UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

ÍCARO DE OLIVEIRA LEITE

"UNIVERSO EM CRISE":
ENGAJAMENTO E DENÚNCIA NO *RAP* DE DJONGA

Três Corações

2020

ÍCARO DE OLIVEIRA LEITE

"UNIVERSO EM CRISE": ENGAJAMENTO E DENÚNCIA NO *RAP* DE DJONGA

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira

Três Corações

2020

800.85
L533u LEITE, Ícaro de Oliveira

Universo em crise : engajamento e denúnciano Rap De Djonga. – Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde, 2019.
107 fls.

Orientadora: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira

Dissertação – Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/ Mestrado em Letras.

1.Djonga. 2. Denúncia. 3. Engajamento. 4. Linguagem. 5. Violência I. Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira, orientadora. II. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações. III. Título.

Catalogação na fonte

Bibliotecária responsável: ERNESTINA MARIA PEREIRA CAMPOS DANTAS CRB6: 2.101

UninCor
Universidade Vale do Rio Verde

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR ICARO DE OLIVEIRA LEITE, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE NO PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

Aos seis dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte, reuniu-se, na Sala de Defesas da Pós-Graduação, a Comissão Julgadora, constituída pelos professores doutores: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (Orientadora/UninCor), Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães (Titular/UFGD), Profa. Dra. Terezinha Richartz (Titular/UninCor), para examinar o(a) candidato(a) Icaro de Oliveira Leite na defesa de sua dissertação intitulada: "UNIVERSO EM CRISE: ENGAJAMENTO E DENÚNCIA NO RAP DE DJONGA". O(A) Presidente da Comissão, Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira, iniciou os trabalhos às 09:00, solicitando ao(à) candidato(a) que apresentasse, resumidamente, os principais pontos do seu trabalho. Concluída a exposição, os examinadores arguiram alternadamente o(a) candidato(a) sobre diversos aspectos da pesquisa e da dissertação. Após a arguição, que terminou às 11:30, a Comissão reuniu-se para avaliar o desempenho do(a) candidato(a), tendo chegado ao seguinte resultado: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (aprovado), Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães (aprovado), Profa. Dra. Terezinha Richartz (aprovado). Em vista deste resultado, o(a) candidato(a) Icaro de Oliveira Leite foi considerado(a) aprovado, fazendo jus ao título de Mestre pelo Programa de Mestrado em Letras. Sendo verdade, eu, Prof. Francislaine Santos Silva do Rosário, Secretária Geral da UninCor, confirmo e lavro a presente ata, que assino juntamente com os Membros da Banca Examinadora.

Três Corações, 06 de fevereiro de 2020.

Novo título (sugerido pela banca):

_____

_____

_____

Cilene Margarete Pereira
Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UninCor)

Thayse F. Guimarães
Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães (UFGD)

Terezinha Richartz
Profa. Dra. Terezinha Richartz (UninCor)

F.S.S. do Rosário
Prof. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral - UninCor

AGRADECIMENTOS

À ótima professora, orientadora e coordenadora, Dr.ª Cilene Margarete Pereira. Sem ela está pesquisa não seria possível; todos os seus ensinamentos, cobranças e apontamentos foram essenciais para que pudéssemos analisar as letras de Djonga, encontrar suas especificidades e conhecermos a fundo sua obra. Agradeço também pelo imenso suporte oferecido, pela acessibilidade e prontidão sempre que necessário. Sua liderança e seriedade são invejáveis e um grande exemplo para mim.

À professora Dr.ª Terezinha Richartz pelas inúmeras caronas durante esses meus dois anos de estudos em uma cidade que não é a minha. Devo também agradecê-la principalmente pela introdução ao mundo da pesquisa acadêmica na minha graduação. Seus ensinamentos são imensuráveis e constantes, fui seu aluno diversas vezes durante as caronas. Sem ela,está pesquisa também não seria possível.

Aos professores que fizeram parte tanto da banca de qualificação quanto da defesa da dissertação. Agradeço pela leitura atenta e pelas críticas feitas a esta pesquisa. É fundamental o olhar distanciado desses professores para que tenhamos uma visão completa sobre o trabalho. Ficam aqui meus sinceros agradecimentos ao Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e à Dr.ª Thayse Figueira Guimaraes, que compuseram as bancas.

A todos os outros professores do programa, muito valiosos e influentes nessa pesquisa assim como todos os meus colegas de classe. Pude aprender muito com todos e todos têm a sua devida participação no desenvolvimento dessa pesquisa. Eu gostaria de agradecê-los pela sua prontidão e companheirismo mútuo.

À UninCor, por todo o programa de Mestrado em Letras, sua infraestrutura e comprometimento com a pesquisa, assim como agradeço à CAPES por financiar esta pesquisa.

À minha mãe, por sempre me apoiar e incentivar a perseguir meus sonhos. Obrigado pelo exemplo e por toda a compreensão do mundo.

A Djonga e sua boca suja.

RESUMO: Djonga é o nome artístico de Gustavo Pereira Marques, nascido em 1994 na Favela do Índio, em Belo Horizonte. Em ascensão no cenário do *rap* brasileiro, ele possui quatro álbuns gravados e várias participações em canções de outros artistas. Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se constrói o discurso de engajamento e de denúncia do *rapper* mineiro e que elementos o constituem, tendo como ponto de partida as letras de seis canções que compõem os álbuns *Heresia* (2017), *O Menino que Queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019) e *singles* publicados no *YouTube* e/ou *Spotify*. Para tanto, investigamos e discutimos aspectos importantes para a concretização de nosso objetivo, tais como o gênero musical*rap*; sua função política e social nas comunidades periféricas nas quais se origina; e temas tratados por Djonga: (1) o *rapper* e seu papel político-social na comunidade; (2) o tema da violência e o uso da linguagem como mecanismo de contestação e de uma violência reativa, originária de situações de exclusão e desamparo sociais; (3) a configuração da figura feminina em suas letras, revelando aspectos contraditórios de um discurso social de valorização de vozes silenciadas que, por vezes, rebaixa o lugar social da mulher, repetindo discursos padronizados e internalizados quanto ao papel feminino.
PALAVRAS-CHAVES: Djonga; engajamento; denúncia; linguagem; violência.

ABSTRACT: Djonga is the stage name of Gustavo Pereira Marques, born in 1994 at the Favela do Índio in Belo Horizonte. Rising on the Brazilian rap scene, he has four recorded albums and several guest appearances on songs by other artists. This research aims to analyze how the rapper's engagement and denunciation discourse is built and what elements constitute it, having as its starting point the lyrics of six songs that make up the albums *Heresia* (2017), *O Menino que Queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019) and singles published on YouTube and / or Spotify. To this end, we investigate and discuss important aspects for the realization of our goal, such as the rap music genre; its political and social function in the peripheral communities from which it originates; and themes dealt with by Djonga: (1) the rapper and his political and social role in the community; (2) the theme of violence and the use of language as a mechanism for contestation and reactive violence, originating from situations of social exclusion and helplessness; (3) the configuration of the female figure in his lyrics, revealing contradictory aspects of a social discourse of valorization of silenced voices that sometimes demeans the social place of women, repeating standardized and internalized discourses about the feminine role.
KEY-WORDS: rap; commitment; violence; women objectification.

[...]
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 depende 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, eu vou resolver o seu problema
Eu faço isso da forma mais honesta
E ainda assim vão me chamar de ladrão
Ladrão

"Hat-Trick" (Djonga)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**
1. *RAP*, EXPRESSÃO VERBO-MUSICAL DO *HIP-HOP* **14**
2. ENGAJAMENTO E DENÚNCIA NO *RAP* DE DJONGA **25**
2.1 "[...] com vinte e poucos sou *griot* e tô ensinando pros menino, ta?": o *rapper* e sua comunidade 29
2.2. "Minha língua é uma bazuca": linguagem e violência 55
2.3. "Oh mãe, olha como me olham": entre a santa e a puta 86
CONSIDERAÇÕES FINAIS **106**
REFERÊNCIAS **108**

INTRODUÇÃO

Djonga é o nome artístico de Gustavo Pereira Marques, nascido em 1994 na Favela do Índio, em Belo Horizonte.[1] Em ascensão no cenário do *rap* brasileiro, ele possui quatro álbuns gravados e várias participações em canções de outros artistas. O primeiro álbum, publicado em 2015, *Fechando o Corpo,* conta com sete faixas e uma extra com participação de DJ1. O segundo álbum, *Heresia*, foi lançado pelo selo CEIA (encabeçado por DonCesão e Febem) em março de 2017. O álbum conta com dez faixas e participações de BK, Yodabren e FBC. *O Menino que Queria ser Deus* é o terceiro álbum do *rapper* mineiro e conta com dez faixas. O álbum foi lançado precisamente um ano após o último, em 13 de março de 2018. A tradição se manteve no lançamento do álbum *Ladrão*, saído em 2019 também no dia 13 de março, um ano após *O menino que Queria ser Deus*. O álbum *Ladrão* também conta com dez faixas e participações de alguns artistas como Filipe Ret, MC Kaio, Chris MC e Doug Now.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se constrói o discurso de engajamento e de denúncia do *rapper* Djonga e que elementos o constituem, tendo como ponto de partida as letras de seis canções que compõem os álbuns*Heresia* (2017), *O Menino que Queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019) e*singles* publicados no *YouTube* e/ou *Spotify*. Para tanto, investigamos e discutirmos aspectos importantes para a concretização de nosso objetivo, tais como a história do *rap* como gênero musical;sua função política e social nas comunidades periféricase temas tratados por Djonga, considerando ainda a forma como este se expressa agressivamente, entendendo o uso que faz da linguagem como mecanismo de agressividade e de contestação.

Um aspecto que se destaca nas letras do *rappe*r mineiro é o temário da violência, que diz respeito tanto a violência sofrida por pessoas marginalizadas quanto a uma violência reativa, originária de situações de exclusão e desamparo sociais.Associado ao tema da violência, está sua própria linguagem e a configuração da figura feminina em suas letras, revelando aspectos contraditórios de um discurso social de valorização de vozes silenciadas que, por vezes, rebaixa o lugar social da mulher, repetindo discursos padronizados e internalizados quanto ao papel feminino.

[1] Localizada na região de Venda Nova, Norte de Belo Horizonte.

Neste trabalho, concentrar-nos-emos na letra da canção, partindo da ideia de que faremos uma "leitura" e não uma análise poético-musical. Entretanto, conforme observa Cilene Pereira, no artigo "*Micróbio do samba*: anotações sobre uma sambista gaúcha", "Tal procedimento não implica, no entanto, na desconsideração das sutilezas auditivas da canção, pensando na ideia de 'performance', como entendida por Charles Perrone" (PEREIRA, 2018, p. 10), sobretudo no caso do *rap*, gênero musical altamente performático. Para Perrone, no texto "'Literatura de performance' e a poesia da canção brasileira", o estudo da canção deve considerar, sempre que possível, características "que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausa, etc." (PERRONE, 1988, p. 13), e até mesmo repetições, que podem indicar uma "potencialidade significativa, ao invés de ser ignorada ou quando muito reconhecida. É preciso considerar as consequências, numa determinada canção, da repetição estrófica." (PERRONE, 1988, p. 13)

Após pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da Capes,[2] observarmosa existência de 92 teses e dissertações catalogadas que tratam do tema geral *rap*. Desses 92 resultados, 76 são dissertações e 16 teses. Considerando o conjunto de 92 estudos, 28 tratam de temas como construção de identidade e do lugar de fala nas comunidades periféricas; 17 discutem o envolvimento do *rap* com a educação e a forma como o gênero musicalpode auxiliar no processo de aprendizagem; 20 percorrem temas como violência e violência de gênero, racismo e cárcere, das quais comparecem em nossa pesquisa, a saber:*Racionais Mc's e Paulo Freire: um diálogo sobre educação na São Paulo dos anos 90*, dissertação de 2017, *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a Estética da Violência*, tese de 2009, e *Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais*, tese de 2015[3]. Do restante dos resultados encontrados no Banco de Teses e Dissertações da Capes, 7 tratam da questão estilística e da forma do *rap.* Os resultados restantes (20) não possuem ligação direta com o *rap*, mas o tratam como tema secundário da dissertação/tese.

Pensando o *rap* em Minas Gerais especificamente foi possível identificar 6 pesquisas entre teses e dissertações: *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte,* de 2001; *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da*

[2] A pesquisa foi feita em setembro de 2018.
[3] Os autores são, respectivamente, Priscilla Prado de Faria, Rafael Lopes de Sousa e Marcos Antônio Zibordi.

cultura hip-hop mineira, de 2007; *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*, também de 2007; *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's*, de 2013; *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MC's*, de 2013, e *"Através do meu canto o morro tem voz": o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado*, de 2018.[4]Apesar de transitarem pelo território mineiro,[5] nenhuma dessas pesquisas trata do nosso objeto de pesquisa, isto é, o *rap* do mineiro Djonga, sendo, portanto, possível explorar novos campos referentes ao *rap* e seu papel como possibilidade de construção de identidade tanto do artista quanto dos seus ouvintes, pensando o espaço periférico de produção e recepção. Escolhemos Djonga para ser nosso objeto de pesquisa por este ser um *rapper* ainda em ascensão no cenário do *rap* brasileiro e por suas letras, cheias de significados, serem impactantes a muitos que o ouvem.

Será possível observar, através da "agressividade" do *rap* de Djonga, a forma como ele expõe sua realidade e a encara, promovendo uma ação "emancipatória" própria e de seu público.[6]Nesse sentido, é possível estabelecer, para efeitos comparativos rápidos (e ilustrativos apenas), a distinção de sua voz e estilo ao de outro *rapper* mineiro, conhecido no cenário nacional, Flávio Renegado. Para Joseli Fernandes, estudiosa da obra de Renegado,seu discurso se dá por meio do "enfrentamento da violência, de qualquer ordem que seja ela [...] por meio da palavra, da rima, que se mostra assim como um mecanismo não só de confronto, mas, principalmente, como um instrumento de ação política e de conscientização", optando por um "discurso que reforce positivamente esse espaço [periférico], **em lugar daquele de agressividade ou incitação à violência**". (FERNANDES, 2018, p. 120, 121, grifos nossos). No caso de Djonga, o confronto não só será mais direto, como emoldurado por um discurso também violento, que funciona como mecanismo reativo. Ainda que a linguagem seja elemento importante da construção formal do gênero *rap* (e por isso mesmo deve ser analisada em qualquer contexto de análise do *rap*), ela ganhará espaço fundamental em nossa

[4] Os autores dessas pesquisas são, respectivamente: Juarez Dayrell, Alvino Rodrigues de Carvalho, Camila do Carmo Said, Gustavo Souza Marques, Luiz Fernando Campos de Andrade Junior e Joseli Aparecida Fernandes.
[5] Com exceção da dissertação de Fernandes, focada na obra de um *rapper*, todas apontam uma discussão mais geral sobre o *rap* e o movimento *Hip hop* em Minas, localizando seus vários atores e palcos sociais.
[6] Essa pesquisa está associada ao Grupo de Pesquisa *Minas Gerais – Diálogos*, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, sediado na Universidade Vale do Rio Verde, que tem como proposta de estudo manifestações culturais e artísticas de Minas Gerais, sobretudo daquelas negligenciadas pela crítica ou pouco estudadas. São líderes do grupo os professores Doutores Cilene Pereira e Luciano Cavalcanti.

leitura de suas canções, justamente por marcar um lugar de confronto social entre o que Djonga designará como “nós” e “eles”.

Nossa pesquisa está organizada em dois capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, “*Rap*, expressão verbo-musical do *hip-hop*”, buscamos contextualizar o *rap* e sua origem e sua relação com o movimento *hip-hop*. O segundo capítulo, “Engajamento e denúncia no *rap* de Djonga”, está dividido em três itens. No primeiro, “‘[...] com vinte e poucos sou griot e tô ensinando pros menino, ta?’: o *rapper* e sua comunidade”, discutimos o engajamento do *rapper* e seu papel como *griot* moderno, na medida em que este “canta” sua própria comunidade, tornando-se uma espécie de narrador. Nesse item, nossas análises concentrar-se-ão nas letras das canções“CORRA”, do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, e “Hat-Trick”, do álbum *Ladrão*. No segundo tópico, “‘Minha língua é uma bazuca’: linguagem e violência”, abordamos o tema da violência presente no *rap* de Djonga e como sua linguagem expressa essa violência,analisando as canções “Heresia”, do álbum *Heresia*, e “Yeah”, disponível no *YouTube* no canal “Djonga”. No último bloco do terceiro capítulo, “‘Oh mãe, olha como me olham’: entre a santa e a puta”,dedicamo-nos à análise de algumas figuras femininas presentes nas letras do *rapper.* Para tanto, mobilizamos as letras das canções “BENÇA” do álbum *Ladrão*, “1010”, de*Heresia*.[7]

[7]Como as letras de *rap* possuem, muitas vezes, uma construção aforística, remetendo uma canção a vários outros temas, outras letras serão comentadas no capítulo 3, sem ganhar, no entanto, o destaque que daremos as citadas acima.

1. *RAP*, EXPRESSÃO VERBO-MUSICAL DO *HIP-HOP*

Em *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*, Ana LúciaSouza trata da cultura *hip-hop*, sua formação, origem e desenvolvimento no Brasil e nos Estados Unidos, diferenciando e definindo seus quatro elementos (poesia, grafite, música e dança) a partir de uma longa discussão sobre o tema, utilizando entrevistas e conversas com *rappers*, dançarinos e participantes ativos do movimento *hip-hop.* Partindo de vozes como as de Gilroy, Hall e Canclini e de suas contribuições aos estudos culturais e as concepções de cultura e identidades, Souza observa que o *hip-hop* se adapta de acordo com o contexto inserido, revelando, a partir de uma experiência global periférica, aspectos particulares das comunidades nas quais atua. A partir da realidade de cada lugar, o *hip-hop* se constrói como (majoritariamente é) forma de protesto contra a realidade muitas vezes opressora e violenta (como se dá nas favelas e comunidades periféricas brasileiras).[8]Além de entender o *hip-hop* como forma de protesto, o foco de Souza, no livro, está na construção da subjetividade negra através desse movimento; na construção da identidade negra que se utiliza da maleabilidade contextual do *hip-hop* para expressar sua existência por meio da arte. (Cf. SOUZA, 2011, p. 58).

O movimento*hip-hop* é composto basicamente por quatro elementos: o *MC* e o *DJ*, que estão juntos no *rap*(a música do movimento), o grafite (a arte gráfica do movimento), e o *b-boy* ou a *b-girl*, os dançarinos.

O *b-boy* é o dançarino, mas, como tudo no movimento *hip-hop,* possui singularidades. A dança executada por esses dançarinos é comumente chamada de *break dance* e consiste muitas vezes de movimentos robóticos ou que simulam quebras no corpo (vem daí o termo *break*). Considerando a expressão corporal do *hip hop*, Souza observa que

> A aparência é a ambientação ideológica que busca afirmar as identidades. [...] O dançarino pode se valer de variados estilos para mandar sua mensagem, utilizando desde uma mecanização do corpo, expressa em movimentos quebrados, de braços e cotovelos imitando robôs, até giros e acrobacias que mostram uma agilidade ímpar. **Quem dança usa a linguagem do corpo para se expressar.** Importa mostrar esse corpo responsivo, que fala e interage não apenas com os demais elementos da

[8]Para Souza, o *rap* tem uma forte ligação com movimentos de protesto de populações minoritárias e oprimidas, como os *Rude boys,* da Jamaica, e os negros do Bronx,nos Estados Unidos(Cf. SOUZA, 2011, p. 59, 63).

> cultura *hip-hop*, como também com o que está acontecendo ao redor. (SOUZA, 2011, p. 75-76, grifo nosso)

Priscilla Prado de Faria, em sua dissertação *Racionais MC's e Paulo Freire: um diálogo sobre educação na São Paulo dos anos 90*, defendida em 2017, aponta o papel do grupo de *rap* Racionais MC's na educação social dos jovens dos anos 1990 através do entretenimento, entendendo o *hip-hop* não só como uma ferramenta da diáspora negra, mas também de emancipação do negro. Sobre o *break dance,* ela nos diz que

> O *Break* seria a dança de rua, a qual pesquisadores colocam como o principal elemento de entrada desse movimento cultural no Brasil. Nos EUA, o *Break* foi uma forma de colocar as disputas violentas entre gangues no plano da arte disputando então quem fazia a melhor dança. Algumas coreografias foram inspiradas na Guerra do Vietnã onde a maneira de dançar, como se os membros inferiores e superiores estivessem quebrados, lembravam os corpos mutilados na guerra. (FARIA, 2017, p. 22-23)[9]

A dança (como os outros elementos do *hip-hop*) apresenta um tom de protesto social, de contestação e confrontamento da realidade. Por meio das várias artes do *hip-hop,* a realidade social de negros e comunidades marginalizadas é debatida e exposta, às vezes até mesmo de forma a causar desconforto, como quando a representação pela dança é inspirada em membros quebrados em decorrência da Guerra. Nem sempre tal exposição é consciente. Muitas vezes os jovens dançam por dançar, sem abraçar, no entanto, uma causa social.[10]

O grafite – possivelmente o elemento do *hip-hop* menos compreendido e mais demonizado – consiste em pinturas de rua que são feitas em sua maior parte com tintas *spray* e com temas dos mais variados possíveis.

> O grafite é um texto multissemiótico, que mescla o verbal e o não verbal, com diferente técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana. O grafiteiro ou a grafiteira pintam temáticas significativas do momento que se vive. Classicamente os trabalhos que se apropriam dos muros e fachadas são utilizados para "mandar sua mensagem". (SOUZA, 2011, p. 76)

O grafite é polêmico por estar relacionado à pichação. As frases soltas, geralmente escritas nos muros de prédios e propriedades privadas em preto e sem muita preocupação estética, são comumente entendidas como pichações, ao passo que desenhos mais elaborados,

[9] A pesquisadora considera as informações do livro de Janaina Rocha, Mirela Dominich e Patrícia Casseano,*Hip Hop: a periferia grita,* para fazer tais afirmações.

[10] "Como os outros jovens que dançaram os primeiros passos de break no Centro de São Paulo, ele [Nelson Triunfo] apenas dançava para se divertir, mas não tinha a percepção do hip hop como movimento social." (ROCHA; DOMINICH; CASSEANO; 2001, p. 47).

coloridos, autorizados, são “lidos” como grafites. Quando pensamos o movimento *hip-hop* como um confronto direto ao descaso, ao crime cometido contra as periferias e favelas, o grafite-pichação se torna uma arma que fere diretamente a propriedade privada e atinge uma das bases do capitalismo. A essência do *hip-hop* está aí. O “crime” da pichação confronta o “sistema”, assim como o grafite.

No entanto, a separação entre grafite e pichação é criticada por Marcos Zibordi na tese *Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais*, de 2015. O autor discorda dessa diferenciação por achar que ambos, grafite e pichação, estão relacionados. Seguindo as definições convencionais,

> A diferença entre grafite e pichação seria a seguinte: as figuras e tipologias coloridas dos grafites, em geral autorizadas pelo dono do muro, embelezam a cidade, revigoram o espaço urbano; as pichações, letras indecifráveis, quase sempre em preto, impingidas clandestinamente no alto dos prédios, deterioram mais ainda [o] deteriorado visual. (ZIBORDI, 2015, p. 24)

Isso pode nos dar a entender que o grafite é certo por ser autorizado e a pichação, errada, por não ter uma autorização. Para Zibordi, no entanto,

> Grafites e pichações estão mais relacionados do que separados e os argumentos em favor do conjunto são históricos, extraídos das práticas dos autores dessas manifestações, além da observação de campo deste pesquisador, cuja principal constatação na capital paulista, é a presença e convivência entre os dois estilos - existe a gíria "atropelas", que significa grafitar ou pichar por cima de outro trabalho; constatei muito poucos "atropelos" na capital paulista, evita-se ao máximo a sobreposição, respeita-se o trabalho alheio como tão válido quanto o seu. (ZIBORDI, 2015, p. 25)

Por mais que sejam socialmente discrepantes no que tange à aceitação e valoração sobre as artes urbanas, caminhando entre proibido e permitido, entre artístico e vandalismo, as duas formas gráficas de expressão parecem estar intimamente ligadas, coexistindo nos mesmos espaços. Como o autor observa, as chamadas pichações e grafites podem ocupar o mesmo muro, chegando ao ponto de o grafiteiro não grafitar por cima da pichação nem o contrário. Podemos inferir, assim, que há um código ético de conduta entre o grafiteiro e o pichador, fazendo com que um legitime o trabalho do outro.

Outro movimento muito conhecido do *hip hop* é certamente o *rap*, a expressão verbo-musical do movimento. Conforme Marcus Rogério Salgado, em seu artigo “Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana”,

> Ao trazer à boca da cena simultaneamente a voz de uma específica subjetividade afro-americana – a voz individual de cada *rapper*, com seu

> lastro particular de experiências vividas, a partir das quais são elaborados seus textos – e a visão de mundo coletiva de uma determinada comunidade – o *rapper* como voz coletiva – o *rap* se consolida como uma forma de agenciamento comunitário e de resistência cultural (SALGADO, 2015, p. 153).

Nessa perspectiva, o *rap* tem forte influência na subjetividade das pessoas por ele representadas. Por meio das letras dos *rappers*, que unem essa subjetividade afro-americana e a visão de mundo de uma comunidade específica, permite-seo reconhecimento dos próprios subalternizados,[11] que têm comumente suas vozes caladas.

Paulo Sérgio do Carmo, em "A cultura da violência", considera o *rap* uma nova "música de protesto" brasileira. Se nas décadas de 1960-70, os "músicos de protesto" pretendiam conscientizar a população sobre sua condição oprimida e revelar o Estado como agente da opressão (política, sobretudo), o *rap* hoje evidencia escancaradamente – já que a censura institucionalizada "deixou de existir" – as mazelas da sociedade e o sofrimento das periferias, favelas, etc., apontando a opressão econômica e social a que estão sujeitos. A voz subalternizada expressa pelo *rap*, assim como antes era feito pelo samba, seria uma "estratégia de afirmação, reivindicação ou protesto" das comunidades periféricas. (CARMO apud FERNANDES, 2018, p. 25)

A forma primordial do *rap*, a poesia de rua, era formada basicamente por um alguém que declamava seu poema sobre sua realidade e cotidiano, mas sem nenhum acompanhamento musical específico. No mesmo contexto jamaicano de surgimento da cultura rastafári e dos *rudeboys* (os negros vindos do campo), ocorre a incorporação de elementos da música eletrônica no *rap*: a utilização de reprodutores de discos para *mixar*[12]faixas e os *samples.*[13]

Micael Herschmann, em *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*, traça principalmente o contexto cultural do *funk* e do *hip-hop* no Brasil, sua recepção pela mídia, seu envolvimento

[11]Luana Barossi justifica o uso de subalternizado ao invés de subalterno por ser uma posição social imposta, e não opcional. Ninguém escolhe ser subalternizado, mas se é. (Cf. BAROSSI, 2017, p. 23)

[12]*Mixar* é um estrangeirismo muito utilizado no meio *hip-hop* que vem do verbo *to mix* (que significa principalmente combinar; misturar) para designar canções que são de fato combinadas para que surja um novo ritmo e um som majoritariamente instrumental sobre o qual o *rapper* rima.

[13] São recortes específicos de outras canções que muitas vezes ficam em reprodução contínua através de toda a batida. Cabe enfatizar que o *sample* não pretende plagiar outras canções, mas "encorpar" a batida, tematizar ou até mesmo homenagear, como muitas vezes acontece quando um *rapper* faz o recorte de canções de outros *rappers* dentro da sua própria canção. (Cf. TAKEUTI, 2010, p. 19).Para efeito de exemplo ver: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=TxUmAkGGYi0> A canção do *rapper* Djonga, que utiliza por toda sua faixa Fantasmas como *sample* essa outra canção: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=7wRNX94fU94>Acesso: 7ago. 2018.

com a violência e a marginalização, mas também sua influência na década de 1990 e sua origem (ainda que brevemente).Para ele,

> [...] o rap, tipo de música falada verborragicamente e ritmada, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos samplers controlados por um DJ, foi fundamental para impulsionar o hip-hop e os ritmos funky em várias regiões do Globo. As origens jamaicanas e urbanas, sobretudo nos subúrbios pobres de Nova York, são reconhecidas por todos os seus integrantes. Pode-se dizer que os raps do funk são o resultado de uma hibridização de elementos consagrados pelo hip-hop norte-americano com elementos bastante particulares e presentes na dinâmica da cultura popular local. (HERSCHMANN, 2005, p. 164)

Herschmann diferencia o *rap* brasileiro do praticado no movimento *hip-hop* em geral, ao dizer que o "nosso" *rap* se hibridizou com nossa cultura local ao criar o que ele chama de "rap do funk". É a esse "rap do funk" que o autor relaciona os repentistas nordestinos, que se diferenciam do *hip-hop* por não carregar toda uma dramaticidade do *rapper* e por se expressarem em um tom "alegre e jocoso" (HERSCHMANN, 2005, p. 165).[14] Entretanto, é possível perceber essa relação entre *rappers* e repentistas não só no uso das palavras rimadas, mas também se pensarmos nas rodas e batalhas de rimas, nas quais dois adversários se enfrentam por meio de improvisações em cima de batidas ou de *beatbox*[15]. Além disso, nessas batalhas, os improvisadores fazem, muitas vezes, ataques diretos ao adversário, criando situações de humor e deboche.

