



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS MULTIDISCIPLINARES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, SOCIEDADE E
COOPERAÇÃO INTERNACIONAL

JOÃO MATHEUS SIQUEIRA DE BARROS

ABRAM ALAS PRO REI: DJONGA NO COMBATE AO COLONIALISMO

BRASÍLIA – DF
2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS MULTIDISCIPLINARES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, SOCIEDADE E
COOPERAÇÃO INTERNACIONAL

JOÃO MATHEUS SIQUEIRA DE BARROS

ABRAM ALAS PRO REI: DJONGA NO COMBATE AO COLONIALISMO

Dissertação elaborada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa: Desenvolvimento, Cultura e Cooperação Internacional

Professor Orientador: Breitner Luiz Tavares

Espaço destinado à ficha catalográfica

JOÃO MATHEUS SIQUEIRA DE BARROS

ABRAM ALAS PRO REI: DJONGA NO COMBATE AO COLONIALISMO

Dissertação elaborada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da Universidade de Brasília.

Data da defesa: 21/02/2025

Aprovado pela banca examinadora de 2025

Prof. Dr. Breitner Luiz Tavares
(presidente da banca)
Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares – UnB

Prof. Dr. Luiz Fernando Macedo Bessa
Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares – UnB

Profa. Dra. Luzia Márcia Resende Silva
UFCAT

Prof. Dr. Umberto Euzébio
Membro Examinador Interno (Suplente)
Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares – UnB

EPÍGRAFE

*Vou mostrando como sou,
E vou sendo como posso,
Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas
Passado, presente
Participo do mistério do planeta [...]
Mistério do Planeta (Novos Baianos)*

AGRADECIMENTOS

Dedico a construção desse trabalho de dissertação à algumas pessoas que, se não fosse por elas, a pesquisa não seria realizada. Aos meus pais, Regina e Carlão. A minha esposa Juliana Siqueira. Ao meu primo Gustavo. Aos meus avós, José Carlos e Dona Olga. Aos meus padrinhos, Tia Carla e Tio Crau. À todos meus amigos e familiares de Luziania. Aos meus amigos de Taubaté.

A pesquisa foi construída, também, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

RESUMO

A presente dissertação buscou tratar o rap, em específico as músicas do rapper Djonga, como um instrumento de luta frente ao colonialismo. Para atingir esse objetivo, em um primeiro momento, foi traçado a biografia de Gustavo Pereira Marques, popularmente conhecido como Djonga. No segundo capítulo, foi produzido uma revisão sistemática a fim de mapear e analisar as produções semelhantes com a temática da pesquisa. Como resultado da revisão sistemática, foi elaborado uma historicização do movimento musical, traçando suas origens nos guetos norte-americanos até sua chegada no Brasil, utilizando diversas ilustrações. Nos dois últimos capítulos, foram feitas análises das músicas presentes no álbum *Ladrão*, publicado em 2019, através do método documentário. Além disso, foram estabelecidas aproximações entre as análises feitas em Fanon (2008), hooks (2021) e Gonzalez (2020).

Palavras-chave: Rap; Colonialismo; Djonga.

ABSTRACT

This dissertation sought to address rap, specifically the songs of rapper Djonga, as an instrument of struggle against colonialism. To achieve this objective, the biography of Gustavo Pereira Marques, popularly known as Djonga, was first outlined. In the second chapter, a systematic review was produced in order to map and analyze productions similar to the research theme. As a result of the systematic review, a historicization of the musical movement was elaborated, tracing its origins in the North American ghettos until its arrival in Brazil, using several illustrations. In the last two chapters, analyses of the songs featured in the album *Ladrão*, published in 2019, were made using the documentary method. In addition, approximations were established between the analyses made in Fanon (2008), hooks (2021) and Gonzalez (2020).

Keywords: Rap; Colonialism; Djonga.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Álbum Heresia	14
Figura 2 - Capa e contracapa do álbum <i>O menino que queria ser deus</i>	15
Figura 3 - Capa e contracapa do álbum <i>Histórias da minha área</i>	16
Figura 4 - Capa e contracapa do álbum <i>nu</i>	16
Figura 5 - Álbum <i>Dono do lugar</i>	17
Figura 6 – Capa e contracapa do álbum <i>Inocente</i>	17
Figura 7 - Imagem do DJ Grand master Flash	34
Figura 8 - Baile black no rio de janeiro por volta dos anos 1970	36
Figura 9 - Imagem do grupo black junior's	37
Figura 10 - Imagem do álbum <i>Sobrevivendo ao inferno</i> do grupo Racionais.....	38
Figura 11 - Imagem do movimento mangubeat.....	41
Figura 12 - Imagem do grupo Brô MC's.....	42
Figura 13 - Foto de Djonga na gravação do clipe <i>O dono do lugar</i>	47
Figura 14 - Retrato de Fanon	48
Figura 15 - Cenas do clipe HAT-TRICK, ignorando pessoas negras	56
Figura 16 - Homem cumprimentando pessoas brancas.....	57
Figura 17 - Djonga auxilia a retirada da máscara branca.....	58
Figura 18 - Imagem de Lélia Gonzalez	67
Figura 19 - Imagem de bell hooks	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 BIOGRAFIA E OBRA DE DJONGA	13
3 REVISÃO DE LITERATURA.....	21
4 RITMO E POESIA: BREVE HISTÓRIA DO RAP	30
4.1 AS ORIGENS DO RAP	30
4.2 O RAP NOS “GUETOS” NORTE AMERICANOS	32
4.3 O RAP NO BRASIL.....	35
5 O DISCO LADRÃO: UMA LEITURA A PARTIR DE CONCEITUAÇÕES EM PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS	44
5.1 O MÉTODO DOCUMENTÁRIO	44
5.2 HÁ SEMELHANÇAS ENTRE AS BIOGRAFIAS DE FRANTZ FANON E DJONGA?	46
5.3 A OBRA DE FANON NO BRASIL	50
5.4 EPIDERMIZAÇÃO E COLONIDADE EM PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO DISCO LADRÃO	52
6 UMA LEITURA DE DJONGA SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO	66
6.1 BIOGRAFIA DE LÉLIA GONZALEZ.....	66
6.2 DEBATES DECOLONIAIS NA OBRA DE LÉLIA: UMA LEITURA A PARTIR DAS MÚSICAS DE DJONGA	68
6.3 BELL HOOKS E DJONGA: UMA ANÁLISE POSSÍVEL?	74
6.3.1 Breve biografia de bell hooks.....	75
6.3.2 Ancestralidade	76
6.3.3 Homens negros e criminalidade	76
6.3.4 Homens negros e masculinidade.....	79
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

Em minha graduação em História na Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão (atualmente Universidade Federal de Catalão), tive a oportunidade de trabalhar em diversos projetos extracurriculares, dentre eles o Residência Pedagógica. Nesse projeto, dialoguei com alguns eixos temáticos presentes no ensino regular, dentre eles a temática “História e cultura afro-brasileira” (que se tornou obrigatória após a Lei nº 10.639 de 2003), a qual foi marcada por intensos debates e discussões no ambiente de sala de aula (Brasil, 2003).

As turmas nas quais estagiei eram dos primeiros anos do Ensino Fundamental Anos Finais (EAFI), entre 6º e 7º ano. Na grade, começamos com eixos temáticos sobre a importância do ensino de História nos dias atuais, avançando até o início da história do Brasil.

De diversas maneiras, sempre tentei pensar em ferramentas didáticas para levar o conteúdo dos livros didáticos para a realidade dos alunos. Uma das maneiras que encontrei foi através de músicas, mais especificamente por meio do gênero musical rap.

Ao iniciar os conteúdos sobre a História do Brasil, é comum os livros didáticos apontarem a partir da chegada dos portugueses, com a justificativa de que fontes históricas anteriores a esse momento são escassas. Em uma dessas aulas, as quais eu apontava sobre a importância de se estudar a história dos indígenas, um aluno do 7º ano, com idade entre 12–13 anos, fez a seguinte pergunta: “Muitas histórias importantes dos povos indígenas e africanos não são contadas para nós, né professor?!”.

Com essa pergunta, fiquei com uma inquietação sobre a história não contada, ou a história dos silenciados. Quantas “histórias” não são contadas na versão das minorias? Quantas histórias de homens e mulheres negras são contadas nos livros didáticos?

Pensando em como responder essa pergunta, surgiu o objetivo inicial desta pesquisa: como o rap pode ser utilizado como ferramenta para analisar os impactos do colonialismo? Em específico, de qual maneira as músicas do rapper Djonga podem auxiliar nessa tarefa?

Para atingir esse objetivo, foi utilizado um longo percurso. Em um primeiro momento, foi exposta uma breve biografia do autor, a fim de entender a importância

da sua representatividade no movimento musical. Foi produzido uma breve análise dos álbuns do autor, com o objetivo de esclarecer o conteúdo presente em suas músicas. Esses objetivos foram atingidos com o auxílio da obra de Ferreira (2021), além de 4 entrevistas: “Conversa com Bial”, no ano de 2020; “Mano a Mano” (2021) e “PodPah” (2021 e 2023).

Após isso, produzi uma revisão de literatura com a intenção de mapear as produções acadêmicas sobre a temática abordada na pesquisa. Nesse capítulo, houve a necessidade de mapear considerações sobre “rap” e “educação” no Brasil, uma vez que “rap” e “colonialidade” não foram encontrados satisfatoriamente. Como conclusão deste estudo, foi constatado a necessidade de produzir uma historicização mais completa do movimento musical, sendo feita a partir da metodologia de revisão narrativa.

O capítulo seguinte, denominado “Ritmo e Poesia: breve história do rap”, foi dividido em diferentes tópicos. Utilizando a metodologia de revisão de literatura narrativa, foi diferenciado o movimento hip-hop do gênero musical rap. Respalhando-se na obra de Gilroy (2001), foi exposto as relações que o rap vivenciou no território do Reino Unido. Com o auxílio de Garcia (2014), Gilroy (2001) e Ferreira (2021), analisei o “nascimento” do rap, remontando os primeiros discos publicados nos bairros periféricos norte-americanos. Por fim, foi traçado a origem do movimento no Brasil, através dos Bailes Blacks, ressaltando a importância do álbum *Sobrevivendo ao Inferno*, lançado em 1997 pelo grupo Racionais Mc’s. Além disso, foi apontado os diversos e variados grupos do gênero musical que estão espalhados por todo território brasileiro. Para esse tópico, foram utilizados os autores: Ferreira (2021), Garcia (2014), Tavares (2009), Alves (2009), Lima (2005) e Fonseca (2015).

No capítulo 5, o escritor martinicano Frantz Fanon foi utilizado para pontuar os conceitos de epidermização e colonialidade, aproximando-se dos versos escritos por Djonga. Foram feitos recortes nas obras de ambos os autores. Para Fanon, a obra *Pele negra, máscaras brancas*; para Djonga, o disco *Ladrão*, publicado no ano de 2009. Para atingir esse objetivo, diversos autores foram consultados. Mannheim (1921; 1993) foi utilizado para analisar o conceito de diálogos intergeracionais e os versos de Djonga, com o método documentário. Para a obra de Fanon, foram utilizados diversos comentadores, como: Cherki (2022), Bernardino-Costa (2016), Faustino (2018), Torres (2019) e Grosfoguel (2019).

