branca que socializa as pessoas negras e não-negras por uma mídia de massa racista.

1.2 O corpo negro de Deus-pai: A (re)sacralização da fé

Pela releitura de obras conhecidas pelo público e crítica, o rapper busca atualizar visões de mundo. Pela reencenação de *O Auto da Compadecida*, indica que Deus não será mais lido pelo chiste²³, permeado de preconceitos, mas pela apresentação imagética de um corpo negro como sagrado. As conexões entre fé e religião parecem óbvias, quando pensadas por um viés teocrático, em um Brasil onde cerca de 81% dos sujeitos se consideram cristãos²⁴. Entretanto, a fé em um Deus não se mostra suficiente, quando observado o tratamento destinado às religiões de matriz africana.

Munanga (2020) ressalta que os missionários católicos decepcionados com sua missão de evangelização começaram a propagar a ideia de que os negros não queriam se converter por sua natureza pecaminosa, de forma que a única possibilidade de “salvar” esse povo tão corrupto era a escravidão. Por sua vez, o apagamento das religiões de matriz africana, para Borges (2017), se inicia com a escravidão, dado que com o apoio da Igreja Católica os senhores de engenho, por meio do medo, buscavam educar os escravizados para apenas compreender ordens rudimentares, pelo ensino do português e das práticas católicas como a obediência e a submissão. Dessa forma, não havia necessariamente um problema moral entre os europeus do século XVI e XVII com a escravidão, porque na doutrina cristã o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão as forças do mal (MUNANGA, 2020).

Deve-se compreender que os escravizados eram tratados socialmente como fantasmas, já que sua cultura, hábitos e organizações sociais eram suprimidos e, em contrapartida, não era ofertada a uma entrada ativa na sociedade. As manifestações religiosas de matriz africana ocorriam de maneira intermitente dentro do engenho. Entretanto, quando o som de tambores e cantos vinham a incomodar aos senhores, formas de repressão e perseguição eram empreendidas contra os praticantes dos cultos.

²³ . Do alemão Witz, a palavra “gracejo” aparece na obra de Freud cunhada sobre o termo “chiste”. Esta inclui-se na esfera do cômico e apresenta dualidade, entre o chamado “agente” e “objeto” cômico, que se encontram a nível do enunciado e, para filósofos e poetas, sempre atua como um além texto da caricatura. Onde ao ser desvelado, de forma caricatural ou não, algo próprio do cômico é contraposto por uma surpresa própria do chiste. Deste modo o belo pode se mostrar em verdade feio e o esperto pode rever-se de fato patético. FREIRE, Ana Beatriz; COSTA, Carlos Alberto Ribeiro. **O literal e a surpresa: os “estágios preliminares do chiste”**. Rio de Janeiro: Ágora, v.11. n.2, p. 231-231, dez. 2008. Disponível: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200005>, acesso em 15 de jun. 2020.

²⁴ . G1. 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha: Pesquisa também aponta que mulheres representam 58% dos evangélicos e são 51% entre os católicos. Levantamento foi feito nos dias 5 e 6 de dezembro do ano passado. **G1**, [S. l.], 31 jan. 2020. Disponível: < <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml> >. Acesso em: 1 maio 2020.

A religião católica é proclamada como a religião oficial do império em 1824 e, com isso, a perseguição aos rituais religiosos passa a ser empregada mesmo quando esta ocorria em ambientes fechados e/ou isolados, de forma que as invasões ocorriam dentro de casas, e os chamados “feiticeiros” eram enquadrados como criminosos pela justiça (BORGES, 2017). Munanga (2020) ainda ressalta que a evangelização prestou grandes serviços à colonização, visto que a sabedoria ancestral foi considerada sinal de paganismo e primitividade, o que ocasionou uma verdadeira caça aos feiticeiros, pagãos e artistas, por parte dos missionários católicos. De forma que a perseguição empreendida contra os praticantes das religiões de matriz africana não se tornou escassa, mesmo após o término da escravidão.

A aversão, repulsa e ignorância se sedimentam pela exacerbação do Cristianismo, que sendo implantado e unificado no Brasil, como a religião fundadora, solidificou as bases para a exclusão e anulamento de qualquer religião ou cultura local aborígine²⁵ (CULT, 2020). Fato que se torna claro quando observados dados, tais como os do levantamento feito pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, em 2018. Constatou-se que foram realizadas cerca de 506 denúncias ao disque 100 por discriminação religiosa (SOARES, 2019).

A invasão de terreiros e sua destruição também foram descritas pelo Relatório de Intolerância Religiosa, no qual foi constatado que entre abril de 2012 e agosto de 2015 71% das 1014 ocorrências de ataques a templos e pessoas ocorreu contra aquelas que se designavam seguidoras das religiões afro-brasileiras. Conforme apontado pelo jornal Folha de São Paulo, em reportagem intitulada “Relatos apontam a proliferação de ataques às religiões de matriz afro-brasileira”, de 2019, institui-se o ensino neopentecostal como um dos principais propagadores do ódio, já que seu discurso penetra em diversas camadas da população, como é o caso dos chamados *Bonde de Jesus*, em que participantes de facções criminosas empreendem ataques contra terreiros de candomblé, seguindo o preceito de que os terreiros seguem a Satã, o que por sua vez remonta ideais escravocratas. O apagamento da cultura negra e sua constante marginalização são formas utilizadas pelo paradigma da supremacia branca, que busca desvalorizar todas as manifestações culturais de um povo forçado a diáspora²⁶.

²⁵ . Conforme apresentado em reportagem veiculada na Revista Cult, intitulada “O racismo estrutural como pilar da violência religiosa. Disponível em: <REVISTA, CULT. **O racismo estrutural como pilar da intolerância religiosa.** Revista Cult, [S. l.], p. 1-1, 28 fev. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/racismo-estrutural-intolerancia-religiosa/>. Acesso em: 2 nov. 2020.>

²⁶ . A diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos *tumbeiros* (navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades às quais os africanos escravizados tiveram como destino. Estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos

Munanga (2020) ressalta que a Igreja Católica fez do preto a representação do pecado e da maldição divina. Por isso, a representação nas colônias de Deus era sempre de um velho branco de barba, enquanto que o Diabo era sempre um moleque preto com chifres e rabo. Subjugadas pelos portugueses cristãos, as religiões africanas seguem em um jogo de pique-esconde, motivado pela visão empregada a seus santos, desde a entrada das caravelas portuguesas na África. No entanto, no Brasil, o sincretismo religioso coloca deuses pretos a serviço da fé católica, como pode ser visto na transmutação de Ogum a São Jorge. O sincretismo religioso pode ser observado em Djonga, segundo Santos e Medeiros (2018), já nos primeiros versos de “Corpo Fechado”, faixa constituinte de seu primeiro EP. Para as autoras o sincretismo ocorre pelo rito de fechamento do corpo, prática antiga dos terreiros em que se protege o corpo astral. O sincretismo é desta forma tão entranhado que um exemplo é na canção “De lá”, em que é possível relacionar a guia de Ogum que o cantor carrega no peito na capa de seu álbum” (SANTOS; MEDEIROS, 2018. p.205).

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
 (“DE LÁ” – Djonga).

Ao denominar-se Cristo e ao mesmo tempo trazer ao pescoço guias, característicos do candomblé, bem como correntes aos pés, como os negros escravizados, o jogo da subversão de Djonga está criado, ao questionar, em um nível moral, a criação dos Deuses fe(i)tiches, que para Latour (2002) são as divindades criadas que carregam ao mesmo tempo as características de adoração divina e a fabricação pelas mãos do homem.

Neste âmbito, as noções concernentes à sabedoria ancestral e à importância narrativa de Djonga podem ser encaradas mediante sua afirmação, enquanto *griot* moderno, pois as raízes da própria crença remontam ideais da escravidão e do apagamento da negritude.

Sabedoria ancestral
 Com vinte e poucos, sou Griot
 e tô ensinando pros menino, tá?
 Rap, te confundiram com um banheiro, fizeram umas merda
 Não preocupa, não, que o pai veio limpar
 Ouviram "fogo nos racista"

foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil. Disponível: < <http://www.palmares.gov.br/?p=53464>>, acesso em: 08 de jun. 2020.

E não entenderam a quem me referia quando eu xingo militar
 (“Luto” – A banca Records).

Os *griots* na África Antiga tinham a responsabilidade de passar os ensinamentos culturais aos mais jovens, firmar transações comerciais entre impérios, e transmitir mitos e técnicas para os mais jovens pela tradição oral, seja pela utilização de instrumentos musicais como o agogô ou o akoting (que se assemelha ao banjo), ou pela contação de mitos e histórias (PEREIRA, 2019). Ao assumir para si a condição de *griot*, afirma que, diferentemente da cultura e do pensamento ocidental, somente a escrita possui valor prático e teórico, é por sua música que o pensamento ancestral será passado a seus ouvintes.

Ao falar de ancestralidade africana, estamos nos referindo, conforme Munanga (2020), ao clã, a linhagem, família que se cria pela relação dos vivos com os mortos. Os mortos são representados por aqueles que durante a vida tiveram uma posição social destacada, um rei, um chefe de etnia, um fundador de clã etc. O ancestral está sempre presente na memória dos seus descendentes através de cultos que deles recebe. E é representado por estátuas, pedras ou outros monumentos. O conjunto de ancestrais, portanto, não precisa ser necessariamente uma pessoa, mas pode se constituir através de uma árvore, um riacho correndo longe ou qualquer pessoa que perdeu seu corpo físico (SOMÉ *apud* SOUZA, 2006).

A ancestralidade, portanto, fulgura nos lugares ocupados pelo território e pela territorialidade e se ancora no corpo e na corporalidade, o que permite repensar os aspectos relacionados à identidade, aos valores e aos afetos fora de um pensamento guiado pela branquitude. Ao afirmar-se como um *griot*, remonta a importância dos saberes ancestrais, que o possibilita se colocar e se compreender como um sujeito no mundo. Isso também se deve pela percepção de seu lugar no mundo, que o possibilita discursar sobre como os locais destinados a seus ancestrais trouxeram o povo negro aos enquadramentos socioculturais da atualidade.

O patamar da ancestralidade também é amplamente discutido na obra pelo recorte de sabedoria proporcionado pela presença da avó, sob a faixa “Bença”, em que somos apresentados àquilo que o rapper compreende como passagem de sabedoria e reencarnação da própria ancestralidade, conforme os versos: “olhe pras suas nega véia e entenda que não é em blog de hippie boy, que se aprende sobre ancestralidade”. Conforme ainda será discutido, Djonga alça a avó ao local sagrado, junto de si. O que pode ser demonstrado em canções como “Bença” ou pela reencenação de cenas do calvário onde ela encarna Maria.

O ideal de fé e ancestralidade de Djonga perpassa sua obra de forma que, estando à força ou às correntes, esse está mediante a morte que não ocorre pela cruz, mas pela troca de balas. Pela denúncia moral da fé incita seus ouvintes a se questionarem, a quem voltam-se os milagres,

quando o sangue do corpo negro continua a ser derramado. É presença, ou melhor, onipresença, que ainda traz aos pés a marca das correntes que impedem a fuga. Afirma-se como Cristo, mas tem consciência que, ao se fazer imagem e semelhança, seu corpo e o dos seus são fadados à morte. Cabendo desta forma perguntar: qual a potencialidade em ser Deus, quando o som que se escuta é o de tiros que cortam para lá e pra cá?

As atualizações no discurso de Djonga, frente à narrativa dos Racionais, por exemplo, parecem óbvias em alguns momentos. Entretanto, ao analisar as proposições da fé, percebemos que para os Racionais o ideal das religiões neopentecostais estava aliado ao encontro com o deus nas igrejas. Por sua vez, Djonga, que se intitula como Deus presente mesmo fora das igrejas, se fez semelhante a seu povo em todos os aspectos, encarnando ele o papel de um favelado, negro e socialmente indesejado, que é visto por uma parcela da sociedade somente como ladrão. De forma que ao modificar determinada conjuntura e vencer na vida, torna-se uma figura de exemplo, a ser seguida por aqueles que vivenciam seu evangelho, ou melhor, sua obra, em trânsito midiático.

1.3 As testemunhas de Djonga

Em seu novo testamento enquanto um Deus, não é apoiado por cinquenta mil mãos²⁷, mas por uma legião de fãs que se auto intitulam “as testemunhas de Djonga”. O nome do *fandom*²⁸ pode ser um pouco curioso, mas dá cara ao tom da obra em construção, dado que os “milagres” por ele realizados necessitam de testemunhas. Munidos de *potência* vocal, estimulada pelo ar dos pulmões, gritam em euforia durante as apresentações. Ocupando espaços antes destinados às elites de Belo Horizonte, como o KM de Vantagens Hall, famosa casa de shows, o levante de jovens negros e periféricos tomou posse da região centro-sul da cidade, no dia 21 de abril de 2019, para o primeiro show do cantor naquela região.

Ocupar um espaço, onde o corpo negro era visto quase somente como mão de obra e quase nunca como frequentador, já demonstra que as proposições do rapper se estendem aos limites delimitados da cidade, que assenta os corpos à marginalização. Pautados pelo que compreendemos como *estética da resistência*²⁹ (REIS, 2019), os sujeitos negros, que trazem

²⁷ . Ver, “Capítulo 4, versículo 3” do grupo Racionais Mc's.

²⁸ . Diminutivo da expressão fan kingdom, que significa “reino dos fãs” em tradução literal. Representa um grupo de fãs de um artista, obra, livro, etc.

²⁹ . Para o autor, estatuto se refere ao processo de estetização do sofrer a partir de vozes negras que pode ocorrer de duas maneiras: 1) de forma centrípeta, em que o enunciador “atrai” o enunciatário para dentro de sua subjetividade e assim compartilha com ele de seu sofrimento, realizando, por meio de uma espécie de “vingança” mais cognitiva, o revide das investidas que sofre da sociedade em virtude de sua condição de étnica e social; 2) de forma centrífuga, em que o enunciador também compartilha de seu sofrimento com o enunciatário, porém, de

marcado na pele o símbolo da diferença social, necessitam criar o protagonismo e a construção de suas identidades pela combinação da resistência e do sofrimento, que culminam em sua forma de enfrentar as demandas do mundo.

A situação de exclusão do homem negro faz com que ele busque alternativas para que demonstre, de algum modo, o seu protagonismo, diante de uma sociedade segregacionista. Cria então domínios sociais, espaciais e estéticos como os quilombos, as rodas de samba e capoeira, o blues, o reggae, o rap e até mesmo o poema em prosa, no caso de Cruz e Sousa. O poema em prosa e o rap são, assim, os “quilombos estéticos” (REIS, 2019, p. 159).

É pela criação destes quilombos estéticos que os seus são levados para longe do poderio dos senhores, que nessa época não dominam somente o sistema da *plantation*³⁰, mas os prédios que se erguem imponentes rumo ao céu. Pelo *flow* de Djonga, seus seguidores não empunham somente a raiva inoculada que se volta a uma questão de classe, como é o caso da violência nada sutil dos versos da geração dos Racionais, mas trajam agora a percepção do direito a subjetividade (KILOMBA, 2019), ou seja, passam a atuar como sujeitos de direito com a mesma potência com a qual são submetidos aos abusos firmados de toda maneira pela supremacia branca, para além do corpo e raça, pois demarcam um espaço que também é seu, onde os abusos do racismo cotidiano são retrucados, com versos como “*eu acho graça ver racista baleado*” (“Esquimó” – Djonga), ou ainda “*Corpos negros no trono, me sinto olhando espelho*” (“Falcão” – Djonga).

A recusa a morrer, bem como o enfrentamento dos episódios de racismo, demarca grande parcela da musicalidade de Djonga. Entretanto, a qualificação da negritude de forma bela desponta como um alvorecer dentro dos *flows* pesados. Qualificar o negro de maneira bela é algo marcante nas narrativas dos rappers da atualidade, de forma que, através destas qualificações, é proposta a *descolonização do olhar* a seus ouvintes. A adoção do pensamento descolonial implica, segundo Mignolo (2008), pensar a partir das línguas e das categorias de ideia não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais, sendo para o autor uma forma de pensar a partir da exterioridade em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade. O que é respaldado pelo pensamento de hooks (2019), que afirma que, ao desaprender atitudes e valores

maneira mais objetiva e pragmática, de modo que a intenção seja mobilizar socialmente esse último a fim de que ele possa também aderir a uma postura de resistência. Portanto, se falamos em uma “estética de resistência”, é preciso lembrar que essa sempre será baseada em um sofrer, uma vez que não há resistir que não seja permeado pelo sofrimento. A resistência e o sofrimento acabam por ser elementos determinantes na construção das identidades.