Podemos entender que o *rap,* além de sua expressão de ritmo e rimas, também possui elementos musicais de fato. Seu contexto cultural de pobreza e marginalidade favorece o uso de *samples* e *mixagens*, que não precisam de uma grande estrutura de estúdio para sua produção. Isso acabou se tornando uma característica importante do *rap* ainda que as condições de produção musical estejam mais democráticas hoje.

O uso de *samples* nada tem a ver com falta de originalidade por se tratar de um recorte de músicas de outros artistas. Seu efeito é de renovação, por meio de uma espécie de reciclagem das músicas e melodias recortadas, fazendo com que estas tenham um novo

[14] Mas é de suma importância ressaltar que esse livro de Herschmann foi publicado em 2005, época na qual o cenário do *rap* nacional não era tão estruturado como é hoje. O disco *Sobrevivendo no Inferno,* dos Racionais Mc's, foi lançado em 1997, apenas três anos antes da publicação do livro de Herschmann. O impacto do grupo paulista ainda estaria por vir, e, hoje, é seguro afirmar o *rap* brasileiro se caracteriza sim por ser música de protesto.

[15] *Beatbox* é uma técnica na qual o *beatboxer* reproduz sons percussivos e melodias com a boca e mãos. A função do *beatboxer* na roda de rimas é dar ritmo à batalha e um fundo musical às rimas.

sentido e criem algo diverso. Como observa Norma Takeuti, em "Refazendo a margem pela arte e política", "Nessa arte de apropriação musical haveria transfiguração, pois que o objeto anterior em sua reutilização passa a ter nova forma e significação, tanto para quem o produz como para quem o recepciona." (TAKEUTI, 2010, p. 19).

Tal estratégia composicional é referida por Roberto Camargos, em *Rap e Política: percepções da vida social brasileira* (2015). Além de trazer uma breve gênese do *rap*, o livro discute a ação política e transformadora da música do movimento *hip hop*, por meio da abordagem de vários aspectos e exemplos, além de depoimentos da crítica e dos próprios artistas. Camargos observa o exemplo do *rapper* Gog, que ressignifica a canção "Straight Outta Compton" ao utilizá-la no processo de criação de sua canção "Matemática na prática", alterando letra, adicionando outros elementos musicais à canção, etc. (Cf. CAMARGOS, 2015, p. 65-66). Portanto, o uso do *samples* diz respeito a uma "apropriação criativa" que visa não ao plágio, mas justamente à ressignificação.

Os equipamentos de estúdios musicais eram inacessíveis para pessoas mais pobres, mas com o aprimoramento da tecnologia, o acesso a computadores e dispositivos de gravação, com boa qualidade sonora (até mesmo os *smartphones*), isso foi facilitado. Houve uma democratização no que tange ao acesso a dispositivos eletrônicos; muitas vezes essa democratização acontece como efeito colateral do consumismo acelerado, pois os equipamentos "ultrapassados" são descartados ou revendidos mais baratos. Junto com isso vêm os *softwares* de edição de áudio que são gratuitos – ou pirateados – (e muito utilizados em gêneros musicais com o *rap* e o *funk*). A esse respeito, Takeuti aponta que

> [...] foram os equipamentos tecnológicos comerciais da mídia atuais (toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem, telefonia móvel, internet) que facilitaram a entrada de muitos "jovens periféricos" nesse mundo cultural e artístico, outrora impensável (altos custos de instrumentos musicais; alto custo de formação musical). A internet foi um fator fundamental que permitiu o conhecimento, difusão e compartilhamento, em grande escala, das performances orais, visuais e corporais de grupos de hip hop. (TAKEUTI, 2010, p. 19)

O *rap* é composto por basicamente dois agentes: o *DJ* e o *MC*. O *DJ* (*Disk Jockey*) é o responsável por "elaborar as composições sonoras que, em toca-discos e/ou computadores, mostram resultados das técnicas que fazem dialogar os sons diversos e excertos de outras músicas." (SOUZA, 2011, p. 74). É ele quem faz a mixagemdas batidas e das outras músicas

para criar uma batida sobre a qual o *MC* rima. É o *DJ* quem dá o tom[16] da música, quem determina a cadência dos *beats*[17]e o estilo sonoro a ser seguido, estilo que muitas vezes faz parte (em um improviso, por exemplo) até mesmo do tema sobre o qual o *MC* vai rimar. Não é simplesmente tocar uma batida, mas envolver a plateia na performance harmônica existente entre *DJ* e *MC*.

Como podemos inferir, o *MC* (*Master of Ceremonies* ou Mestre de Cerimônias) é aquele que canta, que rima: "Seu papel é usar a voz para falar do cotidiano; ele ou ela, pela poesia, trazem aspectos do contexto social e cultural e mostram de que maneira mantêm relações com questões globais e locais" (SOUZA, 2011, p. 73). Segundo Sergio Machado Leal, em *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação*, considerando o contexto estadunidense, não havia distinção entre DJ e MC.

> Apenas mais tarde o DJ Kool Herc introduziria a ideia no Bronx. Até então, a função era assumida duplamente: DJ-MC. No entanto, na Jamaica, além dos DJs, os *toasters* também controlavam o palco. Ao contrário do que se imagina, o MC nada tem a ver com o rapper; sua origem jamaicana precede o surgimento do rap no Bronx. Além disso, o MC cria versos de pronto, enquanto o rapper os elabora antes no papel. Ainda que nada impeça a possibilidade de um MC ser um rapper ou vice-versa, cada elemento possui seu valor distinto (LEAL, 2007, p. 26).

A função do *MC* é anterior à de cantar. A função primeira está mais ligada ao nome em si, já que quem falava ao microfone era, de fato, o "mestre de cerimônias", que, com o passar do tempo, foi incorporando elementos de improvisação e de rima até se transformar no que costumamos hoje chamar de *MC*.

Vale ressaltar que nem sempre o *DJ* que toca com o *MC* é quem produz seus *beats.* Atualmente, existe a função do *beatmaker*: aquele que produz *beats,* mas que nem sempre é o *DJ* que acompanha o *MC* em seus shows por exemplo. A função do *beatmaker*, conforme definição do portal *O Nosso Quintal*,[18] é de criar a batida sobre a qual o *DJ* faz a mixagem e sobre a qual o *MC* rima.Geralmente, os *beatmakers* possuem catálogos disponíveis *online* de *beats* feitos por eles que são legalmente comprados pelos artistas. Esse trabalho também é

[16] Tom no sentido de fluxo, não no sentido de nota musical.
[17] *Beat* é entendido como batida; a composição instrumental da canção: as percussões, os *samples*, e outros instrumentos incorporados (virtualmente, geralmente) às batidas.
[18] Disponível em: <http://nonossoquintal.com.br/redacao/ensaios/skeeter-e-a-ascensao-dos-beatmakers/> Acesso: 13 ago. 2018.

feito por *DJs*. Podemos dizer que os *DJs,* em sua maioria, são *beatmakers*, mas os *beatmakers* nem sempre são *DJs*.

É possível pensar que o *hip-hop* como movimento cultural tem também um papel político, conforme entende Takeuti, no artigo já citado. Nele, a autora trata, dentre outras coisas, "de jovens engajados na invenção de novas 'atitudes' sociais a partir de 'sua periferia'." (TAKEUTI, 2010, p. 14), mostrando como, através da arte, eles adquirem um discurso de resistência. Para a pesquisadora, o *hip-hop* pode ser uma via de saída para esses jovens periféricos, uma alternativa à violência que os alija: "O conceito de hip hop estaria, na representação dos próprios jovens nele engajados, diretamente associado a um determinado conceito de periferia: 'periférico é condição geográfica e é também um sentimento de pertencimento'." (TAKEUTI, 2010, p. 15). Ou seja, o próprio surgimento do movimento *hip-hop* muda até mesmo a percepção que os periféricos têm de sua condição social. O reconhecimento de sua posição social permite que os jovens integrantes do movimento *hip-hop* sejam agentes de transformação dessa realidade. Eles buscam o pertencimento na sociedade através da sua arte:

> Em lugar de empunharem armas, vociferam seus cantos e poemas (o rap); rompem espaços urbanos apenas com seus corpos em danças rompantes (o break, o street dance); pintam muros ou paredes de edificações urbanas (o grafite); escrevem e publicam contos, poemas, romances e histórias de vida de "gente da periferia" e suas denúncias sociais (a literatura periférica) e; se organizam em pequenos núcleos de confabulação (a Posse) para reinventar uma nova forma de resistir e, conseqüentemente, de viver numa sociedade em que perduram relações violentas de desigualdade social. (TAKEUTI, 2010, p. 15)

Muitas vezes sem saber os jovens "têm se esquivado à vida de 'mortes, drogas e violências' por outra tentação, a de aprender a produzir uma arte: arte de dizer, arte de fazer e arte de pensar [...], tendo o hip hop como ponta de lança de suas novas atitudes." (TAKEUTI, 2010, p. 21). Takeuti diz que muitos jovens com os quais realizou um projeto de "pesquisa-intervenção sociológica" relatam uma queda na violência no seu cotidiano depois da chegada e crescimento do *rap* e do *hip-hop* em geral em sua comunidade. Atribuem isso à chegada do disco *Sobrevivendo no Inferno* d'Os Racionais MC's, que serviu como um ponto de partida para que tomassem a iniciativa de construir um grupo para terem também sua voz reconhecida. Esses jovens, observa Takeuti, "Aderiram, assim, ao lema de que 'sua arte periférica é um ato político'", "Pretendem, pela música, dança, pintura e escrita literária, poder 'comunicar sua arte periférica'". (TAKEUTI, 2010, p. 15, 21).

Os jovens buscam na arte uma saída para seus problemas cotidianos e veem nisso também uma forma de se expressar; um modo de mostrar aos outros como é sua realidade e como são injustiçados diariamente. O *rap* como alternativa à violência pode, de fato, salvar vidas. Seu caráter político, quando pensamos nisso, se torna explícito.

Mas de onde vem o *rap*? Para Ana Lúcia Souza, um dos possíveis contextos de surgimento do *rap* foi o êxodo rural de jovens negros e pobres na Jamaica, que iam para a cidade sem perspectiva de melhora de sua condição social, o que favoreceu fortemente a criação de um "estilo de vida no qual o uso da linguagem visava falar das experiências cotidianas e marcar posições de contestação contra o que a sociedade pretendia estabelecer por eles: 'negros', vindos do interior, 'ignorantes' e sem especialização profissional." (SOUZA, 2011, p. 59). O contexto de criação dessa forma "rudimentar" de *rap* é análoga (ou até fortemente similar) ao contexto estadunidense ou até mesmo o brasileiro.

A origem do *rap* também é brevemente discutida por Roberto Camargos. Para ele, é precisamente inviável definir a origem do *rap,* já que muitas são as possibilidades que podem ter influenciado mutuamente nesse surgimento. Um segundo aspecto que aponta a dificuldade dessa definição é a falta de documentação dessas expressões culturais, uma vez que se trata de uma cultura majoritariamente marginal e que, por isso, não possuía "esquemas formais de regulação e documentação da cultura" (CAMARGOS, 2015, p. 33). Camargos também levanta a possibilidade de os *rappers* serem originários dos *Griots*: os narradores do nordeste da África, que eram "responsáveis pela difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos de pessoas de regiões específicas da África" (CAMARGOS, 2015, p. 33).Nesse sentido, os *rappers*expressam, por meio do discurso do *rap,* seu cotidiano, suas mazelas, seus sofrimentos diários, etc. O *rapper* tem o papel, além de transmitir oralmente a cultura e a vivência das pessoas, de representá-las.

Camargos nos oferece uma ligação entre duas possíveis origens do *rap*, aquela que aponta sua gênese na Jamaica, com os *Rude Boys,* e a que diz que os *rappers* vieram dos *Griots* africanos, contextualizada nos Estados Unidos através dos processos migratórios. Para ele,

> [...] diz-se que o rap despontou primeiramente nos Estados Unidos, guardando relação direta com a presença de imigrantes negros e latinos nesse país, em meados dos anos 1970. Destaca-se a chegada dos **jamaicanos** entre 1960-1970 – ao fugirem, em vão, da crise econômica e social que acometeu a ilha –, **carregando na bagagem elementos culturais e práticas que já lhe eram comuns com influências de matrizes africanas, das quais**

> **descendiam, como oralidade, modos de se comportar e tipos específicos de música**. Nesse contexto, durante as transformações do cenário urbano estadunidense e dos efeitos da crise de desindustrialização que afetaram drasticamente a vida das pessoas – em especial os pobres –, jovens "marginalizados" introduziram na urbe práticas inovadoras. Na esteira disso surgiram os costumes musicais conhecidos por sound systems, conectados ao canto-falado e que já eram desenvolvidos na Jamaica, inspirando novas formas de sociabilidade em solo estadunidense. (CAMARGOS, 2015, p. 34, grifos nossos)

Os jovens marginais dos Estados Unidos (dos quais muitos eram jamaicanos), em sua expressão cultural, que se dava através dos toca discos do *DJ* e também da vocalização dos *MC's*, reuniram a cultura africana e a jamaicana em prol do surgimento de uma cultura que agrupasse isso tudo em um produto artístico inédito, o *rap*.

O *rap* não se consagrou individualmente nos Estados Unidos. Com ele, estavam a dança (o *break*) e o grafite. Como diz Souza, o contexto histórico vivido pelos negros nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 foi extremamente propício para o surgimento dessas manifestações culturais, já que era um momento no qual despontaram "importantes líderes ativistas, entre os quais se destacam Martin Luther King, Angela Davis, Malcom X, Rose Parks, entre outros" (SOUZA, 2011, p. 62). Além disso, apareceram também alguns movimentos negros como *Black Panthers* e o *Black Power*, que foram importantíssimos para a disseminação da ideia que os negros são tão capazes quanto os brancos e do reconhecimento da beleza negra (Cf. SOUZA, 2011, p. 62). O bairro americano do *Bronx* foi o local de surgimento do *hip-hop*, pois lá, "Com o esgarçamento e o pouco alcance dos programas sociais, a rua foi cada vez mais ocupada pelos jovens que a ressignificaram como 'o lugar' de passar a vida, jogar basquete, namorar, ouvir músicas, dançar, cantar e aprender." (SOUZA, 2011, p. 63, aspas da autora).

Com o advento da tecnologia e da internet, os *rappers* alcançam público em toda parte e podem ser ouvidos a qualquer momento em qualquer lugar domundo. Por meio da dança, do grafite e da música os jovens negros e periféricos expressam sua cultura e sua vivência, tendo o *rap* como seu principal meio de propagação. Ao vermos canções com milhões de reproduções em várias plataformas digitais, como o *YouTube* e o *Spotify*, temos a noção de que o alcance do *rap* hoje é infinitamente maior que na época do seu surgimento.

Sendo a expressão de comunidades silenciadas e oprimidas, o *rap* se constitui como uma arte manifestamente política, que leva a um público maior uma perspectiva mais concreta e crítica da realidade vivida pelas pessoas marginalizadas.É importante ressaltar a importância

social do *rap*, já que sua voz é ouvida tanto por quem integra as comunidades, as quais são representadas, quanto por quem não as conhece. A perspectiva oferecida pelo *rap* é importantíssima em tempos de intolerância e de negação da opressão.

O *rap* é, assim, um tipo de expressão verbo-musical que conscientiza as pessoas e transforma vidas, que expõe condições de exclusão social, revelando pessoas e histórias que são esquecidas/silenciadas. Nesse caso, o *rap* também canta a violência, o crime, as drogas, pois se vê também inserido nesse contexto, conforme veremos.[19]

[19] Algumas vertentes do *rap* moderno – como o *trap*, no qual esta é uma característica recorrente – podem até mesmo vangloriar o crime, as drogas, etc., como podemos ver na letra de "Flack Jack", do grupo Recayd Mob, em que Mc Igu canta: "Acelera forte, os malote no tanque / E o fuzil na garupa / Pilota com uma mão e atira com a outra / Especialista em fuga". Nesse trecho, Mc Igu narra uma fuga policial, na qual o fugitivo tem possivelmente uma grande quantidade de dinheiro (sinalizada por "os malote no tanque", já que "malote" é uma palavra comumente utilizada para se referenciar uma grande quantidade de dinheiro) ao mesmo tempo que tem "um fuzil na garupa" e se diz "especialista em fuga". O crime, nesse exemplo, não é rechaçado, e o discurso moral é inexistente, o que é cantado nesse trecho é justamente a fuga da polícia, o fuzil, o dinheiro, não o contrário como pode se esperar do *rap*.

2. ENGAJAMENTO E DENÚNCIA NO *RAP* DE DJONGA

Gustavo Pereira Marques (Djonga)[20]nasceu em 4 de junho de 1994, na favela do Índio e cresceu no bairro São Lucas, em Belo Horizonte. O *rapper* mineiro possui três discos lançados oficialmente: *Heresia* (2017) e *O Menino Que Queria Ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019), todos pela CEIA Ent., além de um EP de nome *Fechando o Corpo* (2015), alguns *singles* e participações em canções de outros artistas[21] ou grupos.[22] Entretanto, sua afinidade com a música começa bem antes; antes mesmo da sua interação com o *rap.*

Desde cedo Djonga teve contato com o samba de Cartola e outros que ouvia através da mãe, que colocava essas canções enquanto limpava a casa. Além do samba, era também comum rolar na casa música pop internacional, discoteca e Jovem Guarda. Seu primeiro contato com o *rap* foi através d'Os Racionais, por um disco que ouviu quando tinha entre 7 e 8 anos de idade.

Em entrevista à Revista Redbull,[23] Djonga diz que começou sua carreira musical em um sarau de poesia em Belo Horizonte, chamado Sarau Vira-Lata – sarau que, segundo ele, tinha também um viés político, assim como vários outros espalhados pela cidade, que funcionavam como uma espécie de protesto contra o prefeito da época. Sua participação se dava primeiramente para ouvir as poesias dos outros participantes. Com o tempo, ele foi adquirindo gosto por fazer sua própria poesia.

---

[20] Djonga, artista mineiro, conta com três álbuns gravados, lançados e reconhecidos pelo próprio artista como álbuns de fato, e mais um álbum chamado *Fechando o Corpo*, que não fará parte dessa pesquisa por ser considerado pelo artista como um disco introdutório e mais focado no aprendizado musical. O primeiro álbum de Djonga, desconsiderando *Fechando o Corpo*, é intitulado *Heresia* e conta com dez faixas: 1 – "Corre das Notas"; 2 – "Entre o Código da Espada e o Perfume da Rosa"; 3 – "Esquimó"; 4 – "Fantasma"; 5 – "Santa Ceia (Ft. Yodabren); 6 – "Verdades Inventadas"; 7 – "Geminiano"; 8 – "Heresia"; 9 – "Irmãos de Arma, Irmãos de Luta (FBC Interlúdio) (Ft. FBC); 10 – "O Mundo é Nosso (Ft. BK' (Nectar))". O segundo álbum, *O Menino que Queria ser deus*, lançado precisamente um ano após o primeiro, também conta com dez faixas, sendo elas: 1 – "ATÍPICO"; 2 – "JUNHO DE 94"; 3 – "UFA pt. Sidoka & Sant"; 4 – "1010"; 5 – "SOLTO pt. Hot"; 6 – "CANÇÃO PRO MEU FILHO"; 7 – "CORRA pt. Paige"; 8 – "ESTOURO pt. Karol Conka"; 9 – "DE LÁ"; 10 – "Eterno". O terceiro, *Ladrão*, foi lançado também no dia 13 de março, um ano após o anterior, e conta com as canções: 1 – "HAT-TRICK"; 2 – "BENÉ"; 3 – "Leal"; 4 – "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (feat. Filipe Ret)"; 5 – "TIPO pt. MC Kaio"; 6 – "LADRÃO"; 7 – "BENÇA"; 8 – "VOZ pt. Doug Now & Chris MC"; 9 – "MLK 4TR3V1D0"; 10 – "FALCÃO".

[21] Os chamados *feats*, mas que, geralmente no *rap,* são participações nas quais cada artista escreve seus próprios versos ao redor de um tema comum, até porque muito da identidade do artista vem da sua forma de rimar e de escrita de suas letras.

[22] As participações em grupo feitas por alguns artistas são comumente chamadas de *cypher*, termo em inglês usado também pelos *rappers* americanos para designar tais canções. Não é um duelo de *MC's* mas também não é uma música colaborativa na qual as partes necessariamente se encaixam. (geralmente não possui refrão).

[23] Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>Acesso:28 ago. 2018.

O nome artístico do *rapper* surgiu de uma brincadeira feita por seu amigo Hot Apocalypse, conhecido do sarau: ele costumava chamar todo mundo de djonga, e um dia quando Djonga foi recitar sua poesia, mas havia chegado atrasado para o sarau, pediu para que Hot o inscrevesse. Hot o inscreveu sob o apelido Djonga, tornando-se, daí em diante, seu nome artístico.

O parceiro Hot Apocalypse convidou Djonga para montar um grupo e produziu um *beat* sobre o qual o *rapper* rimou com uma poesia escrita há muito tempo. Isso deu origem ao seu primeiro single, chamado "Corpo Fechado". Esse single, segundo o site Genius,[24] foi lançado em 12 de maio de 2014. Em 2015, Djonga lança em parceria com Coyote Beats um EP referente ao seu primeiro *single*, *Fechando o Corpo*, que conta com sete faixas e mais uma bônus com participação de DJ1. O disco também possui participação de outros artistas como Oreia, Jacques Cigarra e Remi; e contêm *beats* de outros *DJ's* além do próprio Coyote Beats, Oculto Beats, Sagaz, Thiago Braga e Datti.[25]

Após a repercussão do seu primeiro disco, Djonga foi conhecendo, aos poucos, outras pessoas da cena do *rap* local, e criou, junto com Hot Apocalypse, um grupo chamado DV Tribo. O grupo contava com Djonga, Hot Apocalypse, FBC, Clara Lima, Oreia e o *beatmaker* Coyote Beats. Conforme o crescimento do grupo, as participações foram aparecendo e, depois de uma *cypher* com o grupo de *rap* A Pirâmide Perdida, o grupo ganhou de fato grande visibilidade.

Por conta da repercussão atingida pelo grupo, Djonga conhece Baco Exu do Blues, artista de Salvador, com quem participou da faixa "Sujismundo", lançada no YouTube[26] em 28 de outubro de 2016. É importante notar que Baco Exu do Blues, junto com Diomedes Chinaski, lançou dois meses antes (29 de agosto de 2016) a faixa "Sulicídio",[27] que tinha como tema principal a exclusão, da cena do *rap* nacional, dos *rappers* que não fossem do Sudeste, principalmente Rio e São Paulo. Tal faixa alcançou grande repercussão pela polêmica gerada. Isso fez com que Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski ficassem

[24]Disponível em: <https://genius.com/Djonga-corpo-fechado-lyrics>Acesso:28 ago. 2018.
[25] Informações sobre o disco *Fechando o Corpo* coletadas do site Zona Suburbana. O site também contém uma incorporação do perfil do Djonga no Soundcloud (site de *streaming* de música), no qual também é disponibilizado o *download* gratuito das canções. A referida página no site Zona Suburbana está disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/fechando-o-corpo-o-novo-ep-de-djonga/> Acesso: 28 ago. 2018.
[26]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RbhfSV_-MK8>Acesso:28 ago. 2018.
[27]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_2r0OtMxj20>Acesso:28 ago. 2018.

nacionalmente conhecidos no *rap*. A faixa "Sujismundo", por contar com Baco, nome polêmico da época, fez com que Djonga fosse (talvez pela primeira vez) visto nacionalmente.

Em março de 2017, mais precisamente no dia 13, foi lançado o segundo álbum de Djonga, *Heresia*. O artista considera esse como sendo seu primeiro álbum, pois *Fechando o Corpo* foi um momento de aprendizado.[28]*Heresia* foi lançado pelo selo CEIA, encabeçado por DonCesão e Febem, outros *rappers* com os quais Djonga participou de um *cypher* pelo canal no YouTube da MOB79. A faixa "Atleta do Ano",[29] lançada em 9 de fevereiro de 2017, também contou com a participação de BK (que participou da música "O Mundo é Nosso", do álbum *Heresia*) e alcançou, como visto no vídeo do YouTube no dia 04 de setembro de 2019, mais de 7,7 milhões de visualizações, projetando Djonga cada vez mais no cenário do *rap*.

O álbum *Heresia* possui dez faixas, todas atualmente disponíveis no Spotify (plataforma de *streaming* de música) e conta com a participação de BK, Yodabren e FBC. O álbum *Heresia* foi eleito por voto popular como o melhor disco de 2017 pela *Revista Rolling Stones*[30] e foi referenciado pelo portal Uol[31] como álbum destaque em 2017.

Na época, a namorada de Djonga estava grávida, e a responsabilidade na produção do álbum era grande. Além disso, havia a necessidade de consolidar seu trabalho através de um álbum bem produzido. Djonga dá créditos ao grupo CEIA e às pessoas que participaram da produção do disco.

No dia 10 de julho de 2017, Djonga lança um videoclipe da sua faixa "Esquimó",[32] que faz parte do seu disco *Heresia*. O videoclipe conta com a participação, além de Clara Lima e Febem, de Mano Brown d'Os Racionais, que pediu para participar.

Exatamente um ano após o lançamento de *Heresia*, no dia 13 de março de 2018, foi lançado o álbum *O Menino Que Queria Ser Deus*. Disponível no *Spotify*, o disco conta também com dez faixas. A faixa "CORRA"[33], com participação de Paige, foi lançada no

[28] Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>Acesso:28 ago. 2018.
[29]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ww42xcOqmX4> Acesso: 28 ago. 2018.
[30] Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/enquete/os-melhores-discos-de-2017-ate-agora/resultado> Acesso: 6 de jun de 2018.
[31] Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/colunas/adriana-de-barros/2017/12/04/quem-se-destacou-na-musica-em-2017-apca-divulga-indicados-em-5-categorias.htm> Acesso: 28 ago. 2018.
[32]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJZqQIa8h4M>Acesso:28 ago. 2018.
[33]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>Acesso:28 ago. 2018.

YouTube como videoclipe um mês após o lançamento do álbum. No dia 18 de maio de 2018, foi lançado o videoclipe, também no YouTube, da faixa "JUNHO de 94".[34]

Em entrevista ao canal do YouTube ONErpm[35], Djonga disse que espera que o álbum seja substancial e relevante, que seja reconhecido no futuro como fundamental para descrever o contexto musical da época. Ao contrário do seu álbum *Heresia*, no qual ele diz que foi um grito de desespero, descarregando as emoções de uma vida e em busca de fama e meios para conseguir viver de sua arte; em *O Menino Que Queria Ser Deus*, ele busca explorar sua musicalidade: "é o mesmo Djonga, mas de outro jeito."[35]

Seguindo a tradição instaurada por Djonga de lançar seus álbuns um ano após o último, o *rapper* lança, em 13 de março de 2019, o álbum *Ladrão*, que mais uma vez conta com dez faixas. Pelos temas recorrentes nas letras do álbum, há uma sugestão do *rapper* mineiro de se auto intitular ladrão. Na faixa homônima, a letra diz: "[...] Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo / Todo ouro e toda prata, passa pra cá [...]". O ladrão-vingador, nesse caso, se parece mais com Robin Hood, que através do roubo recupera o que era originalmente dos seus.

Considerando a trajetória musical do *rapper* Djonga, neste capítulo, dedicar-nos-emos à análise de seis canções do *rapper* Djonga, organizadas a partir de três itens. Em 2.1., "'[...] com vinte e poucos sou griot e tô ensinando pros menino, ta?': o *rapper* e sua comunidade, trataremos das relações entre o *rapper* e sua comunidade e de sua postura comprometida e engajada. As canções mobilizadas para essa análise serão"CORRA", do álbum *O Menino que Queria ser Deus* e "Hat-Trick", do álbum *Ladrão*.No item 2.2, "Minha língua é uma bazuca': linguagem e violência", discutiremos tanto a linguagem do *rapper,* em sua materialidade sonora e verbal, quanto sua relação com a violência, expressa nas letras das canções "Heresia", do álbum *Heresia* e "Yeah", um *single* publicado no *YouTube*. No terceiro e último item, "Oh mãe, olha como me olham': entre a santa e a puta", observaremos a forma como a figura feminina aparece nas letras das canções de Djonga, destacando dois tipos femininos principais, a "santa", relacionada principalmente à imagem materna, mãe, avó, ou até mesmo a mãe do seu filho, e a "puta", uma mulher objetificada e sem voz. As letras analisadas são "Bença", e "1010", dos álbuns *Ladrão* e *Heresia*, respectivamente.

[34]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>Acesso:28 ago. 2018.
[35]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5tC1rJvht9k>Acesso:28 ago. 2018.

2.1"[...] com vinte e poucos sou *griot* e tô ensinando pros menino, ta?": o*rapper* e sua comunidade

O *rap* é, como vimos, um dos quatro elementos da cultura *hip-hop,* e pode ser definido, *a priori*, como "gênero meio falado, meio cantado" (CASHMORE apud FERNANDES, 2018, p. 20), que faz uso de *sample*se mixagens, tendo seu contexto de surgimento cultural nas periferias.

Joseli Fernandes, na dissertação "*Através do meu canto o morro tem voz": o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado*, busca apresentar e analisar o discurso de resistência do *rapper* citado. Ela aponta que o *rap* pode ser caracterizado

> [...] a partir de uma multiplicidade de vozes, de discursos que representam diferentes posicionamentos, organizados por narrativas caracterizadas tanto pelo caráter de denúncia e revolta quanto, em algumas situações, de incitação à violência ou da promoção de um discurso de harmonia entre as pessoas, propondo alternativas à situação de vulnerabilidade que marca o sujeito periférico. (FERNANDES, 2018, p. 8)

Estando ligado ao contexto de experiência de "jovens periféricos", o discurso social e político é muito presente no *rap*.