Por fim, no último capítulo, foi produzido uma leitura para questões de gênero

a partir de três principais autores: Djonga, Lélia Gonzalez e bell hooks. Esse debate se justifica pelo fato de que o colonialismo, além de empregar a raça como base das distinções, também leva em consideração o forte componente de gênero, como é apontado por Oyèrónke Oyewùmí (2021). Para atingir esse objetivo, foi utilizado, novamente o método documentário de Mannheim (1921), sendo utilizado para analisar os versos e justificar a exposição da biografia das autoras.

Com o recorte para os temas da vivência da mulher negra na sociedade brasileira e a obra *Por um feminismo AfroLatinoAmericano* de Lélia Gonzalez (2021), produziu-se uma leitura a partir de alguns versos de Djonga. Além de Oyèrónke, as autoras Collins (2015), Moreno (2015), Camila Vitória e Helena Zélic (2015) também foram utilizadas. Por fim, desafiei-me a encontrar uma aproximação entre bell hooks e Djonga, utilizando o método documentário de Mannheim (1921). Com o recorte para a obra *A gente é daora: homens negros e masculinidade*, foram analisados temas como ancestralidade, masculinidade e criminalidade na população negra, traçando paralelos entre os Estados Unidos e o Brasil.

2 BIOGRAFIA E OBRA DE DJONGA

Djonga nasceu em Belo Horizonte no dia 4 de junho de 1994. Filho de um representante comercial, Ronaldo Marques, e de uma contadora e funcionária pública, Rosângela Pereira Marques, foi criado na região leste da capital mineira. Sobre sua criação, é destacado o importante papel de sua avó, Dona Maria, que teve e ainda tem papel ativo em sua vida, bem como na de sua irmã. Durante a infância, sua influência musical era a “Black music”, como o ritmo do jazz e blues, além das músicas brasileiras, como o samba de Zeca Pagodinho e Martinho da Vila.

Ele começou ouvindo rap aos 7 anos, quando ganhou de um amigo próximo o disco *Sobrevivendo ao inferno*, do grupo Racionais. Esse fato faz com que o grupo e, principalmente Mano Brown, se torne bem influente na sua vida, refletindo nas críticas e nos debates sociais presentes na escrita das suas músicas. Entrou no mundo do hip-hop nas batalhas de rap do Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte. Quando estava no ensino médio, tinha o desejo de cursar direito, entretanto acabou ingressando no curso de História, por influência de um professor do curso de pré-vestibular que frequentava. Ingressou na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), chegando a cursar até o sétimo período¹.

Ao entrar no mundo do rap, Djonga teve como destaque seis álbuns, sendo eles: *Heresia* (2017); *O menino que queria ser deus* (2018); *Ladrão* (2019); *Histórias da minha área* (2020); *Nú* (2021) e *Dono do lugar* (2022). Com exceção do último, todos os álbuns foram lançados no dia 13 de março. Sobre esses álbuns, com o auxílio da obra de Ferreira (2021), farei breves considerações.

Iniciando sua carreira no meio musical em participações nas músicas de rappers, lançou seu primeiro álbum *Heresia*, em 2017. Nesse disco, é notável a referência e homenagem ao álbum *Clube da Esquina*, mostrando a influência que Milton Nascimento tem em suas obras. Ao todo, o álbum apresenta 10 faixas musicais.

¹ Informações obtidas a partir de 4 entrevistas: no programa “Conversa com Bial” (2020); e nos podcasts “Mano a Mano” (2021) e “Podpah” (2021 e 2023).

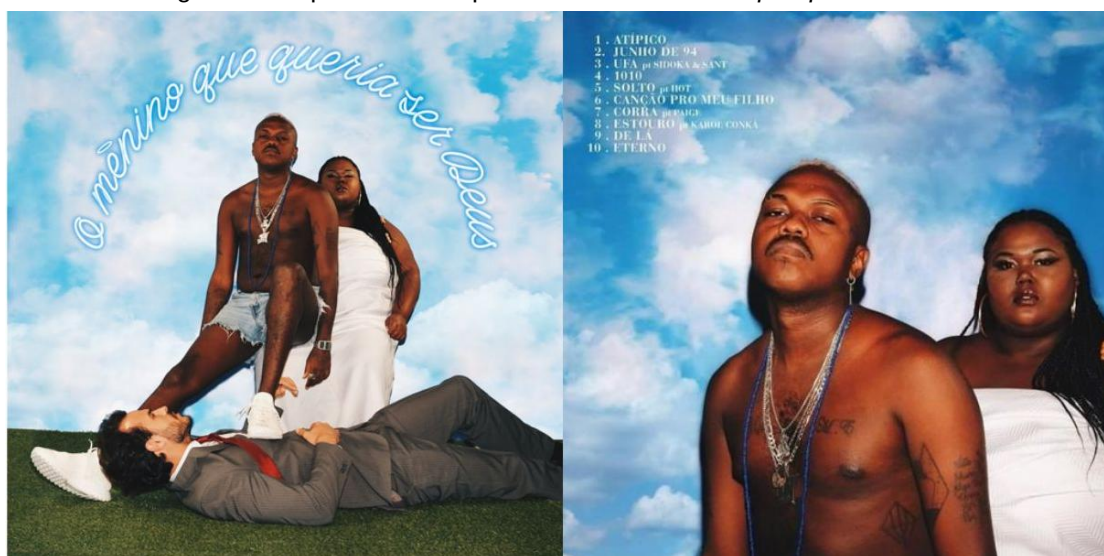
Figura 1 - Álbum Heresia



Fonte: Lima (2017).

No dia 13 de março de 2018, após um ano do lançamento de seu primeiro álbum, foi lançado um outro, intitulado *O menino que queria ser deus*. Esse também apresenta 10 faixas musicais. Como destaca Ferreira (2021, p. 28), “o rapper refletiu sobre alguém que cria, trabalha com estética, que da vida à sua arte, à sua criação, aborda questões sobre o racismo institucional, sobre a vida pessoal e carreira”. Além disso, ao ser perguntado a motivação do nome desse álbum, o autor responde: “nós somos divinos né mano, tanto no sentido metafísico [...] como no sentido material” (Portal Rap Mais, 2018).

Figura 2 - Capa e contracapa do álbum *O menino que queria ser Deus*



Fonte: Djonga (2019).

Em 2019, no mesmo dia do lançamento anterior, Djonga lançou o álbum intitulado *Ladrão*. É notável, durante as faixas que serão analisadas posteriormente, a justificativa para a escolha do nome desse álbum. Em diversos momentos, é narrado situações em que o cantor, bem como seus semelhantes são acusados de serem criminosos. Mas, como aponta Ferreira (2021), o roubo que o rapper defende é tomar o poder de volta e devolver o que foi roubado do povo negro, não apenas no sentido material, mas também envolvendo questões como: autoestima, esperança e alegria. Esse álbum apresenta nove faixas musicais que abordam diversas temáticas relacionadas à questão racial, como violência, alienação e gênero. Isso justifica o recorte para o álbum como objeto de análise. A capa será objeto de análise posteriormente.

Em 2020, o rapper lançou o disco *História da minha área*, com dez faixas e, novamente, no dia 13 de março. Sobre esse disco, é interessante ressaltar e analisar a capa. Como apontado por Ferreira (2021, p. 31):

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

Figura 3 - Capa e contracapa do álbum *Histórias da minha área*



Fonte: Teixeira et al. (2020).

Em 2021, é lançado *nu*. Em relação a esse nome, é possível remeter a gíria mineira que tem um sentido expressivo como algo que impressiona. Novamente no dia 13 de março e, contendo oito músicas, é possível notar questões sobre a biografia do autor, além de seu entendimento como pessoa negra na sociedade brasileira.

Figura 4 - Capa e contracapa do álbum *nu*



Fonte: Araújo (2022).

O álbum *Dono do Lugar e inocente* são os últimos lançados pelo autor até o presente momento, publicados respectivamente em 2022 e 2023 no dia 13 de outubro. Nestes é possível ressaltar questões como relação entre a classe média e pessoas negras, pertencimento do lugar e questões sobre o racismo no Brasil.

Figura 5 - Álbum *Dono do lugar*



Fonte: Muniz (2022).

Figura 6 – Capa e contracapa do álbum *Inocente*



Fonte: Pivete (2023).

É notável, ao ouvir e analisar as canções produzidas pelo músico, o teor crítico e combativo em pautas como o do racismo epistêmico. Essa “modalidade” de racismo é uma problemática presente em todo o mundo pós-colonial, inclusive em território brasileiro. Em torno da sua definição, tem-se que:

O racismo epistêmico é uma forma de dominação baseada na hierarquia do ser humano, suas práticas, sua história e seu conhecimento. Historicamente, a exploração global do capitalismo racializou e feminilizou os corpos a fim de explorá-lo e extrair maior lucro deles. A exploração e a racialização ocorrem paralelas, não apenas à imposição de uma cultura, ou grupo de poder, mas também ao estabelecimento de uma matriz epistêmica hegemônica. Isso se articula a um projeto de dominação global que, ao impor a episteme ocidental como única forma válida de conhecimento, destrói outras epistemes, retirando seu poder de serem reconhecidas como tais (Loango, 2021, p. 424).

É necessário ressaltar que, através das ações coloniais, o racismo epistêmico se tornou uma forma de dominação que acarreta não só em violências físicas, como aquelas praticadas no período escravocrata e no pós-abolição, mas também simbólicas, ao promover o esquecimento e apagamento de outras histórias que não as eurocêtricas, como a história da África, da diáspora africana e dos povos originários.

Dada a importância dessa temática não apenas no âmbito educacional, mas como pauta civilizadora, podemos nos questionar sobre os impactos e as possíveis contribuições que a música pode oferecer.

A presente pesquisa se constrói, em parte, no exercício crítico de responder à seguinte indagação: como o rap, um movimento popular presente em todo o território brasileiro e em diversas sociedades afrodiaspóricas e africanas, pode ser uma ferramenta para abordar as consequências do colonialismo, incluindo o racismo epistêmico e suas implicações (como violência e desalienação), além de questões de gênero, como a vivência da mulher negra nas sociedades coloniais.

Para atingir o objetivo descrito acima, o ponto de partida foi buscar reunir artigos acadêmicos com o objetivo de trabalhar uma revisão de literatura. Primeiramente, busquei produções acadêmicas sobre “Ensino de História”, “colonialismo” e “Rap” para delimitar a temática, imaginando encontrar uma expressiva quantidade de produções. Ao pesquisar esses termos no periódico, com os descritores *ensino AND história AND rap AND colonialismo OR decolonialismo*, foi possível encontrar uma seleção muito mais razoável que a busca anterior, na qual estão presentes apenas 5 resultados na base de dados para a busca, dos quais, após a leitura dos resumos, apenas 2 apresentaram relevância para esta pesquisa.