³⁰ . Sistema de plantação, voltado à produção de produtos tropicais em latifúndios monocultores, pela utilização de mão de obra escrava, para exportação dos produtos à metrópole.

supremacistas brancos que insinuam a inferioridade de negros, bem como a inadequação social destes, novas potencialidades do belo refletem-se para além da figuração do homem branco³¹. Ao convocar seus semelhantes a uma mudança de postura, na qual corpos negros devem ser vistos como reis e não como corpos que sangram no chão (“Falcão” – Djonga), evoca-se a construção do movimento identitário perdido na diáspora negra, bem como das próprias potencialidades que se encontram proximais ao saber ancestral há muito perdido.

A *descolonização do olhar* aqui proposta aponta de modo imperativo a uma mudança na concepção do espaço destinado aos jovens negros no mundo, o que esbarra em alguns versos permeados por um vislumbre da violência, enquanto estratégia de mudança sociocultural. No entanto, a “linguagem violenta” dos rappers que o precedem e a do próprio rapper, que puxa a narração da nova geração, é respaldada por toda uma “estetização da violência”³², construída pela mídia, na qual o crime e as ações violentas por parte dos jovens caminham em uma baliza onde esta violência pode ser adotada como padrão comportamental ou rechaçada (ROCHA, 2004).

Diante da violência cotidiana, os jovens das periferias brasileiras não estão expostos somente à bala ou aos corpos caídos entre os becos, que compõem as favelas nas quais habitam. Além de capa das manchetes que figuram o homem negro como o padrão de sujeito violento, estes são também as principais vítimas das ocorrências, o que é corroborado por pesquisa do G1 (2017), que aponta que a cada 23 minutos um jovem negro é morto vítima de crime violento, o que se leva a considerar como são formadas as identidades e subjetividades, quando estes permanecem na berlinda entre o ser negro e o ser o criminoso.

³¹. O argumento leva em consideração a cisão criada, em que o branco é adotado como padrão de ser humano, em detrimento dos Outros sujeitos colocados aquém daquilo que a branquitude lia como a representação mental daquilo que o sujeito branco não quer se parecer. De forma que a presença alienante do “outro” branco faz com que os sujeitos negros sofram um dismantelamento da própria identidade, tendo em vista, que essa passa a operar a partir da alienação que enquadra estes sujeitos em locais opostos aquilo que a branquitude entende como padrões ideais de homem, a exemplo, temos a qualificação do negro como ladrão, enquanto o branco é visto como salvador e inocente. Recomenda-se a leitura de *Memórias da Plantação* de Grada Kilomba, 2019.

³². Interessa-nos ainda propor que esta estetização da violência interfere na vivência juvenil, tanto na produção e percepção de si, quanto na elaboração de estratégias de reconhecimento ou recusa de alteridades. (...) A estetização da violência também se faz presente no universo das mídias digitais, caracterizadas como participantes de uma cultura propriamente midiática, de divulgação maciça e concepção segmentarizada. Diversas matérias publicadas em periódicos nacionais exploram esta manifestação, assumindo um tom que agrega a denúncia dos episódios de violência à sua transformação em espetáculo. ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da. Cultura juvenil, violência e consumo: representações midiáticas e percepção de si em contextos extremos. *Culturas Juvenis do século XXI*, São Paulo, EDUC, p. 111-132, 2008. Disponível em: https://www.pucsp.br/projetojovensurbanos/downloads/primeira_etapa.pdf. Acesso em: 6 mar. 2020.

Retratados por realidade onde se prevalece o crime, muitos encontram nas quadrilhas uma poderosa função de socialização, cuja manutenção está exposta no “uso manifesto e constante da violência” (ZALUAR *apud* ROCHA, 2004), tendo a violência como um dos caminhos possíveis, estar diante do *flow* de um rapper midiaticamente conhecido desponta como outra realidade possível.

Os irmão me ofereceram arma
Ofereci um fone
Cada um faz suas escolhas
Pra não passar fome
Pro destino ofereceram a alma
Foram sujeito homem
E quando eu penso em julgar
O silêncio me consome
 (“Junho de 94” – Djonga)

Sem oferecer um julgamento moral, o rapper atua como um narrador que sabe da verdade futura, visto que, ao caminhar alguns anos à frente e tendo vivido a mesma realidade, pode apontar em suas canções a sabedoria do “Cara de Óculos”, para aqueles que estão entre a arma e o caixão. Ao narrar, por muitas vezes, de forma desalentada sobre a perda de muitos amigos que escolheram o crime, também dialoga sobre sua solidão, em ver a partida de muitos que poderiam ter tido seu sonho realizado por ele, que agora é um preto rico.

Eu sigo naquela fé
Que talvez não mova montanhas
Mas arrasta multidões e esvazia camburões
Preenche salas de aula e corações vazios
E ainda dizem que eu não sou Deus, porra, eu faço milagres!
É que eu sou de lá, fi, onde querem quilates
E se mata por mina, de buceta ou de ouro
Se é que você me entende
Em qualquer beco do morro
Quem faz justiça não é Sérgio Moro, morô?
Será que eu sou só mais um negro fútil?
Já que pra salvar o mundo essas corrente é nada útil
Mas não posso ficar sozinho que bate a neurose
O sábio sobre a saúde do mundo diz que é só virose
O que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte
Se meus iguais não podem ter o mesmo acesso à fonte?
 (“Falcão” – DJONGA)

Ao finalizar o álbum *Ladrão*, de 2019, com a canção “Falcão”, pontua que ser um negro rico e conhecido midiaticamente não modifica de forma eficaz seu papel de ladrão em uma sociedade racista, a qual o homem negro não pode ser encarado de uma forma positiva. O que poderia soar como uma verdade desoladora para as “Testemunhas de Djonga”, também pode

ser o fôlego necessário para a criação da percepção de que se deve lutar por si e pelos seus, mesmo que a sociedade continue a enquadrá-lo como um sujeito sem valor.

Inserida como apêndice a “Falcão”, temos “Romaria” de Renato Teixeira, canção de 1977, marcada na voz de Elis Regina. A voz desoladora de Elis perpetua a sensação de um falcão que sobrevoa alto, enxerga de longe e que mesmo incorporando a figura de um deus dos ares, continua a buscar a tão sonhada igualdade para os seus. A narrativa de um Deus só é prolongada pela procura do consolo materno. No caso da produção, a maternidade e ancestralidade são assentadas na figura da avó.

Figura 7 - Capa do álbum *Ladrão* (2019)



Fonte: Letras, 2019.

Ao jogar com o sagrado e o profano, narra verdades que só podem ser compreendidas como uma oração feita por aqueles que podem decifrar o detalhamento da dor pungente entre os versos. Encarna Deus, tem ciência de sua coroa de espinhos e de sua morte, mas ao caminho de seu calvário realiza milagres aos seus. De alguma forma, toca aos céus e ao ser lançado novamente ao chão, inaugura uma proposta, em que a subversão é o ponto nevrálgico de seu testemunho. Tendo assim a valorização das vidas negras como parte fundamental de seu novo testamento.

Deve-se ter em mente que os ideais de resistência para a cultura negra são relativamente novos, surgido no contexto do *apartheid* e da segregação³³, o que abriu espaço para o tipo de descolonização, que torna possível o amor à negritude. A manutenção social do pensamento racista, entretanto, continua a relegar os negros a um local de não existência e auto-ódio, sendo este último resultado das imagens forjadas pela supremacia branca que impactam diretamente na forma com a qual negros se percebem e percebem o mundo que os rodeia, o que culmina em sentimentos de exaustão e desesperança, raiva autodestrutiva e desespero paralisante. As formas utilizadas para inviabilizar estes sujeitos socialmente também decorrem de um pensamento colonial e da normatização das violências, que fez com que estes alcançassem a segurança por meio de uma falsa invisibilidade, fomentada quando até mesmo o olhar era considerado presunçoso e poderia agir como uma afirmação de igualdade e reconhecimento da subjetividade (hooks, 2018). Lançar estes sujeitos à luz é, portanto, incorrer no risco de que a mira da arma tenha estes corpos como foco. Desta forma, ao representar-se como o alvo, Djonga é o próprio deus que se entrega para salvar os seus.

Ao criticar os posicionamentos nos quais a sociedade se ancora, inicia seu Testamento a caminho do Calvário com os dias contados, uma vez que falsos profetas ou até mesmo os verdadeiros não têm vez, quando suas verdades visam alterar as matrizes sobre as quais a sociedade tem se estabilizado. Pioneiro em muitos sentidos, também resgata os frutos que considera valiosos para construir sua obra com maior vigor. Ao renegar o silenciamento, utiliza o grito como metáfora nos títulos das músicas que compõem o álbum *O Menino que Queria ser Deus*, como Kendrick Lamar em *Dawn*, de 2017. Ao utilizar-se da estética já conhecida, consegue se aproximar dos jovens para além da dor, sobretudo pelas referências que compartilham.

Estando historicamente afastados das narrativas da diáspora negra, os descendentes dos negros brasileiros constroem suas histórias pelos fragmentos de uma árvore genealógica que nunca estará completa. Para Reis (2019), os discursos de mobilização e reparação histórica não só atuam como fonte de denúncia para que a história não seja esquecida, mas existem, sobretudo, para que ela não se repita. Carregar as correntes aos pés e a corda no pescoço, bem como a vestimenta do negro, não é somente uma figuração e representação do sofrimento, mas

³³. O *Apartheid* institucionalizava por meio da lei o preconceito racial, garantindo somente aos brancos um padrão de vida equiparado ao das nações de Primeiro Mundo. A segregação racial foi consolidada em 1948, após vitória do Partido Nacional Sul-Africano, que por meio da limitação dos direitos favoreceu a minoria branca da África do Sul, cerca de 20% da população. Ver mais em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-apartheid-na-africa-do-sul/>>, acesso em, 28 de maio de 2020.

Perante o discurso de Djonga, estes jovens estão mediante o “para além” da história, tendo ciência de que são produtores de sua própria biografia e não meramente reprodutores de um ideal em que somente o sofrimento narra sobre a negritude. De forma que, para Hall (1996), estes sujeitos estariam sempre em busca de um retorno figurativo para a “Mãe África”, que estaria no centro de toda a identidade cultural. Com isso, mesmo não estando ancorados em perspectivas tangenciadas pelo sofrimento, os sujeitos negros trazem consigo um abismo gerado pelo tráfico negreiro em sua construção identitária, o que só será reestabelecido quando as conexões esfaceladas forem, por fim, reestruturadas. Desta maneira, as identidades culturais são pontos de identificação e sutura, traçados no interior da história e da cultura, conforme apontado por Ribeiro (2019), sendo, portanto, reposicionamento para estes corpos que estão na espera do porvir.

2 O MENINO QUE QUERIA SER DEUS: PARA QUEM?

Evocando para si o ideal de um profeta, ou até mesmo Deus, a imagem de sagrado para Djonga se constrói pela utilização de seu próprio corpo e possibilita a reconstituição do corpo negro em consonância a mudança dos arquétipos da branquitude (KILOMBA, 2019), e conseqüente valorização de uma cultura estigmatizada e socialmente excluída. Ora se denominando Deus, ora se denominando profano, ao qualificar-se como ladrão, constrói uma narrativa a partir das perspectivas do homem negro, que busca se constituir como um corpo em atuação no mundo. Ao qualificar o homem negro como irmão, abre discussões sobre posicionamento da mulher e sua retratação, pois esta também é vítima do racismo cotidiano e, ao ser retratada no rap, feito sobretudo por homens negros, como uma cidadã de segunda classe, é reiterada a ideia patriarcal e machista que condiciona mulheres a uma cidadania incompleta.

Desta forma, cabe analisar também se as representações dedicadas a mulher, que se apresenta como figura constante na fonografia nos papeis da mãe, da amada, da filha, da irmã e na mulher da rua, partem da visão de um Deus agregador ou se legitimam e reproduzem a violência com a qual estas são retratadas dentro deste universo cultural e musical. Será discutida ainda a construção da imagem do negro dentro dos relacionamentos afetivos, em virtude da construção da imagem destes sujeitos, pelos moldes da supremacia branca, que condiciona estes a locais onde estereótipos permeiam a construção subjetiva do eu. Por fim, o pensamento será elucidado pelas narrativas pertinentes ao necropoder e ao suicídio (metafórico e literal), propiciados pela exclusão social que se manifesta no aprisionamento, que desloca e marginaliza-os a um patamar de não existência.

2.1 Mulheres e violência de gênero: Representatividade para quem?

A representação da mulher e sua sexualidade possuem um contorno distinto no rap, já que caminham na berlinda entre o ser “exaltado e sensual” e o “promíscuo e vulgar”. É a mulher negra ora exaltada, ora subjugada no rap da geração representada pelos Racionais Mc's. Conforme apontado por Matsunaga (2008), a representação da mulher como aquela em que se pode “confiar somente 50%”, criou no rap o ideal da “*bitch*” ou “*vadia*”, para se referir a todas as mulheres que não ocupavam o posto sagrado da mãe, tendo em vista que se propagam nas letras ideais sexistas, em que mulheres de casa estão em um pólo oposto às mulheres da rua.

A concepção da mulher e sua sexualidade no rap concebem em larga parte das letras um ideal de “mulher objeto”, o que reforça estigmas e corroboram com as violências praticadas a esta parcela da população. Violências elucidadas por Lorde (2018), ao apontar que as mulheres

já carregam com elas ideias de autodestruição, pois, frente a impossibilidade da existência de amor entre os pares, estas não conseguem amar umas às outras, em virtude de não conseguirem amar a si mesmas, já que “possuem o rosto daquilo que foram ensinadas a odiar, logo, um rosto que nunca deixam de querer, mas ao mesmo tempo tentam destruir” (LORDE, 2018, p.61).

A geração de rappers criada no contexto dos anos 1990 tem raps permeados por uma visão da mulher cujo corpo se encontra à margem das questões sociais e dos relacionamentos. Para hooks (2019), o corpo negro feminino encontra-se envolto por uma amálgama de hipersexualização e abandono, característicos de um ideal colonial, estando sujeito aos limites da objetificação que busca tornar as violências cometidas mais brandas. Estando também além dos limites da proteção masculina negra, dado que homens negros não eram vistos como sujeitos e, ao mesmo tempo, eram cobrados por papéis de gênero, que demarcavam o que era ser um homem, o que posicionou estes sujeitos mediante a dialética do ser e não ser e, de certa forma, reforçou o desamparo às mulheres vítimas da branquitude e os efeitos do patriarcado, que agia também sobre homens negros.

A retratação da mulher nas narrativas do rap geracional é carregada de um ideal machista e excludente que, ao exaltar somente a carne, não torna as violências praticadas mais brandas. No rap da nova geração tem-se observado a ocorrência de certo esforço para a transformação da visão da mulher dentro das rimas. Observa-se, no entanto, que a exaltação sexual e a percepção da mulher como sujeito resvalam em representações em que ela se encontra entre o profano e o sagrado, que neste âmbito possuem forte separação, pois o sagrado é aquele que se alça aos céus, enquanto o profano, por conter aquilo que é mais humano, não possui as qualificações possíveis para ser visto longe do pecado.

Ao provocar novas percepções sobre a ancestralidade e o posicionamento das mulheres dentro do rap, Djonga esbarra em muitos momentos em uma construção cristalizada entre a mulher da rua e a mulher da casa. Leite (2020) aponta que a representação da mulher dentro da produção fonográfica é diversa e em determinados momentos paradoxal, pois estas são representadas ora como símbolo de acolhimento e compreensão, quando relacionadas à sacralidade materna, ou como puta, quando colocadas como objeto sexual masculino ou ensaístas de sua própria sexualidade. Para o autor, existem três figuras basilares na produção de Djonga, elas são a mãe e a avó, figuras santificadas, as mulheres de seus relacionamentos amorosos, que são enaltecidas por seu corpo ou performance sexual, e a mulher distante, sua “irmã”, que mesmo dotada de certo empoderamento não deixa de figurar como a puta quando

em trânsito pelo mundo. Como representativo da potência melódica mais branda, podemos observar a narrativa construída para sua filha, Iolanda.