Roberto Camargos, em estudo já citado,aponta que não pretendia, com sua pesquisa, traçar caminhos individuais de artistas específicos, mas entender a ação política desses indivíduos enquanto artistas urbanos e qual seu impacto social e ideológico. A partir do material que ele dispunha,[36] foi possível perceber nos *rappers* uma atitude engajada, um posicionamento crítico e alto teor de protesto em suas letras. Segundo ele, uma boa parcela dos *rappers* "se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião." (CAMARGOS, 2015, p. 77-78). Tratar de política no *rap* não significa falarmos de posição partidária, mas de uma postura cidadã reivindicatória, de valorização de uma criticidade e do anseio pelo despertar da consciência do público em relação à realidade que os maltrata.

[36]Que partiu da "aquisição de CDs, bem como pela reunião de cópias de CDs, LPs e fitas K-7, a partir do empréstimo de pessoas ligadas ou não ao rap e ao hip hop. O mesmo ocorreu com filmes e documentários, em parte adquiridos em locadoras que se desfaziam de seus VHS (com pouca saída, em um momento em que o suporte dominante passou a ser a mídia de DVD) [...] estudava. Na medida do possível, compareci a apresentações e segui parte da movimentação de algumas pessoas vinculadas a essa expressão cultural, o que rendeu convites para acompanhar reuniões de *rappers*" (CAMARGOS, 2015, p. 28-29)

Isso fez com que o *rap* ganhasse a fama de "mensageiro do povo". Assim, se algum *rapper* não se esforça para ser crítico e reflexivo, se não tem como objetivo principal de suas rimas passar mensagem e informações para quem não tem, ele é menosprezado pelos próprios *rappers*. Segundo Camargos, essa perspectiva sugere que o *rap* que não segue esse padrão crítico e de engajamento não é tido como "*rap* de verdade". (Cf. CAMARGOS 2015, p. 78), sendo esse engajamento "um tipo [...] com cartilha própria, preocupado com as demandas que são pensadas e gestadas no interior de um segmento da sociedade com o qual os rappers têm relação orgânica." (CAMARGOS, 2015, p. 83). Em outras palavras, o *rapper* se empenha em algo que é referente ao seu cotidiano e à sua vida. Ele tenta, através de suas letras, conscientizar, tanto as pessoas que estão em condições periféricas como aqueles que não são da periferia, para os problemas lá vividos rotineiramente por seus moradores. O papel do *rapper*,nesse sentido é o de ser mensageiro em uma via de mão dupla.

Djonga brinca com esse fato em uma de suas letras, a da canção "Entre o Código da Espada e o Perfume da Rosa", do álbum *Heresia*, na qual diz: "Quem quiser rap de mensagem/ Mando um rap meu por SMS". Ele ironiza o fato de ser cobrado a fazer um *rap* que transmita uma mensagem social, e faz isso por meio da analogia entre "mensagem" e "SMS" (*Short Message Service,* ou: Serviço de Mensagens Curtas), serviço utilizado para transmitir mensagens, o que também se espera do *rap*. Nos versos citados, podemos ver uma espécie de resistência irônica a um engajamento opressivo, como parte de um receituário próprio do *rap*. Por mais que Djonga tenha uma postura política e seja de fato comprometido, é como se ele dissesse: "não quero me sentir obrigado nem mesmo a ser esse sujeito engajado que todos esperam". Esse "desengajamento" seria, então, uma forma de ser engajado, comprometido, em primeiro lugar, com seus próprios anseios, irmanados, claro, com os de sua comunidade. Djonga parece ter uma preocupação menor com o engajamento opressivo que cobra "mensagem" de *raps*. O que é priorizado em seu *rap* são suas vivências, e a mensagem pode ser vista como uma consequência destas e não uma imposição.

Camargos chama a atenção para o fato de que a expressão política do *rap* não pode ser confundida com militância partidária, pois engajamento diz respeito à tomada de posição, e não à afiliação partidária. Ser engajado para o *rapper* é, como no caso de Djonga, lutar pelo seu povo e por seus ideais, defender suas ideias, não necessariamente no que tange as decisões políticas. Benoît Denis, em *Literatura e engajamento*: *de Pascal a Sartre*, discute o conceito

de literatura engajada, alertando para o fato de que o engajamento está presente em vários momentos da literatura. Para ele,

> [...] engajar-se significa também tomar uma direção. Há assim no engajamento a ideia central de uma escolha que é preciso fazer. No sentido figurado, engajar-se é desde então tomar certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. (DENIS, 2002, p. 32)

Transpondo a discussão do crítico para outro campo artístico, o da canção popular, mais particularmente do *rap*, podemos entender que ser um *rapper* engajado é verbalizar questões próprias de seu universo e das pessoas de sua comunidade, discutindo aquilo que contorna sua realidade. O *rapper* engajado não é necessariamente afiliado a algum partido, projeto ou político específico, mas emite suas opiniões, canta o que o incomoda na sociedade, principalmente em sua comunidade. Trata-se, nesse caso, de um tipo de comprometimento coletivo, mas marcado pela entrega, como evidenciado por Denis: "No sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que assumiu explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que se ligou de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação". (DENIS, 2002, p. 31, grifo do autor)

O que está em jogo e é "apostado" pelo artista engajado não é somente o *like* do fã ou a recepção da canção pela mídia, mas a função social da sua obra. No trecho seguinte, retirado da canção "Hat-Trick", Djonga verbaliza a ideia de autonomia do sujeito pobre, colocando-o no centro do poder econômico: "É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio / Parece que eu tô tirando, mas na real tô te chamando pra ser sócio".

Indo contra o movimento *hype* e não considerando a ostentação como sinônimo de sucesso, o *rapper* busca a quebra desse paradigma para introduzir um pensamento que, para ele, é mais importante e recompensador, ele cumpre o papel de projetar no imagético dos seus ouvintes uma perspectiva antes ignorada, ou mesmo ofuscada, um negro em uma posição de poder (contrária ao caminho do crime e à falsa ostentação), dada pelo crescimento (principalmente financeiro) e pela "autonomia", compartilhados entre membros de sua comunidade. Fazendo isso Djonga coloca seu talento e a sua fala à serviço dos pobres, negros, subalternizados.

Na letra de “CORRA”, de 2018, do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, esse engajamento aparece de forma explícita. Djonga se coloca como anônimo na canção como forma de cantar em nome de toda uma vasta população pobre e negra:

> [Refrão: Djonga & Paige]
> Amor, olha o que fizeram com nosso povo
> Amor, esse é o sangue da nossa gente
> Amor, olha a revolta do nosso povo
> Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente
>
> [Verso 1: Djonga]
> Éramos milhões, até que vieram vilões
> O ataque nosso não bastou
> Fui de bastão, eles tinham a pólvora
> Vi meu povo se apavorar
> E às vezes eu sinto que nada que eu tente fazer vai mudar
> Auto estima é tipo confiança, só se quebra uma vez
> Tô juntando os cacos, não Barcelos, nem Antibes
> Sou antigo na arte de nascer das cinza
> Tanto quanto um bom motorista é na arte de fazer baliza
> Eu tô na arte de fazer...
> Eles são a resposta pra fome
> Eles são o revólver que aponta
> Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não 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
> Pra que isso, mano?
> Eu não quero vida de pizzaiolo, e sim ser dono da pizzaria
> Querem que eu me contente com nada
> Sem meu povo o tudo não existiria
> Eu disse: "Óh como cê chega na minha terra"
> Ele responde: "Quem disse que a terra é sua?"
>
> [Ponte: Paige]
> Ô ô ô ô ô ô ô
> Ô ô ô ô ô ô ô
>
> [Verso 2: Djonga]
> Aquela noite eu te ensinei coisas sobre o amor
> Durante o dia eu só tinha vivido o ódio
> Deus me deu o frio e não me deu o cobertor
> Perdão Senhor, mas na pista eu só vejo sódio
> Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos separa
> Depois nos acusam de tá dividindo demais
> Já se apropriaram de tudo
> Minha mente me diz: "get out, Gustavo, corra!"
> Você sabe o mal que isso faz
> Pra eles nota seis é muito

Pra nóis nota dez ainda é pouco
Pros meus qualquer grana é o mundo
Pros deles qualquer grana é troco
E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer
De quem tá com o controle do game
Não treme, não geme, se cala vadia
Aqui é a porra do senhor de engenho
Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame
Tem que se vender pra mim se tu quiser um Grammy
Sou a morte, o diabo, o capeta
A careta que te assombra quando fecha o olho
Enquanto eles gozam com o choro
Existirei pra fazer tu sorrir, amor
Sou seu colete à prova de balas
Seu ouvido à prova de falas
Eu vou tomar nosso mundo de volta

[Refrão: Djonga & Paige]
Amor, olha o que fizeram com nosso povo
Amor, esse é o sangue da nossa gente
Amor, olha a revolta do nosso povo
Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente

Sintonizado com o nome da música ("CORRA") está o ritmo, a levada, o *flow* de Djonga, que alterna a cada quatro versos curtos versos mais longos, em que acelera a fala, simulando uma espécie de corrida. Djonga corre, principalmente, do sofrimento passado por seus antepassados africanos que eram "milhões" e foram violentados pelos "vilões".Enquanto ao lado dos "milhões" há "bastões"; do lado dos "vilões" está a "pólvora". Djonga se insere nessa luta ancestral ao revelar que "Fui de bastão". Ele não está somente contando a história de um povo dizimado pela escravização, mas se inserindo como ativo naquele processo, no qual está colocado, como negro e marginalizado, ao lado dos que foram vencidos, mas apenas depois da luta.

Levando em consideração que Djonga se insere na luta como um fantasioso guerreiro ancestral ("Sou antigo na arte de nascer das cinzas"), podemos pensar que ele fala não de um ponto de vista particular, mas em nome de povo negro afetado. Ele, Djonga, negro, renasce desde a época de escravizaçãolutando sempre contra quem o oprime; e contra quem quebra sua autoestima ele coleta os cacos, que sãosocialmente vistos como menos importantes.

O *rapper* refere-se a "eles" e "vocês" não só como os escravizadores europeus brancos, mas também aos que hoje escravizam os negros e pobres.

[...]
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
> [...]

A mudança de pronome (de "eles" para "vocês") leva à inclusão do ouvinte do discurso na canção, numa acusação não abrandada, que reporta a responsabilidade pela morte e sofrimento do outro a todos nós. Assim, no trecho acima, Djonga também nos convoca a entendermos nosso papel nessa história e como, muitas vezes (até de modo inconsciente), somos também responsáveis pela opressão e pelo racismo. Nesse caso, trata-se do que se pode identificar como um tipo de "violência cultural", entendida como aquela que é tão arraigada que passa a ser culturalmente naturalizada. Como discutido por Thomas Conti, no texto "Os Conceitos de Violência Direta, Estrutural e Cultural":

> Por violência cultural nós queremos dizer aqueles aspectos da cultura, a esfera simbólica da nossa existência – exemplificada pela religião e a ideologia, a linguagem e a arte, a ciência empírica e formal (lógica, matemática) – que pode ser utilizada para justificar ou legitimar a violência direta ou estrutural. (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p).

É uma espécie de violência que legitima outras formas de violência, justamente o que é discutido por Djonga em suas letras. Invertendo a lógica perversa que estereotipia o negro e o pobre como bandido, Djonga nosapresentao medo que ele e todos os negros sentem da noite. Mais uma vez, somos os culpados, somos seu medo da noite, mas também "mentira bem contada" que é capaz de fazer com que o país acredite ser natural uma construção cultural que subjuga o negro e o considera como um ser perigoso, sobretudo à noite. Djonga expõe as mazelas de seu povo ao dizer que seu sofrimento é ridicularizado, mas além disso, é notado e ignorado: "Eu vi os menor pegando em arma, pois cês foram silenciadores".Aproveitando-se da multiplicidade de sentidos da palavra "silenciador", ele relaciona o silenciador usado em armas ao ato de silenciar, de estar em silêncio enquanto se vê isso e não se faz nada, ou melhor, de silenciar quem tenta falar sobre o assunto.

> [...]
> Eu vi meu pai chorando o desemprego, desespero
> Pra que isso, mano?
> Eu não quero vida de pizzaiolo, e sim ser dono da pizzaria
> Querem que eu me contente com nada
> Sem meu povo o tudo não existiria
> [...]

O descontentamento com as migalhas recebidas por seu povo agora é evidente, não basta que os negros sejam só pizzaiolos, pedreiros, garçons, etc., eles também devem ser donos da pizzaria e ter lugares sociais de destaque. Esperam que Djonga se "contente com nada", mas ele responde que "Sem meu povo o tudo não existiria".

Ao final da primeira parte da canção ele sumariza: "Eu disse: 'Óh como cê chega na minha terra' / Ele responde: 'Quem disse que a terra é sua?'". Esses dois últimos versos sinalizam mais uma vez a arrogância e a violência branca do colonizador, dono da pólvora. Djonga critica a falta de empatia dos "vilões" em reconhecer pessoas como pessoas e suas terras e costumes como seus. No começo eram "milhões', mas conforme chegaram os "vilões" seu povo foi dizimado, suas terras foram tomadas, foram excluídos de qualquer possibilidade de ascensão social por muito tempo... Vimos isso tudo acontecendo e fomos "silenciadores", que não só silenciam, mas fazem silenciar, como a palavra sugere.

Na segunda parte da canção, esboça-se uma dualidade performática, na qual os primeiros versos rompem com a proposta de melodia falada na primeira parte, em que a fala do *rapper* assumia um tipo de corrida musical:

> [...]
> Aquela noite eu te ensinei coisas sobre o amor
> Durante o dia eu só tinha vivido o ódio
> Deus me deu o frio e não me deu o cobertor
> Perdão Senhor, mas na pista eu só vejo sódio
> [...]

O verso inicial ("Aquela noite eu te ensinei coisas sobre o amor") sugere um apaziguamento na cólera do *rapper*, que já é acionada, novamente, no verso seguinte ("Durante o dia eu só tinha vivido o ódio"), marcando uma oposição, agora, entre noite/amor e dia/ódio. A imagem divina é introduzida por meio da corrupção de um ditado popular alienante, sugerindo a subversão do *rapper* na aceitação do destino negro.

> [...]
> Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos separa
> Depois nos acusam de tá dividindo demais
> Já se apropriaram de tudo
> Minha mente me diz: "get out, Gustavo, corra!"
> Você sabe o mal que isso faz
> Você sabe o mal que isso faz
> Pra eles nota seis é muito
> Pra nóis nota dez ainda é pouco
> Pros meus qualquer grana é o mundo
> Pros deles qualquer grana é troco
> E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer

[...]

"Se pá" é uma gíria que pode, neste contexto, ser entendida como um sinônimo de "talvez". Talvez são a causa da seca e da cerca, mas eles (os "vilões") mesmos os acusam de estar dividindo demais. Djonga e os seus já não têm nada, poisos "vilões" "já se apropriaram de tudo" e sua mente o manda fugirpor saber o mal que isso faz. A introdução do tema do privilégio se faz por meio de uma analogia escolar, desaguando na escala socioeconômica. Para eles (os "vilões"), nota seis – nota mínima de aprovação escolar –, pois não precisam provar nada; para nós (os "milhões"),a nota máxima ainda é pouco, pois o esforço deve ser sempre maior.Simetricamente, para "nós" qualquer dinheiro é o mundo; para os "vilões", o muito é um troco, que sugere o querer sempre mais. Nesse caso, resume Djonga, o negro está "errado antes de fazer".

No trecho seguinte da canção, Djonga assume, momentaneamente, o papel dos "vilões":

> [...]
> De quem tá com o controle do game
> Não treme, não geme, se cala vadia
> Aqui é a porra do senhor de engenho
> Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame
> Tem que se vender pra mim se tu quiser um Grammy
> [...]

Sua vítima é a mulher, nomeada de "vadia" e colocada como objeto, justamente por não estar com o controle do jogo na mão. No caso, o controle é dado ao homem, "senhor do engenho", representado pelo *rapper*, que se assume dono de tudo ("Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame"). Há, assim, a marcação de uma outra relação de dominação, dada pelo gênero, na qual não se exclui (pela denominação "senhor de engenho") a raça. Como observa Heleieth Safiotti,

> [...] a supremacia masculina perpassa todas as classes sociais, estando também presente no campo da discriminação racial. Ainda que a supremacia dos brancos e ricos torne mais complexa a percepção da dominação das mulheres pelos homens, não se pode negar que a última colocada na "ordem das bicadas" é uma mulher. Na sociedade brasileira, esta última posição é ocupada por mulheres negras e pobres. (SAFFIOTI, 1987, p. 16, aspas da autora).

Exercendo o papel de vilão, o *rapper* alude ao poder econômico da indústria fonográfica por meio da referência ao Grammy. Assim, apesar de negro e identificado com os

"milhões", ele se desloca um pouco da figura marginalizada ao evidenciar que houve, no seu caso, uma ascensão social por meio da música e da arte.[37]

Djonga quer nos ajudar a entender quem são "eles" e "nós". O *rapper* mostra uma diferença essencial entre "eles" e "nós" quando se difere por querer fazer sorrir ao invés de se deleitar com o choro, ele é colete à prova de balas, que diz querer "tomar nosso mundo de volta".

O título da canção, "CORRA", aparece na letra somente no verso "Minha mente me diz: 'get out, Gustavo, corra!'", representando uma luta interna do *rapper*, uma vez que sua mente pede para ele fugir, quando ele pretende tomar o mundo de volta. Corra para onde? E de quê? Deles? Ou para eles? A canção parece prenunciar uma guerra, na qual Djonga se coloca como "guerreiro ancestral" ("Sou a morte, o diabo, o capeta / A careta que te assombra quando fecha o olho") que com o poder de seu discurso denunciador (seu *rap*) pode vencer os "vilões".[38]

Os *rappers* são politicamente engajados, cada um por sua maneira, como discutimos, mas é preciso entender também como eles são legitimados como representantes de uma comunidade e quem ou o que dá voz a essas pessoas. Camargos dá ensejo a essa discussão a partir do conceito de "direito de fala", conforme expresso por Pierre Bourdieu em *O poder simbólico*. Para Bourdieu, quando o sujeito não possui aparatos materiais e culturais para se introduzir na vida política, o que resta a ele é a invenção de produtos culturais que servem de instrumentos para a percepção da vida social. O resultado disso é uma política mais relacionada com o cotidiano. Para o sociólogo:"O campo político é [...] o lugar de uma concorrência pelo poder que se faz por intermédio de uma concorrência pelos profanos ou, melhor, pelo monopólio do direito de falar e de agir em nome de uma parte ou da totalidade dos profanos." (BOURDIEU, 1989, p. 185). Dessa forma, o *rapper* é entendido como um

[37] Isso ocorre, por exemplo, na letra de "Mãe", também de 2018,, na qual o *rapper* canta alude a seu sucesso profissional: "Ô mãe, olha como me olham /Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all / Olha como me olham / Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar".

[38] O título da canção "CORRA" faz uma menção direta à produção cinematográfica norte-americana *Get out*, do diretor Jordan Peele, de 2017. Na história do filme *Get out*, um tipo de terror psicológico, uma comunidade branca higienizada acena para a natural inserção de um jovem negro em suas relações sociais. Mas por detrás dessa aceitação, há a ancestralidade do racismo dos integrantes da comunidade, que transformam negros em escravos robotizados. Tanto a canção de Djonga quanto o filme de Peele atestam a existência de um racismo mascarado nas relações sociais, que aparece muitas vezes, no Brasil, em expressões como "eu não sou racista, tenho até amigos negros". O termo "corra" é a tradução da expressão que titula o filme, "get out", aludindo ao fato de que o negro deve fugir da situação de aprisionamento proposto pelo filme e pelo racismo.

representante político de sua comunidade; aquele que possui o "direito de falar", e, além disso, é ouvido. Percebemos que não é necessário ser afiliado a um partido para ser um ser politicamente engajado.

Se pensarmos o *rap* como um movimento de protesto político podemos perceber justamente esse evento descrito por Bourdieu: os *rappers*, como dito anteriormente, não possuíam (enquanto pessoas periféricas e marginalizadas) aporte tecnológico e muito menos cultural para serem legitimados como homens e mulheres políticos, mas quando eles começam a se apropriar de produtos descartados (toca discos antigos e equipamentos descartados em função da chegada do CD) é possível a incorporação da política no cotidiano. As letras que denunciavam a realidade sofrida pelos negros e pelos periféricos adquiriram caráter político em seus meios culturais. O próprio triunfo do movimento *hip hop* é indício mais que explícito da legitimação desses agentes como representantes políticos dessas comunidades.

Na letra de "Fantasma", do álbum *Heresia*, Djonga canta: "Eu não sou de nenhum partido / e os cara me chama de eleito". Esses versos nos permite uma reflexão ainda maior sobre o "direito de falar": não basta simplesmente se portar como um "homem político", é necessário também ser aceito como tal pelo próprio público que o ouve. A legitimação dessa posição se dá democraticamente pelos interlocutores que o "elegem" ou não. O verso "Eu não sou de nenhum partido" reforça a ideia expressa anteriormente que a política presente no *rap* é apartidária e não diz respeito a um sistema político, mas a um modo de inserção social que prevê direitos e deveres, o exercício da cidadania. A eleição a que se refere Djonga não é a prevista por votos e urnas eleitorais, mas se dá pela identificação como porta-voz de uma comunidade. Essa expressão vocal pode ser entendida melhor se pensarmos em outro conceito bastante importante hoje, o de "lugar de fala".

Djamila Ribeiro, no livro *O que é lugar de fala?,* introduz o conceito de "lugar de fala" através de vozes como as de Grada Kilomba, Gayatri Spivak, Patricia Hill Collins e Linda Alcoff. Além de discutir o conceito de "lugar de fala" e sua origem, o livro versa sobre os detalhes que o compõem, começando com um esclarecimento fundamental,o de que não se deve "hierarquizar opressões" ao "nomear as opressões de raça, classe e gênero" (RIBEIRO, 2017, p. 13). É de suma importância que entendamos as opressões e respeitemos os grupos que com elas sofrem. Não "hierarquizar as opressões" significa estarmos abertos a discutir cada uma delas individualmente, sem valorar e escolher uma em detrimento da outra, isso

porque, segundo Ribeiro, “não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe ‘preferência de luta’.” (RIBEIRO, 2017, p. 71).

O objetivo do livro de Ribeiro não é somente refletir sobre “lugar de fala”, mas sobretudo romper com a “narrativa dominante” que coloca a história do corpo negro como “capítulos em compêndios que ainda pensam a questão racial como recorte.” (RIBEIRO, 2017, p. 15). A obra faz parte de uma série de títulos que tratam de “encarceramento, racismo estrutural, branquitude, lesbiandades, mulheres, indígenas e caribenhas, transexualidade, afetividade, interseccionalidade, empoderamento, masculinidades”, temas que, segundo a autora, são discutidos por “mulheres negras e indígenas, e homens negros de regiões diversas do país.” (RIBEIRO, 2017, p. 15). Ou seja, a coleção, da qual faz parte *O que é lugar de fala?,* objetiva formalizar esse lugar de fala, dando protagonismo vocal a agentes antes excluídos e pensar sobre os processos de legitimação dessa fala.

A discussão do “lugar de fala” se localiza na esfera dos movimentos feministas negros, que enfrentavam o dilema da “universalização da categoria mulher”, que era entendida e tratada, muitas vezes, como uma categoria única e homogênea, como se não houvesse aspectos como “raça, orientação sexual, identidade de gênero” a serem considerados (Cf. RIBEIRO, 2017, p. 21-22). Nesse sentido, pensar em “lugar de fala” equivale a descontruir narrativas existentes sobre grupos minoritários, que passam a exercer o poder político da fala e da representação por eles mesmo. Ribeiro aponta, a partir de Lélia Gonzales, que

> [...] quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento (RIBEIRO, 2017, p. 24)

Em outras palavras, o direito de expressar conhecimento válido, como definido pela sociedade, é garantido a alguns poucos privilegiados socialmente que, justamente por esse privilégio, são “levados a sério”.

Dizer que os grupos devem possuir um lugar de fala não quer dizer, segundo a autora, que agora só os negros podem falar sobre o racismo e lutar contra ele (Cf. RIBEIRO, 2017, p. 64), e que seja reservado a estas minorias falarem apenas de assuntos ligados à sua construção identitária étnica, social e de gênero: “Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é

permitido que se fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra?",questiona Ribeiro (2017, p. 77),

Linda Alcoff, no texto "The Problem of Speaking For Others" [O problema de falar pelos outros], observa uma "crescente percepção de que o lugar de onde alguém fala afeta tanto o significado quanto a verdade do que se diz, e, portanto, que alguém não pode ter a habilidade de transcender sua posição."[39] (ALCOFF, 199[?], s/p, tradução nossa). Por mais que uma pessoa possa falar sobre outra, isso não quer dizer que ela possa falar no lugar da outra. A preocupação com isso reforça a ideia de que há, de fato, um problema em falar no lugar de outras pessoas, e esse problema cresce proporcionalmente em relação à distância social entre quem fala e sobre quem é falado. Quando mais distante socialmente, quanto menos inserido no cotidiano daquele que se pretende falar por, mais problemático se torna o ato de falar por essa pessoa. (Cf. ALCOFF, 199[?], s/p). Ao mesmo tempo, a filósofa panamenha aponta que "o fato de pessoas privilegiadas falarem por ou em nome de pessoas menos privilegiadas tem, na realidade, resultado (em muitos casos) no crescimento ou reforçam a opressão sobre o grupo pelo qual se é falado."[40] (ALCOFF, 199[?], s/p, tradução nossa). Linda Alcoff discute a questão do "lugar de fala" por meio de vários pontos de vista e tenta chegar a um equilíbrio entre posições distintas para que o "falar pelos outros" não signifique que os outros não possam falar por si mesmos. Ela ressalta a importância política que o "falar pelos outros" pode ter em casos nos quais, por mais que os oprimidos tenham voz, essas vozes não são ouvidas.

Considerando essa discussão, o *rap* pode ser entendido, voltando à ideia de Bourdieu, associada à discussão sobre o "lugar de fala", proposta por Ribeiro, como um gênero musical que fala de dentro do espaço subalternizado, repercutindo, em suas letras, o universo linguístico e temático deste e suas formas de enfrentamento. Nesse caso, o *rap* é a representação de "vozes dissonantes", que

> [...] têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. (RIBEIRO, 2017, p. 87)

[39] "First, there has been a growing awareness that where onespeaks from affects both the meaning and truth of what onesays, and thus that one cannot assume an ability to transcendher location."
[40] "In particular, the practice of privileged persons speaking for or on behalf of less privileged persons has actually resulted (in many cases) in increasing or reinforcing the oppression of the group spoken for."

A fala de Ribeiro, como vemos, propõe pensar que a agressividade associada ao *rap,* por exemplo, pode ser originária do rompimento com narrativas hegemônicas, que não habituadas a esses "ruídos", veem/ouvem o gênero musical como violento. A partir disso, é possível pensar que o *rap* e o *rapper* não só fala de um lugar de origem autorizado, como fala por outros que não têm suas vozes escutadas, na medida em que fala de uma realidade que envolve ambos, utilizando-se, ainda, da uma indústria cultural e dos mecanismos do mercado fonográfico, não acessíveis a todos (do ponto de vista da produção). Os próprios subalternizados elegem o *rapper* como seu porta-voz, destituindo essa função dos "homens brancos", fazedores de uma narrativa até então hegemônica – referindo a expressão "homens brancos" aqui a todos que vêm de um lugar social diferente do qual se fala no *rap*. É evidente também que os "homens brancos" continuam a falar sobre os negros, sobre a favela, sobre as periferias, mesmo sobre o *rap*, etc., mas é notória a identificação da comunidade com o *rapper* que a representa. Por mais que o "homem branco" não tenha parado de falar sobre os negros, essa fala parece ser desvalorizada pelos próprios subalternizados.

Nesse caso, Alcoff chama a atenção para o fato de

> Quem está falando a quem se mostra ser tão importante para o significado e a verdade quanto o que é dito: de fato o que é dito acaba por mudar de acordo com quem está falando e com quem está ouvindo. [...] Por exemplo, em muitas situações quando uma mulher fala a presunção está contra ela; quando um homem fala ele é geralmente levado mais a sério [...].[41] (ALCOFF,199[?], s/p, tradução nossa)

A citação torna-se mais palatável ao universo que estamos tratando, o *rap*, se pensarmos sempre em relações de dominação, compreendendo os subalternizados como pessoas que estão retiradas da esfera do poder e da decisão que o *rapper* acaba por representar de maneira mais legítima. O *rapper*, ao tratar de uma experiência individual, acaba por expor o pensamento de uma coletividade, conforme vemos em alguns depoimentos: "você tem que estar baseado no dia a dia, a fonte tem ser um bagulho próprio teu" (FACÇÃO CENTRAL apud CAMARGOS, 2015, p. 12); "tudo isso, se você perceber, aconteceu comigo, mas aconteceu com você também, e você consegue entender o que eu falo" (GOG apud CAMARGOS, 2015, p. 21). Nesse caso, o *rap* projeta a voz individual do sujeito que canta e

[41]"Who is speaking to whom turns out to be asimportant for meaning and truth as what is said; in fact whatis said turns out to change according to who is speaking andwho is listening. [...] For example, in many situations when a woman speaks thepresumption is against her; when a man speaks he is usuallytaken seriously […]"

compõe, “com seu lastro particular de experiências vividas, a partir das quais são elaborados seus textos”, ao mesmo tempo que projeta uma “visão de mundo coletiva de uma determinada comunidade” (SALGADO,2015, p. 153).