Os artigos apresentam os respectivos títulos e autores: *RAPensando a formação docente: experiências e reflexões sobre o uso do rap no ensino de história*,

publicado em 2018, tendo como autores Roger Anibal Lambert da Silva e Bárbara Figueiredo Souto; *Sobre o uso de materiais “extra-acadêmicos no ensino de filosofia: uma abordagem possível da obra Antígona em conjunto com a música “Vida Loka parte 2” do grupo Racionais mc*, publicado no ano de 2017 por Amorim Feitosa e João Renato.

No decorrer da pesquisa, foi necessário ampliar a busca para a correlação entre “Rap e Educação”, uma vez que educação, uma pauta notadamente civilizadora, atenderia o objetivo inicial da pesquisa.

Utilizando-se os descritores *ensino OR educação AND rap OR hip-hop*, foi possível observar um grande número de resultados encontrados na base de dados, comparados com a pesquisa anterior, encontrando cerca de 7.385 resultados. Para selecionar os referenciais, foi filtrado os artigos produzidos no Brasil, dado o fato que o objetivo deste trabalho é mapear as pesquisas no recorte brasileiro, chegando a 24 produções.

Enfim, após a leitura dos resumos dos artigos selecionados, fazendo a exclusão de artigos que não possuíam relação com o tema da educação, foi possível a chegar a oito trabalhos acadêmicos, produzidos a partir de 2002. Seus respectivos títulos e autores são: *Rap como prática de letramento: representação discursiva de alunos/adolescentes de Santa Maria/DF sobre a vivência nas ruas* (Moreira, 2013); *O Rap na Educação Científica e Tecnológica* (Ganhor, 2019); *Com que currículo eu vou pro rap que você me convidou?* (Fonseca, 2015); *Expressões estéticas contemporâneas de resistência da juventude urbana e luta por reconhecimento: uma leitura a partir de Nietzsche e Axel Honneth* (Amaral, 2013); *O Rap e o Funk na socialização da juventude* (Dayrell, 2002); *Educação Informal e o Rap como agente educativo* (Fiuza; Macedo, 2013); *O Rap como elemento desencadeador de informação e conhecimento* (Machado; Prado, 2010); *O Rap é uma coisa que conecta, ta ligado?!: Ressignificando contextos de jovens em cumprimento de medida socioeducativa* (Santos; Leite, 2017).

Portanto, de acordo com a Recomendação Prisma, citada anteriormente, a metodologia consistiu em: identificar no banco de dados as produções; eliminar as pesquisas duplicadas e as que não apresentavam relação com a temática; agrupar os artigos em uma abordagem quantitativa e posteriormente qualitativa.

É importante ressaltar que, através de metodologia de revisão sistemática, busquei encontrar, a partir dos mecanismos de pesquisa já citados, todos os artigos

acadêmicos sobre a temática presentes na base de dados do site Periódicos Capes. Ao usar esses mecanismos na base de dados, corre-se o risco de não encontrar, à exaustão, todas as produções sobre o tema. Desta forma, pretendi analisar as produções citadas, de maneira sistemática, a fim de encontrar contribuições para a presente dissertação. Com isso, a partir da leitura das produções citadas, foi contemplada a revisão sobre a temática apresentada.

Sobre a relevância deste trabalho para a área de desenvolvimento, é necessário destacar que, de acordo com a ementa do Programa de Pós-Graduação do Centro Avançado de Estudos Multidisciplinares, um dos objetivos é compreender a relação entre cultura, desenvolvimento e cooperação, além da criação de relações sociais e convivência humana. Dessa maneira, a partir do objetivo da dissertação, a relevância se configura como um dos elementos centrais para a questão do desenvolvimento crítico, uma vez que a análise abrange conteúdos inerentes à educação, cultura e, principalmente, o debate sobre o conceito de raça. Assim, o presente trabalho se torna extremamente relevante, contribuindo para a arena crítica em torno da questão do desenvolvimento e para o debate acadêmico e social.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Como apontado no capítulo anterior, a temática da educação pode ser pesquisada em uma quantidade muito ampla de perspectivas. Neste capítulo, buscou-se, a partir de uma abordagem interdisciplinar, correlacionar educação, em uma questão ampla, e música, mais especificamente o gênero musical considerado periférico, o Rap.

Desta maneira, pretendi mapear e analisar, através da metodologia da revisão sistemática, as produções acadêmicas, especificamente os artigos sobre a temática apresentada.

Para a exposição da discussão e dos resultados obtidos a partir da análise qualitativa dos artigos, é necessário apresentar breves considerações. Ao ler as produções, foi possível mapear informações comuns e específicas. Entre as informações comuns, destacou-se o fato de que, em grande parte dos artigos, houve uma contextualização geral sobre o gênero musical rap e o movimento hip-hop. Em relação à origem do rap, encontra-se a seguinte definição: “O rap (do inglês *rhythm and poetry*), gênero musical que emerge do movimento hip-hop. Por possuir origens complexas e ser reapropriado em inúmeros países, apresenta um contexto de multiplicidade” (Fiuza; Macedo, 2013, p. 18). Já no que se refere à diferenciação entre hip-hop e rap, tem-se que:

O Hip Hop é conhecido como uma cultura jovem, de rua, composta por várias manifestações, tais como o Rap (música), o Break (dança), o MC (mestre de cerimônia) e o grafite (pintura). Surgiu no final da década de 1960, nos Estados Unidos, ‘unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos e ruas dos grandes centros urbanos. No Brasil, no final dos anos 1980, ‘o movimento Hip Hop, especialmente o ritmo musical Rap, tornou-se para os jovens da periferia urbanas um meio fecundo para mobilização e conscientização (Magro, 2002 *apud* Machado; Prado, 2010, p. 52).

Com isso, é possível determinar as especificidades entre os artigos analisados. Para isso, foi necessário dividi-los em três temáticas diferentes: “Rap e o ensino de ciência e tecnologia”, com 1 artigo; “Rap e o ensino de ciências humanas”, com 2 artigos; e “Discussões sobre o rap como agente educativo”, com 6 artigos, reunindo a maior parte.

Em linhas gerais, a discussão feita em torno da temática rap e o ensino de ciência e tecnologia tem como objetivo analisar as formas como elementos da

ciência e tecnologia são representados nas letras de músicas do gênero. Após uma exposição breve sobre a história do rap, o autor analisa uma amostra de 670 músicas do gênero e aponta que apenas 7% (46 músicas) retratam a temática de ciência e tecnologia. A partir disso, o autor observa:

Vimos que praticamente a totalidade das músicas apresentou uma postura negativa em relação aos conhecimentos e artefatos de CT, tomando-os enquanto perversidade (SANTOS, 2010). Dessa forma, eles figuraram majoritariamente dentro de uma estrutura social desigualitária mais ampla, que os imbuí dos mesmos traços de privilégio de classe. Evidenciando, dessa forma, que os diferentes grupos sociais interagem de maneiras distintas com os diversos artefatos de CT. Consequentemente, as práticas pedagógicas desenvolvidas em diferentes contextos precisam lidar com essa diferença de acesso e usufruto. Essa característica de denúncia do Rap, sua interpretação da CT imbuída em relações sociais desiguais, fornece um importante aporte para questionar o caráter neutro dos conhecimentos de CT, pois, essa leitura aponta de maneira direta para inúmeros fatores não-cognitivos a eles atrelados, ressaltando os determinantes sociais, políticos, econômicos, históricos, etc., que lhes são inescapáveis (Ganhor, 2019, p. 117).

Ao analisar as formas de como os artefatos da ciência e tecnologia são representados nas músicas, é possível observar que são de maneira negativa, tomando-os de forma perversa. Para Ganhor (2019), a explicação para esse fato é que diferentes grupos sociais interagem de maneiras diversas com esses elementos, sendo necessário que as práticas pedagógicas educacionais abordem as diferenças de acesso e uso da tecnologia e da ciência, de acordo com a realidade social do educando.

Já no eixo temático “Rap e ensino de ciências humanas”, as produções versam sobre a relação do gênero musical com o ensino de história e o ensino de filosofia, os quais enquadraram-se no eixo “Ciências humanas”. O aspecto que é tratado de forma comum entre ambas é observar o processo de ensino-aprendizagem como algo a ser feito valorizando o papel ativo dos alunos: “Eles mesmos são parte ativa do seu próprio processo de aprendizagem e que ensinar é ao mesmo tempo aprender, pois o processo de ensino-aprendizagem não tem só um lado” (Feitosa, 2017, p. 21). Além de propor uma valorização do meio em que o estudante está inserido através do rap: “o uso da música é importante por situar os jovens diante de um meio de comunicação próximo da sua vivência” (Silva; Souto, 2018, p. 260).

Entretanto, observou-se os aspectos específicos que cercam esses trabalhos. A começar pelo uso do Rap do ensino de história, é possível apontar a questão trazida pelos autores se respaldando em estudos já feitos, como de Bittencourt

(2004) e Abud (2005), que tratam do uso de matérias extra-acadêmicas, como a música, para o ensino de História. Além disso, é feito um interessante relato sobre a experiência do uso do gênero musical na formação nos cursos de licenciatura: “ao utilizar o RAP como fonte de estudo nos cursos de licenciatura, estamos contribuindo para amenizar a defasagem sobre os debates de gênero na formação docente, bem como promovendo reflexões sobre a prática da cidadania” (Silva; Souto, 2018, p. 269). Por fim, destaca-se o ponto em que o autor, usando uma letra do rap de autoria Luana Hasen, trabalha o elemento presente na música sobre a resistência da mulher negra, no qual há a preocupação em dar voz, tirando do silêncio negras de diversos períodos históricos. Com isso, observa:

Desta forma, a articulação do RAP de Luana Hansen com a história, torna-se claro e proveitoso. Ao colocar em pauta tantas mulheres silenciadas pela historiografia, pudemos refletir sobre a própria trajetória da historiografia e suas construções narrativas (Silva; Souto, 2018, p. 272).

Portanto, a partir da experiência de campo dos autores, ao utilizar a letra da autora Luana Hasen, foi possível trabalhar o ensino de História em um amplo campo temático. Sendo esse desde a história da mulher negra no Brasil até campos teóricos e metodológicos da escrita da história, contribuindo, nesse contexto, para a formação de educadores críticos e comprometidos com a prática da cidadania.

No trabalho que versa sobre o rap e o ensino de filosofia, é possível destacar, inicialmente, uma discussão sobre a prática docente e o compromisso de ensino que o educador deve seguir, baseado nas ideias de Paulo Freire:

A grande tarefa do sujeito que pensa certo não é transferir, depositar, oferecer, doar ao outro, tomado como paciente de seu pensar, a inteligibilidade das coisas, dos fatos, dos conceitos. A tarefa coerente do educador que pensa certo é, exercendo a irrecusável prática de entender, desafiar o educando a quem se comunica e com quem se comunica, produzir sua compreensão do que vem sendo comunicado (Freire, 1996 *apud* Feitosa, 2017, p. 21).