Procuo alguém que me faça chorar de novo
 Que me faça lembrar como sou imperfeito
 Um relógio que faça meu tempo parar
 Alguém que não repita nada do que eu tenha feito
 Alguém que curta Harry Potter
 E odeie Senhor dos Anéis como eu
 Que ache dinheiro um saco
 Que seja linda como a mulher que escolhi pra mim
 E que não se importe se homens usam salto ou sapato
 Alguém que ame pessoas e só use coisas
 Alguém que seja tão simples quanto o curso da água
 (“Procuo Alguém” – Djonga)

Carregando consigo a santificação e os traços da ancestralidade, temos a mãe e sobretudo a avó como aquelas mulheres as quais se aprende sobre o respeito, o que torna tais figuras dignas de santificação, posto que compõem o senso comum sobre o que é ser uma mulher forte. Estando estas amparadas sobre aquilo que se corresponde como ancestralidade, é no colo dessas mulheres que se deve buscar consolo e compreensão sobre o mundo exterior.

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
 (“Bença” – Djonga).

O grupo formado por mulheres fora do ambiente familiar se ampara em duas representações femininas, a primeira delas é constituída por aquelas com as quais o rapper tem algum tipo de relação, o que as privilegia de um certo respeito, dado que a exaltação ocorrerá por meio de seu corpo e de suas habilidades sexuais.

Mais um dia
 Essa piranha caiu na rede e desse vez eu fui pescado
 Ela tem gosto de pecado

Toda vez que eu beijo ela é pra lembrar que eu tô errado
 Se eu não for logo ela me joga pra escanteio
 Acho que eu tô encurralado
 Se eu não for logo ela vira meu maior tombo
 E eu vou sair todo ralado
 Ela vem
 Ela vem pensando que em engana
 Dizendo que me ama
 Ela vem
 Calma nega, eu te quero é na cama
 Ela é louca, deve dar um chá na cama
 (“Verdades Inventadas” – Djonga).

A mulher amada surge como um elemento divisor entre as representações femininas, pois ao mesmo tempo que é exaltada sexualmente é também aquela para qual as cartas de amor são direcionadas, o que de certa forma redireciona a compreensão de que estas habitam o lar e não a rua. Sob esta mulher é colocada a responsabilidade de se performar uma feminilidade que a coloque próxima da mãe que é sagrada e, ao mesmo tempo, se figure enquanto objeto de desejo sexual que a aproximaria da mulher da rua, estando essa sob a baliza do ser exaltado e do ser sexual. Para esta mulher, o rapper direcionaria sua lealdade total e dessa maneira a afastaria do ideal das mulheres em que se pode confiar parcialmente. Temos em “LEAL”, a carta de amor como promessa juramentada dessa relação que se constrói e afasta da profanação que é compreendida como ser uma das mulheres da rua. A canção age em contrapartida a “1010”, que também sendo direcionada a mulher amada retrata-a em um local ambivalente onde o amor e a exaltação caminham em uma via de mão dupla que coincide com a profanação do ser mulher.

Leal, leal
 Eu quero ser leal
 Enquanto nosso lance for real
 Só pra você
 Leal, leal
 Eu quero ser leal
 Enquanto nosso lance for real
 Só pra você
 (“Leal” — Djonga).

Por sua vez, a retratação das demais mulheres é atravessada pela dualidade composta pelas percepções de que estas são de alguma forma “irmãs”, como pode ser visto nos versos da canção “Estouro”, em que há participação da rapper Karol Conka; nesta canção temos o verso “Minhas irmã mais que empoderada e sim poderosa”, em referência a mulher como uma figura forte e responsável por suas escolhas. Enquanto que em outras canções esta mesma mulher, ao empoderar-se de sua sexualidade, por exemplo, é retratada como aquela interessada somente

em dinheiro, fama e relações perigosas com indivíduos em condições duvidosas com o mundo do crime.

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
 (“Gelo” – Djonga feat NGC Borges e FBC)

Segundo Leite (2020), o poder masculino se torna indiscutível, pois está enraizado culturalmente em homens e mulheres, de forma que coloca qualquer homem como um potencial opressor feminino, ainda que este seja negro e outrora pobre como Djonga. Desta forma, mesmo preocupado com as mazelas de sua comunidade, tais como o racismo e a exploração dos sujeitos marginalizados, este ainda retrata as mulheres de uma forma objetificada, pelo estabelecimento e aceitação de relações de dominação.

No que tange o espaço das representações de homens e mulheres, compreende-se aqui que Djonga alterna entre a baliza que o guia a seguir o caminho orientado por uma estruturação social, em que mulheres são vistas como sujeitas de segunda classe e, entre o local da modificação da representação destas dentro do universo do rap. Ao seguir o primeiro caminho, este reencena o rap geracional de Racionais Mc's, em que o local das mulheres estava delineado entre aquelas que se enquadravam entre as santas e as putas. Ao seguir o segundo caminho, por sua vez, este está diretamente em contato com a própria reestruturação de sua masculinidade e do local de homem potente e provedor das relações afetivo-amorosas. Este talvez é o ponto central de tensionamento de todo o modelo representativo da mulher dentro do ambiente do rap, pois ao se deslocar e modificar as formas com as quais estas são representadas, automaticamente se modifica o papel do homem dentro deste universo e dos caminhos pelos quais ele transita.

2.2 Espelho Reflexo: Corpos negros entre o amor e a desconstrução

Ao instituir o que chamamos de raps *love songs* (canções de amor), a nova geração de rappers permite que novas considerações sejam feitas sobre a mulher que é parceira, tanto na cama quanto nas atividades do dia-a-dia. Djonga conta em sua produção fonográfica com canções as quais há certa tentativa de reposicionamento do corpo negro feminino, como forma de aliar a sexualidade ao companheirismo.

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"
 (“Atípico” – Djonga)

Mediante as provocações que recondicionam a beleza para o corpo de sujeitos negros, ao relacionar personagens midiáticos conhecidos, as percepções sobre os espaços dentro dos relacionamentos também são discutidas, tendo-se em vista que, ao descolonizar o próprio olhar, estes sujeitos questionam as formas através das quais a branquitude modificou sua subjetividade e as formas de relacionamento interpessoal. Elevando tal discurso aos relacionamentos entre homens e mulheres, podem ser feitas articulações entre Lorde e hooks (2019), que problematizam os papéis de gênero, bem como as relações inter-raciais. Já que estes transpassam as relações entre homens e mulheres negros, posteriormente ao fim da escravidão, pois as mulheres negras que já haviam suportado a dominação patriarcal supremacista branca durante a escravidão não queriam ser dominadas por homens negros depois da alforria, mas sim que estes atuassem como provedores e protetores. De forma que a alforria gerou enormes tensões entre as mulheres e homens negros, que buscavam-se definir enquanto sujeitos, algo que pode ser observado nos tensionamentos e representações destes sujeitos na contemporaneidade, quando optam pela adoção ou não de um relacionamento interracial.

O estado de negação da masculinidade falocêntrica³⁴ e a manutenção de ideais machistas colocam homens negros em uma posição defensiva contra a opressão sofrida pela sociedade branca dominante, levando esses a adotarem uma postura perigosa que contribui com problemas mais complexos, como os crimes cometidos por negros contra negros (hooks, 2019). A abordagem de Djonga se faz valiosa neste eixo, pois, ao se abordarem as relações inter-raciais, concomitantemente discursa sobre a solidão do negro dentro dos relacionamentos, posto que este coloca-se diante da manutenção do sentimento inoculado pós regime escravista de clareamento da raça, o que fez com que a autoestima do negro e o apreço por seus traços de origem fossem perdidos durante mais de cem anos de história. A branquitude, ao elevar como belo somente os atributos do homem europeu, fez com que qualquer outro indivíduo que se

³⁴ . A perspectiva falocêntrica adotada por Freud é tributária do modelo androcêntrico predominante na História escrita ocidental, que se caracterizou por colocar o homem numa posição hierárquica superior e inquestionável em relação à mulher. (...) Nesse sentido, na estruturação da sociedade deve-se partir de três premissas básicas: as funções coniventes às mulheres devem estar circunscritas aos prolongamentos da esfera doméstica, uma mulher não pode ter autoridade sobre homens e ao homem cabe o monopólio da manutenção de todo o maquinário e dos objetos técnicos, SAMPAIO (2010). Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610596_10_cap_02.pdf>, acesso em: 12 de jun. 2020.

afastasse desse ideal fosse visto como um quadro inacabado, cujos traços centrais não podem construir uma imagem visualmente agradável ou bela.

As políticas de embranquecimento da raça atuaram em diversas camadas como forma de suprimir o nascimento de sujeitos, cuja aparência não fosse reafirmada pela branquitude. Arraes (2014) aponta que são raras as celebrações de negritude e estas se enquadram prioritariamente sobre os chamados “traços finos” que atuam como uma tentativa de “higienização” de todos os negros a um padrão aceitável, pela apresentação de traços estéticos mais “delicados”, como um nariz mais fino, a pele mais clara e outros aspectos estéticos que são lidos como formas de beleza. A partir da higienização dos traços, os conceitos de belo e agradável relegam os sujeitos de pele retinta para fora dos núcleos onde a afetividade é construída e, com isso, a solidão do negro dentro do relacionamento é reforçada, pois estes são preteridos mediante as características de seus traços.

A grande questão é que temos um modelo de masculinidade tóxica, que não foi feita para homens negros, mas é absorvida por nós, sem que gozemos dos privilégios e no fim, estamos morrendo e trabalhando exaustivamente, sem tempo para refletirmos e construirmos nossa sexualidade e afetividade. Isso configura um tipo de desarranjo da nossa personalidade, das nossas infâncias, das nossas experiências enquanto jovens negros (BIGON e TEIXEIRA, 2019).

Os problemas relativos à construção da imagem do negro podem ser compreendidos através do olhar sobre as representações destes sujeitos dentro da mídia, ou até mesmo das representações mentais, nas quais o negro é enquadrado mediante estereótipos que contribuem para a manutenção dos pensamentos relativos à supremacia branca (hooks, 2019). Representações mentais, que, conforme Kilomba (2019), se iniciam nas formas de tratamento destinadas a negros/as nos desdobramentos da própria língua portuguesa, pois ao não possuir um termo que não está ancorado fora do pensamento colonial (negro/a), na linguagem racista comum (preto) ou de uma nomenclatura animal (macaco, cabrita, mulato e outras), reafirma a existência de uma identidade inferior, por meio da colocação destes sujeitos ao nível dos animais.

Os termos criados durante o projeto de colonização europeu se estabeleceram como forma de controlar a reprodução e na tentativa de proibição do chamado “cruzamento de raças”, o que reduziu as “novas identidades” à nomenclatura animal, isto é, a condição de animal irracional, impuro. Estes termos, por sua vez, foram romantizados durante o período da colonização e usados com orgulho, o que contribuiu para que relações de poder e abuso sexual contra mulheres negras fosse tomado como uma conquista social do corpo exótico. A utilização destes termos torna-se extremamente complexa, dado que possibilitam a criação de uma hierarquização dentro da negritude, como forma de elevar a branquitude novamente ao patamar

de condição humana ideal, ou seja, acima dos seres animalizados e, portanto, formas impuras de humanidade (KILOMBA, 2019).

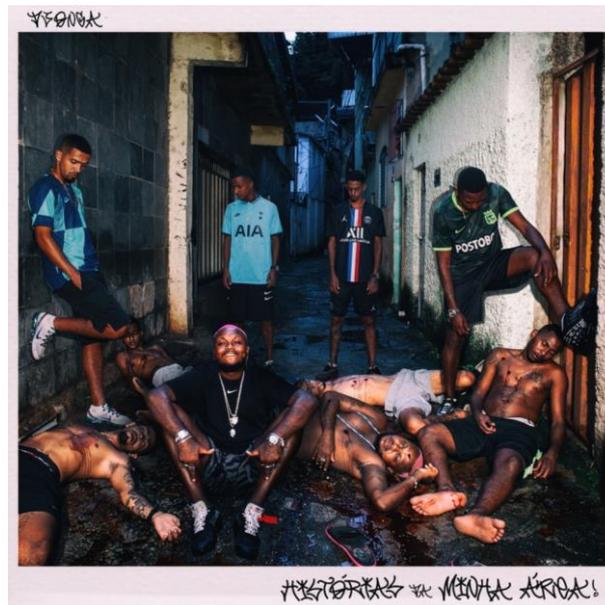
Pela potência narrativa de Djonga, podemos ver uma modificação de como as estruturas animais são retratadas entre a própria construção de seus álbuns. Em *Heresia*, reafirma que “o racista me chama de macaco prego”, e se demonstra ciente da tentativa de animalização decorrente do discurso crítico, pois busca reduzir seus versos a um grunhido animal, que não carrega em si capacidade cognitiva para compreender a própria realidade. Por sua vez, ao utilizar em seus elementos fonográficos títulos como “Olho de Tigre³⁵” e “Falcão”, o rapper se utiliza das características adjetivas destes animais, grandes caçadores, que trazem consigo a capacidade de enxergar para além do olho humano e ao mesmo tempo os possibilita alcançar seus alvos com mais precisão. Além disso, ao afirmar ter visão ampliada, se reafirma como alguém cujos relatos sobre a realidade estão para além do humano. A nomenclatura animal, embora cercada de adjetivos de força, é vista com certa bestialização e selvageria, assomando as justificativas à própria caçada instaurada contra os animais de grande porte, que assim como o homem negro deve estar atrás das grades.

2.3 Racismo e violência cotidiana: O aprisionamento de deus

Cabe demarcar que a alforria não fez com que as violências desaparecessem de forma mágica. Estas, por sua vez, transmutaram-se em violências cotidianas que continuam a demarcar as diferenças entre negros e brancos, como o medo da violência policial. Tendo em vista que a branquitude conseguiu criar imagens visuais que aproximam a mulher negra da imagem de babá e doméstica, enquanto aos homens negros é relegada a imagem de bandido e violento desde a infância, estando estes inseridos em um contexto de guerrilha na qual sua face é também a face do inimigo (BIGON e TEIXEIRA, 2019). As características ligadas a presença da violência e morte permeiam a obra em sua totalidade, tornando-se ainda mais consistentes em seus dois últimos álbuns.

³⁵ . Videoclipe lançado no canal Pineapple Storm TV e contava até a data de 29 de novembro de 2019 com cerca de quinze milhões de visualizações. A música tornou-se um grito de resistência para os seguidores do cantor, bem como a sujeitos empenhados na luta antirracismo, frente a utilização do verso “fogo nos racistas”, presente na canção. A canção foi mobilizada para a criação da hashtag #fogosracistas no Twitter em março de 2019, quando duas jovens foram acusadas de racismo ao postar vídeos com ofensas raciais a um funcionário negro, que efetuava a limpeza de uma rede de fast-food (BHAZ, 2019). Sendo retomada em novembro do mesmo ano, quando a atriz Cacaú Protásio sofreu ataques racistas após gravação em quartel dos bombeiros no Rio de Janeiro (G1, 2019). A hashtag #fogosracistas vem sendo reativada continuamente como forma de repúdio há episódios de racismo, e segundo o próprio cantor marca a criação de um grito eterno e histórico, sendo utilizado até mesmo por aqueles que não o conhecem.

Figura 8 - Capa do álbum *Histórias da Minha Área*



Fonte: Letras, 2020.

Em *Histórias da Minha Área*, a noção de ter o próprio corpo como alvo faz com que o narrador, ao evocar sobre sua morte, ainda aborde sobre a noção da forma com a qual vidas negras são vistas como descartáveis.

O que vale mais: Um jovem negro ou uma grama de pó?
 Por enquanto ninguém responde e morre uma pá
 É que hoje playboy fala gíria e porta uma Glo'
 Mas na vivência esses cuzão jamais vai se igualar, ei
 (“Bené” — Djonga).

O que age em consonância ao pensamento de Mbembe (2018), que determina que:

Arendt localiza suas raízes na experiência demolidora da alteridade e sugere que a política da morte. Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, "este velho direito soberano de matar". Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é "a condição para a aceitabilidade do fazer morrer" (ARENDR; FOUCAULT *apud* MBEMBE, 2018; p.18).

A compreensão de que suas vivências o tornam diferente a de outros sujeitos da mesma idade é representada por meio dos versos: “chegar aqui de onde eu vim é desafiar a lei da gravidade, pobre morre ou é preso nessa idade”, percepção corroborada por uma série de estudos (ANISTIA, 2012; IPEA, 2013; IBGE, 2019) que apontam um possível genocídio da juventude negra, tendo em vista que jovens entre 15 e 29 anos são as principais vítimas de

homicídio no Brasil, em crimes em que há a utilização de armas de fogo. A construção de um deus negro novamente é retomada durante um verso da canção, quando o rapper afirma que “durante o julgamento, Deus é preto e brasileiro”, o que possibilita a comparação em certa medida à condenação dada a Cristo, por seus juízes que, mesmo sem provas concretas, o destinam a morte por crucificação, bem como as condenações aplicadas a população negra no Brasil³⁶.