Sem adentramos nas categorias de gênero, mas tendo como ponto de partida a percepção de relações de dominação, podemos pensar que o fato do *rap* vir de uma comunidade periférica, onde muitos não têm acesso a bens básicos e serviços fundamentais, como a escola, pode levar a um uso específico da linguagem, na qual “erros gramaticais e sintáticos” (do ponto de vista da norma padrão do português brasileiro) e gírias são fatores de identificação grupal, conforme veremos no item 2.2, que discutirá a linguagem do *rap*. Falar “pelo outro” (outro do ponto de vista da distância social), nesse sentido, pode levar a assumir a linguagem do “outro” (esse outro contra hegemônico) como algo menor, que precisa ser policiado, domesticado e adequado socialmente.

Quando Djonga diz que não é "de nenhum partido", na letra da canção “Fantasma”, citada há pouco, na verdade ele toma um partido, sim, quando expõe os problemas que ele e os outros marginalizados sofrem. Ele, querendo ou não, dá à sua voz a função de propagar essas informações. Alguns *rappers* o fazem de forma discreta e contida; outros, de forma escancarada.

No artigo “Do *griot* ao *rapper*: narrativas da comunidade”, Joseli Fernandes e Cilene Pereira discutem a ideia que o *rapper* pode ser uma figura modernizada do *griot* africano, associando ambos à do narrador tradicional, conforme discutido por Walter Benjamin. Para as autoras, o *griot* é “aquela pessoa que conta as histórias de uma determinada comunidade, função geralmente atribuída ao ancião de uma tribo devido à sua sabedoria e ao conhecimento por ele acumulado.” (FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 621). O *griot* tinha a função de, por meio da tradição oral, perpetuar as histórias de uma comunidade, lembrando que estamos tratando de culturas ágrafas, mobilizadas pela oralidade. Nesse caso, o *griot* é

> [...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada, e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade. (MELO, 2009, p. 149 apud FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 621)

Considerando que o *rapper* fala, em suas canções, sobre sua comunidade e vivência, ele pode se associar ao *griot* da seguinte forma: num primeiro momento, ele funciona como um narrador oral que conta à sua comunidade o que acontece, as injustiças que eles sofrem e vêm sofrendo desde muito tempo. Em um segundo momento, essa função narrativa alcança, por meio da canção, outros que não são de sua comunidade ou que permanecem estranhos à vivência periférica, levando a essas pessoas o conhecimento sobre as injustiças sociais cotidianas, escancarando a realidade tanto para os oprimidos quanto para os opressores.

Para Fernandes e Pereira (2017), é possível estabelecer uma relação entre o *griot* e o narrador benjaminiano na medida em que ambos se valem de tradições orais, mitos, histórias, etc., exercendo a função de perpetuador da história e da tradição narrativa. Benjamin classifica dois grupos de pessoas como os representantes primeiros da figura do narrador tradicional: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. Para ele,

> A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito o que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

Uma das questões principais do ensaio de Benjamin é a "morte" do narrador nos tempos modernos. Em tempos em que a tradição oral é substituída pela cultura letrada, o narrador acaba perdendo espaço para as grandes mídias, mas o *rapper,* de fato, perpetua a tradição oral por meio de suas canções, que cantam o cotidiano, criam histórias, transmitem mensagens, escancaram preconceitos e opressões, canta sua vida e a de seu público, de uma maneira oralizada, próxima da fala. Como já dissemos, em uma via de mão dupla o *rapper* narra tanto para quem vive o cotidiano sobre o qual está sendo falado quanto para quem nunca o viveu nem o viverá. Para Fernandes e Pereira, o narrador tradicional e o *rapper* estão

> [...] ambos mergulhados na experiência da comunidade e na oralidade. Assim, o que o *rapper* canta não é só fruto de sua vivência pessoal, mas de uma vivência inserida em um contexto maior, que diz respeito a todos que pertencem ou se identificam com uma dada comunidade. (FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 625)

O *rapper* tem o papel, além de transmitir oralmente a cultura e a vivência das pessoas, de representar essas pessoas. Segundo Alcoff, ao representar essas pessoas surge um segundo problema: a tentativa de delimitar quem é pertencente a qual grupo social, pois "As fronteiras

entre pertencer ou não a um grupo são ambíguas, e decisões sobre a demarcação da identidade são sempre em parte arbitrárias"[42] (ALCOFF, 199[?], s/p, tradução nossa). Uma pessoa que nasceu na favela, mas que hoje não a frequenta mais, está apta a falar em seu nome? Um *rapper*, como vimos, talvez assuma o papel de porta voz das comunidades periféricas e das pessoas marginalizadas, mas essa decisão é totalmente arbitrária por parte dos integrantes dessas comunidades. Uma hipótese sobre o porquê de tal identificação acontecer pode vir do fato de as pessoas reconhecerem o *rapper* como uma espécie de "griot moderno" (FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 620)

Os *rappers*, querendo ou não, influenciam quem os ouve. Djonga sabe disso e, apesar de cantar de forma irônica que pode mandar por SMS um *rap* para quem quiser um "*rap* de mensagem", se assume como narrador de sua comunidade na canção "Luto", de 2018 (publicada em 11 de dezembro de 2018 no *YouTube*[43] no canal *A Banca Records*, na qual participa junto com Black):

> [...]
> Sabedoria ancestral com vinte e poucos sou griot e tô ensinando pros menino
> [tá
> É que eu tô te vendo tentando, mas tu tá daí da ponte, já o Black aprendeu
> [rindo e pá, rap
> [...]
> Ouviram fogo nos racista e não entenderam a quem me referia quando eu
> [xingo o militar
> União de preto é dor de cabeça, igual a desculpa da sua mina que é pra não
> [te dar, cara
> É que você fodeu com tudo e ela não fode mais contigo, só por causa do nojo
> [que dá, gata
> [...]

Djonga se intitula *griot* e relaciona seu título à "sabedoria ancestral", como se ele fosse quem resgata tal sabedoria. Por meio dessa dita ancestralidade é que ele ensina "pros menino". Pensando na contextualização da letra da canção,podemos perceber um tom de protesto e de deboche ao mesmo tempo, sinalizados, por exemplo, no verso "Ouviram fogo nos racista e não entenderam a quem me referia quando eu xingo o militar". A canção "Luto" foi publicada quando o Brasil já havia eleito como presidente Jair Bolsonaro, que é chamado de "capitão" por quem o apoia, referenciando-seà posição que ocupou no Exército Brasileiro.

[42]"Group identitiesand boundaries are ambiguous and permeable, and decisionsabout demarcating identity arealways partly arbitrary."
[43] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uxHHkvs0c5c>. Acesso: 14 jan. 2019.

Nesse caso, a explicação de que o racista a quem se refere na canção "Olho de Tigre", canção lançada no canal *PineappleStormTV* no *YouTube*, (aludida aqui em "Luto"),é militar não só associa o racismo às forças de segurança do país (que incluem a Polícia Militar e o Exército), mas também ao atual presidente do Brasil (e não são poucas as afirmações racistas saídas da boca de Bolsonaro). Tal hipótese é aventada também pela posição política partidária do próprio *rapper*.[44]Esses elementos, como a intertextualidade entre as próprias canções de Djonga e a sua autointutilação como *griot*, mostram um engajamento bastante direto, visto que Djonga se lança, junto com sua "sabedoria ancestral", contra o então presidente do Brasil. Como dito pelo *rapper* na letra de "Entre o Código da Espada e o Perfume da Rosa", em trecho já citado e comentado, ele quer a liberdade de não ser engajado, e, como sinalizado na canção "Luto", também de ser engajado quando quiser.

Na letra de "O Mundo é Nosso (part. BK)", Djonga, exercendo seu papel social de narrador de sua comunidade, aponta a forma como sujeitos periféricos são tratados pelo sistema social, tendo como principal agente a polícia: "Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá / Mas na rua né não, na mão dos cana né não / Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão". Djonga denuncia um crime genérico, sem especificar qual situação. Ele começa dizendo que "Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá / Mas na rua né não, na mão dos cana né não". Todo tiro causa uma lágrima de Jesus (simbolizado no Candomblé e na Umbanda como Oxalá), mas para os policiais ("os cana"), não.

O *rapper* descreve uma cena na qual um celular na cintura é confundido, pelos policiais, com um revólver.[45] A alusão funciona como uma espécie de senha que possibilita o disparo do "fuzil". Ou seja, o *rapper* aponta a arbitrariedade das abordagens policiais, muitas vezes centradas em tipos suspeitos estereotipados, quase sempre jovens negros periféricos. Nesse caso, nenhum remorso é vivido pelos policiais; nenhuma lágrima é derramada por eles. Há de se destacar, no trecho citado, a distância existente entre os armamentos sugeridos (o celular que se confunde com um revólver de calibre 38) e o real, aquele empunhado pelo policial, um fuzil, que proporcionalmente tem força de destruição muito elevada em

[44]Sua oposição ao presidente foi comentada por Djonga em uma entrevista concedida ao *rapper* e *youtuber* Guilherme Treze, também conhecido como Zetrê, em seu canal no *YouTubeFALATUZETRÊ* em um vídeo postado no dia 26 de jun. de 2018. No vídeo, Djonga, além de política, fala principalmente sobre seu álbum lançado alguns meses antes da entrevista.A entrevista está disponível na íntegra no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=cDs_WEsYW1Q>. Acesso: 15 jan. 2019.

[45] Oitão é uma gíria utilizada para se referir ao revólver calibre 0.38.

comparação ao revólver. Voltamos, aqui, a representação opositora entre o "bastão" e a "pólvora", conforme visto em "CORRA", estando a polícia ao lado dos "eles", dos "vilões", como aparelho repressivo ligado à classe dominante.

Louis Althusser, em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, aponta que o Estado está alinhado com a ideologia das classes dominantes e, para isso, faz uso de seus aparelhos repressivos violentos e de aparelhos ideológicos. Os primeiros funcionam a partir da violência, exercendo uma espécie de violência legalizada, visto que esta se dá por meio do "Governo, [d]a Administração, [d]o Exército, [d]a Polícia, [d]os Tribunais, [d]as Prisões, etc." (ALTHUSSER, 1980, p. 43). Essa ideia de violência "legal", juntamente com a arbitrariedade desses atos violentos, é que faz o *rapper* perceber que a polícia está ao lado dos vilões, em posição contrária, portanto, dele e dos marginalizados. Na perspectiva de Althusser, a violência exercida pela polícia, por exemplo, não é apenas física, mas também ideológica, pois "*nenhuma classe pode duravelmente deter o poder de Estado sem exercer simultaneamente a sua hegemonia sobre e nos Aparelhos Ideológicos de Estado.*" (ALTHUSSER, 1980, p. 49, itálicos do autor). Nesse caso, o poder da classe dominante se exerce também por meios dos aparelhos ideológicos, que "funcionam de um modo massivamente prevalente pela *ideologia,* embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica". (ALTHUSSER, 1980, p. 47, itálico do autor). Três agentes importantes dessa aparelhagem ideológica são Igreja, Escola e Família.

Voltando para a canção, na segunda parte da letra de "A Música da Mãe", a figura feminina materna é deixada de lado para que Djonga fale de si mesmo: "E os cara acha que eu fiquei famoso fazendo rap (oh-oh) / Meus versos ser foda é só um detalhe / Tanto que essa aqui é sem punchline". Ele se coloca aqui além do *rap*, vendo-se mais que apenas um *rapper*, pois, para ele, ser um bom *rapper* é só um detalhe. Essa contradição (já que Djonga ficou famoso, sim, por fazer *rap*) pode nos dar a entender que Djonga quer dizer que mais importante que suas rimas são suas ideias. Além dos seus versos serem bons, Djonga diz"Meu olho é a maior frase de efeito (ay) / Minha postura é o mais belo refrão (ay)". Nesse caso, "frase de efeito" é um sinônimo de "*punchline*" – que em uma tradução simples quer dizer algo como verso-soco. Djonga coloca em primeiro lugar a pessoa que ele é, o que está por trás do *rapper:*

[...]

O que eu fiz na minha área é representatividade, vai ser representatividade
[...]
Eu com essas rimas cobrança, me chamam de Seu Barriga
Eu preocupo meus aliados e meu som é a loção pra ruga, anda
Me chamou de vendido, é que Djonga é produto, o resto é só propaganda.
[...]

Nossa hipótese é reforçada por Djonga se colocar, mais uma vez, como "*griot* moderno", ele se diz representante de sua comunidade – ou diz que, pelo menos, um dia será –, de todos aqueles que possam se sentir relacionados a ele; tanto os negros quanto os subalternizados ou até mesmo o próprio *rap*. Contra a "velharia", Djonga é "loção pra ruga", o que dá um sentido de rejuvenescimento como sendo um de seus propósitos. O destaque está no último verso: "Me chamou de vendido, é que Djonga é produto, o resto é só propaganda".[46] Além de tudo, ele se coloca como "produto"; ele se vende, pois tem quem compre, os outros não se vendem por serem "só propaganda". Em resumo, a segunda parte da canção citada se refere mais a Djonga, não à sua mãe, mas como uma forma de explicar como chegou onde chegou. As pessoas não querem tirar foto com ele por tirar, mas por ser quem ele é, ter a postura, o olhar, a representatividade e as rimas.O engajamento de Djonga parece estar sempre presente, uma vez que o *rapper* sabe do seu impacto na vida das pessoas e muitas vezes se aproveita disso para passar mensagens que ele julga que sejam importantes para a sua comunidade.

Esse comportamento do *rapper* aparece na letra da canção "Hat-Trick", do álbum *Ladrão*, canção na qual percebemos a importância do lugar de fala e a posição adotada pelo *rapper*em relação à sua comunidade.

[Verso 1]
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 responsa
Que pros menor daqui eu sou espelho
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

[46] Para efeito de exemplo, o último verso da segunda parte da canção serve para entendermos o conceito antes apresentado de *punchline*. Como dito, a *punchline* se caracteriza por ser um verso forte, impactante e que muitas vezes quebra a expectativa. Ser "vendido" é uma qualidade atribuída geralmente de modo pejorativo, que é muito utilizada para se referir a alguém que de certa forma faz tudo por dinheiro. Djonga subverte o sentido desse adjetivo de uma forma a torná-lo algo positivo, ele diz que é vendido porque tem quem compre, caracterizando assim um ótimo exemplo de *punchline*.

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?

[Refrão]
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Me considero assim porque...

[Verso 2]
Eu fiz geral enxergar em 3D
Deus, o diabo e Djonga, pô
Bitch, please, não rouba minha onda, ô
Que os mesmo 90 minutos
Não te faz suar igual quem joga e tem raça, hahaha
Da terra onde nada vira, um mano do nada vira
A maior referência de um jogo onde saber quem joga mais
Vale mais do que pôr comida no prato
Dinheiro é bom
Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele (É)
Aquelas coisas, né, o que se aprende no caminho importa mais do que a [chegada
Isso te faz seguir real, igual um filme de terror na direção de Jordan Peele
Aquelas coisa, né, quem vai com muita sede ao pote, tá sempre queimando largada
É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio
Parece que eu tô tirando, mas na real tô te chamando pra ser sócio
Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo
Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?

[Refrão]
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô

Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Me considero assim, pois só ando entre reis e...

[Verso 3]
Lanço aqueles sons que você arrepia toda vez que ouve
Olha os playboy gritando que o Djonga é o mais OG
Poupe-me, poupe-me, é
Me desculpe aí
Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC
Eu sigo falando o que vejo
Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia quer ouvir
Alguns portais nem me citam, é que eu já ultrapassei, pô
Competições pra ganhar do bonde, não sejam tão trapaceiros
Perca pra um grande adversário, não pra sua incompetência
Um castelo de areia não suporta o tsunami
Ponha a mão na consciência
É, e dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário
Quem pensa diferente, sanatório
Se junta Brown e Negra Li temos um relicário
É, num é porque agora eu tô de tênis, mas a real é que deixei vários no chinelo
A real é que mostramo o que era bom pr'uma estrutura que tava sem critério, hey

[Ponte]
Nas favela do brasa é tudo nosso
Entre o bem e o mal é tudo nosso
E é tudo nosso, e é tudo nosso
E tem os irmão que é só negócio, hey
Fala que a voz dos preto é tudo nosso
Na paz ou na guerra, é, é tudo nosso
E é tudo nosso, e é tudo nosso
Quem tá contra tá mandado

[Saída]
O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
Cê cresce achando que 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, eu vou resolver seu problema

Eu faço isso da forma mais honesta
E ainda assim vão me chamar de ladrão
Ladrão

"Hat-Trick" é a canção introdutória do disco *Ladrão* e também de uma consciência de Djonga sobre seu papel, o que percorre todo o álbum. O título do álbum remete aos versos já citados, "Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo", apontando para uma espécie de imagem heroica, para a qual é importante a partilha do conquistado por ele, por meio de sua sabedoria, aconselhamento. Essa autoconsciência de Djonga é abordada logo no início da canção nos versos que seguem:

[...]
Cê não sabe o que é acordar com a responsa
Que pros menor daqui eu sou espelho
É, cada vez mais objetivo
Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto
[...]

O *rapper* se vê como responsável por aquilo que diz e aparenta ser, assumindo seu "lugar de fala". Djonga dorme e acorda ligado à imagem que transmite, é ele quem detém o poder da voz/da fala, utilizando-o para, de fato, falar sobre o que o incomoda. Quando ele diz que é cada vez mais objetivo (fazendo trocadilho com a palavra "objeto"), sua intenção é a valorização do feminino de sua comunidade, "Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto". Há, aqui, a percepção de que é preciso mudar a condição feminina na comunidade, dada, certamente, pelo empoderamento econômico e vocal da mulher.

Em versos como "Eu sou um moleque igual esses outros moleque / Que a única diferença que não esquece de onde vem", ele ressalta a importância da trajetória do *rapper* e de que o lugar ocupado hoje, o de "espelho", pode ser dado a outros, "moleque igual", reforçando a perspectiva bastante comum no *rap* de que ele pode potencializar a existências de pessoas marginalizadas do ponto de vista social e salvar vidas.

Se Djonga é espelho, falar sobre si mesmo é como falar sobre como as pessoas têm que se ver. O respeito evocado pela "benção", a humildade, a honra, até mesmo a religiosidade trazida pelo último verso abaixo, parecem instruções de comportamento, um código de conduta do *rapper*.

[...]
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
> [...]

Essa característica também aparece adiante na canção, nos versos:

> [...]
> Dinheiro é bom
> Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele (É)
> Aquelas coisas, né, o que se aprende no caminho importa mais do que a [chegada
> [...]

Nesse caso, o *rapper* aponta o valor ilusório do dinheiro conseguido de modo "fácil", sem o respeito do outro e da comunidade. Se parte da autonomia do sujeito se deve ao valor econômico ("Dinheiro é bom"); por outro lado, é preciso também refletir em suas ações, sobre si mesmo, e sobre "outros moleque", "moleque igual":

> [...]
> É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio
> Parece que eu tô tirando, mas na real tô te chamando pra ser sócio
> Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo
> Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?
> [...]

A cultura da ostentação presente principalmente no mundo do *funk*, mas também em voga no universo do *rap,* na nova vertente, o *trap*, promove o enriquecimento individual, ou melhor, a projeção de uma imagem social de riqueza, de ser bem-sucedido. Djonga, nessesversos, evoca a ideia de união e coletividade ao propor (no imaginário) a sociedade com o ouvinte da canção, "moleque igual" a ele, a fim de que a verdadeira autonomia seja buscada: "tô te chamando pra ser sócio". Assim, se coloca em jogo o verdadeiro significa do termo "empoderamento", que consiste, segundo Nelly Stromquist, em quatro dimensões, cognitiva, psicológica, política e econômica:

> O empoderamento consiste de quatro dimensões, cada uma igualmente importante, mas não suficiente por si própria, para levar as mulheres a atuarem em seu próprio benefício. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciências das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e mobilizar) e a econômica (a capacidade de gerar renda independente). (STROMQUIST apud SARDENBERG, 2012, p. 6)[47]

[47] Apesar da discussão sobre o termo empoderamento estar circunscrita em muitos momentos ao movimento feminista negro, é possível estendê-lo a comunidades e vozes periféricas como um todo, para as quais a ideia de assumir poder está ligada a estas quatro dimensões, enfatizadas na figura do *rapper*, sobretudo quando este alcança independência econômica com seu trabalho artístico.

Na perspectiva do empoderamento, conforme visto acima, não há espaço para o individualismo, pois a autonomia do indivíduo deve resvalar na autonomia grupal, de todos os sujeitos: “tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo”. Nesse caso, Djonga acaba por refletir sobre a contradição “expressa no debate entre o empoderamento individual e o coletivo”, na medida em que um não pode se dar sem o outro, isto é, ambos devem estar correlacionados:

> Tomo um sentido de domínio e controle individual, de controle pessoa. E “fazer as coisas por si mesmo”, “ter êxito sem a ajuda dos outros”. Esta é uma visão individualista, que chega a assinalar como prioritários os sujeitos independentes e autônomos com um sentido de domínio próprio, e desconhece as relações entre as estruturas de poder e as práticas da vida cotidiana de indivíduos e grupos, além de desconectar as pessoas do amplo contexto sócio-político, histórico, do solidário, do que representa a cooperação e o que significa preocupar-se com o outro” (LEON apud SARDENBERG, 2012, p. 3)

O verso final do trecho citado acima, “Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?”, entoado como uma pergunta, funciona mais como uma reflexão a respeito da vida do pobre, negro e marginalizado e sobre a necessidade de resistência, em contraposição aqueles identificados por Djonga, em suas canções, como “eles”. O uso da expressão popular “passar a vida em branco” significa, aqui, algo ao qual o negro não deve ceder sob risco de estar se submetendo a uma trajetória de alienação, de uma herança escravocrata, marcada por nossa cultura senhorial.Para Sharma Batliwala,

> O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até à resistência, protesto e mobilização coletivas, que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos (BATLIWALA apud SARDENBERG, 2012, p. 6)

A palavra “embranquecimento”,nos versos citados abaixo, remete a um processo de aculturamento negro, quando este cede ao outro, o branco, como forma de promover uma falsa inserção social, no caso, midiática:[48]

> [...]
> Me desculpe aí
> Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC
> Eu sigo falando o que vejo
> Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia quer ouvir
> [...]

Ao invés de ir contra o próprio grupo, o próprio “bonde”, Djonga convida seus ouvintes a ter outros alvos, grandes adversários, ou a evolução, o enrijecimento das paredes dos seus castelos.

> [...]
> Competições pra ganhar do bonde, não sejam tão trapaceiros
> Perca pra um grande adversário, não pra sua incompetência
> Um castelo de areia não suporta o tsunami
> Ponha a mão na consciência
> [...]

Em um último momento da letra da canção, a união é convocada mais uma vez:

> [...]
> 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
> [...]

O exemplo dado por Djonga de dois negros brasileiros famosos nacionalmente através do *rap* (Brow e Negra Li) serve como referência de sucesso individual, mas também como alusão a uma luta maior, coletiva, de resistência à opressão. São outros dois exemplos de *griots* modernos, que através das palavras e da música, buscam conscientizar e libertar os subalternizados, utilizando, para isso, o quinto elemento da cultura Hip hop, o conhecimento, conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda, no texto “Estética da periferia: um conceito capcioso”:

> O conhecimento, chamado de o *quinto elemento*, é um componente extremamente importante, na medida em que o fator estruturante da estética

[48] Ainda que não estejamos analisando os vídeos das canções citadas (algumas possuem este registro imagético), vale a pena mencionar que o tema do “embranquecimento” é presente por todo o clipe da canção “Hat-Trick”, já que este é protagonizado por um negro que por quase toda a canção usa uma pintura branca sobre seu rosto, ou seja, alguém que se “embranqueceu” e Djonga age justamente como quem o leva para a negritude mais uma vez, resgatando sua origem, lembrando a cor de sua pele e sua história.

> hip hop brasileira é a questão do ativismo, da consciência de sua história, da afirmação da história de uma cultura local e de suas raízes raciais e, portanto, da necessidade da busca de informação e de conhecimento (HOLLANDA, 2012, p. 87).

A troca do termo "quadrilha" por "santuário" marca bem a posição ideológica de Djonga e dos "eles", que associam os negros sempre ao crime. Para o *rapper*, o que temos são seres "santificados", do ponto de vista simbólico, na medida em que encarnam a potencialidade do povo negro, periférico, pobre.

Na saída da canção, Djonga assume uma performance poética mais tradicional, declamando seus versos. O uso da fala, em lugar da fala-cantada do *rap*, reivindica um outro lugar social para a canção, assemelhando-se a uma reza, oração, poema, que descortina o ser negro no Brasil. No trecho, citado integralmente abaixo (e epígrafe de nossa pesquisa), são retomadas várias questões importante ao *rap* de Djonga: a oposição entre "nós" ("do alto do morro") e "eles" ("do alto do prédio"), o sentimento de rebaixamento imposto aos negros ("Cê cresce achando que é pior que eles"), a violência a que são submetidos diariamente, alicerçada em nossa herança escravocrata e, por consequência, em relações sociais e econômicas desequilibradas e injustas.

> [...]
> [Saída]
> O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo
> No olhar da madame eu consigo sentir o medo
> Cê cresce achando que 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, eu vou resolver seu problema
> Eu faço isso da forma mais honesta
> E ainda assim vão me chamar de ladrão
> Ladrão

Ao mesmo tempo, contra tudo isso erige a voz do *rapper*, que não só conscientiza, engajado que está nas demandas sociais de sua comunidade, mas que convoca à resistência:

“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”.

2.2.“Minha língua é uma bazuca”: linguagem e violência

A linguagem é a principal ferramenta do *rapper*. Para exercer sua voz, ele faz o uso de gírias, expressões próprias da comunidade e do movimento *hip-hop* e de uma linguagem que rompe com padrões e normas sintáticas da língua portuguesa, sobretudo relativas à concordância verbal. Muitas vezes, sua linguagem se torna obscena e agressiva, como veremos nas referências feitas, por exemplo, à figura feminina, no item 2.3.

Dino Preti, no livro *A gíria e outros temas,* destaca o uso da gíria e da linguagem obscena, entendidas como uma linguagem codificada e identitária. Em sua abordagem sociolinguística, ele observa o uso linguístico da gíria e da linguagem obscena, reconhecendo que suas demarcações são abstratas. Ele entende “uso” como hábito linguístico, aquilo que é comum na linguagem e que tem como responsável por sua existência a própria comunidade linguística. Para Preti, essa conformidade linguística e o fato dessa linguagem usual ser, de certa maneira, comum, facilita a comunicação por padronizar a língua, evitando que os sentidos das palavras, expressões, frases etc. sejam mal interpretados. (Cf. PRETI, 1984, p. 1)

Se a linguagem é mais eficiente quanto mais padronizada for, qual será a função da gíria e vocabulários específicos?

> Essa oposição ao *uso* provoca, de imediato, duas reações diversas na comunidade: a primeira, de crítica, de condenação, porque ela infringe os padrões linguísticos, opõe-se agressivamente à tradição, mantida em especial pela escola; a segunda, de curiosidade, dado que toda e qualquer reação às regras sociais vigentes causa admiração, e o *uso restrito* evoca hábitos, atitudes, atividades pouco correntes e, muitas vezes, contestatórias. (PRETI, 1984, p. 3, itálicos do autor)

Se considerarmos verdadeira a sua afirmação inicial que “A obediência sistemática e inconsciente à norma linguística, de certa maneira condiciona os indivíduos a articularem um mesmo pensamento de forma mais ou menos idêntica” (PRETI, 1984, p. 1), o ato de conscientemente se utilizar de palavras e expressões socialmente menos usuais se apresenta mesmo como um ato contestatório dos padrões normativos. Essa contestação tem vazão na linguagem, ferramenta humana fundamental para a interação social. Essa recusa à norma, aos padrões, se pode causar espanto ou censura, gera também curiosidade e pode ser um

importante instrumento de enfrentamento e de construção identitária, ainda mais se pensarmos no uso do vocabulário gírio por comunidades periféricas e povos social e geograficamente em situação de marginalidade: "E quanto maior for o sentimento de união que liga os membros do pequeno grupo, tanto mais a linguagem gíria servirá como elemento identificador, diferenciando o falante na sociedade", avalia Preti (1984, p. 3). Essa linguagem se torna um elemento diferenciador entre quem a usa e quem segue a norma padrão da língua. Esse enfrentamento apontado por Preti entre o pequeno grupo que se utiliza da linguagem gíria e o grande grupo é importante para nossa reflexão, uma vez que Djonga, em suas letras, constantemente sinaliza a existência de uma guerra entre "eles" e "nós", na qual "eles" se expressam pela norma linguística padrão, contrários ao "nós".

A violência representada nas letras de Djonga manifesta-se tanto na violência que ele e seus iguais sofrem quanto na reativa (exercida pelos marginalizados como reação à marginalização a que estão condicionado). Sua linguagem, muitas vezes obscena e repleta de gírias, pode ser um indicativo de tal violência, assim como podemos ver na letra da canção "Heresia", do álbum homônimo.