Tomando como base essa prática, o autor contextualiza o uso de materiais extra-acadêmicos como contribuição no ensino de Filosofia. Dentre esses materiais, destaca-se o gênero musical rap. Apoiado em um relato empírico produzido no Centro de Ensino Médio (CEM) 03, na cidade de Guará, DF, o autor descreve o ambiente e o público para o qual foi utilizada a música “Vida Loka Parte 2”, do grupo de rap Racionais MCs, na explicação da clássica obra filosófica *Antígona*, que faz

parte da leitura obrigatória para o Programa de Avaliação Seriada da Universidade de Brasília (PAS). O autor, então, relata os resultados obtidos na pesquisa:

Acredito que o trato dos conceitos de direito natural, positivo, e desobediência civil, bem como da obra *Antígona*, ficariam muito mais difíceis de serem tratados se não utilizássemos a música para trazer o tema para uma realidade mais próxima à dos alunos, pois a forma de escrita de Sófocles é de difícil entendimento para jovens do primeiro ano do ensino médio, assim como as noções apresentadas acima em conjunto com as duas obras. Dessa forma, tratou-se tanto de conceitos inacessíveis à linguagem dos alunos, quanto de uma obra de difícil leitura para o público em questão, posta como pertencente à história do pensamento ocidental, de maneira que esses alunos pudessem se apropriar desses conceitos nascentes na filosofia antiga, dando a eles uma aplicabilidade prática, pois a análise da música permitiu mostrar que aqueles conceitos podem ser observados na letra da música de uma banda dos anos 90, à qual muitos deles ouvem em seu dia a dia (Feitosa, 2017, p. 26).

A partir do trabalho de campo, Feitosa (2017) observou que o rap trouxe facilidade ao abordar conceitos complexos, como o direito natural e a desobediência civil, presentes na obra filosófica. Ao propor a atividade de analisar a música em questão, os educandos conseguiram se apropriar desses conceitos, dando aplicabilidade prática ao seu dia a dia.

Enfim, no último agrupamento de artigos, no qual enquadrou-se no eixo temático “Discussões sobre o Rap como agente educativo”, foi apresentada uma ampla discussão sobre o uso desse gênero na educação. Vale ressaltar que apresenta semelhanças e diferenças com os artigos descritos anteriormente. Entretanto, para efeito de melhor entendimento, buscou-se fazer essa separação temática.

Dentre os seis artigos, não será feito uma análise minuciosa de cada um, mas sim um panorama geral sobre todos. Com isso, aborda-se inicialmente a ideia de educação informal. Para Fiúza e Macedo (2013), o ato de educar não reside inteiramente no ambiente escolar, sendo que existem outras vias consideráveis para o processo educacional. Assim, é considerada a educação informal aquela que está fora do ambiente escolar, sendo em espaços múltiplos. A partir disso, o autor conclui:

Em resumo, os processos educativos derivados do discurso musical rap podem ser considerados como ‘educação informal’, por estarem alheios às instituições, mas principalmente porque a aquisição de conhecimento, habilidades e atitudes, como enfatiza Ruiz (1992), pode acontecer por meio da música rap, enquanto um discurso deliberado e porque a “educação informal” pode ser considerada um processo de socialização em que não apenas a canção se caracteriza como único meio, mas igualmente a própria experiência individual, a relação com as

instituições e com as pessoas e a vivência coletiva no estilo, interagindo nestes múltiplos fatores (Fiuza; Macedo, 2013, p. 24-25).

Em diálogo com esse viés, no trabalho de Santos e Leite (2017), é possível observar as implicações do uso do rap como prática educacional “informal” para os jovens que cumprem medida socioeducativa no Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS II) na cidade de Cascavel, PR, através das oficinas de rima. Ao justificar a escolha do gênero para esse estudo dissertam: “Toma-se como referência o rap, gênero musical emergente do movimento hip-hop, o qual possui evidente representatividade junto aos jovens das periferias brasileiras” (Santos; Leite, 2017, p. 47).

Ao relatar sobre os resultados obtidos na pesquisa de campo, é descrito o público-alvo para o qual são aplicados, sendo adolescente da faixa etária entre 10 a 15 anos, além das atividades desenvolvidas nas oficinas, que são: leitura e interpretação de poesias/raps; discussões e debates sobre temas elencados nas letras de rap e a exibição de documentários e videocliques sobre o rap. Enfim, baseando-se em um relato de “Jhow”, oficineiro do local, é possível observar que poucos demonstravam desinteresse, além de que se recusavam a fazer o que era proposto.

Isso é uma coisa que tipo é de boa, já é suave, isso aí (o rap) é um convite ali de ficar tudo numa boa memo, assim... que muitos moleques têm muitos problemas com certos educadores, comigo num... tipo nunca teve assim nenhum problema maior assim, porque o rap já é uma coisa que conecta tá ligado, já é uma coisa que tipo é um meio, um meio termo de facilitar o acesso, os cara já se identifica, eu faço uma rima pá os cara fala faz de novo eu quero gravar, não sei o que, pá, muito massa e tal, então é que também é muito da realidade deles o rap [...] (Santos; Leite, 2017, p. 54).

É possível observar que, ao utilizar o rap como ferramenta educacional, é facilitado o interesse dos alunos com as atividades propostas. É notável que, de acordo com o relato do oficineiro, esse gênero, além de fazer parte da realidade dos educandos, facilita a identificação destes como sujeitos históricos.

Em consonância com esses dois trabalhos, é notável o trabalho de Machado e Prado (2010), o qual discute o rap como elemento desencadeador de informação, conhecimento e de criação de bibliotecas comunitárias no bairro Cidade Tiradentes, região periférica de São Paulo. No início do trabalho, é apresentada a relação da biblioteca e do rap como: “Tanto o rap, como a biblioteca comunitária é entendida

como uma fração da cultura popular, vista como “Concepção do mundo e da vida” (Machado; Prado, 2010, p. 52). Com isso, é descrito um pouco da história da biblioteca e a sua função na vida da população: “Teve início no ano de 1994, quando o rap começa a se expandir nos grandes centros urbanos do Brasil, percebendo a necessidade de estimular a leitura e o acesso à informação dos jovens.” (Machado; Prado, 2010, p. 55). O ambiente da biblioteca é descrito como “Uma atmosfera de liberdade, valorizando a estética e a cultura do Hip-Hop.” (Machado; Prado, 2010, p. 56). Enfim, é observado o movimento do hip-hop brasileiro:

A partir de estudos acerca do Hip Hop pudemos entender que, no contexto brasileiro, esse movimento tem dado muita ênfase para a literatura como forma de expressão e manifestação. Especificamente em relação à música rap, construída a partir de mensagens que os jovens querem passar para sua comunidade, transforma-se num elemento desencadeador de ações informacionais, já que seus autores, jovens moradores da periferia das grandes metrópoles, têm suas vidas marcadas pela carência de educação e cultura de qualidade e, por conseguinte, de meios de acesso à informação (Machado; Prado, 2010, p. 56).

Na conclusão feita pelos autores, no movimento do hip-hop em contexto brasileiro, pode-se observar um enfoque da literatura como forma de expressão e manifestação. Sendo que, com o rap, a música torna-se um elemento desencadeador da educação, levando aos jovens o acesso à educação, à cultura e à informação.

Novamente, em diálogo com os outros estudos já citados, o trabalho de Dayrell (2002) propõe a discussão da importância dos grupos de rap na socialização de jovens da periferia de Belo Horizonte, MG. A fim de contextualizar a escolha do gênero musical, o autor apresenta os conceitos do mundo cultural como o de representação: “O mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil [...] Nesse contexto a música é a atividade que mais os envolve” (Dayrell, 2002, p. 119). A partir disso, constrói-se um excelente percurso de raciocínio, cuja conclusão se dá com o relato de Pedro, um jovem rapper da periferia de Belo Horizonte, que se considera porta-voz da periferia. No período em que o texto foi escrito, ele tinha 26 anos e atribuía a si e aos colegas de profissão a missão de problematizar e conscientizar seus semelhantes sobre a realidade em que vivem:

O que a gente passa com a música é um pouquinho de consciência, de amor próprio, de auto-estima... a gente quer levar o nosso povo pra frente, a minha

vontade é essa, de revolucionar, abrir a cabeça de um e de outro para eles terem consciência e saber o que está fazendo, aprender o direito deles, nem que for um pouquinho, entendeu? (Dayrell, 2002, p. 128).

Nos dois últimos artigos desse eixo temático, é possível novamente relacionar com os outros. Entretanto, enquanto os citados apresentam um caráter de “educação informal”, esses apresentam o diálogo do rap com concepções “formais” de educação. Em Fonseca (2015), é apresentada a discussão sobre a inserção do rap na grande área de linguagens e códigos no currículo do ensino médio. Com isso, a autora faz a proposta, a partir dos documentos norteadores da educação brasileira, Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs):

Se, no Brasil, 95% da população tem acesso à TV, por que não explorar o letramento televisivo na escola? Outro exemplo, e que interessa particularmente aqui, é o fato de a cultura brasileira ter na música uma de suas mais contundentes manifestações. E muito pode ser feito em sala de aula, não só em termos linguísticos ou poéticos, mas também em relação às questões de identidade, com produções musicais contemporâneas tidas como não canônicas, como o rap, que contemplam a complexidade da(s) realidade(s) brasileira(s) de modo crítico. ‘Trata-se de recorrer a um saber diretamente útil e utilizável para responder às questões e aos problemas sociais contemporâneos (Fonseca, 2015, p. 95).

Além do mais, defende que os alunos devem participar, de forma ativa, a fim de garantir os interesses da realidade que pertencem, para a construção do seu currículo: “A parte diversificada do currículo deve expressar [...] a inserção do educando na construção de seu currículo. [...] sob forma de disciplinas projetos ou módulos em consonância com os interesses dos alunos e da comunidade a qual pertencem” (Fonseca, 2015, p. 96-97). Enfim, apresenta o “lugar do rap” em nosso currículo, sendo contribuidor para uma perspectiva multiculturalista deste:

Diversos autores têm revelado elementos do rap brasileiro que apontam para a sofisticação estética – poética ou narrativa. De uma perspectiva discursiva e multiculturalista, portanto, grande parte da produção de nosso rap não pode ser considerada “pobre” em termos poético-linguísticos; e a utilização do gênero em questão no Ensino Médio, na grande área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, pode muito colaborar para uma compreensão crítica de problemas do mundo contemporâneo (Fonseca, 2015, p. 109-110).

Por fim, no artigo de Moreira (2013), é apresentado a pesquisa-ação do letramento de alunos no Centro de Ensino Médio 417, de Santa Maria, DF, através do uso do rap. Esta teve como “Finalidade enfocar os contextos de Rua de Santa Maria, visando sensibilizar estudantes e promover a conscientização sobre a

importância do combate às práticas de violência urbana através da música” (Moreira, 2013, p. 236). A partir disso, é descrito a modalidade teórica do letramento como prática social, a qual cerceiam atividades materiais, visões de mundo, relações sociais e de identidade, sendo essa prática, em sala de aula, uma atividade sociocultural.