Autenticado por pesquisa realizada pelo Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), em 2016, comprovou-se que a população carcerária no Brasil é prioritariamente composta por pretos e pardos, sendo estes 61,6% dos 622.202 presos no país, no ano da pesquisa (Carta Capital, 2016). Foi comprovado ainda que o número de negros absolvidos em 2017 foi 50% inferior, quando comparado ao de brancos também acusados por tráfico de drogas³⁷. Tais dados também são apontados pela pesquisa “A aplicação de Penas e Medidas Alternativas”, realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em 2015, apontou que o número de negros em varas criminais onde a prisão é dada como regra é maior quando comparado a quantidade de brancos em juizados, em que se prevalece a adoção de alternativas penais (IPEA, 2015).

Podemos retomar aqui o discurso de Angela Davis em visita à Universidade Federal da Bahia, no ano de 2019, quando a autora aponta que o encarceramento e o aprisionamento têm mantido ligações muito óbvias com os sistemas de escravização. A autora discursa a partir da 13ª emenda da Constituição Americana, que promove aproximações entre o sistema prisional americano e o regime de escravidão. Entretanto, estendendo a ideia ao Brasil, um país regido por um paradigma branco, a retirada dos sujeitos negros de circulação social não estaria remontando a mesma ideia de branqueamento da raça proposta após o fim da escravidão no Brasil? Não estariam, os negros, sendo novamente retirados do convívio social, tendo ou não cometido crimes? O encarceramento de negros é apontado por Djonga em sua produção, como na canção “Favela Vive 3”, em que debate a reincidência dos aprisionamentos no país e a consequente estereotipagem do negro como ladrão.

Hm mano meu foi preso roubando manteiga, é

³⁶ . Citamos o assassinato de Guilherme Silva Guedes, de 15 anos, sequestrado por um policial militar e morto com dois tiros, na madrugada de domingo 14 de jun. MARCELO, Oliveira. Ele só queria brincar, diz avó de Guilherme, morto com dois tiros. **UOL**, São Paulo, p. 1-1, 16 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/06/16/ele-so-queria-brincar-diz-avo-de-guilherme-morto-com-dois-tiros.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

³⁷ . Conforme apontado em reportagem veiculada na revista Exame. Disponível em: <https://exame.com/brasil/negros-sao-mais-condenados-por-trafico-e-com-menos-drogas-em-sao-paulo/>, acesso em: 12 de fev. 2020

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
 ("Favela Vive 3" – Djonga).

A própria concepção da violência policial se encontra enraizada nas canções durante toda a construção dos álbuns do cantor, que, narrando também sobre sua própria história, em que também é vítima de uma realidade, na qual o aprisionamento não ocorre somente por parte do Estado, mas é sim encarnado na mente dos sujeitos que são considerados a escória da sociedade, somente por terem a pele como a de milhões de outros brasileiros. Portanto, preta!

Coisa que eu não entendo junto ainda
 Muitos aqui têm 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
 ("O cara de Óculos" – Djonga).

À margem da sociedade sabe de cor a cor do sangue derramado, desde a tenra infância, e a dor da perda daqueles que, para todo o restante, eram somente bandidos, mesmo se "o menor 'tava voltando do trampo" e "disseram que o tiro só foi precipitado" ("Favela Vive 3" – part Djonga). Como parte de uma história, na qual a vida é o constante caminhar em meio a toda a violência que concebe o existir, e a morte é parte de todo o silêncio de uma existência com ar de desalento. A apresentação do limiar entre o céu e o inferno para o morador de vilas e favelas, na narrativa de Djonga, é retratada como o simples passar dos dias, entre a calma e o romper das bombas.

Frente ao desejo de ser Deus para os seus, é expulso do paraíso ao final de seu segundo álbum, caindo dos céus é coroado ladrão, que agora deve correr ou será a própria vítima, dentro de uma história sem vencedores.

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
 ("Corra" – Djonga part. Paige)

Respaldo por aquilo que se denomina *estética da correria* (CORAÇÃO e SANTOS, 2021), compreende-se que a corrida de Djonga, ou melhor, a correria instituída por ele, demarca a tentativa de vitória mesmo diante de uma realidade permeada pela violência. O profeta de *Heresia* é lançado ao mundo humano nos últimos versos de *O menino que queria ser Deus* e, a partir deste momento, instaura a fuga da morte, encarnada pelas diversas formas de repressão por parte do Estado, que se valem da necropolítica, aqui entendida nos termos de Mbembe (2018) como o aparato de técnicas adotadas pelo poder político e social para ditar quais pessoas devem viver e quais delas devem morrer, para respaldar o genocídio da juventude negra. O chamado *corre* aparece na narrativa musical quando as perspectivas são inauguradas em detrimento de uma realidade. A exemplo, tomamos o cancionário de “Corra”, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Hoje Não”. A primeira canção tem título homônimo a obra de *Corra!* (*Get Out* de Jordan Peele 2017) e integra o repertório do álbum *O menino que queria ser Deus* (2018), que inicia seus versos com a declamação em suaí, de “*Sikiliza Kwa Wavenga*”, que pode ser lida em tradução literal como “Irmão, fuja! Ouça mais seus ancestrais!”

Conforme apontado anteriormente, a narrativa de ancestralidade irrompe no cancionário de maneira que na produção de “Corra” o aviso é dado por aqueles que podem proteger o narrador, pois passaram por situações em que a própria vida foi colocada em perigo. Em quatro minutos de videoclipe, somos apresentados à fuga, solidão e morte do narrador, que colocado à frente de um grande telão corre incessantemente de um inimigo invisível. Cercado de imagens que remetem a fatos históricos, como a ascensão do nazismo na Alemanha, somos apresentados a um Djonga ora dentro, ora fora do telão.

Com tons melancólicos, representados pela voz da cantora Paige e pela própria construção dos versos, a postura de desamparo por parte do narrador é finalizada pelo som de disparos de arma de fogo, que apagam o telão, e demarcam a morte daquele que narra. O último vislumbre de luz ocorre ao som de tiros, e a iluminação traz consigo o nome e a data do assassinato de negros, vítimas da violência policial e de balas perdidas em confrontos armados, entre eles Cláudia Ferreira da Silva, assassinada em 16 de março de 2014, por policiais no Rio de Janeiro.

Figura 9 - Cena do videoclipe Corra



Fonte: Polifonia Periférica, 2018.

Observar em “Corra” a narrativa ancestral é também observar os aspectos da desolação que rondam o homem negro desde a escravidão. A narrativa que se apresenta como uma carta destinada à mulher amada constrói-se também em tom de despedida, pois, mesmo tentando fazer diferente, o narrador é consciente de que representa um número para as estatísticas, o que torna sua correria uma tentativa de adaptação e resistência inócua.

Eles são a resposta pra fome
Eles são o revólver que aponta
Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não desponta
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
 (“Corra” — Djonga pat. Paige)

A correria de Djonga faz parte de seu repertório também na canção “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, título homônimo ao filme de Glauber Rocha de 1964, em que as temáticas da vida do nordestino são retratadas em Manuel, vaqueiro que empreende uma jornada com sua esposa Rosa para fugir dos jagunços de coronel Moraes, assassinado por Manuel. Seguindo os passos do beato Sebastião, que promete dar fim aos sofrimentos do povo por meio de um catolicismo místico, o casal adentra cada vez mais na região seca do sertão e ao presenciarem uma criança ser morta, Rosa mata o beato. Em meio a trama principal, os seguidores do beato Sebastião começam a ser perseguidos por um matador de aluguel, a serviço da Igreja Católica e dos latifundiários da região. O *corre* instaurado por Rosa e Manuel ocorre em direção ao mar, símbolo utópico no Cinema Novo, o mar representa, segundo Xavier (2012), o futuro, o não-lugar, a utopia em oposição ao sertão como inferno e, neste sentido, a correria do casal busca salvar da morte pelas mãos dos jagunços e do matador da igreja; se foge em direção ao mar que

em sua vastidão pode oferecer tudo aquilo que não se encontra nas terras secas onde a vida constrói seu sentido.

Djonga reatualiza a cena do Cinema Novo com seu *corre* entre as letras ritmadas do rap, não se corre para o mar, mas deseja-se ser Manuel e Rosa na terra do Sol. Djonga reencarna Manuel ao fazer duras críticas a seus rivais de rima, afirmando que “nessa cena todo mundo é bandido, mas quase ninguém pegou num revólver”, este, portanto, é aquele que desmascara aqueles que se intitulam criminosos, mas não tiveram próximos a uma arma de fogo. Esses falsos criminosos não são, portanto, como Manuel, que teve que tirar a vida do coronel Moraes, ou Rosa, que cria a coragem para matar o beato Sebastião.

A dicotomia terra *versus* mar parece pequena quando se coloca as duas obras sob enfoque, pois se deve observar o *corre* instaurado em busca de redenção. Ao convocar a mulher amada, esta não deve temer o desconhecido, pois está prestes a embarcar em uma nova jornada, que se concretiza no ato de estar na cama de Djonga ou “numa casa na área dos boy”. A mulher amada é, neste âmbito, Rosa. E está frente a frente a uma realidade em criação.

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
Garota, não tema o novo
Deixa eu bagunçar seu lençol
Seremos Deus e o Diabo na terra do Sol
Na terra do Sol, livres, na terra do Sol
(“Deus e o Diabo na Terra do Sol” – Djonga feat Felipe Reat)

O ato de correr dentro da obra aponta para a necessidade de se fazer valer a narrativa contada mesmo contra os desejos dos que o perseguem, seja por meio da correria rumo a morte como em “Corra”, em que a própria salvação é apontada pelo deixar morrer, ou em “Deus e o Diabo na terra do Sol”, onde o *corre* deve ocorrer pelo ato de coragem, ao se aceitar o amante que só traz consigo a possibilidade de fuga. É no ato de se empregar a maior velocidade para longe dos inimigos que a vida do sujeito narrador passa a agir como uma valorosa medalha de honra.

Por fim, o homem-deus, desolado no segundo álbum, ganha o fôlego necessário na correria que o ajuda a se estabilizar como um negro consciente de seus direitos ao longo de *Ladrão*. Em *Histórias da Minha Área*, o narrador, que agora se reconhece como o “Cara de Óculos”, recusa-se a aceitar os abusos cometidos pelas forças de poder contra seus iguais, de forma que em “Hoje Não” o *corre* é feito em um luxuoso carro, que nem mesmo a polícia pode

deter. Ao correr contra o tempo, estabelece novas linhas temporais, que salvam da morte a jovem Agatha Félix e impõe limite às práticas de genocídio.

Nunca queimei largada, sou incansável, mano
 Igual suas piada racista, corredor queniano
 Tirando o pé pra ver se os otário me alcança
 Eu 'to tirando o pé pra ver se os otário me alcança
 Eu 'to tirando o pé pra ver se os otário me alcança
 Eu 'to tirando o pé pra ver se os otário
 Perguntam se eu não me arrependo do que tenho dito
 Mas não se arrependem de Jenifers, Kauãs e Ágathas
 Nós aqui carregando o peso do mundo nas costas
 Por coisas que nem o peso na sua consciência paga
 (“Hoje Não” – Djonga)

Ao deter a violência e a morte, cria novas potencialidades para a atuação de corpos negros, de forma que estes não serão observados como um espelho reflexo ao serem encarados no chão, mas sim ao serem vistos no trono como verdadeiros reis (“Falcão” – Djonga).

Entretanto, cabe notar que a construção do cancionero perpassa por uma dura percepção de que vida e morte caminham em paralelo. Títulos em letra maiúscula que assomam o grito do narrador, a fuga, o som das balas e o constante narrar da violência cotidiana, dão coro e endossam o caldo de uma obra dolorosa, de difícil deglutição pelo ouvinte desavisado.

A perspectiva da morte é, em sua grande maioria, feita de forma literal, já que as pequenas violências ou até mesmo os episódios de racismo velado são sentidos na pele por aqueles que são acometidos por esta violência, antes mesmo de terem a capacidade de dar os primeiros passos. A violência narrada por Djonga é possivelmente uma pequena parcela daquilo que sua subjetividade consegue entoar para falar de si e dos seus. De forma que o racismo individual sofrido por ele enquanto um sujeito de direito assoma uma parcela ao racismo estrutural, compreendido por Almeida (2019) como constituinte das relações em seu padrão de normalidade, sendo portanto parte das ações conscientes e inconscientes dos sujeitos, e que impacta diretamente sobre as relações cotidianas, afetando sobre o cancionero, o grito irrompe como uma realidade de negros e negras, que são submetidos aos desmandos da supremacia branca e instaura as batidas pesadas do novo capítulo que o universo de Djonga narrará.

3 RECONSTRUINDO AS POTENCIALIDADES DE SER TANTO DEUS QUANTO HOMEM

Mediante as violências cotidianas que cercam o sujeito homem, Djonga tem as asas cortadas e ao ser lançado ao solo deve correr, dia após dia, caso pretenda viver. Entretanto, ao estar diante das mazelas sociais, encara frente a frente a improvável parceria que se forma entre seus irmãos de cor, seus manos. Se percebendo um homem e, sobretudo um homem negro, cabe agora a ele criar coalisões que possibilitem a continuidade de sua jornada. De maneira que ao trajar as percepções de sua negritude também passa a carregar com ele uma narrativa ancestral, escrita por seus iguais que foram tomados como objetos dos desmandos de homens que buscavam acumular bens, tendo corpos como o seu como força de trabalho e objeto de troca.

Como faixa final de “O menino que queria ser Deus”, somos apresentados a “Eterno”, em que temos traçada a percepção da correria como necessidade de sobrevivência do povo da quebrada, tal como nos versos: “Por isso eu corro igual Légolas/ No meu compasso de tartaruga, lebre te vejo lá”. Povo este que tem que sobreviver a base de “cestas básicas”, o que promove o questionamento de que ser o “rei do rap, não vale nada”. Temos em “Eterno” uma construção que foi gestada ao longo de todo o segundo álbum do cantor e promove seu crescimento como denunciante da situação a qual os seus são socialmente submetidos. Portanto, Djonga torna-se o portador da mensagem que agora movimentará seus passos para além do grito, pois está munido da percepção dos efeitos da branquitude sobre os sujeitos negros marginalizados.

A construção do sujeito consciente desemboca em *Ladrão*, onde temos uma narrativa de retomada de bens e valores que foram historicamente tomados do povo negro, entre eles o apreço à negritude. Desta forma o presente capítulo se ancora na queda do Deus-homem dos céus e a forma com a qual este instaura novos processos de percepção da negritude *versus* o racismo cotidiano. Assim, o capítulo estrutura-se sobre as seguintes categorias de análise: 4.1 O embranquecimento da raça *versus* o amor a negritude; 4.2 Jovens negros: Processos de construção de identidade e resistência; 4.3 A consagração do homem negro.

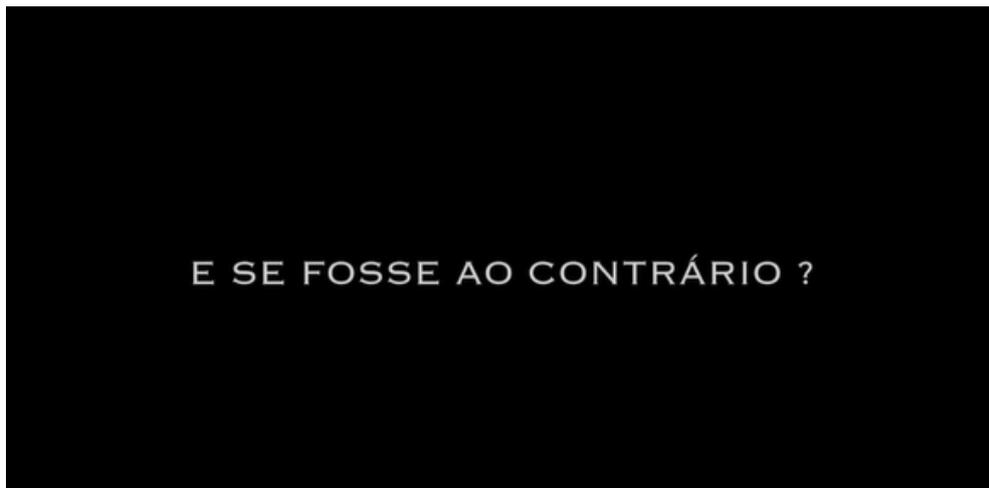
3.1 O embranquecimento da raça *versus* o amor a negritude

Com temática ancorada no livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon (2008), somos apresentados à primeira faixa de *Ladrão* (2019), intitulada “Hat-Trick”. Música que nos ajuda a discursar sobre os impactos da branquitude sobre corpos negros, bem como da aceitabilidade da negritude por estes corpos. Pela percepção de grande potencialidade em sua

narrativa adotaremos aqui uma análise centrada em dois eixos: da imagem pela representação do videoclipe e da música.