[Intro]
Heresia, CEIA
DV, GE

[Verso 1][49]
É o lado leste do mapa, tiro pa caralho, bala pa caralho
Mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer
Quem ouviu a história também tá na história
São várias versão da historia
Pra que se envolver?
E eles correm tipo Paul Walker
Por isso morrem tipo Paul Walker
E não são os mesmo quando encontram Johnnie Walker
E tem os polícia de stalker
Elas se entregando pra eles
E eles não se entregariam nem se fosse por elas
A morte amola a foice e gira a manivela
Fogem tipo sebo nas canelas
Pele de Mandela, talvez seja o clima quente
Pois são tipo beira mar
Poção tipo, nenhuma vai curar
Não é magica, é maldição
Mais de cem são

[49] A divisão em "Verso", "Refrão" e "Intro" é feita pelo próprio artista, considerando que verso é, na verdade, uma estrofe.

Sem diss, mas disposição
São tipo fúteis, nada no fundo do olho
E esse brilho você quem tirou
Pra passar o veneno, úteis
Cada dedo no gatilho, você que atirou
De onde viemos não competem o melhor flow
E sim a melhor pontaria
A maioria sai pela culatra, jhow
E até quem não devia, pagaria
Os menor não tem Natal, tipo Grinch
Se os menor se invoca e tal, é tipo Clinch
Como em Clint Eastwood, fazemos a lei
Aqui somos a lei

[Refrão]
Pegando a visão
Pra passar a visão
Eu sou a cara do jogo
Quem tá contra, tá mandado
Não passarão
Pegando a visão
Pra passar a visão
Não me provoque, eu sou o fogo
Não me provoque ou os aliados atirarão

[Verso 2]
O baile é foda, várias bundas pra se perder
A boca é foda, muita droga pra se vender
Os home é foda, todos querem te prender
Escola nunca foi foda, por isso não quis aprender
15 anos tá querendo se envolver
15 ano, passa o pano, tá querendo se fuder
Mas seu pai catando lixo, porra, essa é de fuder
Boy passa a chave do carro, sem crise é o Cruiser
As mesmas cadeiras, mesmas bundas
Mesmas brincadeiras, as mesmas crianças
Diferentes cadeias, mesmos presos
Mesmo povo, mesma falta de esperança
Por enquanto a bala canta
Raps das armas, na sugesta a vala enche
Rap das almas, enquanto elas são drama queens
Rainhas vivem o drama
Da Rocinha ao Queens
Já superaram o drama, talvez criação
Talvez ação de cria
Talvez falta de ação, seus homens porcaria
Nós somos drogaria que não paga imposto
Nós somos a mancha de sangue e o suor no rosto
Nós somos seu problema, sua solução
Ou então se imaginem sem nós
Somos vulcão, erupção
Suas armas criaram seu próprio algoz

Seu próprio assassino

A violência é presente logo nos primeiros versos, nos quais Djonga narra uma cena do cotidiano: "É o lado leste do mapa, tiro pa caralho, bala pa caralho / Mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer". O que podemos imediatamente perceber é a ocorrência da palavra "caralho", uma palavra obscena e gíria conhecida nacionalmente. Seu significado original (pênis) já foi subvertido, conotando, aqui, um sentido duplo; as duas primeiras aparições da palavra cumprem uma função adverbial de quantidade enquanto a terceira ocorrência tem função interjetiva, expressando a surpresa do *rapper* ao ver mais um cadáver. O inusitado, quando pensamos na performance e não só na letra, é que ao cantar o trecho acima citado, Djonga mantém o mesmo timbre vocal, uma voz quase gritada, mas ainda assim monótona. Os dois primeiros versos passam batidos, quase como se fossem interpretados por ele como algo tão recorrente que não desperta mais tanto interesse e que, apesar da interjeição, não parece mais o surpreender tanto assim. Essa violência internalizada é tomada como real.

Uma característica crucial do *rap*, que o permite ser reconhecido por quem o ouve, é o fato de o cotidiano cantado não ser específico de um local, mas, muitas vezes, a marca social de vários lugares em situação periférica. Quando Djonga diz, na letra de "Heresia", "É o lado leste do mapa, tiro pa caralho, bala pa caralho / Mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer", ele não fala só sobre a Favela do Índio, na qual nasceu, mas de todas as situações marginais nas quais a violência é algo cotidiano e frequente.

Logo, a canção se volta para o que chamamos de "nós" contra "eles", quando Djonga se coloca junto a seu povo, cantando por si só, mas expressando a voz comunitária, atacando ou evidenciando as hipocrisias, preconceitos e injustiças cometidas por "eles".

> [...]
> E eles correm tipo Paul Walker
> Por isso morrem tipo Paul Walker
> E não são os mesmo quando encontram Johnnie Walker
> E tem os polícia de stalker
> [...]

Djonga, recorrendo à imagem do ator Paul Walker, famoso por seus filmes de corrida, apresenta o contraponto de uma ideia atribuída a "eles", que querem correr como em filmes de corrida, mas seu destino "tipo Paul Walker" é a morte.

Sua crítica a “eles” continua ao dizer que “não são os mesmos quando encontram Johnnie Walker, a marca por trás do whisky “Red Label”, conhecido no Brasil e fortemente idolatrado nas letras de *funk* ostentação. Quando “eles” se encontram com o álcool não são mais os mesmos, talvez por isso corram “tipo Paul Walker”. Finalizando o quarto verso com mais uma palavra em inglês, “*stalker*” junto com a citação aos policiais, traz à tona mais uma vez o campo semântico da violência. Os policiais estão sempre perseguindo, mas aparentemente não os caras com carrões correndo pelas ruas.O *rap* brasileiro, como exemplificado pelas letras de Djonga, é repleto de gírias, expressões, e até mesmo onomatopeias específicas da língua inglesa (como o “skrr”, que representa o som de rodas derrapando), isso se dá pelo fato de o *rap* ter vindo a nós através dos Estados Unidos e por termos importado muitos dos seus costumes e particularidades nessa área.

A separação entre “nós” e “eles” se evidencia nos versos seguintes, nos quais “eles”, agora, aparece remetendo ao pronome de tratamento “você”:

> [...]
> São tipo fúteis, nada no fundo do olho
> E esse brilho você quem tirou
> Pra passar o veneno, úteis
> Cada dedo no gatilho, você que atirou
> De onde viemos não competem o melhor flow
> E sim a melhor pontaria
> [...]

Ao atacar diretamente quem ouve a canção (“você quem tirou”, “você que atirou”), se expõe a violência de uma forma subvertida; o que se espera é que quem seja responsável por ela seja quem de fato a comete, mas Djonga diz que nós, que não somos os violentos, somos os responsáveis por quem comete a violência e pela vida miserável dessas pessoas periféricas. Em uma relação complexa entre “eles” e “nós”, Djonga apresenta o que parece ser uma consciência despertada para os efeitos nocivos causados por “eles”. Enquanto os nossos “são tipo fúteis, nada no fundo do olho / E esse brilho você quem tirou”, o *rapper* parece nos confrontar em um diálogo cara a cara e expor a nossa responsabilidade pelos tormentos que seu povo passa. Esse ser humano quase totalmente desumanizado apresentado por Djonga e visto como nossa responsabilidade é ainda mais explorado por nós ainda hoje como no exemplo dado pelo *rapper*, eles são úteis “pra passar o veneno”, ou seja, como máquinas de matar, assassinos de aluguel, já que são fúteis, aparentemente sem alma, desumanizados, quase descartáveis. Djonga nos apresenta, mais uma vez, nossa responsabilidade por isso,

“cada dedo no gatilho você que atirou”. Para finalizar esse trecho o *rapper* expõe a sua realidade. A pontaria, em zonas marginalizadas, tem uma aplicação quase prática, já que armas e conflitos são realidades tão presentes e constantes que se tornam comuns; enquanto o *flow*, o ritmo vocal e as estruturas métricas e rítmicas do cantar de um *rapper*, são praticamente desprezados.

Marcus Rogério Salgado, em artigo já citado, observa que, em relação à linguagem, que

> [...] o *rap* apresenta notável intimidade com procedimentos estéticos que habitualmente são identificados como pertencentes ao repertório das vanguardas, como a montagem, a recombinação, a colagem e até mesmo a poesia sonora. (SALGADO, 2010, p. 152)

As colagens no *rap* de Djonga ultrapassam as que se referem aos *samples* e às *mixagens*, surgindo, muitas vezes, nas imagens e nas citações de filmes, marcas, pessoas. Nessa letra, por exemplo, logo no início há referências a coisas distintas e geograficamente distantes, como Paul Walker, Johnnie Walker, consideradas como instrumentos de status de uma classe dominante (“eles”) que são almejados pelos mais pobres (“nós”) como bens de consumo. Outras referências nominais vão aparecer, como Nelson Mandela, Fernandinho Beira Mar, Grinch, Clinch, Clint Eastwood, o “Rap das Armas”, etc. Essas colagens recuperam figuras populares e da cultura pop, como “Grinch”, um filme nacionalmente conhecido, Clint Eastwood, ator renomado de filmes de faroeste e policiais. Uma diferença entre essas referências e as primeiras (Johnnie Walker e Paul Walker) é que não representam instrumentos de status, são ícones banalizados pelo capitalismo.

A “colagem” no *rap* de Djonga é reforçada, ainda, por meio da aparente desconexão provocada por versos sem aparente ligação direta, como vemos no trecho seguinte:

> [...]
> **O baile é foda, várias bundas pra se perder**
> **A boca é foda, muita droga pra se vender**
> **Os home é foda, todos querem te prender**
> **Escola nunca foi foda, por isso não quis aprender**
> 15 anos tá querendo se envolver
> 15 ano, passa o pano, tá querendo se fuder
> Mas seu pai catando lixo, porra, essa é de fuder
> Boy passa a chave do carro, sem crise é o Cruiser
> **As mesmas cadeiras, mesmas bundas**
> **Mesmas brincadeiras, as mesmas crianças**
> **Diferentes cadeias, mesmos presos**
> **Mesmo povo, mesma falta de esperança**
> Por enquanto a bala canta

Raps das armas, na sugesta a vala enche
Rap das almas, enquanto elas são drama queens
Rainhas vivem o drama
Da Rocinha ao Queens
[...] (Grifos nossos)

Essa "escrita aforística" faz com que tenhamos a impressão que a canção está a cada quatro versos trocando de tema, sem que houvesse uma ligação direta entre eles, apenas uma espécie de fio narrativo condutor, a violência, o "nós" contra "eles".

Os versos negritados acima parecem atender uma enumeração narrativa, na qual o elemento fixo é o termo "foda", que é repetido, em situação diferente, nos quatro versos. Se nos três primeiros versos "foda" é uma gíria que positiva a ação (algo bom), localizada em um espaço social próximo ao mundo do *rapper* e dos signos da comunidade ("baile", "boca" e traficante); no último, o termo remete ao espaço negativo da escola, como lugar de exclusão e segregação. Assim, Djonga configura, por meio dos paralelismos dos versos, o cenário da comunidade, espremida entre a violência do tráfico, de um lado, e a da polícia, do outro.

No outro trecho negritado, o fio condutor da cena é o termo "mesmas"/"mesmos", referindo-se às pessoas e à continuidade de uma situação negativa progressiva, indicando que as crianças são os presos de amanhã, que sempre se reencontrarão em "diferentes cadeias". Há, aqui, a marcação clara de uma realidade circular, que parece prender o sujeito a um destino inequívoco, que tem relação clara com sua condição social, de raça e classe, com sua história de escravização ("Mesmo povo, mesma falta de esperança"), aludindo a uma violência estrutural, conforme discutiremos adiante.

As letras do *rapper* mineiro são construídas, muitas vezes, como se fossem retalhos de pensamentos que percorrem um mesmo tema. Como ouvintes, somos bombardeados por inúmeras referências, cenários que se alimentam de situações possivelmente reais, como a expressão do baile e do tráfico em comunidades periféricas, como vimos no trecho acima. Essa colagem verbal relaciona-se com outro tipo de colagem praticada no *rap* de Djonga, a que se refere à música, formada por *samples*, efeitos sonoros como as sirenes de polícia, barulho característico dos rádios usados para comunicação por traficantes, tiros, rodas derrapando, etc. Todos esses efeitos indicam que a canção é constituída não só a partir da imaginação do artista, mas também da realidade que o cerca. Não é somente ele quem canta, mas as sirenes, os tiros, os "eles" e o "nós". Salgado afirma, a esse respeito, que um dos traços identitários do *rap* é a "abertura polifônica encontrada na linha de vozes": "Isso se dá pelo

fato de que o *rap* não enuncia uma única voz: ele próprio funciona como um lugar de encontro entre as vozes mais diversas no plano da subjetividade, que, contudo, trazem à boca de cena sua condição social determinada pela classe de origem" (SALGADO, 2015, p. 6)

Na letra da canção, essa relação opositora entre "eles" e "nós" parece ter como fim conscientizar o povo negro e subalternizado contra as armadilhas e opressões causadas por aqueles que estão no poder:

> [...]
> Nós somos drogaria que não paga imposto
> Nós somos a mancha de sangue e o suor no rosto
> Nós somos seu problema, sua solução
> Ou então se imaginem sem nós
> Somos vulcão, erupção
> Suas armas criaram seu próprio algoz
> Seu próprio assassino
> [...]

No trecho, Djonga assume a forma do discurso do "eles", no uso da concordância verbal e na ausência de gírias, que muitas vezes não caracterizariam a linguagem do "nós",[50] justamente para equipar-se aos que estão no domínio social. Esse recurso é usado não só para dizer que se tratam de pessoas, hierarquizadas por questões sociais e de etnia, mas também para revelar que se o "nós" é um problema social, sem o "nós" não há "eles": "Nós somos seu problema, sua solução / Ou então se imaginem sem nós". O *rapper* alude não só à escravidão de negros trazidos da África, mas também a que vigora ainda nos dias de hoje, nos subempregos, na exploração e humilhação diárias, reservada à população pobre.

O trecho citado termina com a sugestão de uma revolta em andamento, que se dá não só pela consciência dos oprimidos e marginalizados, mas também pela anunciação de que, como parte de uma mesma sociedade (ainda que partida), ambos são atingidos pela violência. Nesse caso, "enunciar o ato de violência satisfaz, em alguma medida, 'à necessidade psicológica de sobrepujar o trauma, permitindo sua assimilação como experiência.'." (GOMES apud SALGADO, 2010, p. 154). Essa anunciação da violência funciona como uma

[50] Preti nos permite colocar o *rapper* como alguém que foge à norma, que se utiliza da linguagem gíria (e muitas vezes propositalmente com erros gramaticais, de concordância verbal e nominal, etc.) para se diferenciar do grande grupo ao mesmo tempo que se reconhece como pertencente ao pequeno grupo. Isso porque, como dito pelo autor, o vocabulário de uso restrito promove uma diferenciação do pequeno grupo em relação ao grande grupo. (Cf. PRETI, 1984, p. 4)

descarga linguística que tem o objetivo de ferir o outro, assim como se dá no uso da gíria e da linguagem obscena.

Em relação ao uso da linguagem, Vitor Cei Santos, no artigo "Poesia marginal: lírica e sociedade em tempos de autoritarismo", disserta sobre a poesia marginal e alguns de seus aspectos, como a obscenidade, e aponta que "A obscenidade é uma forma de transgressão moral que tem função político-social, uma vez que exerce uma crítica corrosiva às estruturas culturais e morais da sociedade brasileira." (SANTOS, 2008, p. 92). O ensaísta observa que

> A tematização de opções sexuais diferentes, escandalosas, prazeres vergonhosos, devassidão, é mais um modo que os poetas encontraram para denunciar o falso moralismo da sociedade conservadora, que se choca com o sexo e o palavrão, mas permanece indiferente diante de tortura, censura, violência urbana, miséria, corrupção, guerras e outras barbáries. (SANTOS, 2008, p. 93)

Na letra de "Corre das notas", do álbum *Heresia*, temos a sugestão de uma reflexão do *rapper* consigo mesmo, já que a canção é melodicamente "dramática", com o "choro" do violino tocando ao fundo e toques de piano – que são culturalmente entendidos como instrumentos "dramáticos" –, fazendo com que nos sintamos em um monólogo, no qual o *rapper* aponta as injustiças do mundo, inclusive a do trecho citado seguinte, referente à ausência paterna, tema bastante frequente no mundo do *rap*: "Disseram: 'Quem pariu Matheus que embale, que embale' / E eu digo que embale também quem gozou dentro".

A referência desses versos é a um ditado popular, "Quem pariu Matheus que balance". A diferença essencial entre o ditado e a letra da canção é que Djonga subverte seu sentido. Enquanto o sentido original era algo como "quem criou algum problema deve ser responsável por ele", o construído por Djonga convida seu ouvinte a refletir sobre a função social paterna, normalmente esquecida ou ausente, aludindo "que embale também quem gozou dentro". Quando o *rapper* diz "E eu digo", ele sugere a ideia de profeta, daquele que aponta a verdade. Enquanto todos estão dizendo para embalar quem pariu Matheus, Djonga traz a responsabilidade também para o pai de Matheus. A linguagem obscena aqui cumpre sua função, a de tirar o foco de "quem pariu Matheus" para colocar em quem "**gozou** dentro" (grifo nosso). A linguagem é entendida, aqui, como uma forma de confronto e de denúncia social, sobretudo por expor duas questões importantes: (1) a ausência de responsabilidade paterna; (2) o drama feminino da gravidez, muitas vezes precoce e desamparada.

O uso de “palavras chulas” como palavrões tanto de ordem “não libidinosa” (como “merda”) quanto os de relação diretamente sexual[51] (como “gozar”), deixa clara também a intenção de transgredir e de denunciar, próprias do *rapper*.

Em outro trecho da letra da canção “Corre das notas”, o *rapper* diz “Esses caras se acham foda / Bate punheta na frente do espelho”. Por meio de uma linguagem obscena, Djonga critica o narcisismo “dos caras” que se acham tão melhores, tão superiores, que se masturbam tendo como fonte de inspiração a própria imagem refletida no espelho. O *rapper* refere-se, implicitamente, ao mito de Narciso, rebaixando-o ao associá-lo à masturbação, tida como um ato vulgar e vergonhoso, ao mesmo tempo em que expõe a atitude ridícula dos tais “caras”. Quando Djonga diz “Esses caras”, ele se distancia dessa postura, coloca-se de longe, marcando sua diferença, afirmando uma distância que não é só social, mas também linguística, ou melhor, marcada pela linguagem. Assim, esse “tratamento libidinoso” da linguagem é uma forma de reagir à opressão por meio da linguagem; é um “elemento compensatório, meio de purgação da alma popular”, avalia Dino Preti (1984, p. 22). Muito mais que apenas um vocabulário vulgar, as obscenidades, principalmente no *rap*, têm a função também de opor-se à linguagem da classe dominante, como vemos.

Por meio dessas reflexões podemos perceber que essas palavras de baixo calão têm uma funcionalidade linguística, além de poderem causar uma sensação de desconforto no ouvinte e de apontar para a busca pela autoafirmação do artista. Djonga e vários outros *rappers* se colocam, nesse sentido, em posição social de destaque e de oposição a um grupo privilegiado por seu dialeto diferenciado tanto no plano diastrático (sociocultural) quanto no diatópico (geográfico), como diz Preti (Cf. PRETI, 1984, p. 2).O dialeto do *rapper* é diferenciado tanto geograficamente, por ser um dialeto marginal, quanto no âmbito sociocultural, por ser um dialeto específico de grupos culturais geralmente isolados social e culturalmente.

Podemos observar um ótimo exemplo dessa diferenciação linguística entre grupos e como o *rapper* constituiu uma linguagem própria a partir do uso da gíria e de uma sintaxe particular na letra da canção “JUNHO de 94”, do álbum *O Menino que Queria ser Deus*.[52]

[51] Vale ressaltar também que algumas palavras têm seu significado modificado ao decorrer do tempo, como dito por Dino Preti (Cf. PRETI, 1984, p. 5). Um exemplo claro é a palavra “foda”, que primeiramente se referia ao coito, mas que com o tempo foi ressignificada, passando a significar algo como “difícil”, e mais atualmente seu sentido também pode ser de algo que é muito bom.

[...]
E quem falou que o disco antigo é fraco
Vai tomar no cu
Acredito que seja inveja
Vai tomar no cu
Reclamam da minha boca suja
Desculpa aí
E vai tomar no cu de novo
E me mandaram parar de gritar, hã
É que minha voz fez a Terra tremer
Fez as mina gemer, fé
[...] (grifo nosso)

É importante ressaltar que "JUNHO de 94" é uma canção que se divide naturalmente em duas partes pela súbita mudança na batida da canção e do conteúdo dos seus versos. A primeira parte é um lamento, uma retrospectiva (já que a canção se refere à própria vida de Djonga), enquanto a segunda apresenta uma voz extremamente estridente e irritada, que começa justamente nesse trecho citado. Na primeira parte do trecho destacado, correspondente aos sete primeiros versos, Djonga ironiza o fato de falar palavras e expressões de baixo calão com um falso pedido de desculpas. Na segunda parte do trecho, os três últimos versos, vemos o *rapper* falando do seu comportamento incômodo, referindo-se dessa vez não ao conteúdo de suas letras, mas à forma como ele canta. Ele diz que o "mandaram parar de gritar" justamente como um ato de censura. "Eles" (sujeito oculto no verso, mas facilmente presumível, sobretudo se nos reportamos aos "vilões" da canção "CORRA", do disco *O menino que queria ser Deus,* e "Heresia" do álbum *Heresia*, que nos referimos neste tópico) querem calar o *rapper*, pois sua voz "fez a Terra tremer", aludindo ao impacto causado a quem ouve seu *rap*. Este impacto se estende também a algo pessoal, visto que ele consegue fazer "as mina gemer".

Considerando que no *rap* a ideia de performance é muito importante e pode traduzir a atitude do *rapper,* o uso da voz gritada pode ser visto, antes de tudo, como alusão a um grito de resistência aos padrões comportamentais, sociais e linguísticos. Nesses tais padrões estão também inclusos os referentes à linguagem, conforme apontamos. Djonga resiste à formatação de suas letras a algo "socialmente aceitável" quando manda "tomar no cu", afirmando a linguagem como espaço de identidade e de confronto social. Seu vocabulário

[52] Ainda que alguns termos sejam também comuns à "elite", em sua maioria são veladas, não são utilizadas em canções. O curioso é que quando são utilizadas por artistas reconhecidos por essa elite como tal, as mesmas palavras e expressões são vistas pelos olhos da arte, não como vocabulário corrente.

gírio e obsceno é entendido como socialmente e geograficamente marginal, mas ele parece querer, com seus gritos, seus xingamentos, sua "boca suja", levar a periferia ao centro, não somente se integrar a ele como mais um.

Uma das formas mais comuns de desautorizar o discurso do *rap* (e de toda produção marginal literária) é a escrita fora da norma padrão da língua. O que muitas vezes é tomado como falta de conhecimento também pode ser entendido como uma escolha deliberada, como vemos, e que se relaciona com a própria identidade social do sujeito, como é o caso do uso de gírias e deformações lexicais. A esse respeito, Dino Preti observa que os lexemas gírios em geral, tanto os de cunho sexual, quanto os de tratamento e outros, são formas de se diferenciar do grande grupo, afirmando sua identidade e reforçando sua diferenciação: "A partir do momento em que essa linguagem especial serve ao grupo como elemento de autoafirmação, de verdadeira realização pessoal, de marca original, ela se transforma em *signo de grupo*." (PRETI, 1984, p. 2-3, itálicos do autor). Para o sociolinguista, como já apontamos, o vocabulário de "uso restrito" pode ser recebido tanto como uma condenação pela infração aos padrões linguísticos como com certa curiosidade, que é naturalmente causada por "toda e qualquer reação às regras sociais vigentes" (PRETI, 1984, p. 3). Esse "uso restrito" é também uma atitude contestatória, "um mecanismo compensatório do pequeno grupo em relação à grande comunidade" (PRETI, 1984, p. 4).

Na letra da canção "Fantasma", do álbum *Heresia*, Djonga faz uso desse mecanismo de ruptura com o grande grupo linguístico ao optar pela falta de concordância verbal como forma ainda de reprodução da oralidade: "Eu não sou de nenhum partido / e **os cara** me chama de eleito" (grifo nosso). A falta de concordância verbal, nesse trecho da letra, evoca todo um "uso" por um grupo restrito de pessoas que se comunicam diariamente assim. Quando Djonga diz "os cara", ele está recorrendo a essa construção sintática como forma de construção identitária grupal, incorporando o que é utilizado amplamente pelas camadas menos favorecidas da sociedade. Djonga se identifica com esse público e se conecta com ele por meio dessa linguagem, ao mesmo tempo que se distancia da forma padrão. É, além de tudo, uma agressão à convenção linguística.

A letra da canção "Yeah", *single* lançado primeiramente no *YouTube*, independente de qualquer álbum, expõe, por meio da celebração da conquista do *rapper*, que agora "conta notas", a violência e a opressão diária de populações marginalizadas. Para entabular seu discurso de resistência, Djonga se utiliza da linguagem gíria e de expressões grupais e da

oposição entre duas imagens: “eles”, os vilões, e “nós”, os violentados, grupo ao qual se associa.

[Refrão: Djonga]
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)

[Verso 1: Djonga]
Se essa terra é de cego eu sigo passando a visão, uó
Vai que o menor abre o olho, e larga a quadrada e o pentão, é
Nasce um filho da puta, sem direito a estudo e pensão, bem
Tá escrito na testa que o que não resolve é textão, ei
Nós cresce vendo isso e no cabo de guerra, eu fui o lado forte da corda
Os irmão toma tiro e é magro e tu ainda me diz: "se não mata, engorda"
Se o boy é o produto do meio, a favela é o produto da borda
Ligeiro pros covarde, já que se eu plantar, trafiquei, se ele planta, é
[uma horta
Entram no jogo sujo, acham que o povo não tá vendo
Tinha que ser antídoto e se tornou veneno
Com a corda no pescoço e um playboy dos safado com a mão na [alavanca
Nós nascemos de um estupro e o bandido portava arma branca
Eu deixei a culpa de lado e fui me deitar com a grana
É conquista pro meu povo, um preto de terno bacana
Num mundinho fechado onde cor tem valor
Fiz quem chamou de vagabundo hoje me chamar de senhor

[Refrão: Djonga]
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)

[Verso 2: Zulu]
Ahn, o menino do morro virou Deus
Fortalece que nem Robin Hood
Taco no meio das pernas
Chame de Tiger Woods
King Zulu de volta
O tempo na tranca, faz forte e faz falta
Se esquecem da raiz e aproveitam os frutos
Só pra tá sempre em alta

Policiais chamando pelo nome, isso é muito incômodo
O jogo tá cheio de Ronaldo
Mas só um é o fenômeno
Comer buceta abre meu apetite
Não sou município, eu não tenho limite
Se o grave bater é Coyote no beat
Sócrates e Garrincha no mesmo feat

[Ponte: Zulu]
Perseguido que nem Jason Bourne
Ainda tem quem me vê como vilão
Pros inimigos distribuo bala
Mas não são as de Cosme e Damião
Perseguido que nem Jason Bourne
Ainda tem quem me vê como vilão
Pros inimigos distribuo bala
Mas não são as de Cosme e Damião

[Verso 3: Djonga]
Independente do nós por nós, mano, é você por você mesmo
O mundo já é academia, pô, seja leveza e não peso
Se Gogó é bom com batata, falador passa mal e eu cozinho bem
Dinheiro e um ferro na cinta, novo fetiche do cidadão de bem
Pra se sentir mais Homem e meio, bem-bem bem-bem
Em nome da família é bang, bang, bang, bang
Me confundem com Morgan Freeman, é que eu sou Deus e um
[homem livre
Um segurança me seguiu pra tirar foto, nome do filme: Universo em
[Crise
Eu penso nela pra me distrair, é
E ela vem a mim que é pra desabafar
E me deu mão, me disse: "vamo aí"
Boy, nós temos um mundo pra recomeçar
Onde o amor que vença o ódio, uó
Onde a luta valha o preço, é, yeah
E a disputa pague o pódio
Eu só quero o que mereço
Só quero o que mereço

[Refrão: Djonga]
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)
Ó, pra quem já topou de tudo pra mudar de vida, uó
Pra quem já vendeu de tudo
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, uh)
Eu conto notas, mano (Yeah, uh, yeah, yeah, yeah)

O refrão retrata alguém que fez de tudo para chegar onde está, que vendeu tudo o que tinha para hoje estar financeira e socialmente bem estabelecido. Essa celebração imediata,

logo no início da canção, se associa a que vemos na letra da canção "A música da Mãe", reiterando o orgulho de que fez "o jogo virar":

> Ô mãe, olha como me olham
> Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all
> Olha como me olham
> Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar
> [...]

Além de ser alguém que "venceu na vida", o *rapper* tem ainda a possibilidade de mudar vidas, pois se reconhece, através da subversão de um ditado popular ("em terra de cego quem tem olho é rei"), como alguém que vê além e é capaz de compartilhar sua sabedoria.

> [...]
> Se essa terra é de cego eu sigo passando a visão, uó
> Vai que o menor abre o olho, e larga a quadrada e o pentão, é
> Nasce um filho da puta, sem direito a estudo e pensão, bem
> Tá escrito na testa que o que não resolve é textão, ei
> [...]

A expressão "passar a visão" é uma gíria muito presente no *rap*, justamente porque o discurso do *rapper* se origina de dentro da comunidade, como uma espécie de aconselhamento, que pode levar o "menor" a abrir "o olho". Nesse caso, voltamos à ideia de que o *rapper* se associa à figura do *griot*, na medida em que seu discurso emerge de sua vivência comunitária, transformando-se em narrativa para outro.