Nessa perspectiva, a prática de letramento em sala de aula, concebida como uma atividade sociocultural, envolvendo produção textual (e também produções semióticas), pode ser traduzida para o interior do referencial de prática social de Chouliaraki e Fairclough, em que se comungam atividades particulares (produção de letra de RAP) com valores e práticas sociais transformadoras (combate a violência entre os jovens). De acordo com Fairclough (2003), as identidades social e pessoal – os estilos – são realizadas por meio de aspectos linguísticos, como, no caso deste artigo: letra no estilo RAP, por meio da interação entre a linguagem verbal, corporal e pictórica (canto, dança e grafite, respectivamente) (Moreira, 2013, p. 242-243)

A partir da explicação do porquê da escolha do rap para a prática do letramento, o autor descreve as experiências que obteve com o “Projeto chá literário” na escola citada anteriormente. Ao relatar como os alunos representam a cidade em que vivem, há a conclusão: “O ‘olhar’ desses adolescentes representa o espelho daquilo que é identificado nas ruas de Santa Maria, a saber: um lugar perigoso” (Moreira, 2013, p. 248). A partir disso, observa-se:

O anseio em entender a linguagem dos jovens, por meio de práticas de letramento que ofereçam meios de representar (representação), de agir (ação) e de ser (identificação) a partir dos discursos construídos em textos concretos (como a letra de RAP), fez com que esta pesquisa se norteara para o caminho social e cultural como parte de uma prática social transformadora [...] Esta pesquisa se torna significativa se levarmos em conta o grande número de jovens que sentem a necessidade de ‘falar’, seja por meio da música, da arte ou do grafite, sobre todas as mazelas que o ‘estar nas ruas’ oferece. Por se tratar de uma expressão cultural em que estão implícitas as realidades social, cultural, identitária e econômica, a prática de letramento pode ser uma grande aliada para o professor, de fato, agir como educador, o que, não só aproxima o professor do aluno, como também cria mecanismos de transformação da vida de jovens carentes de afetividade, já que são massacrados pela violência, pelas drogas e pela desagregação familiar (Moreira, 2013, p. 254-255).

Portanto, para Moreira (2013), as letras do rap podem ser um importante aliado na prática de letramento ao representar discursos concretos que se aproximam da realidade do educando. Além disso, ressalta a importância da expressão cultural, seja por meio da música ou do grafite, em ser uma grande aliada para o professor na

prática educativa, aproximando-o do aluno e criando mecanismos de transformação na vida dele.

É necessário, pois, expor a conclusão sobre a revisão de literatura apresentada. Sendo resultado da metodologia de revisão sistemática, teve-se satisfeitas contribuições para o objetivo inicial de reunir e analisar as produções que versam sobre a temática educacional e o rap. Desta maneira, seguem as breves conclusões.

Dos nove trabalhos analisados, cinco deles (mais da metade) apresentam pesquisas de campo e resultados sobre o uso do rap na educação. Nesses resultados, ficou claro e evidente que o rap pode ser um bom aliado no processo de ensino de aprendizagem. Além disso, é possível observar que não é um fenômeno exclusivo dos centros onde se concentra a maior parte dos grupos (São Paulo e Rio de Janeiro), e sim espalhados por uma variedade de Estados, como as respectivas experiências relatadas: o projeto chá literário em Santa Maria, Distrito Federal; no Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS II), em Cascavel, Paraná; nas bibliotecas comunitárias do bairro Cidade Tiradentes, em São Paulo; no Centro de Ensino Médio (CEM) 03, em Guará, Distrito Federal; na formação dos programas de licenciatura em História e Pedagogia, em Belo Horizonte, Minas gerais.

Por fim, é fato que as produções analisadas não são tão recentes, sendo a mais recente publicada em 2019. Essa observação é relevante, especialmente considerando os impactos da pandemia de Covid-19 nos últimos três anos. Nota-se, de certa forma, uma tendência em grande parte dos trabalhos de abordar o rap apenas por meio de seus grandes clássicos, como “Vida Loka Parte 2”, do renomado grupo Racionais MC’s. Além disso, todos os estudos analisados trazem uma contextualização histórica da origem do rap e, em alguns casos, do percurso desse gênero no Brasil.

Com a exceção do trabalho de Fonseca (2015), o qual será utilizado para contextualizar as fases do gênero no Brasil, é necessária uma melhor contextualização sobre a história dessa música, remetendo a influência das ancestralidades, que se misturam entre as influências musicais afro-americanas e sua relação com o movimento negro, seja na porção norte ou sul do continente americano. Sendo assim, o objetivo do próximo capítulo é propor uma abordagem sobre a história do Rap.

4 RITMO E POESIA: BREVE HISTÓRIA DO RAP

Como exposto anteriormente, o nascimento do rap apresenta origens complexas e de reapropriação em inúmeros países. Fato esse que torna de extrema dificuldade tecer considerações sobre a história desse gênero musical. A fim de atingir esse objetivo, utilizou-se a metodologia de revisão narrativa, mapeando considerações e bibliografias em diversos trabalhos.

No primeiro momento, com auxílio da obra de Gilroy (2001), diferenciei o movimento hip-hop do gênero musical Rap, apontando que, no Reino Unido, a expansão desse movimento foi facilitado por experiências comuns entre os moradores locais.

No tópico seguinte, analisei a origem do gênero musical nos bairros periféricos dos Estados Unidos da América. Com o auxílio dos autores Garcia (2014), Gilroy (2001) e Ferreira (2021), foi apontando que, nesses locais, também houve facilidade da expansão da música pelo motivo de identificação e experiências comuns.

Para finalizar o capítulo, analisei a chegada do rap no Brasil através das músicas reproduzidas nos populares “Bailes Blacks”. Ressaltei a importância do álbum *Sobrevivendo ao Inferno*, do grupo Racionais Mc’s, e o motivo de ser considerado um “divisor de águas”. Por fim, apontei os diversos e variados grupos de rappers espalhados por todo o Brasil. Os autores utilizados para atingir esse objetivo foram: Ferreira (2021), Garcia (2014), Tavares (2009), Alves (2009), Lima (2005) e Fonseca (2015).

O uso das diferentes imagens dos grupos musicais se justifica para o melhor entendimento de cada fase que o movimento possuiu, além de facilitar a visualização de cada grupo musical citado.

4.1 AS ORIGENS DO RAP

Rap, cujo significado é ritmo e poesia, é o componente musical do movimento cultural hip-hop o qual apresenta diferentes teorias sobre sua definição, como aponta Garcia (2014, p. 38): “Hip-hop significaria literalmente, pular remexendo os quadris. Mas hip pode significar legal, na moda ou elegante; e hop pode significar também, baile, algum tipo de dança específico nos EUA, como Lindy Hop nos anos 1920 [...]”. Esse apresenta, além da música, os componentes da dança, o break, MC, mestre

de cerimônia, grafite e pintura.

Ao se propor a tratar as influências de imigrantes caribenhos para o hip-hop no Reino Unido, o intelectual e amante do movimento, Gilroy (2001) tece alguns apontamentos sobre a música no universo do atlântico negro e a cultura política em torno dela. Para o autor, esse movimento pode ser analisado a partir do surgimento da modernidade e os fenômenos causados pela escravidão, destacando os fatores que moldam a cultura política do chamado atlântico-negro (apesar de se restringir ao atlântico norte), sendo que a música é o primeiro traço de distinção cultural que contribuiu alimentando os traços residuais da memória histórica inscrita na cultura afro-atlântica:

A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de suas referências e de sua relação privilegiada com os conceitos. [...] examinar o lugar da música no mundo do atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (Gilroy, 2001, p.160-161).

Desta maneira, ao traçar uma historicização do hip-hop no Reino Unido, aponta que a chegada se deu por meio dos imigrantes caribenhos. Ao analisar as experiências que esses imigrantes trouxeram para o continente, é exposto que são “exemplos adicionais da complexa troca cultural e das maneiras pelas quais uma cultura conscientemente sintética pode sustentar algumas identidades políticas igualmente novas.” (Gilroy, 2001, p 174). Com isso, o autor disserta sobre como a apropriação do movimento se deu no local.

[...] como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares - mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música (Gilroy, 2001, p. 175).

Sendo facilitada por um mundo comum de experiências, mesmo que

heterogêneas, com relação a segregação racial, o hip-hop se tornou um espaço de fortalecimento do movimento da negritude. Essa especificidade é demonstrada pelo fato de que “a cultura do hip-hop é mais bem entendida como o último produto de exportação da América negra a ter encontrado aprovação no Reino Unido negro” (Gilroy, 2001, p. 182).

Ao ser exposto a maneira de como se deu a entrada do movimento hip-hop como um todo, no Reino Unido, se faz necessário o entendimento de como o seu componente musical, o rap, apresenta-se nesse contexto. O autor, a partir do apontamento da narrativa pessoal sobre a superação racial de Quincy Jones, um empreendedor e produtor musical, através da criatividade negra, do gênio musical negro e do rap, demonstra a complexidade musical desse gênero.

O rap foi o meio cultural e político pelo qual Jones completou seu retorno a pedra de toque da autêntica criatividade negra americana. Ele mesmo, ao fazer rap no disco através da persona improvável de ‘The Dude’ [‘O Cara’], explicava que queria que o projeto ‘incorporasse a família inteira da música americana negra... tudo, desde o gospel até o jazz, que fazia parte de minha cultura’. Padrões musicais brasileiros e africanos eram anexados e se tornavam contínuos a sua versão da herança musical negra americana. Eles são vinculados, diz Jones, pelas ‘tradições comuns do contador de história africano, que são continuadas hoje pelos rappers’ (Gilroy, 2001, p. 219).

É possível, assim, retomar a influência sobre o rap de uma tradição milenar africana, do antigo e popular contador de história, os *griots*, que “eram possuidores das técnicas rítmicas absorvidas pelos rappers, que as adaptaram ao construírem suas narrativas do cotidiano.” (Alves, 2009, p. 69). Como aponta a autora, ao resgatarem os saberes dessa tradição milenar, assumem que: “[...] diferentemente da cultura e do pensamento ocidental, somente a escrita possui valor prático e teórico, é por sua música que o pensamento ancestral será passado a seus ouvintes” (Santos, 2021, p.37).

Sendo feita a contextualização sobre a experiência do movimento hip-hop e do rap no Reino Unido, tem-se a necessidade de abordar questões acerca do continente em que este surgiu, a América, e posteriormente a chegada desse movimento no Brasil.

4.2 O RAP NOS “GUETOS” NORTE AMERICANOS

O primeiro registro fonográfico do rap a ter destaque no mundo da música foi no ano de 1979, pela gravadora independente Sugar Hill Records: “O single ‘Rapper’s

Delight' vendeu mais de dois milhões de cópias nos Estados Unidos contribuindo para que o rap atravessasse as fronteiras da cena local" (Garcia, 2014, p. 23). Entretanto, ao pensar em comemoração sobre o dia do nascimento do hip-hop, é remontada em 1973:

Clive Campbell, Dj Kool Herc, foi considerado o 'father of hip-hop', atestado com a publicação de um artigo no semanário Village Voice, 'The Pied Piper of Hip-Hop', do jornalista Steve Hager (1982). O primeiro registro jornalístico a publicar uma memória das origens do hip-hop, que tinha data de nascimento: 'On August 11, 1973, Kool Herc and Coke La Rock had hosted a birthday party for Herc's sister Cindy in the recreation room at 1520 Sedgwick Avenue'. O artigo contribuiu para a invenção da tradição. O 11 de agosto de 1973 tem sido usado para comemorar o nascimento do hip-hop (Garcia, 2014, p. 34).