Com videoclipe de 2019 sob direção de Bruno Seralha e roteiro escrito pelo próprio rapper, somos apresentados a uma indagação logo nos três primeiros segundos de vídeo: “E se fosse o contrário?”

Figura 10 - Cena do videoclipe Hat-Trick



Fonte: Youtube, 2019

Com a abertura de um portão temos o primeiro contato visual com um homem negro, com o rosto pintado de branco que anda por uma pequena viela, trajando roupas sociais. Este caminha e é filmado em *plongée* ao passar por um senhor negro que o cumprimenta, mas não obtém resposta. O personagem principal é retratado enquanto um homem que quer se passar por branco, o que é representado pela “máscara branca”, que se acomoda sobre a face e o diferencia dos demais. De forma que todos os negros representados são de alguma forma por ele ignorados ao longo de seu percurso, pois este sujeito performa uma identidade, conforme Nunes (2018), sustentada por uma hierarquia em estereótipos de raça, classe, sexualidade.

Figura 11 - Cena do videoclipe Hat-Trick



Fonte: Youtube, 2019.

Ao adentrar em uma sala com outros homens, brancos, este demonstra animosidade ao encontrar aqueles que para ele são seus comuns. Nos termos de Fanon (2008), podemos compreender que o modo de comportamento dos negros para com negros e dos negros para com brancos é condicionado pelo passado colonial. Desta forma, adotar os padrões e valores brancos é tornar-se também branco, pois se assimila o mundo daqueles que também rejeitam a negritude.

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (FANON, 1952, p.34).

O surgimento de Djonga atua como ponto de embate entre os universos branco e negro, que aqui são representados. Munido de correntes nos pés e nos pulsos, guias da umbanda e trajes de escravizado, esse é o passado negro que sussurra aquele que deseja ser branco, o canto que o pode acordar. Configurando-se novamente como onipresença, é o fantasma do passado negro ao qual não pode se fugir, querendo ou não o sujeito assumir sua negritude.

Cercado por outros negros, aquele que se julga superior aos seus, continua a ter as verdades sussurradas ao ouvido. Este é cooptado por Djonga e levado de volta ao lar, onde a procura pela branquitude deixa de ser um padrão desejável e a aceitação da própria história e imagem torna-se não exceção, mas nova possibilidade a ser seguida. Tal percepção é iluminada por Fanon (1952), quando afirma que “o branco estava enganado, eu não era um primitivo, nem

tampouco um meio-homem, eu pertencia a uma raça que há dois mil anos já trabalhava o ouro e a prata” (FANON, 2008, p.119).

Figura 12 - Cena do videoclipe Hat-Trick



Fonte: Youtube, 2019.

A aceitação da própria negritude é agora um momento de reconhecimento de si e dos seus, o que é caracterizado pela própria fratria, que conforme evidenciamos é entendida por Kehl (1999) como um sentimento, um campo de identificação horizontal que atua em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical da massa em relação ao líder ou ao ídolo. Cercado de jovens, seus iguais, o personagem principal sorri pela primeira vez ao ter seus manos como pontes de reconhecimento. Entretanto, ao aceitar ser quem se é, o jovem vira um dos nomes que estão diante da violência, o que é demonstrado quando este é alvejado por um atirador anônimo e morre aos pés de seu passado negro.

Neste momento, a câmera efetua um movimento de troca e ao sermos novamente apresentados aos dizeres “E se fosse o contrário”, temos Djonga como aquele que sangra ao chão, o que pode ser lido por um duplo viés, de que qualquer negro em um país racista é a vítima propícia à violência e também de que o negro se reconhece em seu irmão que sangra. Sendo que ao sangrar no lugar de seu igual, Djonga mais uma vez assume o local de pai ausente da fratria (KEHL, 1999), e reconfigura o entendimento geracional dos Racionais, ao se ancorar na proteção e reconhecimento de si em mais de seus cinquenta mil manos.

Figura 13- Cena do videoclipe Hat-Trick



Fonte: Youtube, 2019.

Por sua vez, a composição de “Hat-trick” deve ser observada com a devida atenção desde seu título, o nome se origina do futebol e designa o ato de um mesmo jogador fazer três gols consecutivos, o que por si só exige domínio de bola e tempo de jogo, bem como se mostra como um ato de elevada dificuldade. Aqui o termo pode ser lido como o terceiro gol certo de Djonga, que neste caso demarca a criação de um novo álbum, seu terceiro, em um curto espaço de tempo e que já se posiciona como um sucesso como os álbuns antecessores.

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
 (“Hat-Trick” – Djonga)

Logo em seus primeiros versos, o narrador se demonstra pronto para o fuzilamento que caracterizará sua morte de pé para que seu filho não viva uma vida de reverência. Podemos compreender que, aqui, Djonga se demonstra pronto para enfrentar as consequências de seu posicionamento, já que se posta novamente diante da percepção de que sua morte ocorrerá por sua capacidade de falar verdades e atuar como um profeta que desmascara a situação do pobre marginalizado no país. Ao se articular como aquele que carrega a responsabilidade de ser espelho para os seus, estamos novamente diante da afirmação de que este atua como um modelo de comportamento para jovens, que assim como ele, enfrentaram as violências cotidianas que de alguma forma se relacionam com o racismo à brasileira.

É, 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, 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 que não esquece de onde vem
 Eu peço a 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!
 (“Hat-trick” – Djonga)

A afirmação de que através de suas palavras será construído para a mulher um ambiente de não objetificação é confrontado por autores como Leite (2020), que discursa sobre a objetificação das mulheres no rap de Djonga, sobretudo daquelas que por ele são identificadas como irmãs e não se posicionam no lugar sagrado de sua mãe. Aqui compreendemos que a postura do rapper mediante ao machismo encontra-se em tensionamento, dado que mesmo diante do desejo de não se posicionar como um propagador de ideias que subjagam a mulher, este é um homem na desconstrução de sua própria masculinidade e se encontra em atuação em um ambiente no qual mulheres sempre foram vistas como indivíduos de menor valor, caso não fossem as próprias mães, que é o rap.

Ao se reafirmar como uma explosão em expansão como o Big Bang, se descreve como uma estrela em ascensão, que surgindo de um local desconhecido se fez reconhecido por três grandes obras musicais. A importância do lar e da matriz religiosa são endossadas pelo discurso da ancestralidade e do retorno às raízes. Ademais, ao se colocar como um negro importante, este pode voltar para casa com aquilo que compreende como “o mundo” e entregar para a mãe. A posse de bens, da representatividade para outros jovens e da reafirmação de atitudes que denunciam o racismo, possibilitam a reafirmação da negritude, configurada aqui como os

triunfos daquele que agora se intitula não só como Deus, pois encontra-se caído dos céus, mas como um rei:

Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 (“Hat-Trick” – Djonga)

Ao afirmar durante os versos subsequentes que está convocando “o irmão” para atuar como sócio, estamos diante da convocatória inaugurada por Djonga a jovens negros, que neste caso é a aceitabilidade da própria negritude e dos trânsitos sociais aos ditos “reis” que abrem alas nos diversos circuitos sociais. A indagação “*Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?*” desponta como uma pergunta inquietante que convoca os sujeitos a compreenderem seu posicionamento frente a sua própria negritude e à validação de suas atitudes para que a vida não seja encarada como uma vivência inócua.

Ao relacionar com as imagens presentes no videoclipe e o trecho em questão, observamos o sujeito negador de sua negritude ser cooptado de volta ao lar, onde é o retorno às raízes o movimento que permite a aceitabilidade de ser o que se é, que, neste caso é um sujeito que exerce uma posição de validação do amor perante a suas origens negras. O que é elucidado por Lorde (2018), na afirmação de que empoderar-se de si é o trabalho político mais profundo que existe, portanto, o mais difícil de todos.

A canção ainda conta com dois importantes momentos, o primeiro deles ocorre pela afirmação:

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 'to de tênis
 Que deixei vários outros no chinelo
 (“Hat-Trick” – Djonga)

Em seu terceiro álbum, Djonga novamente busca se afastar do ideário popular que relaciona a união de negros com a violência, pois é em “Hat-trick” que a representação da união destes novamente é localizada como uma potência do sagrado. Conforme representado pelo vídeo, o retorno para os seus é a principal fonte de apoio e amparo do sujeito que se vê cercado e protegido por seus iguais. O jogo de palavras efetuado entre santuário e relicário denota a

importância da união de vozes negras, que serão endossadas por Mano Brown e Negra Li, cantores que agregarão ao movimento a categoria máxima do sagrado.

Por fim é realizado o discurso de abertura do álbum, a partir de declamação realizada pelo próprio rapper:

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
 (“Hat-Trick” – Djonga)

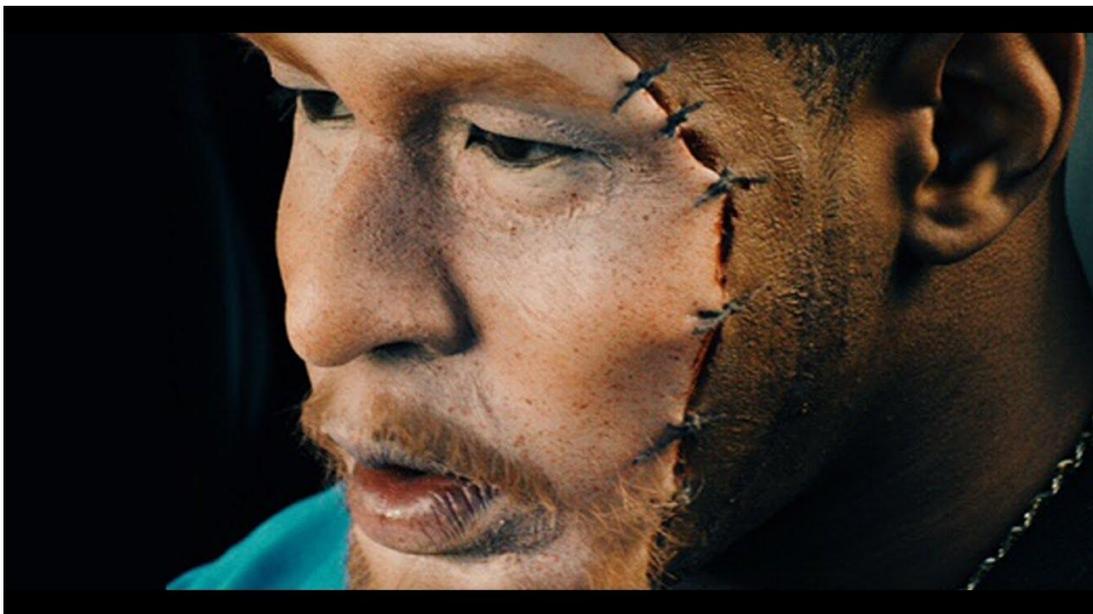
A partir da convocatória, Djonga mobiliza seus irmãos a exercerem formas ativas de mobilização, mesmo diante do estigma de ladrão. Exercer a tomada daquilo que foi retirado, graças ao ranço colonial que habita na sociedade brasileira, é fato obrigatório para estes sujeitos, ou seria para o autor “em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado”. Trajando a responsabilidade de advogar por si e pelos seus, reafirma mais uma vez escrever seu testemunho da forma mais honesta, mesmo que do alto do prédio rezem por seu fim, o que pode ser compreendido como o carregamento do fardo da negritude, que para Munanga (2020) acomete homens e mulheres negros que se empenham em uma luta para a revalorização e aceitação da cultura africana e da reconstituição da identidade pessoal e coletiva das vítimas do racismo.

É através de “Hat-trick” iniciada mais uma vez a discussão estabelecida entre a branquitude e o amor à negritude. De forma cada vez mais concisa, Djonga se vale de uma série de elementos ilustrativos que reafirmam seu posicionamento frente à necessidade de exercer práticas de valoração da identidade dos sujeitos negros. Referenciar grandes obras é um movimento de constante construção dentro do universo do rap, que se baseia na utilização de referências plurais para a construção do sentido narrativo, através do qual se explora uma ou várias causas. “Hat-trick” é uma dentre as vastas canções que se utilizam do arcabouço teórico de Frantz Fanon para a teorização dos efeitos da branquitude sobre corpos negros, bem como da necessidade de valoração da negritude como forma de resistência. O rap brasileiro conta com

uma multiplicidade de artistas que advogam em favor deste pensamento, como exemplo, VH, o escritor que lança em 2019 a mixtape *Pele Negra, Máscaras Brancas*, com título homônimo à obra de Fanon.

O livro é utilizado como pano de fundo em narrativas, tais como, a de *Who Dat Boy*, de Tyler The Creator, para se discursar do racismo como realidade esmagadora dentro dos Estados Unidos. No videoclipe, Tyler adota um novo rosto, branco, para fugir da polícia, tendo em vista que duras punições são aplicadas a sujeitos negros no país, como o caso de George Floyd que em maio de 2020 foi assassinado após ter o joelho de um policial pressionado contra o pescoço. Seu crime? Utilizar uma nota falsa de vinte dólares.

Figura 14 - Cena do videoclipe Who Dat Boy



Fonte: Youtube, 2017.

A multiplicidade de produções demonstra a capacidade do universo musical do rap a renovar o sentido evocado por Fanon em 1952 a realidades circulantes na sociedade em pleno século XXI, o que é corroborado por Kellner (2001), quando afirma que se existe um contexto social, político e cultural no rap, que é extremamente intertextual. O ato de se passar por branco está presente em videoclipes do rap, como “Hat-trick”, de Djonga, e *Who Dat Boy*, de Tyler the Creator, bem como em filmes que buscam, por meio da sátira, discutir sobre o passar-se por branco, como *Branquelas* (*White Chicks*) de 2004, no qual dois policiais negros se disfarçam como duas mulheres brancas frequentadoras da alta sociedade, a fim de desvendar um crime. O ato de mascarar a própria negritude em função dos privilégios concebidos pela imagem fenotipicamente construída do que é ser branco aprofunda as disparidades na aceitabilidade da

própria aceitação da negritude. Nunes (2018, p.8) salienta que (...) “esconder-se sob um manto branco significa ter acesso aos privilégios de uma branquitude que acredita que negros são inferiores ou que existe uma democracia onde todos têm as mesmas oportunidades”. De maneira que ao fantasiar-se de branco não se sofre como um negro, pois se goza de todos os ditos “prêmios” possibilitados pela branquitude.

Ao narrar portanto sobre o passar-se por branco e a negação do fazer-se negro, Djonga tem como pano de fundo grandes livros como *Pele Negras, Máscaras Brancas*, o que demonstra conhecimento sobre os nomes que o antecederam academicamente no debate sobre as formas com as quais o racismo impacta sobre corpos negros, sua adoção e adaptação a configurações linguísticas acessíveis aos sujeitos que se encontram fora do ambiente acadêmico tornam-se uma forma de tornar a discussão possível a todos os níveis sociais, pois aqui se utiliza a imagem como principal canal discursivo.

Apagar sistematicamente a branquitude de sobre o corpo negro é compreender que aqui não há mais espaço para o branco, como padrão desejável de homem. Uma vez que esta concepção não surge, segundo Sovik (2009), como reação ideológica à negritude, e com isso não se posiciona como uma ficção de igualdade social, onde brancos se amam como são e negros se amam da mesma forma. Mas é a branquitude a principal medida de desvalorização do negro, nesses termos.

Djonga faz críticas contundentes ao aparato da branquitude durante sua produção, em versos tais como:

Um boy branco me pediu um hive-five,
Confundi com um Heil, Hitler,
Quem tem minha cor é ladrão,
Quem tem a cor de Eric Clapton
é cleptomaníaco
 (“Olho de Tigre” – Djonga).

Buscando retratar as formas com a qual ser negro e ser branco refletem na discussão sobre as posições hierárquicas no Brasil, Djonga inicia o discurso sobre as formas de validação da negritude e da valorização desta ante a uma estrutura racista que só posiciona os sujeitos brancos como dignos ou valorosos. Dessa forma, a negritude e/ou identidade negra se referem a história em comum que liga de uma maneira ou outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sobre o nome de negros. De forma que esta não se refere, para Munanga (2020), somente à cultura dos povos de pele negra que são todos culturalmente diferentes.

Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é o que parece indicar, o termo Negritude à cor da pele. Mas sim ao fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2020, p.19).

Amar, portanto, a negritude é um processo ainda em construção, não somente no rap de Djonga, mas em um contexto social amplo que se inicia nos anos 1960 com as perspectivas de *black is beautiful*, conforme hooks (2018). Coroar negros como reis e não os representar como corpos caídos ao chão é o que potencializa a narrativa de Djonga, pois aqui o fardo da negritude é também partilhado de maneira ampla, para aqueles que ousam romper com um imaginário racista que dita as representações do negro.

Figura 15 - Apresentação ao VMA



Fonte: Youtube, 2020.

Práticas qualificatórias do negro são, portanto, na obra de Djonga, convocatórias para adoção de estilos de vida que não só potencializam a participação social dos sujeitos marginalizados, mas que colocam estes como promotores das formas de denúncia das condições do povo vitimizado pelo racismo desde o período colonial.

3.2 Jovens negros: Processos de construção de identidade e resistência

Ao colocar os sujeitos como transformadores de sua realidade social, Djonga efetua um movimento em que a participação ativa de seus ouvintes os retira de um local de simples recepção das mensagens e os coloca como atores centrais da trama do que aqui denominamos como "Universo de Djonga". Estando este universo presente em eixos para além das

territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN, 2018), o cantor evoca a mobilização das chamadas “Testemunhas de Djonga”, como vimos, para o campo social, onde o embate com o racismo, por exemplo, se faz por meio de uma postura ativa.

As identidades dos sujeitos negros, são, portanto, mobilizadas pelo "Universo de Djonga" de forma a funcionar, segundo Munanga (2020), como uma ideologia particular, na medida que permitem a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles, visando a conservação do grupo como entidade distinta. Estar, portanto, dentro do grupo que se intitula como as “Testemunhas de Djonga” é mobilizar uma força ativa que se encontra alinhada com o pensamento do cantor, bem como a sua convocatória para tomada de posição em casos denunciados midiaticamente. A exemplo, citamos o caso da morte de João Alberto Silveira Freitas, um homem negro morto por espancamento causado por dois seguranças brancos no supermercado Carrefour, em 19 de novembro de 2020.

Figura 16 - Djonga em manifestação contrária ao Carrefour



Fonte: Estado de Minas, 2020.

Ao se colocar como um dos rostos da resistência negra em Belo Horizonte, o rapper se materializa para seu ouvinte não como uma voz distanciada, mas como um cidadão que se encontra entre os seus e se vale de seu reconhecimento midiático para impulsionar causas de denúncia e de vitória do povo negro. Ao postar-se como uma figura presente, retomamos a discussão sobre o peso do enriquecimento para Mc's, que são vistos por grupos minoritários com certa desconfiança, já que acredita-se que eles, de alguma forma, abandonaram suas raízes. Ao ser visto como Deus e caminhar entre os errantes, o rapper reafirma seu compromisso com

seus iguais. Dessa forma, o corpo de Deus-homem é aquele que abençoa a atitude de seus “filhos”, pois estes encontram-se diante de seus olhos.

Impulsionando seus filhos não somente a uma postura combativa, temos o apadrinhamento de Djonga a jovens negros como Mc Caveirinha, rapper de 12 anos, que em suas composições demonstra a percepção da necessidade de apoio aos seus e amor a suas origens.

Figura 17- Cena do videoclipe Meu Corre



Fonte: Youtube, 2020.

Tendo a família despejada em 2017 e sendo vítima de críticas por suas músicas, Katuê ou Caveirinha recebeu a atenção de Djonga, que o considera um dos nomes promissores do trap. Tomando a narrativa de “Meu corre”, no qual existe a participação de Djonga, poderemos discorrer sobre como figuras representativas, como o rapper, são necessárias a jovens crianças negras, que, como Caveirinha, já se demonstram cientes da realidade de crime como uma das possibilidades possíveis ao jovem periférico.

Eu vi vários morrendo nessa vida louca
 Vários menor que já trampou na boca
 Eu muito novo fazendo meu corre
 Pra da uma ajuda pra minha coroa
 Que alimentava umas oito bocas
 Mesmo quando a comida era pouca
 Mesmo quando era um barraquinha
 Que faltava água pra lavar uma roupa
 Mãe que as contas de casa a gente quitou mãe...
 (...)

Lembro que ninguém dava nada no meu corre
 Hoje todo mundo se envolve
 Isso é tão difícil pra mim
 Mais prometi pra minha mãe que nunca ia pegar no revólve

Mesmo quando eu senti fome
 Porque lá de onde eu vim...
 Eu vi
 (“Meu corre” — MC Caveirinha ft. Djonga)

Caveirinha integra a geração de crianças que agregam o que aqui compreendemos como a *estética da correria* (CORAÇÃO e SANTOS, 2021), pois estando diante das mazelas sociais como a fome e a criminalidade devem criar formas para que a sobrevivência não alterne entre a baliza de crime e morte. Sendo uma criança preta em um ambiente hostil, este narra sobre a realidade que o circunda e da necessidade de amadurecimento como forma de auxiliar a mãe na dura jornada de uma vida respaldada pela fome. Tendo a seu lado Djonga, a narrativa é feita dentro de uma casa bem iluminada, ora alternando as câmeras para filmagens dos cantores próximos a piscina e ora em cima de um telhado, que dá noção do tamanho da propriedade.

Djonga presta seu apoio a Caveirinha e reafirma seu compromisso com a nova geração de negros e negras que em suas músicas são por ele vistos como reis. Mesmo diante da dura realidade narrada pela criança, que aos doze anos já entoa versos nos quais se posiciona como espectadora de uma realidade em que outros como ele foram mortos pelo tráfico. Ter o reconhecimento e a aprovação de um adulto que se posiciona não somente como seu igual, mas como uma figura representativa, é o que reafirma novamente a fratria (KEHL, 1999), como elemento que perpassa o ser Djonga e se insere ativamente na vida daqueles que por ele são assistidos.

Prazer, eu sou o preto mais embaço do Brasil
 Caverinha eles queriam sua caveira mesmo
 Mais o que viu foi você encher a carteira menor
 Pra sua coroa sorriso, conforto e nada menos
 Vou desenhar porra pra ver se eles entende melhor
 Oito bocas com 800 contos ou menos
 Olha os números e quem diria
 Paulo Guedes tem doutorado e pá
 E é a mãe preta analfabeta que entende de economia
 Fizemos virar real o que era utopia
 Quer dizer fizemos vira dólares
 Fazer melhor duvido muito
 Sua opção conviver com isso
 (“Meu corre” — MC Caveirinha ft. Djonga)

Em sua participação na canção, Djonga reafirma que queriam a “caveira” de Katuê, o que está relacionado às ofensas sofridas pelo jovem quando este postou vídeos na internet, nos quais cantava na perspectiva de auxiliar em uma melhora financeira para sua família. Djonga

reafirma o valor da conquista financeira, que aqui ajudou uma criança negra a sair de uma vida onde o tráfico de drogas e a violência atuavam como fatores de risco à existência. Efetivando-se como o rapper mais “embaço” do Brasil, Djonga se reafirma como o melhor naquilo que faz e abre precedentes para Caveirinha, que é considerado por ele um rapper talentoso³⁸.

Os exemplos acima mencionados ajudam a compreender o papel de Djonga na construção daquilo que aqui entendemos como “identidades de resistência” de jovens negros. Colocando-se como uma figura representativa no cenário político e social, o rapper atua como uma presença-presente para seus seguidores, que tendo uma figura representativa podem construir suas identidades pela ideologia propagada por seu ídolo. Seja através da imposição de uma frase de efeito como “fogo nos racistas”, proveniente de sua canção mais famosa “Olho de Tigre”, ou da participação em um protesto pela morte de um cidadão negro, Djonga constrói seu universo pela propagação de um ideal que é a intolerância a qualquer tipo de violência perpetrada contra negros no país.

3.3 A consagração do homem negro

Seja correndo contra a morte em um carro veloz ou entregando a cabeça de um membro da Klan à avó. Djonga é aquele que morre e revive como símbolo de força dentro de sua própria narrativa. Traçando um paralelo entre seu primeiro e último álbum, vemos o crescimento de um garoto negro periférico, que se concebia como um profeta herege, e que anos após se encontra no lugar de um Deus consagrado por seus seguidores, ou melhor, suas testemunhas. A consagração do homem negro na narrativa de Djonga não ocorre somente quando este é retirado de um ambiente branco e reconhece sua negritude, como no caso de “Hat-Trick”, ela é um processo em construção desde a primeira faixa de *Heresia*, pois a consagração do homem negro caminha adjunta ao crescimento do próprio sujeito Djonga.

O caminho de retomada daquilo que considera seu por direito e do movimento que consagra a si e aos seus se evidenciam também no videoclipe de “A música da mãe”. Ao ocupar seu lugar, o rapper dá uma voadora, caracterizada por um chute com os dois pés, em um sujeito branco que dublava sua voz e conseqüentemente narrava sua história, logo nos primeiros segundos de filme.

³⁸. Conforme apontado na reportagem “Djonga sobre Mc Caverinha: “É bom de verdade, não tratem como algo engraçado”, do RAP Mais, em 25 de março de 2019. Disponível em: <<https://portalrapmais.com/djonga-fala-sobre-potencial-mc-caverinha/>>, acesso em 23 de nov. 2020.

Figura 18 - Cena do videoclipe Música pra mãe



Fonte: Portal Uai, 2018.

O movimento de retomar o que é seu por meio de uma entrada violenta gerou uma série de discussões³⁹ na data de lançamento do videoclipe, posto que, foi apontado “racismo reverso”, por parte do rapper. A retomada ao poder de forma violenta diz muito sobre um povo forçado ao silenciamento e à exclusão durante mais de um século. Compreende-se que a raiva inoculada de Djonga, que chuta o sujeito branco, é o reflexo da raiva contida de todos aqueles que sistemicamente são apagados do cenário sócio-político brasileiro. Chutar, portanto, um sujeito branco é sistematicamente chutar também o racismo e preconceito que colocaram os negros em um local de apagamento social.

O videoclipe ainda conta com imagens do rapper em um trono, portando uma coroa sobre a cabeça e vestindo um manto vermelho, mesmo que os seus trajes abaixo dessa vestimenta sejam de um homem comum, este se alça ao local de nobreza, ao afirmar “quem imaginava que o filho do nada iria virar isso aqui”. Temos uma série de cenas nas quais Djonga é agora um homem bem sucedido e reconhecido, não só entre os seus, mas entre uma gama de sujeitos que também são brancos.

³⁹. Conforme apontado em reportagem “Rapper Mineiro lança clipe com voadora em ‘branco’ e gera polêmica na internet”, do portal UAI, de 21 de ago. 2018. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/08/21/noticias-musica,232764/rapper-mineiro-lanca-clipe-com-voadora-em-branco-e-gera-polemica.shtml>>. Acesso em: 03 de dez. 2020.

E se os home chega, foi Deus que matou
 Eu só apertei o gatilho
 Mas pensei na minha velha falando: Rapaz, não te criei pra isso
 Pensei no irmão que não come
 Pensei no fiel que tá preso
 Pensei nas novinhas correndo risco e fiz o jogo virar
 (“Música da Mãe” — Djonga)

Renegar também o mundo do crime é efetuar parte da virada narrativa, para sujeitos que como ele se viam diante da criminalidade ou da fome, como saídas possíveis a uma vida sem luxo. Ao fazer “o jogo virar”, Djonga abre novas potencialidades de futuro para aqueles que como ele se reconhecem como “filhos do nada”. Ao observar a narrativa do rapper, notamos nuances que culminam na consagração do homem negro, por meio de uma construção narrativa iniciada nos primeiros versos de *Heresia*, onde Djonga ao se postar como um profeta herege dá seus primeiros passos para dentro de um universo com tons de inferno e paraíso, que se constitui no faixa a faixa. Renegando a criação de um universo utópico, temos o rapper frente a realidade escancarada do que demarca ser um homem negro dentro de grandes cidades, como Belo Horizonte. Desta forma, é através de afirmações, tais como as de “Esquimó”, que se constrói a necessidade para Djonga modificar a realidade pré-estabelecida, onde seus irmãos e irmãs são vítimas do sofrimento latente:

Vi meus irmão sofrer e eu não pude falar nada
 Vi minhas irmã sofrer e eu não pude fazer nada
 Tipo esquimó tendo que sobreviver no frio insuportável
 É Gustavo, Gustavo
 (“Esquimó” – Djonga)

Renegar, portanto, o *status quo* onde o negro é aquele que “confere corpo e visita velório” é a potencialidade máxima do “Universo de Djonga”, pois aqui a realidade dos irmãos e irmãs não almeja ser uma simples revisitação do universo dos Racionais Mc's, por exemplo, mas um ambiente onde pretos e pretas se sentem em tronos onde a própria negritude é reconhecida como o principal trunfo conquistado. Por meio de afirmativas que reconhecem que o mundo é um bem pertencente a negros, bem como por meio da modificação de onde os limites da violência podem alcançar, Djonga salva da morte e das violências cotidianas, ao colocar o próprio corpo como escudo para que os seus não sejam acometidos por uma realidade que só permite aos sujeitos negros estamparem os jornais como vítimas.

Ao salvar Ágatha, João Pedro e outras crianças da violência, o discurso de legitimação da vida ocorre nos versos, primeiramente como uma heresia ao discurso proporcionado pela

branquitude, e como uma possibilidade de homenagem a estes sujeitos que se inscreve onde nenhuma forma de violência poderá apagar, na arte! Que pelas mãos de Djonga se transmuta em videocliques em que a denúncia ocorre pelo canto.

Faz-se necessário abordar novamente o discurso implementado no terceiro álbum, *Ladrão* (2019). Adotando para si a postura de profanador e sobretudo do estereótipo de ladrão, constantemente atribuído a homens negros. Djonga efetua o dito roubo que metaforiza a consagração do homem negro pela utilização dos termos que o estigmatizam socialmente. A saída adotada pelo rapper, ao abordar a si próprio como ladrão, encontra-se frente a frente com uma subcultura brasileira que cria o criminoso padrão, por trejeitos como sua idade, cor, gírias e vestimentas. E fundamenta a alcunha de suspeitos preferencialmente em corpos negros, jovens, pobres e periféricos⁴⁰. A consagração do próprio conceito de ladrão é a virada narrativa propiciada pelo cantor, quanto ao eixo desprezo x consagração, pois aqui o negro correndo é ladrão, mas o ladrão que efetua um roubo não só do ouro e da prata, mas da própria autoestima abalada pelo passado colonial.

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
(“Ladrão” – Djonga. Grifos Nossos).

Apontamentos que colocam o sujeito negro como criminoso são múltiplos e mesmo com a abordagem midiática não se tornam menos frequentes, como foi o caso da juíza da 5ª vara criminal de Campinas (SP), Lissandra Reis Ceccon, que em sentença proferida em 2016 afirmou: “Vale anotar que o réu não possui estereótipo padrão de bandido, possui pele, olhos e

⁴⁰. Conforme evidenciado pela reportagem “Negro correndo é ladrão?” veiculada na revista Piauí, 11 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/negro-correndo-e-ladrao/>>, acesso em 30 de nov. 2020.

cabelos claros, não estando sujeito a ser facilmente confundido”⁴¹, o que coloca sobre o corpo de homens e mulheres negras a responsabilização criminal somente por terem nascidos com um estereótipo que não se adéqua aos padrões pré-estabelecidos pela branquitude. Apontamentos como esse demonstram ser cada vez mais integrantes de um espírito do tempo no qual a criminalização ocorre pela cor, reforçando cada vez mais o ideal aprofundado pelo senso comum de que “branco correndo é atleta, preto correndo é ladrão”.

Apontar, portanto, que torna “a carne negra a mais cara do mercado” é transformar a narrativa de Marcelo Yuka, consagrada na voz de Elza Soares, que, em 2002, apontou que “a carne mais barata do mercado é a minha carne negra”. É, portanto, secularizar o sujeito, através de breves reconfigurações que demarcam o limite para os abusos cometidos por parte do Estado pelo necropoder (MBEMBE, 2018), e é também a virada da própria autoestima que se encontra esfacelada.