Mais uma vez, temos o termo "nós", referindo-se a ele e sua comunidade, contraposto a "eles", inscrito dentro de uma linguagem que articula um modo próprio de conceber a sintaxe:

> [...]
> Nós cresce vendo isso e no cabo de guerra, eu fui o lado forte da corda
> Os irmão toma tiro e é magro e tu ainda me diz: "se não mata, engorda"
> Se o boy é o produto do meio, a favela é o produto da borda
> Ligeiro pros covarde, já que se eu plantar, trafiquei, se ele planta, é
> [uma horta
> [...]

Ao lado do "menor", de "nós" e dos "irmão", são colocados signos inequívocos da violência: "quadrada", "pentão", "toma tiro", "trafiquei", que são metamorfoseados se estão ao lado do "boy". Mais uma vez, o uso do ditado popular aparece, como expressão comunitária, para naturalizar a morte de quem está do lado social menos favorecido: "se não mata, engorda". Mas o ditado é complemento de outro tipo de morte, aquele que vem por tiro, normalmente da pistola policial.

No verso “Se o boy é o produto do meio, a favela é o produto da borda”, o *rapper* faz um trocadilho com os sentidos da palavra “meio”, evidenciando uma realidade tanto geográfica, já que a favela está na borda, quanto social, por ser um grupo socialmente marginalizado antes de tudo. O embate entre “eles” e “nós” é ainda mais evidente no último verso citado, no qual ele mostra que a justiça se utiliza de dois pesos e duas medidas para julgar.

A denúncia da canção foca na oposição existente entre “eles” e “nós”:

> [...]
> Entram no jogo sujo, acham que o povo não tá vendo
> Tinha que ser antídoto e se tornou veneno
> Com a corda no pescoço e um playboy dos safado com a mão na
> [alavanca
> Nós nascemos de um estupro e o bandido portava arma branca
> [...]

O termo “nós” aparece agora como “povo”, que tanto pode remeter ao povo negro quanto a toda a população marginalizada. No quarto verso do trecho acima, a primeira acepção fica bastante clara, ao referir-se ao fato de que “nós nascemos de um estupro”, aludindo ao forçado processo de miscigenação entre negros (escravizados) e brancos (colonizadores). Associado à imagem dos colonizadores, está o “playboy”, metido no “jogo sujo”, “com a mão na alavanca”, pronto para executar algum de “nós”. Se pensarmos na referência anterior feita ao tráfico de drogas, o tal “jogo sujo” pode aludir a isso, servindo a imagem de denúncia sobre o crime organizado no país. Ele está, ao contrário do que se diz nos noticiários, do lado da elite. Maria Rita Kehl, no artigo “Imagens da violência e violência das Imagens”, ao analisar o filme *O Invasor*, de Beto Brant, de 2001, observa bem essa perspectiva ao apontar que o

> [...] invasor não é o personagem mais violento do filme. É só o personagem mais feio. É só o mais pobre. A raiz da violência? Está onde sempre esteve: do lado das elites. Na falta de escrúpulos justificada pela lógica capital. Na impunidade. Na ganância. (KEHL, 2015, p. 93).

Assim, a violência presente na propagação dos estereótipos sociais tanto blinda a elite de suspeitas morais e políticas, quanto corrompe a imagem do povo, ao transferir a eles a culpa pelos crimes cometidos por “eles”, pois “no terreno em que as coisas ‘são como são’, só resta ao homem conformar-se com elas”, ironiza Kehl (2015, p. 87)

Assim como está colocado no início da canção, ao referir-se que no cabo de guerra ele foi “o lado forte da corda”, isto é, aquele que rompeu com a naturalização do pobre e negro

como criminoso, Djonga se volta, no trecho abaixo, para suas conquistas, lidas pela ótica do povo negro:

> [...]
> Eu deixei a culpa de lado e fui me deitar com a grana
> É conquista pro meu povo, um preto de terno bacana
> Num mundinho fechado onde cor tem valor
> Fiz quem chamou de vagabundo hoje me chamar de senhor
> [...]

Trata-se, claro, de uma inversão social, pois de "vagabundo", o *rapper* passa a "senhor", termo que se refere claramente aos papéis sociais históricos de negros e brancos. Essa inversão é acionada pela chave do humor nos versos: "Me confundem com Morgan Freeman, é que eu sou Deus e um homem livre / Um segurança me seguiu pra tirar foto, nome do filme: Universo em Crise". Ao mesmo tempo que o *rapper* marca sua posição autônoma, de homem livre e deus de sua própria arte – podemos associar isso ao título de seu álbum *O menino que queria ser Deus* –, ele constrói uma advinha-chiste para seu ouvinte, no qual a sentença "Universo em Crise" só poderia ser o resultado de uma equação às avessas: um negro (figura oprimida) dando autógrafos para um segurança (figura opressora, mas também oprimida).

Na parte correspondente ao *rapper* Zulu, novamente temos vários vocábulos referenciais a pessoas/personagens: Robin Hood, Tiger Woods, King Zulu, Ronaldo Fenômeno, Coyote, Sócrates e Garrincha. De certa forma, todos são facilmente reconhecidos pelo público ouvinte da canção e/ou inscritos em seu imaginário: o ladrão que roubava dos ricos para dar aos pobres; o premiado jogador negro de golfe, King Zulu, outra referência negra. Ao lado de grandes jogadores de futebol, dois deles associados ao povo negro (Ronaldo e, sobretudo, Garrincha), aparece Coyote, produtor da canção. A personagem "Jason Bourne", da séria cinematográfica *Identidade Bourne*, é também citada como exemplo de perseguido para ser equiparada aos *rappers*: "Ainda tem quem me vê como vilão". Essa variedade de imagens criadas compõe em poucos versos a sensação de colagem descrita por Salgado, conforme vimos.

Além dessas referências trazidas por Zulu, no verso "Taco no meio das pernas", percebemos a valorização do órgão sexual masculino, hiperbolizado na figura do negro, sugerindo um fulgor sexual acrescido. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Franz Fanon, no capítulo "O preto e a psicopatologia", trata da patologia psíquica que faz com que o homem

negro seja visto apenas como poder sexual selvagem, com um pênis enorme, sem espaço para a reflexão, por exemplo.O homem negro não só é visto como sinônimo de virilidade e selvageria, mas, aponta Fanon,como "o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem", sendo sempre representado "por um preto ou um índio" (FANON, 2008, 130-131), evidenciando um racismo estrutural, que muitas vezes perpassa as letras de Djongae de outros *rappers*. Nesse caso, é como se eles assumissem o discurso do outro sem que houvesse a perspectiva crítica que parecem alcançar quando tratam de temas sociais em suas canções.

Ao mesmo tempo, podemos entender a alusão acima, simbolicamente, como uma afronta ao branco, uma espécie de vingança daquele que é violentado sistematicamente. Nesse caso, Fanonquestiona se "no plano genital, será que o branco que detesta o negro não é dominado por um sentimento de impotência ou de inferioridade sexual? [...] O linchamento do negro não seria uma vingança sexual?" (FANON, 2008, p. 139).[53]

Djonga inicia a nova estrofe aludindo a fatos recentes do país, sobretudo a partir do clima eleitoral de 2018, protagonizado por uma nova/velha figura, o "cidadão de bem": "Dinheiro e um ferro na cinta, novo fetiche do cidadão de bem / Pra se sentir mais Homem e meio, bem-bem bem-bem / Em nome da família é bang, bang, bang, bang". O "cidadão de bem" é descrito como alguém que tem um "novo fetiche": "um ferro na cinta". O discurso do *rapper*, centrado na linguagem gíria (uso de "ferro" para arma de fogo), descortina a razão conservadora por detrás do desejo da posse/do porte de arma: fazer-se "mais Homem e meio". Chama a atenção o uso do termo "Homem", grafado com maiúscula, associado ao numeral "meio". A expressão parece sugerir que às custas de fazer-se homem, este revela sua fragilidade sexual, servindo a arma ("o ferro", na expressão do *rapper*) como substituto de sua masculinidade fingida. Assim, o "cidadão de bem" é, em sua essência, não uma pessoa de princípio, mas um mentiroso. Em outras palavras, utilizando-se de um vocabulário obsceno, Djonga ataca a hipocrisia do "cidadão de bem". No trecho, o *rapper* faz uso também de onomatopeias, simulando tiros. Nesse caso, ele descarta o uso de outros elementos sonoros, tais como ocorre em outras canções.

A caracterização do "cidadão de bem" o coloca claramente ao lado dos "eles" da canção, opondo-se, dessa forma, ao "nós" e ao *rapper*. Em meio a esse confronto desvelado

[53] Essa discussão de Fanon sobre o homem negro ser associado à sexualidade será retomada na análise da canção "1010".

por Djonga, aparece a figura feminina, pacificadora do coração masculino e emblema dos direitos reivindicados para os marginalizados e oprimidos. Nesse caso, a mulher aparece assumindo a função de harmonização entre o homem e a vida social, a luta por um mundo mais justo:

> [...]
> Eu penso nela pra me distrair, é
> E ela vem a mim que é pra desabafar
> E me deu mão, me disse: "vamo aí"
> Boy, nós temos um mundo pra recomeçar
> Onde o amor que vença o ódio, uó
> Onde a luta valha o preço, é, yeah
> E a disputa pague o pódio
> Eu só quero o que mereço
> Só quero o que mereço
> [...]

Essa luta expressa na letra da canção aponta para a reivindicação de direitos elementares da sociedade, tal como o direito à vida e às condições dignas de existência, assim como tudo que permeia o discurso do *rapper* em seus álbuns, que busca conscientizar as pessoas que o ouvem, por meio de uma linguagem transgressora, contestatória e de identidade grupal, para a cisão social existente entre "eles" e "nós".

Camargos aponta que o *rap* sofreu, durante os anos 1990 e 2000, uma forte "desautorização" em todos os sentidos, como "arte, expressão cultural, postura e comportamento" (CAMARGOS, 2015, p. 16), principalmente por seu conteúdo violento que retrata o cotidiano marginal. Essa desautorização pode ser pensada a partir do exemplo citado da canção "JUNHO de 94", na qual o *rapper* observa o julgamento moral em relação à sua linguagem, conforme vimos.

Na letra de "Corre das Notas", já citada neste estudo, vemos também essa desautorização logo nos primeiros versos, associada, agora, a sugestão de uma construção realística:

> [...]
> 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
> Batendo milhões no YouTube
> E ainda assim batendo carteira no Centro
> [...]

O termo gírio “Pista” tem como sinônimo o espaço cotidiano. Djonga diz que a pista está salgada, aludindo ao fato de que rua está perigosa. Essa inferência é confirmada pelo verso seguinte, “Chamem o bombeiro”, sugerindo a necessidade do bombeiro porque “A maioria não sabe nadar”. O que é dito de forma metafórica aqui é que muitas pessoas não sabem se adaptar, nos grandes centros urbanos, à vida na favela ou à vida cercada pelo crime, que tem suas regras próprias de comportamento e convivência. A maioria não sabe como se comportar para sair dessa situação marginal. Se veem cercados por todos os lados por água do mar, e o pior, não sabem nadar.

Djonga, através do uso da forma verbal “chamem” (com valor imperativo), nesses versos iniciais, se coloca de fora da situação; ele pede para que chamem o bombeiro como quem vê uma pessoa se afogando no mar; ele se distancia da maioria, dando a entender que ele sabe nadar (ou que aprendeu a nadar). Nesse caso, voltamos a ideia de que ao mesmo tempo em que ele faz parte da comunidade e se associa à sua vivência (suas letras falam constantemente da experiência subalternizada), ele é também um ser retirado dela, devido ao lugar em que chegou, como aludido nas canções “A música da Mãe” e “Luto”.

Em um segundo momento, depois de ver pessoas se afogando, Djonga se introduz como egoísta (ainda que o *rapper* tenha acabado de mostrar preocupação com quem não sabe nadar e acaba se afogando), colocando-se como o próprio bombeiro, já que se compara a Jesus ao dizer que, apesar de não transformar nada em vinho e ser egoísta, foi coroado com espinhos por ser profeta. Pensando profeta como aquele que expõe o que está velado, Djonga é profeta por observar, nas suas letras, a sociedade de forma crua e sem pudores. É ele quem está salvando os afogados, mas como Jesus, se vê crucificado por não ser compreendido ou valorizado.

O discurso de Djonga, por mais que seja verdadeiro, por mais que exponha as mazelas da favela, algumas vezes é deslegitimadopor ser “muito violento” em suas imagens, conforme veremos em algumas letras. No trecho abaixo, retirado da letra da canção “Corre das notas”, a ambiguidade dos últimos dois versos explicita essa desautorização tratada por Camargos, fazendo referência à violência em uma de suas formas mais comuns[54] no Brasil, o furto: Eu

[54] Segundo a reportagem de Valéria Bretas, no portal *Exame*, publicada em 17 de dezembro de 2016, o crime mais cometido por adolescentes no Brasil é o tráfico de drogas, seguido por roubo qualificado; roubo; furto e furto qualificado consecutivamente. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/os-crimes-mais-

sou profeta e como Cristo me coroaram com espinhos / Batendo milhões no YouTube / E ainda assim batendo carteira no Centro". O que parecia apontar falsa modéstia ("Apesar de ser egoísta"), é tomado como verdadeiro, já que Djonga se coloca como criminoso, importando-se mais consigo mesmo que com o resto da população. Mas é claro que não é tão simples assim: ao referir-se à violência, Djonga revela a crítica social em seus versos, já que aponta que o sujeito que furta "precisa" roubar para se manter. Ele faz isso valendo-se da dupla interpretação da palavra "batendo".

Em um primeiro momento, ele diz que está "Batendo milhões no *YouTube*", ou seja, alcançando milhões de visualizações no espaço virtual. Ele retoma a forma verbal "batendo", voltando-se para o tema da violência, ao dizer que está, apesar dos milhões no *YouTube*, apesar de ser como Cristo, "batendo carteira no centro". Bater carteira é uma gíria utilizada para designar um tipo de furto que geralmente acontece em meio a multidões e disfarçado como um esbarrão ou algo do tipo. Por ser um furto, a vítima não percebe imediatamente o dano e muitas vezes não identifica o seu agente. Por mais que Djonga tenha milhões de visualizações no *YouTube*, ele não se vê sustentado somente por isso.

Uma segunda interpretação desse trecho pode levar em conta o fato de Djonga se ver como um eterno favelado, que, por mais que tenha alcançado a fama, não esquece suas origens. É o primeiro indício na letra dessa canção da violência provinda de Djonga, mas que pode também ser entendida como uma violência reativa, pois, apesar de salvar os afogados e ter visibilidade nacional, ele ainda é tratado como só mais um favelado e é destituído de voz. Já que o centro das cidades é visto como lugar de grande movimento, onde o dinheiro circula de fato, Djonga se coloca como quem vai tomar o seu direito justamente no centro do poder, onde o capital circula, um lugar para o qual as atenções estão todas voltadas; tomar o reconhecimento de quem o coroa com espinhos.

Essa agressividade reativa de Djonga também está presente na letra de "JUNHO de 94", na qual é dito de forma explícita pelo próprio eu que fala na canção, identificado este com o *rapper*:

> [...]
> Viver machuca
> Talvez por isso que minha língua é uma bazuca

---

cometidos-por-adolescentes-no-brasil/>. Acesso: 15 out. 2018.No caso da letra de Djonga, o crime se enquadraria em furto, já que é uma ação furtiva e sem danos além do próprio material furtado.

Viver machuca
E meu cigarro já tá na bituca
Viver machuca
Talvez por isso que minha língua é uma bazuca
[...]

Djonga apresenta-nos uma relação de causa e efeito entre a sua agressividade, transposta para a linguagem e imagens de seus versos, e a agressividade da própria vida. Viver uma vida marginal, sofrendo diariamente com o preconceito, sendo julgado de maneira apressada e estereotipada por sua condição étnica, "machuca". Por isso, sua "língua é uma bazuca", pronta a violentar (no nível da linguagem da canção) aquele que o violenta cotidianamente.

No quarto verso citado ("e meu cigarro já tá na bituca"), ao invés de ecoar o que disse no segundo, ele quebra a reflexão, imprimindo uma voz interna, uma espécie de pensar em voz alta, como que "distraído" com o cigarro. Este trecho está inserido no que chamamos aqui de metade "agressiva" da canção, já que Djonga fala de forma majoritariamente gritada. Diferentemente do resto da canção, no trecho citado Djonga canta de uma forma mais calma que o comum. O eco de suas palavras nos sugere uma pausa reflexiva na letra da canção, já que o *rapper* canta calmamente. Essa sensação de reflexão é suportada também pela ausência de batida no trecho citado, quase que tirando a musicalidade.

O *rap*, principalmente o de Djonga, é recheado de imagens que causam desconforto nos ouvintes, alinhando-se perfeitamente com a violência cotidiana que pretende representar. Quando Djonga utiliza-se de palavrões, violência explícita e obscenidade, ele mostra a realidade por meio de uma escrita e um cantar também incômodos.

Em "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea", Tânia Pellegrini discute esse tema levando em consideração filmes e livros brasileiros que abordam a violência de formas distintas, como *Capão Pecado*, *Cidade de Deus*, e *Estação Carandiru*. Valendo-se da discussão promovida por essas obras, a autora diz que as formas de violência representadas por essa literatura refletiam a violência vivida na época, mimetizando os conflitos sociais e reais em suas letras: "As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos estéticos da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então." (PELLEGRINI, 2005, p. 137)

O *rap* é um estilo musical que se vale dessa representaçãoquando trata de violência, e de situações de descaso, racismo, da indiferença do governo quanto a esses subalternizados, sobre o crime, as drogas e como estas impactam a vida da sociedade.Aproveitando o conceito de "cidade cindida", de Pellegrini(Cf. 2008, p. 44), no texto "No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje", que diz respeito à cisão entre centro e periferia, entre elite e proletariado – vista nas canções de Djonga a partir da oposição entre "eles"/"vilões" e "nós"/"milhões" –, podemos entender o *rap* como uma reação à essa cisão, tentando escapar desse "destino social", que, assim como a lei da gravidade, está sempre o puxando para baixo. O discurso do *rap*, além de um sintoma dessa cisão é sua própria explicitação, principalmente quando se trata da violência sofrida pelos marginalizados sociais.

Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia*, discute o conceito de violência, explicando que são diversas as formas de representação da violência na literatura, assim como suas motivações. Para ele, há uma força destrutiva que se manifesta de "modo dirigido", provinda, por exemplo, de uma ambição e voltada a alguém; como também um modo "intransitivo" de violência, quando esta não é motivada por nada além da própria satisfação do ser violento (Cf. GINZBURG, 2012, p. 6). Em ambos os casos, "A violência é entendida aqui como construção material e histórica. [...] Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência." (GINZBURG, 2012, p. 8). Isso faz com que tanto a violência representada em obras literárias – e artísticas em geral – quanto a violência "real" sejam diretamente relacionadas ao contexto histórico e social, não só no plano global ou nacional, mas também no dia a dia.

Considerando nosso passado histórico, é possível perceber, aponta Ginzburg, que "A história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente" (GINZBURG, 2012, p. 9), e que essa organização violenta está ligada intimamente com as relações de poder e de comando. Essa perspectiva é também observada por Tânia Pellegrini, no texto citado, ao evidenciar como nossa história literária sempre presentificou a violência:

> É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como conseqüência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa

> quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELLEGRINI, 2008, p. 16)

Os *rappers* quando falam sobre as opressões sofridas pelos grupos minoritários, o racismo que perdura até hoje, a constante e cada vez mais frequente subalternização do outro, estão revelando essa "violência estrutural", que nos alicerça como sociedade e nos constituiu como país.Thomas Conti, em texto citado, observa que

> Enquanto a violência direta é um *acontecimento ou evento*, a violência estrutural é um *processo* onde o sujeito que pratica a ação ou não existe, ou não é claro ou não é relevante para o processo em questão, e a violência pode emergir como consequência do processo mesmo se não conseguirmos discernir uma intenção violenta. (CONTI, 2016, s/p., itálico do autor)

Ao falar sobre essa violência, o *rapper* age como uma espécie de conscientizadorem uma via de mão dupla, já que fala para os seus e para os outros, muitas vezes agentes perpetuadores dessa violência estrutural.

A partir da observação de Ginzburg sobre a violência em seu "modo diretivo", podemos entendê-la como aquela em que há

> [...] uma situação agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou leva-lo à morte. (GINZBURG, 2012, p. 11)

Nesse caso, a violência em seu "modo diretivo" é aquela que Conti chama de "violência direta", marcada pela agressão física: "A violência direta trata de um acontecimento ou evento, como um assalto a mão armada, um homicídio, um estupro consumado, um genocídio." (CONTI, 2016, s/p.)

Ao passo que a "violência intransitiva" pode ser explicada da seguinte forma:

> O impacto da palavra [violência] também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir. (GINZBURG, 2012, p. 10).

Essa violência se associa, dessa forma, à violência estrutural. Para Thomas Conti, um exemplo claro da violência estrutural é a escravidão, na qual, apesar de haver um agente

direto do exercício da violência, o senhor de engenho, por exemplo, "não foi ele quem criou a instituição da escravidão e há muitas outras pessoas, somadas a todo um conjunto de leis e costumes sociais que também são responsáveis por ele conseguir exercer a violência (estrutural) da escravidão". (CONTI, 2016, s/p). Essa violência estrutural, fundante de nossa sociedade, aponta para outro tipo de violência, a cultural, que aparece como "legitimadora ou justificadora de uma violência" (CONTI, 2016, s/p), naturalizando as relações de dominação, como vimos no item anterior.

Tal perspectiva de exame da violência pode ser acionada a partir do trecho da letra da canção "Olho de Tigre", já citada nesta pesquisa, na qual Djonga propõe a violência diretiva como reação à violência intransitiva:

> [...]
> Sensação sensacional,
> Sensação sensacional,
> Sensação sensacional,
> Firma, firma, firma,
> Fogo nos racista!
> [...]

Por mais que a violência não seja realizada de fato na continuidade narrativa da canção, a incitação à violência nos faz visualizá-la. Quando Djonga diz "fogo nos racista" imediatamente acionamos a violência física, que é resposta, no entanto, a um tipo de violência intransitiva e estrutural, que parece invisibilizada, o racismo, uma violência cultural. Nesse caso, para pensarmos esses versos de Djonga, precisamos atentar para duas violências presentes no discurso do *rapper*: a primeira é a violência do racismo,[55] sofrida diariamente pelo *rapper* e cronicamente nos lugares sociais do artista, a favela e a periferia. A segunda violência é a do "fogo nos racista", que é uma violência reativa. O que é evidenciado não é a posição social, o gênero, a etnia, a orientação sexual, etc., apesar de serem informações facilmente presumíveis, mas o fato de ser uma pessoa racista. A violência nesse verso é contra o racismo, não contra o racista como indivíduo – obviamente o racista individual está englobado na luta contra o racismo do *rapper* –, mas o foco está na violência que estrutura culturalmente o racismoe, por consequência, produz pessoas racistas.

[55] Que fique claro que estamos extrapolando o conceito de violência introduzido por Ginzburg. O racismo aqui é dito como violência por tolher direitos básicos, oprimir e subalternizar pessoas apenas por sua cor. A violência do racismo também em si pode, claro, ser física, mas estamos englobando todas as suas representações.

Ginzburg aponta que o impacto da violência é pouco medido, já que ela em si é geralmente tomada como primeira preocupação pelos estudos acadêmicos (Cf. GINZBURG, 2012, p. 12). Fica evidente, para o autor, a necessidade de uma investigação para além da violência propriamente dita, alcançando reflexões empáticas causadas pelo eco da violência na vida de outras pessoas. O *rap* explicita constantemente a violência sofrida pelos integrantes de uma comunidade periférica ou de alguma favela, ou seja, o *rap* está constantemente lidando com o resultado da violência, falando não só do ponto de vista de quem sofre e pratica a violência, mas também do ponto de vista de quem vê a violência acontecendo com seus iguais diariamente. Vale lembrar que, apesar de a "perda" ser um tema recorrente no imaginário musical coletivo – como nas canções que evidenciam a perda da mulher amada, do amor verdadeiro, etc. –, a perda do/no*rap* não é romantizada; ela é, muitas vezes, real e fria. Isso é também evidenciado por meio da simplicidade do gênero musical; as batidas simples e pouco melódicas, como podemos ver em um trecho da letra da canção "Falcão", do álbum *Ladrão:*

> Um quarto de hotel, banheira, champagne
> Eu penso, esse ano foi bom
> Waltin' que amava carro morreu sem ter o seu
> Saudade, esse mano era bom
> Agora eu tenho a nota, podia dar um pra ele
> Grana que eu fiz com o som
> Eu vejo ela na cama de quatro, dinheiro no bolso
> É, esse ano foi tão estranho
> [...]

Djonga relembra seu amigo, "Waltin'", que morreu sem conquistar o seu carro. Ainda que Djonga hoje tenha dinheiro, ele não pode dar um carro para seu amigo morto. Essa saudade melancólica do *rapper* faz com que ele despreze aquilo que aparece em outras canções como objetivos, a "grana", "ela na cama de quatro". O último verso citado nos revela sua insatisfação "É, esse ano foi tão estranho". A morte do amigo parece se sobrepor a esses temas recorrentes do *rapper*, lembrando-nos o lado realista do *rap*.

Ginzburg introduz, em sua discussão, o conceito de "cultura melancólica", que, em obras de arte, "se pautam por dor e tristeza,em diálogo direto com a incapacidade das sociedades de interromperem suas escaladas de destruição" (GINZBURB, 2012, p. 13). Isso em um primeiro momento parece ser um aspecto constante no *rap*, principalmente no de Djonga.Isso porque a definição de melancolia, para Ginzburg, é resultado não da violência diretamente, mas do impacto dessa violência, que pode interferir drasticamente na vida de

outras pessoas (Cf. GINZBURG, 2012, p. 13).Essa melancolia demonstrada por meio da forma estética do *rap* evidencia a violência e a incapacidade de reação imediata, lamentando o fato de o *rap* ter pouco poder para além da conscientização. A conscientização proposta pelo *rapper*é necessária e um primeiro passo para a produção de soluções, mas que muitas vezes não são imediatas e que podem não ser alcançadas pelos seus ouvintes, como as que dependem unicamente de órgãos públicos. Nas letras das canções já apresentadas podemos perceber um descontentamento com a realidade, que de certa forma é, sim, violenta com os marginalizados, mas que não apresenta nenhuma possibilidade real de transformação. Se a melancolia é resultado do impacto da violência na vida dos afetados direta e indiretamente, o *rap* é melancólico porque canta as mazelas da comunidade, reprisando cenas e situações.

O *rap* faz um trabalho importantíssimo na valorização, "humanização" e reflexão dos grupos periféricos e marginalizados, como ocorre na letra da canção "Favela vive 3". A canção foi publicada no *YouTube* no canal *Além da Loucura ADL*, no dia 9 de agosto de 2018, e conta com as respectivas vozes de DK, Djonga, Menor do Chapa, Lord,Choice e Negra Li. Como é presumível pelo nome, a canção é a continuação de uma série de canções intituladas "Favela Vive", sendo esta a terceira. Apesar de a canção não ser exclusiva de Djonga, parece-nos essencial contextualizar minimamente a letra dos outros participantes para que possamos entender o discurso sobre violência e como ele aparece no *rap*. DK, o primeiro a rimar, introduz um tema que será recorrente por toda a canção: a morte de inocentes pela polícia:

> [...]
> Mano, os cana peida de subir de madrugada
> Sempre marca operação com a porta da creche lotada
> Mais uma mãe revoltada, uma pergunta sem resposta
> Como o policial não viu seu uniforme da escola?
> Vinícius é atingido com a mochila nas costas
> Como é que eu vou gritar que a Favela Vive agora?
> [...]

O clima propiciado pela melodia e pela batida da canção sugerem, já de saída, uma certa melancolia (levando em consideração que "melancolia" também nos remete a uma certa ideia de descontentamento, tristeza). A batida consiste em um violão em formato de *sample*, no qual um trecho específico e curto se repete por toda a canção. Os elementos percussivos

são simples, o que dá maior destaque à letra que está sendo rimada.[56] O clima sombrio e melancólico promovido pela melodia da batida confere certa seriedade e elimina qualquer possibilidade de interpretarmos a canção como um "mero entretenimento". Essa ambientação inicial da música confere a ela o status de seriedade necessária ao tema. Essa seriedade, de fato, é confirmada logo nos primeiros versos da canção, quando DK nos apresenta a figura de Vinícius morto, de uniforme, por policiais. Isso deixa "mais uma mãe revoltada", sugerindo que o garoto não é o primeiro e nem será o último a ser morto por policiais. Como pode viver a favela se os seus moradores são mortos diariamente? Essa é a questão proposta pelos versos de DK.

Contextualizado pelo clima eleitoral - vale lembrar que a canção foi publicada em um ano de eleições e relativamente perto delas -, Djonga apresenta seus versos:

> [...]
> Esquerda de lá, direita de cá
> E o povo segue firme tomando no centro
> Onde a tristeza do abuso é pra maioria
> E o prazer de gozar sobra pra 1%
> [...]

A linguagemobscena de Djonga se faz mais uma vez presente quando ele diz que, apesar de termos um conflito político entre esquerda e direita, quem sai perdendo é o povo. O povo é quem segue "tomando no centro". O trocadilho de Djonga brinca com o centro político ao mesmo tempo que toca na obscenidade, uma vez que "tomando no centro" nos remete a uma conhecidíssima expressão obscena no Brasil, que é "tomar no cu", recorrentemente usado como forma de xingamento, mas também como um modo de dizer que alguém se deu muito mal.