Pensando no fato de que o "nascimento" se deu em 1973 nos Estados Unidos, faz-se necessário tecer comentários sobre a influência jamaicana para a chegada do movimento em território norte-americano. Para Gilroy (2001), essa influência caribenha é perceptível em uma mistura da cadência, do sincope, das intervenções vocais e sonoras dos *sound systems* jamaicanos até as tradições retóricas da cultura e da música popular e às inovações tecnológicas locais.

Em relação às condições de marginalização local, o rap encontra nas regiões periféricas dos EUA, nos guetos, um local de identificação. Sendo um atributo comum da cultura jovem das classes mais pobres, não sendo um espelho da realidade de outros jovens negros urbanos, mas sim como continuidade das expressões musicais negras. Como apontado anteriormente, complexas e de múltiplas formas culturais africanas.

Outro atributo a se destacar se dá pelo fato de que, através do rap, os jovens marginalizados encontraram uma saída em relação aos preconceitos vividos na sociedade: "A saída pela arte foi uma importante resposta dos jovens marginalizados para uma sociedade que ainda não conseguia resolver os prejuízos raciais após a aprovação das leis pelos direitos civis para os afro-americanos em 1965 (Garcia, 2014, p. 28). Neste mesmo caminho, o rap se torna um meio de valorização da identidade e da cultura negra, como uma forma de enfrentamento da opressão: "Entender-se como povo livre, com identidade própria e com uma tradição rica, é o primeiro passo fundamental ao enfrentamento das condições de opressão" (Alves, 2009, p. 72). Ferreira (2021, p. 37) aponta que:

Na virada da década de 1960 para a década de 1970 surgiu o gênero musical Funk, que também influenciou o rap. O cenário de surgimento do Hip Hop era violento. O movimento começou a ser estruturado como uma prática de lazer para as minorias, que acontecia em um distrito onde o Estado se mantinha ausente. Em meio à violência, o descaso e o abandono pelas autoridades norte-americanas, os jovens do Bronx estavam, em sua maioria, envolvidos em guerras brutais entre gangues.

Um importante fato a se destacar é o feito de Grand Master Flash. Esse DJ inaugurou a “volta do disco”, o que produzia um som específico. Essa técnica é utilizada até hoje e é conhecida como “scratch”, sendo uma marca registrada do rap.

Figura 7 - Imagem do DJ Grand master Flash



Fonte: The (2023).

Nesse cenário, um dos componentes do hip-hop, o break, atraía jovens das comunidades periféricas e se tornou uma das primeiras expressões significativas de contestação social. De acordo com Fochi (2007), essa modalidade de dança era utilizada como crítica para atuação dos Estados Unidos da América na Guerra do Vietnã: “Os passos de dança simulavam movimentos dos feridos de guerra bem como instrumentos de guerra” (Fochi, 2007 *apud* Ferreira, 2021, p. 40).

4.3 O RAP NO BRASIL

Nos anos finais da década de 1970, enquanto o hip-hop se tornava uma importante expressão cultural nos Estados Unidos, principalmente na região do Bronx, em Nova Iorque, os chamados “bailes black” aconteciam no Brasil. Em São Paulo, na capital paulista, é possível afirmar que o rap começou a se desenvolver através desses bailes.

Os bailes historicamente promovidos pela Chic Show no Ginásio do Palmeiras, em meados dos anos 70, mobilizavam a juventude negra da periferia. Mesclavam a música black norte-americana e nacional não apenas via disco, mas garantia também a presença dos músicos no palco. [...] Desde então, os gêneros consagrados da música popular afroamericana consolidaram-se entre os jovens da periferia em diferentes metrópoles brasileiras (Silva, 1998 *apud* Lima, 2005, p. 17).

Esses bailes black eram eventos em que pessoas que gostavam da chamada “black music” frequentavam. Assim, foi importante para a maior visibilidade do movimento hip-hop no Brasil. Como aponta Ferreira (2021), inspirados no movimento negro que acontecia nos Estados Unidos, esses bailes começavam a ganhar uma conotação crítica a injustiças sociais do período, principalmente na Ditadura.

Os bailes black aconteciam em plena ditadura e eram uma forma de lazer e encontro entre os jovens nas periferias brasileiras [...] Durante esse período de destaque da black music no Brasil, o país estava sofrendo com a repressão da Ditadura Civil-Militar. A discriminação era nítida e os negros não podiam andar juntos pelas ruas porque acabavam sendo parados pela polícia. O movimento negro passou a ser alvo dos policiais que temiam que ganhasse as mesmas proporções sociais e políticas que a luta dos negros por direitos civis nos EUA estavam tomando (Ferreira, 2021, p. 46-47).

É possível observar até os dias de hoje a perseguição que frequentadores desses movimentos sofrem. Portanto, pode-se apontar que é um resquício da repressão causada pela Ditadura Civil-Militar. O Rapper Thaíde, um dos precursores do movimento, aponta que a perseguição era uma problemática enfrentada diariamente: “conta que a repressão policial era um problema enfrentado cotidianamente pela maioria dos jovens negros que viviam nas periferias e começaram a se encontrar nas regiões centrais das cidades para participar dos eventos que aconteciam nas ruas” (Ferreira, 2021, p. 51).

Figura 8 - Baile black no rio de janeiro por volta dos anos 1970



Fonte: Sanches (2022).

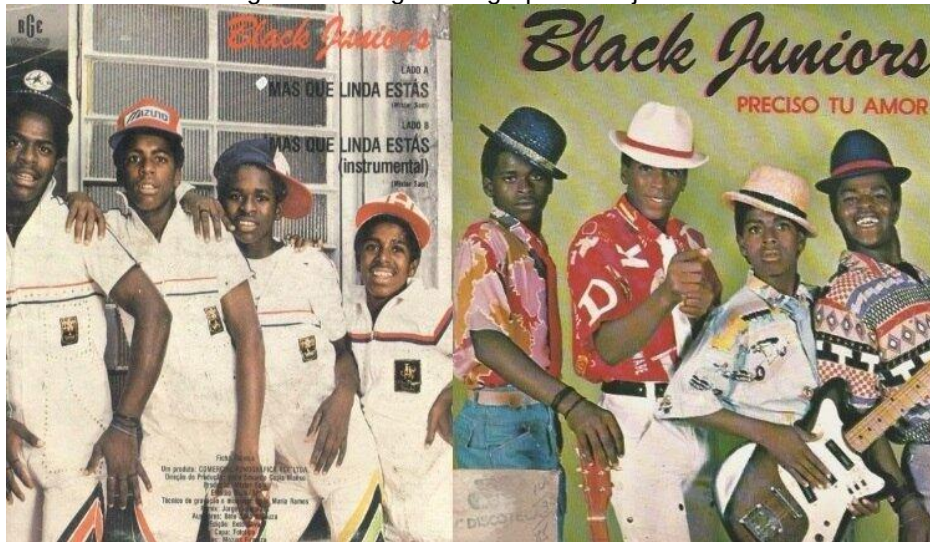
Além desses bailes, as apresentações aconteciam em espaços na cidade de São Paulo, como na escadaria do Teatro Municipal. Após pouco tempo, começou a acontecer na galeria 24 de maio, onde ganhou destaque na venda de discos do gênero. Além disso, nessa galeria eram vendidas revistas importadas que versavam sobre os destaques do rap internacional. É possível afirmar que essas lojas especializadas e a indústria fonográfica contribuíram para a difusão e o consumo do rap em território paulista e nacional.

Sobre a produção fonográfica, como aponta Garcia (2014), no final dos anos 1980 houve um início significativo desse movimento, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse período, ocorre uma diferenciação importante entre dois gêneros musicais: o rap e o funk carioca, que, apesar de apresentarem diversas semelhanças, com o tempo foram se distanciando: “O funk carioca, por exemplo, antes de ganhar esta definição em seus primórdios foi chamado de rap de contexto. [...] O rótulo de hip-hop, porém, foi reclamado pelos grupos de rap paulistanos [...]” (Garcia, 2014, p. 98).

Ainda de acordo com o mesmo autor, em 1984 há o primeiro registro de gravação do rap, em formato de disco. O grupo “Black Junior’s”, formado por 3 irmãos

com idade entre 9 e 11 anos que trabalhavam como carregadores de feira na capital paulista foram agenciados pela gravadora RGE. Em 1988 é lançada a coletânea “hip-hop e cultura de rua” a qual é considerada por boa parte dos integrantes do movimento como o primeiro registro de rap no Brasil.

Figura 9 - Imagem do grupo black junior's



Fonte: Vaughan (2018).

Na mesma década de 1980, ao fazer um estudo a partir da metodologia etnográfica urbana, Tavares (2009) expõe considerações importantes sobre o rap em Brasília, DF. Ao analisar arquivos jornalísticos, é exposto a representação de criminalidade sobre os jovens que participavam do movimento: “A juventude envolvida no hip-hop, especialmente os grupos de break, era criminalizada a partir da perspectiva das gangues e tribos urbanas” (Tavares, 2009, p. 87). Ou seja, o movimento cultural afrodiaspórico, assim como outros elementos da cultura negra como a religião, era criminalizada e discriminada.

Outro fato que o autor destaca é sobre o importante papel de Brasília e das regiões do entorno para evolução e expansão do rap em cenário nacional.

Nesse período muitos jovens formaram grupos de break e rap e muitos jovens das cidades-satélites passaram a interagir com os jovens de Brasília interessados em break e rap. Em meio à “capital do rock”, como Brasília era conhecida, por seu grande número de bandas, os poucos jovens do Plano Piloto que se interessavam por hip-hop decidiram frequentar festas, “sons” nas cidades-satélites. Em geral, esses jovens se identificavam mais com os jovens da periferia. Portanto, isso interferiria em sua sociabilidade local no conjunto das Superquadras de Brasília, onde seus melhores amigos passaram a ser os ‘filhos dos porteiros’, que também tinham o mesmo tipo de afinidade musical (Tavares, 2009, p. 92).

Já na chegada de 1990 ocorreu a verdadeira consolidação do gênero, alcançando as diversas outras regiões do Brasil, sobretudo as capitais. É possível citar a TV Cultura como o canal que mais recebia grupos de hip-hop para as apresentações, promovendo uma grande expansão desse movimento cultural. Essa expansão se deu, com um certo destaque, a partir da gravadora Sony Music. Quando em 1993, “[...] com o apoio da Sony Music, o rapper classe média e branco, Gabriel, o Pensador, projeta o rap num meio diferenciado do contexto Hip Hop vendendo 200 mil exemplares do seu cd de estreia, Gabriel, o Pensador (Sony Music, 1993).” (Lima, 2005, p. 26). No final dos anos 1990, mais especificamente em 1997, o grupo Racionais MCs lançou o álbum intitulado *Sobrevivendo ao inferno*, o qual é considerado um divisor de águas para o rap nacional:

[...] marcam-se um divisor de águas no cenário do hip-hop brasileiro. Essa banda impõe uma ‘revolução’ na linguagem do rap nacional, conduzindo a uma nova forma de se pensar o que ocorre nas favelas dos grandes centros urbanos do país. O hip-hop já não é mais uma simples manifestação artística de rua, mas um fenômeno cultural de aglutinação de forças a serviço de uma juventude esquecida no “mundão” da periferia. Esses jovens encontram aí um meio não apenas de diversão e lazer, mas uma forma de expressão cultural alternativa à criminalidade, uma visão otimizada da vida na favela (Alves, 2009, p. 76).