Djonga efetua a valorização da carne negra em diversos elementos que constroem sua trajetória, exemplo que se encontra nas capas de *Ladrão* (2019) e *Histórias da Minha Área* (2020), a partir dos elementos constituintes das imagens que “dão cara” ao que irá se anunciar. Em *Ladrão*, é cercado de elementos simples da casa de sua avó, mas ao mesmo tempo é aquele que entrega a cabeça de um membro da organização racista Ku Klux Klan, — movimento surgido entre 1885 e 1886 nos Estados Unidos, formado por supremacistas brancos que promoveram a segregação e perseguição de negros no país —, enquanto que na outra mão traz joias e dinheiro que caracterizam o roubo a aqueles que enriqueceram às custas do trabalho negro. Por sua vez, no lançamento de *Histórias da Minha Área* é ao mesmo tempo o corpo alvejado por balas no chão e o corpo que vive, sendo ao mesmo tempo representação da violência e fuga dela, de forma que a valoração aqui ocorre por via imagética, já que novamente se salva da morte, pois toda a potencialidade se orienta para continuidade da vida.

Adotando para si a perspectiva máxima do sujeito como ladrão, o rapper se reestabelece como homem na nova fase de sua carreira, pois é aquele que reconta as histórias que circulam na sua área. Desta forma, é o narrador principal de uma multiplicidade de histórias que são permeadas pelo amor, violência e circunstâncias da própria vivência dentro das vilas e favelas do Brasil. Podemos ler a nova fase de Djonga através de três canções principais de seu novo álbum: “O cara de Óculos”, “Não sei rezar”, “Amor sinto falta da nssa ksa”. Abordamos anteriormente as potências presentes em ser o “Cara de Óculos”, que se encarna em Djonga

⁴¹ . Conforme apontado em reportagem “Sentença de juíza diz que réu não tem “estereótipo de bandido” viraliza, de 01 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/justica/sentenca-em-que-juiza-diz-que-reu-nao-tem-estereotipo-de-bandido-viraliza-apmr4x2iu9px0eb5zwsqsfrf2/>>, acesso em: 30 nov. 2020.

como o sujeito portador das verdades e sabedorias e que o permitem discorrer sobre as vivências de si e dos seus. Seus primeiros versos remontam à peça *Madame Satã* e os versos subsequentes remontam à infância e adolescência deste, dentro da Favela do Índio, em meio às descobertas da própria juventude e da violência proporcionada tanto pelo tráfico quanto pela polícia. A encarnação do sujeito como “Cara de Óculos” diz respeito sobretudo à vivência em meio às situações narradas.

Como que em uma integração da narrativa, somos apresentados a “Não Sei Rezar”, faixa de número dois, em que o rapper narra sobre o momento da perda de um amigo e sobre sua incapacidade de saber rezar, para este que “partiu pruma melhor”, tornando-se aquele que sobreviveu. Só lhe resta capacidade de cantar sobre a vida de alguém tão próximo que teve sua vida ceifada pela criminalidade. Os versos de *Histórias da Minha Área* são permeados por uma visão do crime como parte fundadora para aqueles que não tiveram a oportunidade de ingressar na vida por outra maneira, o que diz muito do “Universo de Djonga”, que é visto como um ponto fora da curva, quando a realidade dos seus é adentrar para o mundo do crime ainda na infância.

Ao qualificar-se como o corpo caído no chão, na capa do álbum é Djonga mais uma das vítimas da realidade, estando vivo ao lado de seu corpo cravejado de balas é aquele que sobrevive e pode advogar em favor das causas daqueles que partiram. A postura de ladrão deixa de ser, portanto, uma perspectiva teorizada e passa a ser a realidade subscrita no corpo do homem, que agora deixa o paraíso para viver a realidade de contar e viver a perspectiva do morro. Djonga, em *Histórias da Minha Área*, ao caminhar com o gerente para o cofre em “Amor sinto falta da nssa ksa”, escreve novamente uma carta de amor a mulher amada, que diferentemente de “Corra” não tem na correria do amante uma perspectiva de fuga inócua, mas uma despedida muito bem amarrada da vida criminosa que se consagra em um grande assalto no qual todos perdem. Saindo, portanto, dos portões do paraíso e recaindo na terra com os errantes, o “Cara de Óculos” termina o capítulo de sua correria no verdadeiro *corre* periférico, em que a vida está diante do apertar do gatilho do revólver.

Amor, sinto falta da nossa casa
 Mas logo eles me esquecem, ninguém é novidade pra sempre
 Esse é meu assalto a banco
 E, no momento, eu 'to em direção
 Ao cofre com o gerente
 Só queria 'tá com você
 Usando mais a língua que Sikêra Júnior
 Meu medo é que essa correria te tire de mim

Por você eu juro, nega, que eu volto a andar no Uno
("Amor sinto falta da nssa ksa" – Djonga).

A correria em Djonga atua como ponto cíclico de construção narrativa, considerando que seu primeiro e último álbum se tocam em ambos os sentidos como se fizessem a completude de um sobre o outro. Ler Djonga sobre a *estética da correria* (CORAÇÃO e SANTOS, 2021) é compreender que o ato de se dar fuga se inicia na obra rumo ao paraíso e se concretiza com a ida carnal a este, após a conclusão de um assalto interrompido. Djonga é, portanto, eficaz em sua ida ao paraíso, já que indo até as portas do céu como profeta ou como ladrão este se metaforiza no corpo do homem Deus, que é tanto profano quanto sagrado.

Ao analisar a produção midiática de Djonga, torna-se claro que este constrói ao entorno de si um manual de identificações para jovens, que encaram a realidade da exclusão e da marginalização, pois se encontram alocados dentro de corpos pretos. O evidenciarmos como uma ferramenta de estudo pode colocar o enfoque não apenas na musicalidade agressiva de um ator negro, mas nas vocalizações que esta musicalidade perpetua dentro e fora das periferias onde seus ouvintes ou testemunhas se encontram.

Tornou-se perceptível dentro desta pesquisa que a construção do corpo de homem-deus é uma das potencialidades da narrativa do mineiro Djonga, dado que, ao discursar sobre pautas que se estendem desde o racismo estrutural à permanência dos corpos femininos em locais de submissão, ressalta-se sobre o próprio contexto diaspórico amparado sobre os corpos em processo de construção e desconstrução de suas próprias histórias.

Em um processo cíclico de autoconhecimento e criação narrativa, é na obra do rapper que compreendemos os meios de construção da subjetividade de seus sujeitos ouvintes, o que torna-se possível através da tomada de consciência e autoestima. Djonga é para seus ouvintes não somente uma figura representativa, mas um *case* de sucesso a ser seguido. Podemos perpassar ao longo deste trabalho pelas fases do processo criativo de um jovem, que também sendo vítima da violência, ancorou-se na arte como forma de protesto.

Sendo como Ícaro ao tentar se aproximar cada vez mais do sol ou adotando para si o estigma de ladrão, é na produção midiática de Djonga que encontramos um potente recurso para a compreensão das narrativas dos sujeitos estigmatizados. Tendo o grito ou o bradar violento como recursos cabíveis para a construção da narrativa, cabe ao observador descortinar e até mesmo aprofundar-se o máximo possível na realidade construída pelos versos e imagens. Cabe, com isso, a compreensão de que ele não cria uma série de álbuns que discorrem sobre o sobreviver enquanto negro em ambientes violentos, mas narra sobre o construir-se como sujeito em um ambiente no qual pretos e pobres ainda não conquistaram o alvará de sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARTE DA CIDADE

A obra *Deus é mãe* localiza-se em um dos diversos prédios de Belo Horizonte. Em uma fachada de quase dois mil metros pode-se observar uma mãe negra dando suporte a duas crianças também negras. A obra é parte do projeto de arte Cura e tem como proposta dar vida às construções pela integração de arte, cor e resistência dentro da capital que se ergue cada vez mais acinzentada. *Deus é mãe* virou caso de polícia ao ser proposta sua cobertura em virtude das pichações que integram suas bordas, entre elas a frase “Oh mãe, olha como me olham”, do rapper Djonga. O olhar de uma mulher negra é incômodo quando ocupa dois metros de altura e por ser prerrogativa do incômodo deve ser apagada, pois não deve se sacralizar o corpo negro.

Figura 19 - Imagem da obra "Deus é mãe"



Fonte: G1, 2021

Sendo alvo principal das manchetes ou sendo parte integrante da incômoda cena negra em Belo Horizonte está Djonga, jovem de vinte e poucos anos que ocupa com uma presença influente a chamada cena rap da capital de Minas e em grande parte das capitais do Brasil. Presente na obra que integra a empena do edifício, a frase do rapper diz muito mais sobre o olhar de desagrado da cidade do que propriamente da obra em si. E estando sob o risco de apagamento diz novamente sobre a máscara do silenciamento negro, que prende a língua ao céu da boca e impede os movimentos de fala como na figura de Anastácia.

A voz perante o silenciamento negro é provavelmente o trunfo mais importante na obra de Djonga, pois rompe e retira o véu de uma série de silenciamentos cotidianos que podem se mascarar na cobertura de um mural até na morte de mais um “mano que não passou dos quinze” (“GELO” – Djonga part NGC Borges e FBC). Djonga não é parte somente de suas obras, pois é ovacionado como parte também de uma complexa rede que se entranha nas periferias e não cabe mais abaixo de um viaduto, pois precisa irromper o grito que resume a própria vontade de (re)existência.

Cerceado por toda uma estética que o alça aos céus e o joga ao chão quase que com a mesma rapidez e intensidade, “O menino que queria ser Deus” aceita seu local em meio aos homens que correm no dia-a-dia com a prerrogativa de se safarem das mazelas cotidianas, entre elas a própria criminalidade. Djonga utiliza seu corpo como a principal empena onde se construirá a arte. Desta forma, é necessário elucidar que não se está de forma alguma o eximindo de erros, como a participação em shows lotados durante a pandemia, por exemplo. Pelo contrário, Djonga é humano, tanto em sua arte como em sua trajetória, o que se torna claro quando observada sua produção midiática mais detalhadamente.

A intenção de sacralizar o próprio corpo profano surge como o reforço positivo em contrapartida a pulsão de morte que a todo momento guia sua narrativa a um local de não existência, o que se torna demarcado em sua obra cíclica, que reencena o mesmo ponto de partida e chegada com a recepção pelo som de balas. Djonga cria a persona de “O Menino que Queria ser Deus” como parte de um sonho onde se encena uma vida livre da violência e do preconceito racial, que se encontram sublinhados em sua forma de fazer rimas. Sua persona mais próxima a realidade talvez se encontre no chamado “O cara de Óculos”, que se concretiza na figura humana em sua forma mais carnal ao narrar sobre as histórias das vilas e favelas nas quais a versão da história por ele contada se encena em um local distante do sonhado reino dos céus.

Uma das certezas que a obra de Djonga nos traz é de que o corpo negro passa a habitar o reinado que lhe foi renegado desde que estes sujeitos foram forçados a diáspora. Pois é pela elevação máxima do discurso dos Racionais Mc's que estes sujeitos passam a sair de uma postura completamente combativa para uma posição de interiorização do que é a própria negritude. A aceitação da própria negritude auxilia na construção de um amor entre os pares, que em virtude a esta união podem renegar às violências contra eles perpetradas. Desta forma, compreende-se a fratria, suscitada por Kehl (1999), como uma potente inscrição da irmandade entre os sujeitos que, como Djonga, agora estão munidos de uma nova percepção coletiva de si

e dos seus. Por meio de um abraço quase que fraterno, esses sujeitos subscrevem uma nova e potente realidade, onde seus corpos, mentes e a percepção do próprio coletivo será levada para todos os locais que podem ser concebidos como “da ponte pra cá”, em mais uma referência ao som potente que nasce no Capão Redondo e ganha as periferias de todo o país.

Neste trabalho evidenciou-se também a importância da correria para corpos negros periféricos, pois é na corrida que o encontro de vida e morte se une na busca de se fazer uma história, posto que se ampara os mortos que são vistos como figuras invisíveis para o Estado e, com isso, suscetíveis as forças do necropoder (MBEMBE, 2018). Djonga corre contra a morte dos seus, negando as violências que aprisionam e sufocam a vida de sujeitos que fazem parte de seu repertório cotidiano. Com isso, correr contra o tempo para resgatar Agatha é dar limite à violação de corpos, que como os seus são vistos como descartáveis para o Estado e o Sistema. A narrativa do próprio correr deixa de estar conectada ao ato de se sair do ponto A para ir-se de encontro ao ponto B, e passa a se ancorar na revalidação da vida dos seus. Salvando da morte se tensiona os limites da própria violência, pois ao bradar “Hoje Não” se define um limite, a partir do qual o corpo se torna resguardado das formas de extermínio quaisquer que sejam elas. Cabe delinear que para salvar da morte, muitas vezes o corpo do próprio rapper é colocado na linha de frente para que o tiro que acerta o irmão o atinja em primeiro lugar, conforme vimos em “Hat-trick”.

No entanto, torna-se perceptível que os limites do tempo não são estendidos ao sujeito narrador, que parece colocar-se como início e fim para toda a violência sofrida, tendo o próprio corpo como alvo para as balas que cortam os céus, seja pela reencenação de *Get Out*, de Jordan Peele, ou revivendo a seca existência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Djonga abraça a violência que o colocara a cada segundo mais próximo da morte, pois não salva a si, mas persegue a morte como única verdade possível já que é também um profeta.

As revalidações das potencialidades da negritude e sobretudo dos significados de ser negro a cada rima lançada também são perceptíveis, entretanto seu verso é incômodo, uma vez que, parafraseando Nunes (2018), sabemos que “falar de raça ainda causa desconforto, especialmente quando se busca demonstrar como funcionam as estratégias de manutenção da branquitude como processo de hierarquização” (NUNES, 2018, p.556). Djonga é incômodo, pois assim como *Deus é mãe*, ergue-se enormemente revelando uma verdade geracional que se ancora nos locais destinados aos negros socialmente. Ao ocupar, portanto, pontos da cidade destinados às elites privilegiadas, efetua o violento corre de permitir o trânsito de corpos negros a locais antes desconhecidos.

A constante correria de Djonga, portanto, é aquilo que o alça enormemente para além da cena do rap em Minas, pois deflagra uma vivência do negro perante os efeitos da branquitude. Claramente não definiremos a obra de Djonga em um patamar de virtuosidade e perfeição, pois lapidações devem ser efetuadas, por exemplo, quando se trava o embate entre as ditas mulheres de casa *versus* as mulheres da rua. Pois percebe-se que mesmo o corpo feminino é lido como dicotômico, pois mesmo elevado ao sagrado, que se lança aos céus, é aquele que se atira aos infernos, o que reflete toda uma estética do próprio hip-hop como movimento artístico cultural.

Assim sendo, ao colocar-se nos locais destinados a deuses ou a homens, é aquele que carrega os aspectos da ancestralidade negra esfacelada num processo de colonização que retirou todas as potencialidades da vivência de corpos negros como sujeitos de direito. Com isso, secularizar o corpo negro por meio de sua produção midiática é um processo que ocorre em um emaranhado de versos sagrados e profanos, pois se reconstrói um local há muito perdido para sujeitos que, conforme Racionais Mc's apontaram, vivem “o negro drama”.

Por fim, se concebe que discursar sobre Djonga é, ao fim e ao cabo, se discursar sobre os locais de fala e silenciamento, da ancestralidade e da identidade do povo negro em diáspora, bem como sobre a importância da representação para os sujeitos, cuja auto percepção é construída sobre pilares de desconhecimento, violência e ódio. Ressalta-se ainda que esta pesquisa buscou atrelar os estudos das áreas de comunicação e música e busca dar continuidade a este recorte que já é estudado por autores aqui visitados, como: Herschmann (2018), Soares (2014), Sovik (2009), Rocha (2008), Tepperman (2015) e outros. Evidencia-se que não se objetiva sanar as discussões concernentes à Djonga, contrariamente se concebe que sua produção é vasta e se acredita que a produção acadêmica sobre ela também o será, assim como os estudos sobre o universo do rap. Figuras como Djonga, Criolo, Emicida, Rincon, e muitos outros, podem, conforme a visão desta autora, ser observados mediante a *estética da correria* (CORAÇÃO e SANTOS, 2021), já que suas produções quase sempre denotam a fuga apressada em direção a um objetivo maior, que muitas vezes se ilumina como o fazer da própria existência. Estudar o rap e o movimento hip-hop, bem como o flerte da música popular com a comunicação, evidencia um atravessamento próximo aos termos vinculados ao pensamento de Kellner sobre a cultura da mídia, e seus impactos sociais e comunicacionais. Desta forma, se espera que essa pesquisa possa funcionar como apoio para que pesquisas dentro destes recortes temáticos possam se construir.