No verso "Onde a tristeza do abuso é pra maioria", Djonga aciona, novamente, o campo semântico da obscenidade com a utilização da palavra "abuso", que pode nos remeter ao abuso sexual; o povo é abusado desde sempre e está sempre "tomando no centro". O quarto verso encerra o trecho citado, relacionando violência e obscenidade ao dizer que "o prazer de gozar sobra pra 1%". Ainda que "gozar" seja uma palavra que no seu sentido primeiro esteja ligada ao fato de alguém "aproveitar" de algo, se divertir com algo, ela também é sinônimo do

[56] Dizemos rimada e não cantada por falta de uma denominação melhor. Não pretendemos de forma alguma dizer que o *rap*, por geralmente não incorporar melodias na voz de quem canta, não seja uma forma de música, mas também fica falho dizer que as canções são cantadas por esta palavra ativar primeiramente o campo semântico da melodia. Chamamos de "rimar" pelo fato de o *rap* ser um gênero mais rimado que cantado.

orgasmo. Com o orgasmo sendo um prazer pessoal e individual, quando Djonga diz que "o prazer de gozar sobra pra 1%", ele implicitamente coloca que, além de ser um prazer de poucos (1%), remetendo a uma parcela minoritária que tem acesso, de fato, à riqueza do país, é um prazer individual, egoísta.

É importante notar que são duas concepções de obscenidade presentes nesse trecho e que conferem contraste: a primeira é a "obscenidade pejorativa", na qual "tomando no centro" e a "tristeza do abuso" são expressões que carregam um certo grau de negatividade. Quem "toma no centro" e quem sofre abusos é violentado sem condições de escolha. A segunda forma de obscenidade aparece no quarto verso a partir do ponto de vista do prazer e do deleite. Quem goza de algo ou quem tem um orgasmo é totalmente contrário a quem "toma no centro". Há, aqui, a explicitação da "cidade cindida", revelada pela oposição social de seus protagonistas (pobres, de um lado; ricos, do outro) ou, em outros termos, "nós" e "eles", como ocorre frequentemente nas letras das canções de Djonga. Assim, por meio de uma outra construção semântica, temos a alusão opositiva entre "eles", os "vilões", 1% da população, e "nós", os "milhões", aqueles que continuam "tomando no centro".

Um segundo tema da canção, também invocado pelo campo semântico da violência, é o racismo. O racismo é tratado principalmente por Djonga nos versos que seguem citados:

> [...]
> 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
> [...]

Ocorre uma diferenciação na forma de cantar de Djonga quando ele fala por seu pai. Quando ele diz "Cuidado com essa pochete e esse cabelo loiro", a voz de Djonga se torna mais melódica, contrastando com sua forma habitual de rimar, mais gritada. Essa diferenciação é subitamente revertida no verso "Meu filho, cê num é branco",no qual temos pouco acompanhamento da batida, tornando o verso mais falado que cantado. A partir da relação versos/música, podemos entender que Djonga se coloca como subversão enquanto seu pai é um reforço das convenções sociais e musicais simultaneamente. O *rapper*, caracterizado com "pochete e cabelo loiro", subverte a ordem utilizando "coisas de branco", segundo a perspectiva paterna.

Se pensarmos no contexto da canção, aqui introduzido, onde "favela vive" é um termo que nos faz pensar sobre a resistência da favela apesar das violências do dia a dia; nesse caso, Djonga representa a resistência para além de suas letras e de sua "pochete e esse cabelo loiro". Ele canta fora dos padrões[57] da música, que estão sempre relacionados à melodia, ao ritmo, à métrica, etc. enquanto a parte que "interpreta" seu pai é melódica. "Meu filho cê num é branco", como dito, é um verso quase sem acompanhamento musical; o primeiro verso citado é mais comprido enquanto o segundo é rápido, possui poucas palavras e uma linguagem comum marcada por "cê" e "num", que são formas orais das palavras "você" e "não", consecutivamente.

Todo esse *background* musical introduz a uma reflexão que Djonga traz ao diferenciar "coisas de branco" das outras coisas, "coisas de negro". Além disso, Djonga utiliza esses itens acessórios, o cabelo e a pochete, como, teoricamente, um branco faria. Partindo de dois pontos de vista principais podemos interpretar isso tanto como sendo um modo de aculturação, já que o negro quer as "coisas de branco" e as usa, quanto como uma espécie de subversão por usar esses itens mesmo sabendo que são "coisas de branco". Ressaltamos que essa aculturação não é somente uma afronta à"norma oculta" que estabelece o que são "coisas de branco", mas também uma forma de se apropriar do que é do outro. Nesse caso, ele está confrontandoo conceito "coisas de branco", ao passo que seu pai é representante da violência já incorporada, ao revelar que existem "coisa de branco" e "coisas de negro". Assim, há, aqui, o que Pierre Bourdieu identificou como "violência simbólica", dada pela naturalização do discurso dos dominantes pelos dominados. Em *A dominação masculina,* Bourdieu explica o conceito de violência simbólica da seguinte maneira:

> [...] Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos. (BOURDIEU, 2012, p. 52)

É essa violência, internalizada, que faz com que o pai do *rapper* não se arisque a "entrar em um território de brancos" dominadores, tratando de incorporar signos de prestígio que são "naturalmente" brancos e que, portanto, não podem ser incorporados (ressignificados) pelos negros.

[57] Isso não é exclusividade de Djonga, mas do *rap* em geral.

No trecho citado acima, também aparece o tema da violência policial, relacionado à sua abordagem arbitrária, que se dá pelo "olhar diferente" dos "canas" (gíria para policial) na seleção de quem será ou não abordado. O olhar policial tem sempre em mira, segundo a perspectiva da canção – e das estatísticas –, aquele que não é branco, mesmo que tenha "coisas de branco". Trata-se, mais uma vez, da denúncia de uma violência que se estrutura culturalmente por meio do racismo.

Em outro trecho da canção, também de responsabilidade de Djonga, ele faz a junção do tema do racismo com a violência policial na descrição de um crime.

> [...]
> Eu sei, eu sei
> Parece que nós só apanha
> Mas no meu lugar se ponha e suponha que
> **No século XXI, a cada 23 minutos morre um jovem negro**
> **E você é negro que nem eu, pretin, ó**
> **Não ficaria preocupado?**
> Eu sei bem o que cê pensou daí
> Rezando não tava, deve ser desocupado
> Mas o menor tava voltando do trampo
> Disseram que o tiro só foi precipitado
> [...] (grifo nosso)

A batida da música segue normalmente até o terceiro verso citado; após este, a percussão para, enquanto Djonga rima até o fim do sétimo verso (todo o trecho destacado). Isso contribui ainda mais para o impacto do *rap* se levarmos em consideração que a falta de "melodia vocal", se assim podemos dizer, também colabora para que o foco seja direcionado para o conteúdo semântico das letras. Por não ser uma letra cantada melodicamente, essa falta de melodia e acompanhamento musical coloca em destaque o verbal, que tematiza o genocídio de jovens negros. É como se a canção entrasse, aqui, em luto.

A reflexão sobre esse genocídio é intensificada pela provocação feita à nossa empatia no verso "Mas no meu lugar se ponha e suponha que". O *rapper*, aqui, leva seu poder de conscientização não só aquele que como ele é negro, mas convida seu ouvinte (não negro, não jovem, não pobre) a ocupar hipoteticamente seu lugar. O processo de alteridade vai sendo construído pelo poder de fala de alguém que sabe o que é "só apanha", e que é reconhecido pela polícia, quando morto, como aquele que "Rezando não tava", que "deve ser desocupado".E os que estão rezando e ocupados? A estes, se acreditarmos na falácia do discurso policial, o *rapper* explica: também pode ser reservada a morte, simplesmente porque o "tiro só foi precipitado".

Na letra da canção “Favela Vive 3”, vemos a representação da violência neste espaço social desprestigiado, encenado um discurso contra hegemônico (o discurso hegemônico está, aqui, do lado do Estado, por meio das justificativas policiais). E como lembra Ginzburg, “Discursos hegemônicos incluem produções institucionais da política, da economia, que são responsáveis por formatação de opinião pública.” (GINZBURG, 2012, p. 35-36).

Vemos uma relação das mais claras entre o que o *rap* canta e a realidade que o cerca. O exemplo de “Favela Vive 3” se associa perfeitamente nessa função, já que fala genericamente e algumas vezes mesmo diretamente sobre algo sofrido nesse cotidiano, como em “Vinícius é atingido com a mochila nas costas”, que faz referência a um crime real.

2.3. “Oh mãe, olha como me olham”: entre a santa e a puta

O *rap* é um gênero característico por sua relação com as situações de violência e suas narrativas, como vimos nas letras de algumas canções do *rapper* Djonga, que expõe a realidade periférica, a vida cotidiana e as opressões sofridas por populações subalternizadas. As violências, no entanto, podem se dá a partir de várias condições e categorias, como etnia, classe, gênero, etc.Se pensarmos, por exemplo, nas letras de Djonga que analisamos aqui, vemos que ele tem uma origem pobre, é negro, mas homem. Sua condição o torna potencialmente oprimido por ser negro e pobre (ainda que tenha alçado alguma condição financeira, ele é identificado ao seu local de origem), mas opressor quando se trata de gênero, por ser homem e por ser o machismo uma violência cultural, originária da violência estrutural de nossa sociedade. Pensando por esse lado, o *rapper*, que é entendido como “representante dos oprimidos”, pode ser também opressor quando representa, em suas canções, a figura feminina.

Pierre Bourdieu, em livro já citado, busca entender as relações de opressão e a “violência simbólica” presentes nas relações entre homens e mulheres em vários contextos da sociedade. Tal estrutura opressora à mulher se dá pelo contorno patriarcal de muitas sociedades, nas quais se inclui o Brasil. Para ele,

> A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois

> sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos (BOURDIEU, 2012, p. 18)

Nesse caso, o poder masculino se torna indiscutível, visto que enraizado culturalmente nas pessoas, homens e mulheres. Tal fato e estrutura hierárquica coloca qualquer homem em posição de potencial opressor do feminino, ainda que ele seja pobre e negro como Djonga. Uma imensa gama de relações de opressão se abre quando pensamos no valor de alguma condição social e seu oposto, ou característica física ou anatômica, e na dualidade impressa nesses valores, que sugestiona que um possa ser lido sempre como "superior" ao outro, partindo das relações de dominação.

Nas letras de Djonga, vemos sua preocupação com as mazelas de sua comunidade, o racismo e a exploração dos sujeitos marginalizados, mas muitas vezes o que acontece é que ele acaba por objetificar a mulher, como veremos, estabelecendo e aceitando relações de dominação. São várias as representações da mulher em suas letras, algumas de modo paradoxal, sendo configuradas como símbolo do acolhimento e compreensão, quando relacionadas à sacralidade materna, ou como puta, reveladas como objetivos sexuais masculinos ou quando ensaiam sua própria sexualidade.

Rafael Lopes de Sousa, na tese *O movimento hip hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a estética da violência*, de 2009, observa a esse respeito que

> Assim enquanto as mulheres "comuns" são destratadas e acusadas de "vadias", "adúlteras" e "interesseiras", as mães são, em proporção inversa, idolatradas como "santas", "guerreiras", as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam (SOUSA, 2009, p. 205)

Nesse sentido,a figura materna é santificada enquanto as outras mulheres (não mães ou que ensaiam sua sexualidade) são vistas como objetivo e objeto sexual. Como aponta Bourdieu, na citação anterior, essa dominação masculina se dá também na própria divisão social do trabalho, que faz com que a mulher esteja associada ao papel materno, de quem deve acolher o filho (ou o marido). Da mesma forma, as outras mulheres são vistas como parceiras em potencial, fazendo com que o homem e a mulher sejam moldados por um comportamento cultural naturalizado, quando estes não pensam criticamente as relações de dominação. Daí a violência simbólica, que

> [...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que,

> não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que o ser social é produto(BOURDIEU, 2012, p. 47).

Nesse caso, submeter-se ao papel materno, dotado de sacralidade, é em si mesmo um ato opressor e violento à mulher, sobretudo quando há punição moral a quem não o exerce.

A letra da canção "A Música da Mãe", lançada em 2018 no *YouTube,*[58] é construída por meio de um diálogo entre Djonga e sua mãe, no qual ele fala sobre sua carreira e repentino sucesso:

> Ô mãe, olha como me olham
> Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all
> Olha como me olham
> Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar
> Ô mãe
> Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all
> Olha como me olham
> Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar
> [...]

A canção simula um diálogo entre o *rapper* e sua mãe, revelando que agora ele é famoso e o "jogo virou". Djonga revela à mãe a admiração de todos: "olha como me olham". Ele, agora, está sempre cercado de pessoas pedindo para tirar fotos. Mesmo sendo originário da favela, "do fundo da [zona] leste", ele cumpriu a promessa que aparentemente fizera à sua mãe.

Nessa canção, a figura da mãe é completamente celebrada e valorizada como essencial na construção de seu caráter e de seu sucesso. Ainda que a letra destaque a imagem do*rapper*, ela é originária da figura materna, que esteve sempre ao seu lado. Falar dele é, assim, falar da própria mãe, que deve estar orgulhosa de ver a projeção social e musical do filho. A aparente busca e conquista do sucesso pelo filho é exposta à sua mãe de forma a exaltar sua própria vitória. Por mais que a mãe seja entendida nessa canção como figura importante, que aconselha, ajuda e acredita, ela é também a mãe que espera que seu filho prospere, e é isso

[58]Djonga - *A Música da Mãe (Clipe Oficial)*. Djonga, 20 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64>. Acesso: 28 ago. 2018. A canção publicada no *YouTube* é acompanhada de videoclipe, mas nessa análise inicial nos deteremos somente à letra da canção e não ao videoclipe por percebermos que o tema da canção acompanhada do clipe é um e a letra da canção sozinha é outro.

que Djonga tenta mostrar, que “o jogo virou”. Aqui, a imagem projetada da mãe é aquela que está adequada a um padrão feminino relativo ao papel social, como protetora e guerreira, mas não tão guerreira a ponto de ser independente da figura masculina.

No álbum *Ladrão*, a letra da canção “BENÇA” aponta para uma preocupação com a ancestralidade do *rapper*, na valorização da figura da mãe e da avó:

> [Intro: Filho do Djonga & Djonga]
> Me dá, vovô, vovô
> (E vai, e vai)
> Me dê, vovô, mamãe
> (E vai, e vai)
>
> [Verso 1]
> Vó, como cê conseguiu criar três mulheres sozinha
> Na época que mulher não valia nada?
> Menina na cidade grande, no susto viúva
> E daquela cor que só serve pra ser abusada
> Você não costurou só roupa, né?
> Teve que costurar um mundo de trauma, abdicação, luta
> Pra hoje falar com orgulho que essa família não tem vagabundo
> Aprendi no seu colo
> Tenha medo de quem tá vivo e respeito por quem tá morto
> Ouvindo desde novo, 'cê já é preto
> Não, não 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 dos outro não é meu, mas o que é meu tá aí pros outro
> 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 do seus olhos não consigo ver maldade
> Vejo gente criando problemas
> Pra competir quem sofre mais, porra, são covardes
> Olhe pras suas nega véia e entenda
> Que num é em blog de hippie boy que se aprende sobre ancestralidade
>
> [Refrão]
> Vai e vai
> Ganha esse mundo sem olhar pra trás e vai
> Só não esquece de voltar pra
> Vai e vai
> Ganha esse mundo sem olhar pra trás e vai
> Só não esquece de voltar
>
> [Verso 2]
> É triste ver que os moleque da minha quebrada
> Não teve a mesma sorte que eu

Um pai presente, no país onde o homem que aborta mais
Vai entender, né?
Sua velha não te quer na rua por que ela pressente
Não tive Max Steel, meu herói era ele
Meu jogador de futebol preferido era ele
E tudo que hoje eu faço pro meu filho
É pra que Jorge olhe pra mim como eu olho pra ele
Meu herói ainda é ele
Trampando desde os sete, man, às sete e meia
Tanto corre que faz sua rotina parecer piada
Rei de Wakanda, eu, príncipe Pantera Negra
Construímos um império sem precisar de grana ou arma
Irmão, você lembra de onde 'cê vem?
E quando você chegar lá
O que 'cê tem vai voltar pra de onde 'cê vem?
Ou 'cê nem sabe pra onde vai?
E esqueceu que lei das coisa, é clara, tudo que sobe uma hora cai
Esse disco é sobre resgate
Pra que não haja mais resquício na sua mente que te faça esquecer
Que você é o dono do agora
Mas o antes é mais importante que isso
Cara, seu trap é foda, só força
Rima no acústico eu respeito, só força
Se faz arte 'cê já é livre, só força
Mas nunca esqueça onde reside sua força
Então volte pras origens, é o colo de quem 'cê ama
Será que entende do que eu tô falando?
Dessas coisa que deixa acesa a chama
E ela me disse assim

[Refrão: Djonga & Vó do Djonga]
Vai e vai
(Que proteja toda a equipe)
Ganha esse mundo sem olhar pra trás e vai
(Todos os fãs, dê muita saúde, muita força, muita sabedoria)
Só não esquece de voltar pra
Vai e vai
Ganha esse mundo sem olhar pra trás e vai
(Pra todos, Iansã, Eparrei Iansã, tome conta desses filhos)
Só não esquece de voltar

[Saída: Vó do Djonga]
Que são todos filhos de Jesus, gemendo, chorando teve uma cruz, que é o Pai, é o Filho e o Espírito Santo. Que Deus dê saúde a Gustavo pra poder continuar nesse lindo serviço maravilhoso que tá prestando pra todos nós. Em nome de Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, que Deus ilumine o caminho de todos

A figura da avó é evocada já no nome da canção, que nos lembra o ato de pedir a benção aos mais velhos. Ao mesmo tempo, essa evocação tem relação clara com o fim da

canção, em que temos a inserção da voz da avó do *rapper* em um ato de bendição. Aqui, a linguagem aparece oralizada, na simulação do pedido de "bença":

> [...]
> Vó, como cê conseguiu criar três mulheres sozinha
> Na época que mulher não valia nada?
> Menina na cidade grande, no susto viúva
> E daquela cor que só serve pra ser abusada
> Você não costurou só roupa, né?
> Teve que costurar um mundo de trauma, abdicação, luta
> Pra hoje falar com orgulho que essa família não tem vagabundo
> [...]

A valorização da figura feminina avó é dada já os dois versos iniciais, nos quais o *rapper* se mostra surpreso pelo fato dela ter conseguido "criar três mulheres sozinhas". Duas informações são importantes aqui: a trajetória feminina solitária na criação dos filhos e o fato de haver três mulheres sob sua responsabilidade, sugerindo uma família formada apenas por mulheres, "na época que mulher não valia nada", acrescenta o *rapper*. Nesse caso, Djonga reconhece uma trajetória de valorização da mulher em relação ao passado (época da avó). O *rapper*promove, assim, a conquista da avó, que sendo negra e pobre, desvalorizada em relação a outras mulheres (as brancas e ricas, por exemplo – retomamos, aqui, por alusão, a cisão já vista em outras letras do *rapper*), conseguiu dar sustento para as filhas por meio de seu trabalho de costureira.

Joseli Fernandes, em dissertação já citada, observa que Flávio Renegado tem também uma canção de mesmo nome, "Benção", na qual exalta a figura materna:

> Em "Benção", Renegado não só segue a cartilha do *rap*, considerando a fala de Sousa, como propõe uma escala de conselhos, referindo-se, implicitamente, que sua sabedoria vem da figura materna, que soube aconselhá-lo e guiá-lo quando estava na "escuridão". (FERNANDES, 2018, p. 114)

Na citação, Fernandes se refere a Sousa, quando diz que "as mães aparecem, nas letras de *raps,* idolatradas, como 'santas', 'guerreiras', as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam ouvir e em quem confiar" (SOUSA apud FERNANDES, 2018, p. 114), convergindo nisso uma espécie de "cartilha do *rap*".

A letra da canção "Esquimó", do disco *Heresia*, evidencia o discurso da ausência paterna, característico do *rap*:

> [...]
> Mas abre o olho com as novinha

Estão achando que se cuidar é só usar camisinha
Abre o olho da sua novinha
9 meses depois
Eu já sei quem não vai assumir, adivinha?
[...]

Essa "dica" dada por Djonga não é nada amigável, primeiramente por se tratar de uma canção na qual a voz de Djonga é levemente estridente, sugerindo um grito, uma voz arranhada, não uma voz que conforta como quem dá um conselho de amigo. O tom do trecho citado é, na verdade, uma advertência, uma "chamada de atenção". A escolha de palavras também nos indica esse tom. Quando Djonga canta "Eu já sei quem não vai assumir, adivinha?", ele já leva a culpa ao seu interlocutor, sugerindo que haverá omissão paterna. Ao invés de Djonga falar sobre um pai que abandona os filhos, ele fala com um "pai em potencial" diretamente; sua ação é preventiva e não simplesmente reativa.

Heleieth Saffioti, em *O poder do macho*, discute as relações de gênero a partir da estrutura patriarcal de nossa sociedade, que condiciona a figura masculina como centro do poder, determinando funções relativas ao homem e à mulher. Segundo essa estrutura, "a responsabilidade última pela casa e pelos filhos é imputada ao elemento feminino." (SAFFIOTI, 1987, p. 9). Para a socióloga, "Quando se afirma que é natural que a mulher se ocupe do espaço doméstico, deixando livre para o homem o espaço público, está-se, rigorosamente, naturalizando um resultado da história." (SAFFIOTI, 1987, p. 11), levando a expressões também naturalizadas, como a que diz "sempre foi assim".

A letra da canção de Djonga, no que diz respeito à figura da avó, mostra a inexistência da figura masculina, o que é explicado pela viuvez repentina da avó logo no início da canção. Nesse caso, ela tem de assumir funções que cabem aos dois papéis sociais, sendo mãe e pai de suas filhas. A função social de costureira se transforma, nos versos do neto, em metáfora para o tecido da vida, constituída esta por "trauma, abdicação, luta".

[...]
Vó, como cê conseguiu criar três mulheres sozinha
Na época que mulher não valia nada?
Menina na cidade grande, no susto viúva
E daquela cor que só serve pra ser abusada
Você não costurou só roupa, né?
Teve que costurar um mundo de trauma, abdicação, luta
[...]

Atestando a temática frequente da ausência paterna na *rap*, Djonga, na segunda parte da letra, presentifica a imagem de seu pai, ressaltando o ineditismo disso:

[...]
É triste ver que os moleque da minha quebrada
Não teve a mesma sorte que eu
Um pai presente, no país onde o homem que aborta mais
Vai entender, né?
[...]

Fernandes observa, a partir da ideia de Camargos de que a narrativa do *rap* acaba por se constituir como uma "representação do real", que congrega a vivência do *rapper* e de outros jovens da periferia, uma das mais experiências comuns diz respeito à ausência paterna (Cf. SOUSA, 2009, p. 204). (FERNANDES, 2018, p. 112-113). Com os versos acima, Djonga não só marca a distinção de sua família de outras famílias inseridas em seu contexto, como aponta, na continuidade do verso, a importância da figura masculina tida como "herói", associando-a ainda a figuras que dominam o imaginário infantil: melhor jogador de futebol, o príncipe de Wakanda (Pantera negra). Chama a atenção, no trecho citado acima, a relação travada entre abandono paterno e aborto, nivelando os dois atos.

Apesar de Djonga cantar na segunda parte da canção que teve um pai e uma mãe presentes, a figura da avó é reconhecida em sua função de perpetuação da família, como elemento ancestral, assumindo, mais uma vez, um "destino" social único, para o qual é preparada e sobre o qual pesam uma série de expectativas. Uma dessas expectativas é a de dar educação, conselhos (evocando mais uma vez o papel do *griot*, como o ancião, quem compartilha a sabedoria), o que é explicitado na canção: "Tenha medo de quem tá vivo e respeito por quem tá morto / Ouvindo desde novo, 'cê já é preto / Não, não sai desse jeito, se não eles te olha torto". Na preocupação da avó, há a naturalização do preconceito relativo ao negro ("cê **já é** preto", grifo nosso), aludindo ao fenótipo como algo ruim, e do qual é preciso se proteger mascarado por roupas e comportamentos domesticados, aceitáveis na perspectiva do "eles".

A religiosidade da avó, marca da figura feminina na canção, é retomada nos seguintes versos:

[...]
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 do seus olhos não consigo ver maldade
[...]

Djonga canta a religião da avó, a Umbanda, alcunhada de “macumba” pelo “eles” (como forma de pejorativa de se referir à religião do outro), ao mesmo tempo em que revela o sincretismo desta, na exposição da benção final, em que a avó convoca a santíssima trindade (Deus pai, Deus filho e Espírito Santo) para a proteção do neto e de todos. Nos olhos da avó, apesar de todo sofrimento, o neto só consegue enxergar bondade.

O refrão da canção também retoma a ancestralidade da avó: “Vai e vai / Ganha esse mundo sem olhar pra trás e vai / Só não esquece de voltar pra”. Levando o tema principal da canção em consideração, a ancestralidade, Djonga retoma a importância das raízes, visto que, mesmo ganhando o mundo, é preciso se voltar para a origem.

No fim da letra da canção, o *rapper* retorna à tema da ancestralidade nos versos seguintes:

> [...]
> Construímos um império sem precisar de grana ou arma
> Irmão, você lembra de onde 'cê vem?
> E quando você chegar lá
> O que 'cê tem vai voltar pra de onde 'cê vem?
> [...]
> Esse disco é sobre resgate
> Pra que não haja mais resquício na sua mente que te faça esquecer
> Que você é o dono do agora
> Mas o antes é mais importante que isso
> [...]
> Então volte pras origens, é o colo de quem 'cê ama
> Será que entende do que eu tô falando?
> Dessas coisa que deixa acesa a chama
> [...]

“Esse disco é sobre resgate”, diz a letra de “Bença”, a retomada da ancestralidade é evidente e fortemente enfatizada pelo *rapper*, que se utiliza desta para render homenagem à feminina materna, que cuida, perpetua a família, luta, etc.

Camargos aponta que narrativas que experienciam a vivência do *rapper*

> [...] ao reconfigurarem suas experiências sociais, [...] [promovem] “o diálogo entre o ser social e a consciência social”. O modo de vida e a maneira como experimentaram concretamente diz muito sobre os fatos narrados, os usos e os costumes que se podem perceber no dito e no não dito, no juízo dos enunciadores diante do assunto que abordam, na forma como lugares e momentos da realidade social são construídos e pensados nas composições (CAMARGOS, 2015, p. 132).

Uma forma diferente de figura feminina aparece na letra da canção “CANÇÃO PRO MEU FILHO”, do álbum *O Menino que queria ser Deus*. Ela é uma conversa entre Djonga e

seu filho, que na época do lançamento da canção tinha apenas um ano, funcionando como uma espécie de entremeio entre conselhos e desejos para sua vida. A figura da mãe da criança é evocada em alguns versos, para aconselhar o respeito filial e marcar a força feminina. Ao mesmo tempo, o respeito é expandido a outras mulheres:

> [...]
> Sempre respeite essa que te deu a luz
> Mais forte do que cê imagina
> E pensa bem o que cê faz com mulher
> Outro dia te vi saindo de dentro duma vagina
> Sua vó já nem quer mais saber de mim
> Só liga pra me perguntar como cê tá
> [...]

No trecho inicial da canção, temos a insegurança do *rapper* diante da gravidez não esperada:

> Quando cê veio eu não sabia o que ia ser de nós três
> Mas já sabia que ia mudar tudo
> Eu tive medo, mas fingi coragem
> Quis passar confiança
> Mas que muleque passa confiança?
> Inocente eu né?
> **Pagando de foda pra ela, por dentro sem fé**
> [...]
> **Sua mãe chorando sem entender nada**
> A noite é longa, e a manhã faz o choro passar
> Eu prometi que ia dar tudo certo
> Mas só que a noite durou muito tempo
> [...]
> Papai virou jogador do ano
> **Agora várias quer entrar pro time**
> Nessa aí que eu me olhei no espelho
> E vi que eu era a foto da mentira, a imagem do crime
> [...] (grifo nosso)

Introjetando o discurso dominante que aponta a coragem e a força como aspectos masculinos, o *rapper*, "pagando de foda", finge "coragem", mas lúcido da dificuldade de ser provedor da família. Se no nível da enunciação o que se tem é o descortinamento do discurso masculino; no enunciado, a figura feminina representada é fragilizada, a "mãe chorando sem entender nada". Percebe-se, no início da letra da canção, que se trata de um casal que descobriu a gravidez recentemente; portanto, essa figura materna ainda está em construção e só é de fato completada quando a criança nasce.

Outras figuras femininas são sugeridas na canção a partir do apelo sexual que representam ("Agora várias quer entrar pro time"), sugerindo interesse pelo fato de o *rapper* ser agora um bom partido.