Figura 10 - Imagem do álbum *Sobrevivendo ao inferno* do grupo Racionais



Fonte: Vinte (2017).

A partir desse álbum do grupo Racionais foi possível notar, com mais força, um movimento de valorização da cultura e da identidade negra. Apresentando um rap com teor crítico e fazendo a denúncia sobre a realidade vivida pela periferia, essa música

se torna um importante elemento de afirmação de identidade, seja ela racial ou social, a fim de reverter a situação precária que a população periférica vivenciava. Com esse movimento, é possível entender a importância que esse gênero musical pode ter ao resgatar a historicidade do negro, entendendo sua história no Brasil e no mundo, o que influencia Djonga a entrar no cenário do rap nacional.

Sobre o rap no Estado de Minas Gerais, é necessário destacar pontuações produzidas pelo autor Rogério Leão Ferreira (2021). As primeiras impressões ou manifestações de rua associadas a cultura hip-hop mostra que surgiram na década de 1980, principalmente na capital do Estado, Belo Horizonte. Nesse período, já veio crescendo o movimento da Black music no Brasil, como apontado anteriormente. Nesse momento, o Break, componente de dança do movimento, foi se popularizando e sendo difundido pelo Estado. O principal momento de destaque para o encontro entre o gênero difundido nos EUA e o autor em destaque neste trabalho, Djonga, ocorre com o início dos duelos de MCs.

Com encontros efervescentes realizados desde 2007 a cidade de BH faz parte de um circuito cultural alternativo mais amplo que envolve sobretudo o Duelo de MC'S onde reúne milhares de jovens embaixo do Viaduto de Santa Tereza, o palco mais conhecido e ocupado da capital mineira onde são protagonizadas batalhas de freestyle, além de grafiteiros e danças de breaks, o calor humano e a energia com o microfone nas mãos fizeram com que o Duelo de MCs de BH completasse recentemente os seus 13 anos de história (Ferreira, 2021, p. 19).

Em entrevista para Luana Dornelas (Dornelas, 2017), o rapper conta que começou a carreira em um sarau de poesia, chamado Sarau Vira-Lata, sendo bem semelhante ao modelo de Batalha de Rimas. Além disso, explica o motivo de seu nome artístico e alguma de suas inspirações:

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

mundo assim. Na verdade não tinha muito um significado, era só uma palavra aleatória que ele gostava de falar, zuando o pessoal. No Sarau Vira-Lata a gente escrevia o nome das pessoas no papel para elas recitarem poesia. Um dia, eu estava atrasado e pedi para ele escrever o meu nome no papel, e ele escreveu 'Djonga'. Quando chamaram 'Djonga', o pessoal riu e fui lá recitar. Foi algo que marcou, e eu fui virando 'Djonga' aos poucos. Descobri o significado depois, que nem o próprio Hot sabia, que é 'sonolência observadora'. É uma pessoa que está na dela, mas nada passa batido'. Quem é sua maior inspiração? Minhas maiores inspirações sempre foram Cazuza, Janis Joplin, Elis Regina, Elza Soares, Jimi Hendriks, MC Smith, além de Mano Brown, que para mim é uma inspiração além de música; é uma inspiração social, cultural, de posicionamento político e atitude (Dornelas, 2017).

Com isso, faz-se necessário expor considerações acerca do rap em território brasileiro. Sendo um país de dimensão continental e com diversas dificuldades para acessar determinadas regiões, pode-se dizer que essa música faz parte da identidade nacional brasileira, uma vez que há registro de produção nas diversas regiões brasileiras.

Como citado anteriormente, como conclusão dos resultados obtidos na revisão de literatura, as experiências com o rap e a educação puderam ser observadas nos mais diversos Estados do Brasil, não se restringindo a São Paulo e Rio de Janeiro, mas também nos grandes centros do Sudeste. A partir dos estudos de Fonseca (2015), foi possível observar que existem rappers dos mais diversos sotaques e das mais variadas regiões brasileiras. Nas regiões Norte e Nordeste, destacam-se batalhas, shows e oficinas culturais relacionadas aos componentes do movimento hip-hop. Além disso, é notável a influência de gêneros musicais semelhantes, como o reggae, que está associado ao *manguebeat*. Nessas regiões, há também a presença de importantes influências do movimento.

Em Teresina mais de quinhentos participantes ligados ao movimento hip-hop do Norte e do Nordeste, quando, além da batalha de break e shows com grupos de rap das duas regiões, foi ministrada uma oficina sobre o Prêmio Cultura Hip-Hop 2010, edital do Ministério da Cultura para distribuir R\$1,7 milhão às iniciativas ligadas ao movimento. [...] Somente nos estados da região Norte foram realizadas oito oficinas para esclarecer as lideranças do movimento hip-hop sobre o edital, em um total de quarenta oficinas em todo o país, segundo divulgado na época pela Secretaria da Identidade e Diversidade cultural do Ministério da Cultura. No Nordeste, especificamente, temos uma das mais contundentes influências do hip-hop: o *manguebeat*. Considerado o último grande movimento musical surgido no país, nasceu em Olinda e Recife, Pernambuco, no início dos anos de 1990. [...] Já da Paraíba vem a premiada dupla de rap AfroNordestinas. E o Nordeste também contribui sobremaneira ao movimento no sentido de que muitos rappers nascidos em outras regiões do Brasil são filhos ou netos de nordestinos que migraram para o Centro-sul em busca de melhores condições de vida. Exemplos disso são o paulista Mano Brown, cuja mãe é uma baiana, o fluminense De Leve, que

tem pai de Recife e avó potiguar e o brasileiro Gog, filho de piauienses [...]
(Fonseca, 2015, p.102-103).

Figura 11 - Imagem do movimento manguebeat



Fonte: Castro (2021).

Já na região Centro-Oeste, pode-se destacar a influência de imigrantes nordestinos. É notável, assim, a presença de grupos pelas variadas capitais dessa região e também a representação indígena nesse movimento.

Na região Centro-oeste há diversos grupos e rappers, sobretudo no Distrito Federal. Muitos, por descenderem de imigrantes nordestinos que participaram da construção de Brasília, misturam ao rap elementos do repente e da embolada. É o caso de Rapadura, que pertence ao Ponto de Cultura 'Atitude Jovem', da cidade-satélite de Ceilândia, um dos primeiros pontos de cultura do Distrito Federal reconhecidos pela Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. [...] Para além da capital federal, o rap do Centro-oeste chegou a uma aldeia indígena, a Jaguapiru Bororó. Disponibilizado aos jovens da etnia guarani kaiowá em oficinas de hip-hop ministradas pelo Ponto de Cultura 'Todas as Idades', de Dourados (MS), o rap acabou por dar voz à luta daquele povo indígena. O Brô MC's é considerado o primeiro grupo de rap indígena em terras brasileiras (Fonseca, 2015, p.103).

Figura 12 - Imagem do grupo Brô MC's



Fonte: Trelha, Mainvailer e Lima (2022).

Nas regiões Sul e Sudeste, são tecidas considerações importantes sobre o movimento, sendo que há no Sudeste a maior concentração de rappers do país.

[...] Já da região Sul vêm, por exemplo, dois dos grandes vencedores do Hutúz – realizado pela Central Única das Favelas (Cufa), o Hutúz foi por dez anos, de 1999 a 2009, a maior premiação nacional concedida a grupos, DJs, MC's, crews de street dance e de grafite, álbuns, vídeos e meios de comunicação ligados ao movimento hip-hop brasileiro. [...] No Sudeste, porém, é onde está a maior concentração de grandes cidades do país e, por consequência, de problemas urbanos e rappers. Não por acaso, a maioria dos grupos e MC's considerados neste trabalho atua nos estados dessa região, com destaque para São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo é, sem dúvida, o mais emblemático dos estados brasileiros em termos de movimento hip-hop. [...] Além da capital, o rap paulista tem a característica de estar distribuído por diversos pontos do estado, no Grande ABC – com destaque para São Bernardo do Campo e Diadema, onde foi instalada a primeira Casa do Hip-hop do país pelo poder público, em 1999 –, no litoral – em especial nas cidades da região metropolitana da Baixada Santista – e no interior – sobretudo na região metropolitana de Campinas. [...] No estado do Rio de Janeiro, sobretudo na cidade de Niterói, também se destaca um discurso fundador do rap, na década de 2000: críticas mais irônicas, e por vezes mais bem-humoradas, e com bases musicais menos presas ao soul e ao funk tradicional, já que são muito influenciadas pelo reggae, pelo dub, pelo jazz, pelo samba e pelo funk carioca (Fonseca, 2015, p.103-104).

É necessário, portanto, expor breves considerações acerca deste capítulo. Como exposto inicialmente, traçar uma historicização de um gênero musical tão amplo

e difundido por todo território mundial é de uma certa dificuldade. Para atingir o objetivo, foi utilizada a metodologia de revisão narrativa, mapeando as considerações necessárias sobre o movimento, desde o seu nascimento até a chegada no Brasil.

A clássica obra de Paul Gilroy, *Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* (2001), foi fundamental para compreender a expansão do hip-hop no Reino Unido, facilitada por experiências comuns entre imigrantes caribenhos e a população marginalizada local.

Com as obras de Garcia (2014), Ferreira (2021) e novamente Gilroy (2001), foi possível compreender o nascimento do rap nas localidades norte-americanas e as formas de protesto que esse movimento se encarregou. Além disso, foi possível analisar o encontro de identificações em comum, o que facilitou a expansão local do gênero musical.

Para finalizar o capítulo e concluir o objetivo, as obras de Tavares (2009), Alves (2009), Lima (2005), Fonseca (2015) e as mencionadas anteriormente permitiram compreender a grandiosidade do rap em todas as localidades do vasto território nacional, remontando sua origem e as diversas relações locais que ele possui.

5 O DISCO LADRÃO: UMA LEITURA A PARTIR DE CONCEITUAÇÕES EM PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS

No presente tópico, produzirei uma análise entre autores não contemporâneos, como exposto anteriormente, a fim de analisar as conceituações da obra de Fanon (2008) a partir das músicas de Djonga, no álbum *Ladrão* (2019).

Para atingir esse objetivo, farei a exposição do método documentário, que auxilia na análise das músicas e de recortes de um videoclipe analisado. Os autores Mannheim (1921), Weller *et al.* (2002) e Tavares (2012) serão expostos e analisados para isso.

No tópico seguinte, será exposto uma biografia de Fanon, utilizando as considerações de Faustino (2018) e Cherki (2022) afim de estabelecer possibilidades de semelhanças entre ambos. Mannheim (1993) será analisado na intenção de produzir diálogos intergeracionais.

A partir de Faustino (2015), será exposto a forma que a obra de Fanon chegou no Brasil e a maneira como foi utilizada, desde suas primeiras traduções até os usos atualmente.