Pontos onde há encontro

Tomou aqui a liberdade de aproximar ainda mais o leitor da perspectiva desta autora que vos fala do que Djonga representa para a capital de Belo Horizonte, ou melhor, o que um negro representa para outros negros ao bradar com voz potente em cima de um palco. Escrevo estas palavras enquanto meus vizinhos ouvem o som pesado do rap dos Racionais Mc's e me recordam do porquê essa trajetória teve sentido aqui e do porquê falar do rap. Conheci Djonga em um momento de minha vida, quando trabalhava dentro de um diretório acadêmico e colocava nos braços a função de trabalhar e estudar, em meio à cacofonia de sons que são característicos em um diretório acadêmico de faculdade de comunicação. Sou a primeira de minha família a ingressar em uma universidade, filha de pais que compreendem textos de forma rudimentar e um avô completamente analfabeto, trilhar a universidade por si só já é um peso para os ombros, pois passaram a acreditar que eu sabia de todas as informações do universo acadêmico, que elas estivessem contidas no eixo da física ou muito frequentemente no mundo do direito.

No diretório acadêmico, os gritos de Djonga me incomodavam. Me incomodava aquele homem sem rosto que gritava palavras que muitas vezes eu não compreendia, me incomodava aquele homem que meu irmão mais novo ia a cada um dos shows no viaduto Santa Teresa e, sobretudo, me incomodava não o entender. Meu primeiro contato com essa figura estranha, me falha a memória determinar com exatidão; entretanto, por causa do nosso encontro, fui enveredada a consumir aquele artista que passou a ocupar a cidade em cada um dos cantos em que eu também habitava.

Djonga falava sobre a periferia, mas além dela falava de sentimentos que me eram comuns, dava nome ao incômodo crescente em meu peito que era caracterizado (e ainda o é) por duas coisas: a falta de dinheiro e a falta de perspectivas que me rondam a cada segundo em que este texto ganha tom e se aproxima do fim. Nosso encontro só ocorreu de forma verdadeira quando em uma tarde comum em BH Djonga passava com sua comitiva em mais uma das ruas que eu me encontrava, e deixando de lado a conversa de fã eu pude entender como ele era uma parte integrante da cidade, pois como eu também tinha crescido nela.

Djonga e eu nos encontramos nos festivais que antes só eram habitados por corpos brancos e ricos, ele como cantor e eu com a sorte de ter conseguido o estágio em uma empresa 1% privada, o que me permitia uma bolsa que me auxiliava a pagar as contas de casa e a ter o divertimento necessário que era frequentar os ambientes que antes me eram privados. Não posso dizer que reencontrei Djonga durante a escrita desta pesquisa, pois nunca havia tido o momento

de perda entre sua narrativa que habitava de forma eficaz minhas *playlists* e a escrita acadêmica, mas posso dizer que me reencontrei como pesquisadora ao trazer para estas páginas um elemento que era parte da verdade que vivenciei e da coragem de também elevar a voz de vidas negras dentro da academia.

Sem partir para uma descrição completamente afetuosa, posso dizer que aprendi com meu orientador Cláudio Coração sobre a escrita com formas doces e suaves, mesmo em um tema que retrata toda uma realidade violenta, pois Cláudio me ensinou a dar tom também com a voz de meu coração e das verdades em que acredito. Embora já o tenha citado nos agradecimentos, Cláudio sabe que muita da minha insegurança em terminar essas linhas se deve ao fato de não acreditar que conseguirei seguir sem ele neste longo trajeto que se chama academia. De forma que o agradeço veementemente mais uma vez por ter me amparado e acreditado em mim desde os primeiros esboços sobre a história que aqui contaríamos juntos.

Belo Horizonte me possibilitou encontrar meu objeto de forma carnal nas ruas que faziam parte de meu caminho, enquanto que Mariana me possibilitou enveredar Djonga por entre as páginas desta narrativa, que com o peso de aço e ao mesmo tempo de plumas se desenvolveu pelas linhas que lhe dão corpo. Seja como Deus ou como homem, ousou dizer que a presença deste rapper fez com que minha vida me trouxesse ao ponto em que estou, de maneira que reflito sobre os locais que ele deve ter levado outros jovens, que, assim como eu, necessitavam somente de palavras de incentivo para não se renderem à falácia moralista da sociedade que nos coloca nos espaços da “ponte pra cá” e nos aprisiona de certa forma dentro dos locais onde as formas de violência todos os dias nos lembram das práticas de extermínio.

Obviamente não posso me colocar no lugar de jovens que habitam vilas e favelas, pois minha visão da violência ocorreu por outros meios e outros caminhos que se igualam e se afastam da realidade dos sujeitos que estão entre os becos e vielas das periferias. Mesmo próxima destes locais, ainda estive longe de sua realidade, mas não o suficiente para não a sentir, de forma que este trabalho se construiu para todos aqueles que não tiveram as mesmas oportunidades que tive e não puderam cruzar os muros da faculdade, e ainda continuam na busca de seus sonhos. Este trabalho é para mães que como a minha acreditam que os filhos têm todo o conhecimento do mundo e quiçá tivéssemos a sorte de tê-lo.

Este trabalho também é dedicado a Djonga, que com o poder de suas rimas me perseguiu durante anos e me ensinou durante vários outros, para que afinal ocupemos os lugares que não nos foram dados!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2013.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto**. Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BIGON, João; TEIXEIRA, Wesley. **Masculinidade Negra**. Carta Capital, 6 jun. 2019. PERIFA CONNECTION. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/perifaconnection/masculinidade-negra/>>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- BORGES, Luíza Ribeiro. **Branquitude e Religião: A luta por respeito das religiões de matriz africana no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Direito, Rio de Janeiro, 2017.
- BRASIL (Rio de Janeiro). Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. 2015. **A Aplicação de Penas e Medidas Alternativas: Relatório de Pesquisa**, Rio de Janeiro: IPEA. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatoriopesquisa/150325_relatorio_aplicacao_penas.pdf. Acesso em: 29 nov. 2019.
- CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo**. Texto contexto - Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 679-684, dez. 2006.
- CERQUEIRA, D. R. C.; MOURA, R. L. **Vidas perdidas e racismo no Brasil**. UEPG Ci.Soc. Apl., Ponta Grossa, 22 (1): 73-90, jan./jun. 2014
- COLIMA, Leslie; CABEZAS, Diego. **Análise do rap social como discurso político de resistência**. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso. São Paulo, v. 12, n. 2, p. 24-44, ago. 2017.
- CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; SANTOS, Solange Stéfane. **A correria como forma de resistência negra em videoclipes do rap brasileiro**. Duque de Caxias: Periferia, v. 13, p. 363-386, 2021.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.
- DORNELAS, Luana. **A trajetória de Djonga: O rapper mineiro fala sobre carreira e seu disco de estreia "Heresia"**. Red Bull, [S. l.], 18 dez. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. EDUFBA, Salvador, 2008.
- FARIA, Maria Eduarda. **'Lambe o chão': Jovens gravam ofensas contra funcionário do Bob's e internautas apontam racismo**. BHAZ, 2 abr. 2019. Disponível em: <<https://bhaz.com.br/2019/04/02/caso-racismo-funcionario-bobs/>>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- FERNANDES, R. **O rap nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências**. Rio de Janeiro: UERJ, RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade, 2020.

FREIRE, Ana Beatriz; COSTA, Carlos Alberto Ribeiro. **O literal e a surpresa: os “estágios preliminares do chiste”**. Rio de Janeiro: Ágora, v.11. n.2, p. 231-231, dez. 2008

FÓRUM de Segurança Pública. **Atlas da Violência 2017**. jun. 2017. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/atlas-da-violencia-2017>>; Acesso em: 29 nov.2019.

G1. 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha: Pesquisa também aponta que mulheres representam 58% dos evangélicos e são 51% entre os católicos. Levantamento foi feito nos dias 5 e 6 de dezembro do ano passado. **G1**, [S. l.], 13 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em: 8 abr. 2020.

GUASCO, Pedro Paulo Marques; MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Num país chamado Periferia: identidade e representação da realidade entre os "rappers" de São Paulo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik [org.]. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **DAS CENAS E CIRCUITOS ÀS TERRITORIALIDADES: (Sônico-Musicais)**. UERJ: Logos, v. 25, n. 1, p. 124-137, 2018.

hooks, Bell. **Olhares Negros: Raça e representação/ bell hooks**; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Camila Moreira de. Trabalho apresentado em: III Encontro Baiano de Estudos da Cultura, 2012, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. **BRANQUITUDE X BRANQUIDADE: UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO SER BRANCO**. 2012. 14 p. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/05/Branquitude-x-branquidade-uma-ana-álise-conceitual-do-ser-branco-.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2019.

JORNAL NACIONAL. **Cacau Protásio sofre ataques racistas após gravar em quartel dos bombeiros**, no Rio. G1, 28 nov. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/11/28/cacau-protasio-sofre-ataques-racistas-apos-gravar-em-quartel-dos-bombeiros-no-rio.ghtml>. Acesso em: 29 nov. 2019.

KEHL, Maria Rita. **Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo**. São Paulo: Perspec, v. 13, n. 3, p. 95-106, set. 1999.

KELLNER. Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. [S. l.]: EDUSC, 1996.

LEITE, Ícaro de Oliveira. **A OBJETIFICAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO RAP DE DJONGA: UMA LEITURA DE “1010”**. Revista Memento, UNINCOR, v. 11, n. 1, p. 1-15, 1 jan. 2020.

LORDE, Audre. **Olho no olho: Mulheres Negras, Ódio e Raiva**. São Paulo: Serrote, v. 29, 2018.

MARQUES, Marília. A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil ‘, diz ONU ao lançar campanha contra violência: Campanha chamada ‘Vidas Negras ‘foi lançada nesta terça, em Brasília. Organização afirma que violência no país está relacionada ao racismo. **G1**, [S. l.], 7 nov. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MARTON, Fábio. Relatos apontam proliferação de ataques às religiões afro-brasileiras: Casos incluem invasões de templos, destruição de imagens, incêndios de residências e pichações. Folha de São Paulo, [S. l.], p. 1-1, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/09/relatos-apontam-proliferao-de-ataques-as-religoes-afro-brasileiras.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **As representações sociais da mulher no movimento hip hop**. Porto Alegre: Psicol. Soc, v. 20, n. 1, p. 108-116, abril. 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política e morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 4. ed. 2020.

MURATORI, Matheus. **Destaque no hip-hop nacional**, BH é comparada ao celeiro de talentos dos EUA: Sensação na internet, o mineiro Djonga é um dos rappers mais importantes do Brasil. Uai, [S. l.], 20 out. 2018. 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: 16 jan. 2020.

NUNES, Ruan. **"TRUTH WAS, SHE WAS CURIOUS": IDENTIDADE E RAÇA EM PASSING DE NELLA LARSEN**. UFS: Travessias Interativas, v. 8, n. 16, p. 547-557, 1 jul. 2018.

PEREIRA, Josiane. **Griots: os contadores de histórias da África Antiga**. Geledés, 23 mar. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/griots-os-contadores-de-historias-da-africa-antiga/>. Acesso em: 11 jan. 2019.

REIS, Cristiano Lima de Araújo. **Dor, negritude e resistência em discursos poéticos** "da ponte pra cá". São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019. 196 f. Tese (Doutorado em Letras).

RIBEIRO, Rovana Patrocínio. **JUVENTUDE NEGRA E MACUMBARIA: PRODUÇÕES IDENTITÁRIAS A PARTIR DOS CANDOMBLÉS**. Anais do Seminário de Ciências Sociais PGCS-UFES, Anais do Seminário de Ciências Sociais PGCS-UFES, v. 4, p. 1-19, 5 nov. 2019.

ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da. **Cultura juvenil, violência e consumo**: representações midiáticas e percepção de si em contextos extremos. São Paulo: EDUC, p. 111-132, 2008.

SAMPAIO, Ronaldo Souza. **Do Universal ao Particular: Uma discussão sobre o masculino na Psicanálise**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós Graduação em Psicologia. PUC Rio: Rio de Janeiro, 2010.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo - Branquitude, Hierarquia e Poder na Cidade de São Paulo** . São Paulo: Annablume, 2014.

SIMAS, Luiz Antônio. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora Universitária UFBP, 2014.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é Branco**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009.

RIBEIRO, Eduardo. **A golden era do rap de Belo Horizonte é agora**: As batalhas de rimas ganharam força na capital mineira e impulsionaram a carreira de nomes como DV Tribo, Douglas Din, Tamara Franklin e Matéria Prima. VICE, [S. l.], 25 jul. 2017. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mbapzb/a-golden-era-do-rap-de-belo-horizonte-e-agora. Acesso em: 28 mar. 2020.

SOUZA, Edileuza Penha de. **“A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra Brasileira”**. Texto apresentado no 9º Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros (Brasa). New Orleans: Tulane University, 2008.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. **Evangelho segundo Racionais MC'S: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap**. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - UFSCAR, São Carlos, 2014.

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

_____. **“Paratodos, para os pobres, para ninguém”**. Rio de Janeiro: Serrote, 2017.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS AOS ÁLBUNS E VIDEOCLIPES

- A BANCA RECORDS. **Luto**. In: A Banca Records. Azmuth Beats, 2019. Faixa 10. Spotify (3m39s).
- ADL, CHOICE, DJONGA, MENOR DO CHAPA, NEGRA LI. **Favela Vive 3**. Prod. Índio e Mortão. Single. Spotify (8m57s).
- DJONGA. **Amor sinto falta da nssa ksa**. In: DJONGA. Histórias da Minha Área. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Faixa 10. Spotify (2m16s).
- _____. **Atípico**. In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 1. Spotify (3m19s).
- _____. **Bença**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 6. Spotify (3m44s).
- _____. **Bené**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 2. Spotify (3m48s).
- _____. **Corre das Notas**. In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 1. Spotify (3m38s).
- _____. **Corra**. In: DJONGA. O menino que queria ser Deus: Ceia Ent, 2018. Faixa: 7. Spotify (3m39s).
- _____. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 4. Spotify (6m27s).
- _____. **Eterno**. In: DJONGA. O menino que queria ser Deus: Ceia Ent, 2018. Faixa: 10. Spotify (3m46s).
- _____. **Esquimó**. In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 3. Spotify (4m16s).
- _____. **Fantasmas**. In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 4. Spotify (3m56s).
- _____. **Falcão**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 10. Spotify (3m42s).
- _____. **Fechando o Corpo**. Belo Horizonte: 2015. SoundCloud (17m25s).
- _____. **Gelo**. In: DJONGA. Histórias da Minha Área: Ceia Ent, 2020. Faixa: 5. Spotify (3m49s).
- _____. **Hat-trick**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 1. Spotify (4m18s).
- _____. **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Spotify (33m10s).
- _____. **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent, 2020. Spotify (34m43s).
- _____. **Hoje Não**. In: DJONGA. Histórias da Minha Área: Ceia Ent, 2020. Faixa: 6. Spotify (3m40s).
- _____. **Junho de 94**. In: DJONGA. O menino que queria ser Deus: Ceia Ent, 2018. Faixa: 2. Spotify (5m29s).
- _____. **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent, 2019. Spotify (40m13s).
- _____. **Ladrão**. In: DJONGA. Ladrão: Ceia Ent, 2019. Faixa: 6. Spotify (4m22s).

_____. **O cara de Óculos.** In: DJONGA. Histórias da Minha Área: Ceia Ent, 2020. Faixa: 1. Spotify (4m10s).

_____. **O Menino que Queria ser Deus.** São Paulo: Ceia Ent, 2018. Spotify (39m33s).

_____. **Música da Mãe.** In: DJONGA. Single. 2018. Spotify (3m38s).

_____. **Olho de Tigre.** In: DJONGA. Brainstorm Studio: Pineapple StormTV, 2017. Faixa: 1. Spotify (3m58s).

_____. **Santa Ceia.** In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 5. Spotify (4m39s).

_____. **Procuo Alguém.** In: DJONGA. Histórias da Minha Área: Ceia Ent, 2020. Faixa: 8. Spotify (3m34s).

_____. **Verdades Inventadas.** In: DJONGA. Heresia: Ceia Ent, 2017. Faixa: 6. Spotify (2m53s).

HOT E OREIA part DJONGA. **Eu vou.** In: Hot e Oreia. Rap de Massagem. 2019. Faixa 2. Spotify (4m24s).

MC CAVEIRINHA, DJONGA. **Meu Corre.** Elenko Week, 2020. Spotify (2m50s).

RACIONAIS Mc's. **Negro Drama.** In: Racionais Mc's. Nada como um dia após outro dia. 2002. Faixa 2. Spotify (6m54s).