Uma representação feminina um pouco mais nítida aparece na letra de "1010", do álbum *O Menino que Queria ser Deus*:

> [Verso 1]
> É o açúcar cristal que adocica minha vida
> Tenho sonhado com ela desde que eu a conheci
> De primeira, se achou pra descontar
> Da segunda, eu nem olhei na cara dela
> Da terceira, ela disse que sentiu minha falta
> Da quarta, eu já tava querendo ela de quatro
> Era uma quinta, a gente chapava e ria
> Só que ela tinha mó medo das consequências
> Geral vai tentar impedir, implodir, insistir
> Que nós dois junto é perigoso, gata
> Eu sou meio melindroso, saca?
> Pensa bem aí se vale a pena
> Limão siciliano batido com vodka
> Vou te dar um Ford Ka
> Ir pro litoral norte toda semana
> 16 linhas pra você toda semana
> Praia e Gudang, dinheiro, sossego
> Sucesso, o processo é lento
> Que nunca chega a fase das rapidinha
> Só vou te deixar de lado se for pra fazer gozar
> É que eu gosto delas todas
> Não me chama de cafajeste, o pai te ama
> Disse que só beija minha boca
> É a certinha que mais me mama ou me engana
>
> [Refrão]
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez, dez, dez
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez, dez, dez
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez, dez, dez
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez
>
> [Verso 2]
> Toda noite eu saio à sua procura
> Saio a sua procura perigo

Seus braços são meu abrigo
Tira nenhum vai desapropriar
Foda-se o desamor que há
Se tu me diz "amor, vem cá"
Me dá vontade de largar tudo
Eu já te disse: eu vou, mas eu volto
Pra elas, Djonga sensação
Pra você, Djonga tentação
Eu já deixei essa fita me consumir
Pra eternizar, eu vou gravar um DVD
Com canções que compus enquanto você dormia
Não com minha DGK
Mas sim pelada, e que bunda
Maior que "Poetas no Topo 3"
Antes transavam ouvindo Jovem Maka
Hoje transam ouvindo Geminiano
Amanhã vão transar ouvindo essa
Nossos menor vão ser atleticano
Cê não precisa de mim para nada
Eu não preciso de você também
Pra ser sincero, eu quero dominar o mundo
Eu vim só perguntar se você vem
Me disse que eu não passo segurança
Infelizmente eu não sou cinto
Tô mais pra banco, aí você senta
Eu fecho os olhos e só sinto
Disse que meu olhar te encantou
É que eu tava olhando pro futuro
Pensando em rimas tipo Future
É por isso que eu sempre faturo

[Refrão]
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez

[Ponte]
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez

[Saída]
Não sei se você consegue me entender
Mas pra você, ser vista com um cara preto que nem eu, não afeta em nada sua
[carreira
No máximo vai fazer você parecer mais aberta, mais aventureira
Pra mim, talvez eu vou tá decepcionando metade das pessoas que me
[colocaram aqui
A verdade é que eu nunca quis te machucar
Não sei se cê consegue me entender
15 de janeiro de 1995
Quatro e meia da manhã
De: Tupac
Para: Madonna

Logo nos primeiros versos da canção, Djonga dita aquele que será o fio condutor da letra da canção, a narrativa do ponto de vista dele de um relacionamento com uma mulher. Ou seja, temos aqui a valorização de uma construção masculina sobre a mulher, e como tal ela se enraíza em construções culturais sobre o feminino.

É o açúcar cristal que adocica minha vida
Tenho sonhado com ela desde que eu a conheci
De primeira, se achou pra descontar
Da segunda, eu nem olhei na cara dela
Da terceira, ela disse que sentiu minha falta
Da quarta, eu já tava querendo ela de quatro
[...]

Nos dois primeiros versos, Djonga coloca essa mulher como motivo de seus sonhos, como algo quase essencial. Esse "amor à primeira vista" passa, nos versos seguintes, a esboçar um jogo amoroso, no qual, primeiramente, ele percebe que ela estava "se achando". Mais do que isso, o comportamento feminino é dado como dissimulado, visto que o se "achar" da moça é apenas uma encenação, na percepção masculina. Aqui, fala um discurso cultural que aprisiona a figura feminina em estereótipos como o da perfídia e o da vingança: "De primeira, se achou pra descontar". A resposta a isso é, na visão do *rapper*, simular o mesmo comportamento de desinteresse.

Enquanto a figura feminina é mostrada pelo lado emocional ("ela disse que sentiu minha falta"); a masculina demonstra o interesse sexual da relação, visto só querer "ela de quatro". Há uma enorme diferença de tratamento dessa mulher em relação às mães, como vemos, visto que essa é representada como mero objeto sexual:

[...]

Só que ela tinha mó medo das consequências
Geral vai tentar impedir, implodir, insistir
Que nós dois junto é perigoso, gata
Eu sou meio melindroso, saca?
Pensa bem aí se vale a pena
[...]

Na letra da canção, Djonga se apresenta como tipo de relacionamento "perigoso" à mulher. Em oposição ao perigo da relação e como barganha pelo sexo, ele oferta à companheira bens materiais: carro, viagens, "dinheiro, sossego, sucesso". Nesse caso, caracteriza o tipo feminino da canção como alguém interesseira, aludindo a outro estereótipo cultural associado à mulher. O interesse,aqui, pode ser até pelo fato de Djonga ser *rapper*, visto que promete 16 "linhas" para ela toda semana.

Na letra de "Verdades inventadas", do álbum *Heresia*, acontece algo similar:

[...]
Ela vem pensando que me engana
Dizendo que me ama
Ela vem
Calma, nega, eu te quero é na cama
Ela é louca, deve dar um chá na cama
[...]

Na letra, o rebaixamento da figura feminina ("nega"), vista como enganosa, pode ser associado ao do próprio *rapper*, na medida em que, retomando a ideia da sexualização do negro, conforme visto em Fanon, elereduz ambos ao campo sexual apenas. O mesmo acontece na letra de "Geminiano", também de *Heresia*, ao não só associar a falsidade à mulher e vê-la como objeto sexual, mas também por se identificar com estereótipos relacionados à masculinidade negra:

[...]
Me prometeu fidelidade
Pra você prometo nada
É só por essa noite
Que amanhã sou pé na estrada
[...]

Na letra de "1010", vemosque o discurso amoroso do *rapper*, ensaiado e falso, é apenas uma construção que adere ao que ele tributa ao feminino:

[...]
É que eu gosto delas todas
Não me chama de cafajeste, o pai te ama
Disse que só beija minha boca

É a certinha que mais me mama ou me engana
[...]

Há, aqui, não só uma construção cultural do "macho", já aludida na cançãoe em outras citadas, associada ao vigor sexual masculino ("É que eu gosto delas todas"), como uma naturalização desse papel predador, visto ser aceito culturalmente, inclusive pelo homem negro. Para Fanon, "Diante do negro, com efeito, tudo se passa no plano genital", como se não se percebesse "o preto, mas um membro: o negro foi eclipsado. Virado membro. Ele é pênis." (FANON, 2008, p. 138, 146). Em vários aspectos, o homem negro (e a mulher também) é associado ao sexo e à fertilidade, sendo muitas vezes incorporado como algo da natureza negra, como é vangloriado, de modo não crítico, nos versosde Djonga. Como apontado por Oliveira e Santos, em resenha ao livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Fanon, "o negro tem a sua personalidade reduzida a uma potência sexual, caracterizando-o como selvagem, viril e violento." (SANTOS; OLIVEIRA, 2018, p. 400).

As consequências de ser reduzido a uma potência sexual envolvem a desqualificação do negro como ser pensante, intelectual, racional. Isso faz com que os negros sejam reconhecidos como pessoas instintivas, movidas pelo sexo, pela violência, pelas drogas, etc. Essa estereotipagem do negro é muitas vezes aceita pelos próprios negros, homens e mulheres, constituindo, mais uma vez, o que Bourdieu chama de "violência simbólica", a incorporação dos símbolos de violência pelos próprios violentados. Para Diego Elias Santana Duarte, no texto "Novos caminhos a partir de Frantz Fanon", "Tanto o corpo feminino negro quanto o masculino negro são vistos como corpos do desejo, das vontades, das emoções, hierarquizados e rebaixados em detrimento da razão. (DUARTE, 2019, p. 161)

Djonga muitas vezes reforça esse estereótipo, como na canção "Geminiano", citada a pouco, quando ele canta:

[...]
Suas amigas me odeiam
Coincidência, é que eu também odeio elas
Na verdade dizem que me odeiam
Elas já transaram comigo, eu já transei com todas elas
[...]

O *rapper* assume o papel de predador sexualao mesmo tempo em que objetifica as mulheres, reduzindo-as ao seu corpo e ao campo da falsidade, outro estereótipo feminino repetido com insistência por Djonga.

Na letra da canção “1010”, os versos “Que nunca chega a fase das rapidinha / Só vou te deixar de lado se for pra fazer gozar”, além de evidenciarem o machismo presente no discurso do *rapper*, ele reduz a si mesmo como elemento de satisfação do prazer feminino, tornando-se ele o próprio o membro/o pênis, como avalia criticamente Fanon, conforme vimos.

Nessa canção, a figura feminina aparece como objeto sexual masculino, que serve apenas ao prazer do homem: “É a certinha que mais me mama ou me engana”. Nesse caso, parece que o *rapper* não se importa com a sugestão da traição feminina, desde que ela cumpra seu papel sexual.

No refrão, essa objetificação do corpo feminino também está presente:

> [...]
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez, dez, dez
> Ela de roupa é dez
> Ela pelada é dez
> Ela comigo é dez, dez, dez, dez
> [...]

As características ressaltadas em sua companheira são as relacionadas ao seu corpo, o que faz com que essa mulher seja, na canção, apenas alguém visível por sua sexualidade.

O discurso de Djonga parece tomar um outro rumo no início da segunda parte da canção, ao assumir o amor feminino como “abrigo”:

> [...]
> Toda noite eu saio à sua procura
> Saio a sua procura perigo
> Seus braços são meu abrigo
> Tira nenhum vai desapropriar
> Foda-se o desamor que há
> Se tu me diz "amor, vem cá"
> Me dá vontade de largar tudo
> Eu já te disse: eu vou, mas eu volto
> Pra elas, Djonga sensação
> Pra você, Djonga tentação
> [...]

No entanto, outra figuração da mulher se projeta aí, a maternal, que protege, perdoa e abriga nos momentos difíceis. É, aqui, a representação da mulher-mãe, sem que haja sua santificação como ocorre na imagem materna. Nos dois versos finais citados, a mulher volta à

sua condição de objeto sexual masculino, na medida em que retorna o discurso predatório e de autovalorização do *rapper*.

Em outro trecho da canção, o *rapper* assume que

> [...]
> Cê não precisa de mim para nada
> Eu não preciso de você também
> Pra ser sincero, eu quero dominar o mundo
> Eu vim só perguntar se você vem
> Me disse que eu não passo segurança
> Infelizmente eu não sou cinto
> Tô mais pra banco, aí você senta
> Eu fecho os olhos e só sinto
> [...]

Durante toda a canção, inclusive nos últimos versos citados, podemos ver uma forte objetificação da mulher; por mais que ela seja seu abrigo e porto seguro, ele só a vê como alívio sexual ou como um objeto de conquista, valorizada pelo corpo e pelo sexo. Esse tratamento da figura feminina é bastante diverso quando se refere à figura materna, como vimos. A mãe é valorizada e santificada por ser mãe, assim como sua avó é símbolo de sua ancestralidade, mas as "mulheres comuns" parecem ser apenas divertimento para Djonga.

Na letra da canção "1010", as promessas são assumidas como uma estratégia masculina de conquista apenas, uma vez que não está no horizonte do *rapper* cumpri-las. As promessas se repetem na letra de "SOLTO", também do álbum *O Menino que Queria ser Deus,* e aparecem, novamente, na letra de "Falcão", do álbum *Ladrão:*

> [...]
> Tira a mão de mim, quero te soltar
> Vou fazer assim que é pra eu não te machucar
> Vida tá corrida e eu nem tô na de te escutar
> Te prometi o mundo e adivinha, eu nem vou te dar
> [...]
> ("SOLTO")

> [...]
> É que eu voo alto, eu sou falcão
> Vamos mudar o mundo, baby
> Quero te dar o mundo, baby
> [...]
> ("Falcão")

A estratégia masculina de conquista envolve não só assumir uma representação feminina específica, que a mostra como necessitária do que o homem tem a ofertar, mas sobretudo o coloca como papel de provedor. Tal fato alude de maneira clara às funções

sociais reservadas ao homem e à mulher na construção cultural de ambos. Retomando a citação de Bourdieu sobre a distribuição social do trabalho entre os gêneros; aqui, temos a associação do mundo do trabalho ao homem, dotado de força e potência, inclusive sexual, na alusão ao falcão como predador. Temos, assim, uma espécie de hierarquia social, que violenta tanto a mulher quanto o homem, na medida em que aprisionam os dois a polos contrários (e pouco dinâmicos) de representação. Enquanto ao lado do homem está a ação; da mulher espera-se passividade.[59]

Na canção "Geminiano", do disco *Heresia*, destacamos o seguinte trecho:

> [...]
> Boogie Naipe nas caixa
> Ela dormindo no carona
> Enquanto eu olho e penso
> Que ela só quer dinheiro
> Se é isso, menos mal
> Não tenho, logo não temo
> Tremo
> Se essa boca me chupa inteiro
> [...]

Além de mais uma vez vermos a mulher como instrumento do prazer sexual masculino, aqui, assume-se a imagem da mulher também como alguém interesseira, que só valoriza o dinheiro e os bens que ele pode comprar. É importante notar que a cena não ocorre de fato, mas se projeta na cabeça do *rapper* ao observar a mulher "dormindo no carona".

Na letra da canção "Estouro", do álbum *O Menino que Queria Ser Deus*, que conta com a participação de Karol Conká, Djonga canta: "Minhas irmã mais que empoderada e sim poderosa / Cês ainda não entenderam a diferença / Da buceta que dá a vida pra um pau que goza". Ao contrário do que ocorre com algumas figuras femininas objetivadas; aqui, Djonga fala das "irmãs" "empoderadas", admitindo um progresso na visão masculina da mulher. Essa mulher, portanto, não se encaixa na mesma categoria das que ele se relaciona, são mulheres distantes. A linguagem crua e ao mesmo tempo violentadora aparece no uso do termo "buceta" como uma espécie metonímia da figura feminina, alardeando, em meio a um

[59] Como exposto no trecho destacado da canção "CANÇÃO PRO MEU FILHO", a figura de provedor imposta ao homem é também opressora e gera insegurança e medo. Por mais que a mulher seja socialmente imposta à função de mãe e todas os pormenores comportamentais intrínsecos a essa função, o homem também é visto como o "pai", aquele que provê, que trabalha para sustentar a família, que tem de ser sempre forte, invulnerável.

discurso que parece de valorização do poder da mulher ("empoderada e sim poderosa"), a violência contra esta, reduzida ao prazer masculino.

Na letra de "Luto", já citada neste trabalho, Djonga explora a figura feminina por outro ângulo, agora descortinando a construção do discurso machista: "Depois do show, se ela não te quer, me escuta / Enquanto você não entender que a culpa é sua, sua boca mimada ainda vai chamar ela de puta". Aqui, o *rapper* critica o comportamento masculino de não aceitar a rejeição feminina, tornando a recusa motivo de desqualificação da mulher. O uso do termo "mimado", referente ao homem, não só aponta a posição privilegiada deste e uma espécie de imaturidade emocional, como o indica como centro discursivo, que constrói narrativas sobre o gênero feminino. Djonga inverte as posições, colocando o homem como culpado por sua recusa.

A relação sexual entre homem e mulher aparece, nesta canção, tratada de maneira bastante debochada. Nos versos "União de preto é dor de cabeça, igual a desculpa da sua mina que é pra não te dar, cara / É que você fodeu com tudo e ela não fode mais contigo, só por causa do nojo que dá, gata.", o *rapper*associa os temas do racismo e do sexismo. No primeiro caso, a "união de preto" é tratada como problemática ("dor de cabeça") justamente por envolver a precariedade econômica do casal.[60]

Essa mesma "dor de cabeça", aludida de maneira metafórica no início do primeiro verso citado, transforma-se em algo concreto para a negativa do sexo. Assim, a mulher aqui é representada, por um lado, como mentirosa, visto que a dor de cabeça é considerada, no senso comum, uma desculpa construída, uma estratégia feminina de negação sexual; por outro, ela é colocada como dona da situação, quem decide sobre a existência ou não do ato sexual. Nesse caso, o homem se transforma em um joguete nas mãos da mulher, deslocando-se da imagem masculina ativa e responsável pelo exercício sexual.

Considerando as canções citadas e comentadas aqui, podemos identificar três figuras femininas principais presentes nas letras de Djonga, a mãe ou avó, que são figuras familiares e santificadas por ele; as mulheres dos seus relacionamentos amorosos, que são enaltecidas sempre por seu corpo ou por sua performance sexual, mas desvalorizadas pelo interesse

[60] A canção tem a participação de Black[60], que em seus versos também aborda o racismo. Black canta o refrão da canção: "Black no topo combina / Preto com joia combina / Preto com grana combina / Bala e racista combina / E ai de você se tu disser que não" referenciando Djonga de uma forma indireta ao sugerir, assim como ele, a violência contra o racista como no seu famoso verso "fogo nos racista".

financeiro e pela liberdade sexual, e a mulher distante, sua “irmã”, que aparece com certo empoderamento, mas que mesmo assim não deixa de transitar pelo universo da puta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *rap* é um dos componentes da cultura *hip-hop*, assim como o *break dance* e o grafite, influenciado por movimentos culturais como os *rudeboys* jamaicanos ou os *rappers* do subúrbio novaiorquino. Associado a movimentos contestatórios, o gênero musical encontrou no Brasil terreno fértil, sobretudo devido ao enorme fosso social entre ricos e pobres e a crescente exclusão de negros, ditada por uma violência estrutural e cultural (Cf. CONTI, 2016), que alimenta o racismo em nosso país.

No Brasil, o *hip hop* adicionou, conforme vimos, um quinto elemento, o conhecimento, tornando nosso *rap* propositadamente ativista e social, consciente da história da população afro-brasileira e de suas raízes. (Cf. HOLLANDA, 2012, p. 87), essencialmente confrontador e formador de outras consciências.

Nas letras de Djonga, ricos e pobres (e negros) ganham epítetos pronominais, "eles" e "nós", "vilões" e "milhões", respectivamente, alertando o ouvinte/leitor sobre as relações sociais e econômicas desiguais que alicerçam nosso país e sobre a posição do *rapper*, colocado sempre ao lado de sua comunidade, funcionando como uma espécie de "porta-voz" ou "*griot* moderno". Conforme observado por Salgado, o *rap* e seu porta-voz, o *rapper*, se consolidam como "uma forma de agenciamento comunitário e de resistência cultural" (SALGADO, 2015, p. 153), fazendo-se, ambos, instrumentos que podem levar a um empoderamento individual e coletivo, pois, como vimos, só há verdadeiro empoderamento quando este leva à autonomia do indivíduo e do grupo ao qual pertence o sujeito e quando se questiona as bases do poder (Cf. (BATLIWALA apud SARDENBERG, 2012, p. 6)

A letras de Djonga desvelam o racismo estrutural e as condições de opressão de parte significativa da população brasileira. Assumindo seu "lugar de fala", (Cf. RIBEIRO, 2017), ele se torna um instrumento político (apartidário) em nome dos marginalizados, como vimos nas letras das canções "CORRA", do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, e "Hat-Trick", do álbum *Ladrão.*

Nas letras de canções como "Heresia", do álbum *Heresia*, e "Yeah", disponível no *YouTube* no canal "Djonga", vimos que o tema da violência comparece também como força expressiva, já que se revela no nível da linguagem, de uma linguagem que reage à violência da exploração, do racismo e da segregação. Nesse caso, a linguagem funciona como mecanismo não só de entendimento grupal e coletivo (Cf. PRETI, 1984), mas também como

elemento de confronto direto aos “eles”, denunciando o “falso moralismo da sociedade conservadora” diante de violências como a fome e a exploração, conforme apontado por Santos (Cf. 2008, p. 93).

Se por um lado, a expressão vocal do *rapper* se solidariza com os marginalizados; por outro, ele também se mostra capaz de oprimir, sobretudo quando se refere à figura feminina, muitas vezes objetificada nas letras de suas canções, endossando, assim, um discurso conservador e opressor em relação ao comportamento feminino. Inserido em um contexto machista, o *rapper* reproduz códigos da masculinidade dominante, expondo a contradição de ser ao mesmo tempo oprimido e opressor, revelando a complexidade das relações de dominação. Essa perspectiva aprisionadora relativa à figura feminina (santa ou puta) comparece em letras como “BENÇA” do álbum *Ladrão*, “1010”, de *Heresia*, onde Djonga se torna “eles” enquanto menospreza e canta uma mulher objetificada e valorizada somente em suas habilidades voltadas ao sexo e à sedução.

O aprisionamento a estereótipos se dá também na sua construção como homem negro sexualizado, que assume o discurso do outro ao construir imaginariamente, nas letras de suas canções,uma figura masculina negra reduzida a seu órgão sexual, como apontado por Fanon (2018, p. 138, 146). Nesse caso, é possível empreender algumas contradições (denunciantes) no discurso conscientizador de Djonga, revelando como os mecanismos de introjeção do discurso de outrem são eficazes. Esta pesquisa, nos mostrou a complexidade das relações de dominação até mesmo entre os que são majoritariamente dominados diariamente. O *rapper*, em busca de progresso no que tange a opressão diária sofrida, também está envolvido em uma rede de relações de poder, onde o oprimido também é opressor em certo nível. Seu tratamento da figura feminina em suas letras é ambíguo, tanto valoriza a figura feminina materna quanto menospreza a “mulher comum”.

Por meio das gírias e da obscenidade o *rapper* se conecta e se reconhece como parte de um grupo social, onde os sofrimentos diários são semelhantes, onde o preconceito é o mesmo. Sua linguagem violenta o apresenta como ser reativo, consciente das injustiças sofridas e em posse de um poder de fala reconhecido como legítimo por quem ele se diz representar, característica muito presente no *rap* brasileiro, que cresceu valorizando quem é legítimo e expõe os problemas da sociedade.

REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda Martín. *The Problem of Speaking For Others*. [s.l.]: 199[?]. Disponível em: <http://www.alcoff.com/content/speaothers.html>. Acesso: 9 out. 2018.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos de ideológicos de estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença. 1980. p. 41-52.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989, p. 6-16.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 1-23.

BRETAS, Valéria. Os crimes mais cometidos por adolescentes no Brasil. *Exame*, 2016. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/os-crimes-mais-cometidos-por-adolescentes-no-brasil/>. Acesso: 15 out. 2018.

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

CONTI, Thomas. *Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural*. Maio 2016. Disponível em: <http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>. Acesso: 01 set. 2019.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002. p. 17-43.

DUARTE, Diogo Elias Santana. Novos caminhos a partir de Frantz Fanon. *Geografia em atos*. São Paulo, v. 5, n. 12, p. 158-165, 2º sem. 2019. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/geografiaematos/article/view/6575/pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 127-174.

FARIA, Priscilla Prado de. *Racionais Mc's e Paulo Freire:* um diálogo sobre educação na São Paulo dos anos 90. 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. Do *griot* ao *rapper*: narrativas da comunidade. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde,* Três Corações, v. 15, n. 2, 2017, p. 620-632. Disponível em:

<http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4261/pdf_705>. Acesso: 9 out. 2018.

FERNANDES, Joseli Aparecida. *"Através do meu canto o morro tem voz"*: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_joseli.pdf>. Acesso:27 ago. 2018.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia.* Campinas: Autores Associados, 2012, p. 5-45.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em: <https://micaelherschmann.files.wordpress.com/2013/05/o-funk-e-o-hip-hop-invadem-a-cena.pdf>Acesso: 13 ago. 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Estética da periferia*: um conceito capcioso. 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/11177751-Estetica-da-periferia-um-conceito-capcioso-heloisa-buarque-de-hollanda-coordenadora-do-programa-avancado-de-cultura-contemporanea-ufrj.html>. Acesso em: 08 dez. 2019.

KEHL, Maria Rita. Imagens da violência e violência das Imagens. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 86-96, jul. 2015.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop!:* despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. Crítica marxista, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso: 28 ago. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. *Ver e imaginar o outro*: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

PEREIRA, Cilene Margarete. *O micróbio do samba*: algumas anotações sobre uma sambista gaúcha. *Recorte*, Três Corações, v, 15, n.1, p. 1-19. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/4950/10951133>. Acesso: 01 out. 2018.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: EDUSP, 1984. p. 1-47.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Janaína; DOMENICH Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop*: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.*O poder do macho.* São Paulo: Moderna, 1987. p. 5-21.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. *Scripta,* Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2º sem. 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p153/9666>. Acesso em: 08 out. 2018.

SANTOS, Vitor Cei. Poesia Marginal: *Literatura e Autoritarismo*: Rememoração e Reminiscência, 2008. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num16/RevLitAut_art06.pdf>Acesso: 27 ago. 2018.

SANTOS, Anderson José Guedes Bezerra; OLIVEIRA, Renan Cândido. Resenha do livro Pele negra, máscaras brancas, de Frantz Fanon. *Culturas jurídicas*, v. 5, n. 10, p. 396-404, 1º sem. 2018. Disponível em: <http://www.culturasjuridicas.uff.br/index.php/rcj/article/view/560/270>. Acesso em: 08 dez. 2019.

SARDENBERG, Cecília. *Conceituando "empoderamento" na perspectiva feminista*. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf >. Acesso em: 08 dez. 2019

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip Hop:* a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a Estética da Violência. 2009. 243f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280592/1/Sousa_RafaelLopesde_D.pdf>. Acesso:10 ago. 2016.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Resistência:* poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola, 2011. p. 57-83.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nómadas*, Colômbia, abril de 2010, p. 13-26. Disponível em: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarteepolitica.pdf. Acesso: 13 ago. 2018.

ZIBORDI, Marcos Antonio. *Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais*. 2015. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.27.2015.tde-29062015-144403. Acesso: 2019-08-28.

Discografia

DJONGA. *Fechando o corpo*. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=6E6gDJmq1fM&list=PLZ0MVAPYZ8qjq0NkWwiYf44g3pp2GJ_Hs>. Acesso: 18 nov. 2019.

DJONGA. *Heresia*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4cbDIpDFIvBBIK28iEObur>. Acesso: 27 ago. 2018.

DJONGA. *O Menino que Queria ser Deus*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4mgTW0NU3fjNBxHdKOJoRr>. Acesso: 27 ago. 2018.

DJONGA. *Ladrão*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2Qz6gIPZbP5rNiITj2aFjl?si=YLNhvLG6TZyiRIJpzr_gcA>. Acesso: 01 set. 2019.

Faixas

999. *Baco Exu do Blues & Diomedes Chinaski - Sulicídio [Prod. Mazili & Sly]*. 29 ago. 2016.Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_2r0OtMxj20>Acesso: 28 ago. 2018.

ALÉM DA LOUCURA ADL. *Favela Vive 3 - ADL, Choice, Djonga, Menor do Chapa & Negra Li (Prod. Índio & Mortão)*. 09 ago. 2018. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=avbOUVHr0QI>. Acesso: 01 set. 2019.

BLACK; DJONGA. *LUTO - Black Ft. Djonga (Prod. A Banca Rec.* 11 dez. 2018. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uxHHkvs0c5c>. Acesso: 01 set. 2019.

DJONGA. *A Música da Mãe (Clipe Oficial)*. Djonga, 20 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64>. Acesso: 28 jun. 2019

DJONGA. *Djonga - CORRA pt. Paige (Clipe Oficial).* 05 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcJ9oxMj6JI>Acesso: 28 ago. 2018.

DJONGA. *Djonga - JUNHO DE 94 (Clipe Oficial)*. 18 maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>Acesso: 28 ago. 2018.

DJONGA. *Djonga - Esquimo (Clipe Oficial)*. 10 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJZqQIa8h4M>Acesso:28 ago. 2018.

DJONGA. *Fantasma*. Prod. Dj Murilo; Artur Luna; Felipe Perdigão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=TxUmAkGGYi0>. Acesso: 28 ago. 2018.

KRZYSZTOF KOMEDA. *Lullaby - (Rosemary's Baby - 1968).* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=7wRNX94fU94>. Acesso: 28 ago. 2018.

MOB79. *MOB79 - Atleta do Ano (Remix) Part. Djonga, Don Cesão, BK e Febem [Prod. Torres]*. 09 fev. 2017.Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ww42xcOqmX4>Acesso: 28 ago. 2018.

ONErpm. *Djonga - O Menino Que Queria Ser Deus - Entrevista/Making Of.* 16 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5tC1rJvht9k>Acesso: 28 ago. 2018.

PE SQUAD. *Baco Exu do Blues - Sujismundo part. Bino & Djonga [Prod. Mazili & Jnr Beats]*. 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RbhfSV_-MK8>Acesso: 28 ago. 2018.

Sites

ABRAÃO, Dj. Fechando o corpo", o novo EP de Djonga.*Zona Suburbana*, 2015. Disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/fechando-o-corpo-o-novo-ep-de-djonga/>Acesso: 6 ago. 2018.

BARROS, Adriana de. Quem se destacou na música em 2017? APCA divulga indicados em 5 categorias. *Uol Entretenimento* Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/colunas/adriana-de-barros/2017/12/04/quem-se-destacou-na-musica-em-2017-apca-divulga-indicados-em-5-categorias.htm>Acesso: 6 ago. 2018.

DORNELAS, Luana. A trajetória de Djonga. *RedBull*, 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso: 28 ago. 2018.

GENIUS. Corpo Fechado, Djonga. *Genius*. Disponível em: <https://genius.com/Djonga-corpo-fechado-lyrics>Acesso: 28 ago. 2018.

ROLLING STONES. Os melhores discos de 2017 até agora. *Rolling Stones,* 2017.Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/enquete/os-melhores-discos-de-2017-ate-agora/resultado>Acesso:6 ago. 2018.

TOUCA, Filipe. Skeeter e a ascensão dos beatmakers. *No Nosso Quintal*, 2017. Disponível em: <http://nonossoquintal.com.br/redacao/ensaios/skeeter-e-a-ascensao-dos-beatmakers/>. Acesso: 27 ago. 2018.