Assim, se respaldando em Cherki (2022), Bernardino-Costa (2016), Faustino (2018), Faustino (2015), Torres (2019) e Grosfoguel (2019), será analisado os conceitos de Epidermização e Colonialidade na obra *Pele negra, máscaras brancas*. Com o auxílio do método documentário, será analisado os versos presentes em músicas do álbum *Ladrão*, de Djonga. Serão retirados trechos das faixas *HAT-TRICK*; *BENÉ*; *DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL*; *Ladrão*; *VOZ* e *FALCÃO*, além do videoclipe da primeira faixa. Dessa maneira, analisarei as relações entre Djonga e Frantz Fanon.

5.1 O MÉTODO DOCUMENTÁRIO

A metodologia para atingir esse objetivo foi a de método documentário. Baseada nas considerações do sociólogo húngaro Mannheim (1921), se respaldando em obras de Weller *et al.* (2002) e Tavares (2012), foi produzida a presente análise das músicas.

O método documentário, proposto pelo sociólogo, é utilizado de ampla maneira na área de história cultural. De acordo com Weller *et al.* (2002), Mannheim

busca determinar a estrutura metodológica e o conceito no interior das ciências históricas e culturais. Para isso, levanta as questões:

1) Que tarefa teria o pesquisador do campo da história da cultura ao determinar as visões de mundo de uma época, ao tentar explicar as manifestações parciais de sua área de estudo a partir dessa totalidade? 2) Será que essa totalidade nos é dada, e se nos é dada, como nos é dada e de que forma a realidade de um campo se relaciona de outros campos da história da cultura? (Mannheim, 1921 *apud* Weller *et al.*, 2002, p. 378).

Entretanto, Weller *et al.* (2002) esclarecem que a visão de mundo, por Mannheim, é “resultado de uma série de vivências ou de experiências ligadas a uma mesma estrutura que, por sua vez, constitui-se como base comuns de experiências [...]” (Mannheim, 1921 *apud* Weller *et al.*, 2002, p. 378). Portanto, para atingir o objetivo de análise, é necessário ressaltar o processo histórico como um todo, do indivíduo ou obra em análise, não podendo ser consideradas visões de mundo ou crenças de maneira isolada.

Ao abordar o objeto de estudo de maneira isolada, esse objeto se apresenta de maneira teórica, utilizando como exemplo as artes plásticas, os costumes e: “a música, os hábitos e o tempo de vivência [...] todos esses não menos que as comunicações teóricas podem tornar uma linguagem decifrável” (Weller *et al.*, 2002, p. 384).

Para fazer a visão de mundo ser uma análise científica, o que é exposto nas músicas de Djonga, Mannheim apresenta um método de interpretação, chamado de “método documentário”. De acordo com os autores, qualquer produto cultural deve ser analisado em três níveis de sentido:

a) um nível objetivo ou imanente, dado naturalmente (por exemplo, num gesto, num símbolo ou ainda na forma de uma obra de arte); b) um nível expressivo, que é transmitido através das palavras ou das ações (por exemplo, como expressão de ou como reação a algo); c) e um nível documentário, ou seja, como documento de uma ação prática (Weller *et al.*, 2002, p. 386).

É necessário, pois, analisar o objeto em seu sentido expressivo e documentário, para entendermos por completo o seu significado. Ainda que: “não é possível entender uma obra de arte se percebemos apenas o nível objetivo [...] temos que compreender o sentido expressivo e documentário” (Weller *et al.*, 2002, p. 386).

Ainda para o campo da arte, utilizando como exemplo a música, para sua

análise completa, se faz necessário:

Uma análise da época histórica em que viveu o artista, o que significa a compreensão do conteúdo expressivo [...] essa compreensão é possível porque o sentido expressivo de uma determinada época histórica, foram preservadas e/ou são passíveis de uma análise de transformações ocorridas. Ou seja, é possível estabelecer um contato com a 'consciência histórica' de determinada época e apropriar-se de um pano de fundo do período e da obra do artista que permita captar o posicionamento do artista e da sua obra (Weller *et al.*, 2002, p. 389).

A exposição da vida e biografia dos autores citados é necessária para atingir o presente objetivo. Assim como foi exposta a breve biografia de Djonga, também é fundamental apresentar as biografias dos outros autores pesquisados.

Para complementar, Tavares (2012) analisa, a partir do método descrito, as orientações geracionais de uma juventude. É possível relacionar com o objetivo proposto nesta pesquisa. O autor analisa os hábitos dos grupos de hip-hop com enfoque em sua manifestação social, não só observando o conteúdo textual das falas, mas voltando-se para outro nível de sentido, expresso de maneiras não verbais. Nessa etapa, não foi utilizada a pesquisa de campo, como utilizado por Tavares (2012), mas se volta para uma análise de diversos sentidos da música de Djonga, não focando apenas no sentido expressivo, mas complementando com o objetivo e documentário.

5.2 HÁ SEMELHANÇAS ENTRE AS BIOGRAFIAS DE FRANTZ FANON E DJONGA?

O presente tópico busca estabelecer uma aproximação entre dois atores não contemporâneos: Gustavo Pereira Marques, conhecido como Djonga, nascido em Belo Horizonte, Brasil, em 1994, e Frantz Omar Fanon, natural da Martinica, uma colônia francesa no Caribe, cuja trajetória de vida se estendeu entre 1925 e 1961. Embora pertençam a gerações diferentes, Mannheim (1993) *apud* Tavares (2009), ao discutir diálogos intergeracionais, expõe diversas possibilidades para o conceito de intelectual, não restrito à elite acadêmica ou literária, como foi o caso de Fanon, mas ampliado para incluir pessoas que produzem significações, como Djonga. Isso abre espaço para leituras intergeracionais. Dessa forma, justifica-se o uso da imagem dos autores para elucidar essa leitura.

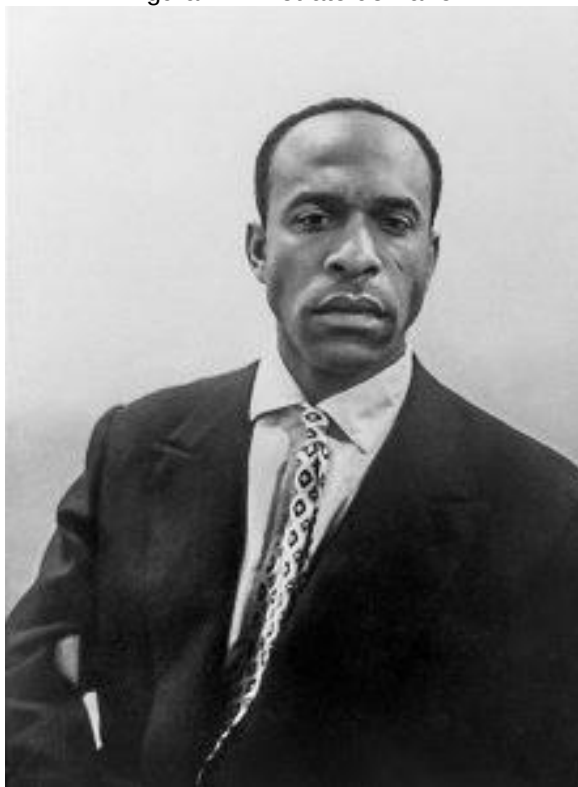
Mesmo as trajetórias serem obviamente diferente entre ambos, é possível notar diversas semelhanças a qual se torna possível o objetivo proposto neste capítulo. Como foi exposto anteriormente, Djonga abandona a vida acadêmica para seguir o caminho da música, levando seu debate para as ruas e tornando seu enfrentamento contra a opressão mais objetivo, como é notável em suas letras. Fato semelhante acontece com Fanon, como será exposto, após concluir sua graduação, decide lutar contra a opressão colonial francesa na Argélia. Outras semelhanças eram exploradas ao longo do capítulo, como a questão do ser negro e a luta antirracista na obra de ambos.

Figura 13 - Foto de Djonga na gravação do clipe *O dono do lugar*



Fonte: França (2022).

Figura 14 - Retrato de Fanon



Fonte: Lima (2020).

Dentre as diversas obras de ambos autores será feita o recorte temático. Para Djonga, será analisado as músicas do seu álbum de 2019, denominado *Ladrão*. A escolha feita por esse álbum se justifica, justamente, por levantar as questões que se tornaram objetivo desta pesquisa. Para Frantz Fanon, sua obra *Pele negra, máscaras brancas*, sendo que sua primeira publicação foi em 1952, e atualmente contém diversas traduções em língua portuguesa.

Em sua última entrevista no Podcast “Podpah”, o rapper demonstrou conhecimento sobre a obra de Fanon. Em um breve relato, discutindo a questão sobre a representatividade negra na Europa, é citada uma ideia presente na obra *Pele negra, máscaras brancas*, apontando o fato de que quando os moradores das colônias francesas saem para estudar na França, retornam com uma sensação de superioridade em relação aos locais. Além desse relato, em uma música lançada no ano de 2017, *Muito bem feito*, juntamente com o artista Well, Djonga cita Fanon: “Ta rindo, né pai? Frantz Fanon que o diga. Tira essa máscara branca; lansa que te perdoe”.

Com isso, faz-se necessário um breve exposto sobre a vida desse intelectual francês. Para isso, será utilizado como referencial teórico, principalmente, os trabalhos

de Faustino (2018) e Cherki (2022).

Frantz Omar Fanon nasceu em 20 de julho de 1925, sendo o quinto de oito filhos de uma família de classe média da Martinica, mais especificamente da capital administrativa Fort-De-France, colônia francesa na região do Caribe. Essa região, até então contabilizava uma população de 300.000 pessoas e composta em sua maioria por negros descendentes de trabalhadores das *plantations*.

A composição econômica da região era dividida entre: uma aristocracia branca de aproximadamente 1.000 pessoas, os Békès, sendo que abaixo deles vinham a classe média, onde se localizava a família de Fanon, entre 25.000 pessoas, composta por funcionários públicos e pequenos proprietários, e o restante da população era a massa de trabalhadores negros com a marca característica de baixo domínio da língua francesa.

Durante a juventude, pelo fato de estar na classe média que detinha alguns privilégios, teve acesso ao Lycée, estabelecimento de ensino secundário francês. Este possuía um quadro de docentes renomados, como o intelectual Aime Césaire, o qual possui importante influência na obra e vida de Fanon.

Em 1940, aos 15 anos de idade e ainda sem terminar os anos finais do Lycée, Frantz se depara com uma realidade totalmente diferente na Martinica. Após a rendição alemã na Segunda Grande Guerra, houve a chegada de 5 mil marinheiros franceses brancos na região, expondo as marcas de racialização que antes não haviam sido notavelmente verificadas.

Após seis meses de preparo na Dominica e na África do Norte, vai para o front da guerra na Europa, lutando junto dos franceses que nasceram na metrópole. Na guerra, é ferido em combate e promovido pelo mesmo general que enfrentaria futuramente na guerra de libertação da Argélia. Em 1945, retorna a Martinica como veterano de guerra.

Em 1946 começa a se preparar para cursar uma universidade. Depois de um tempo, aceita a sugestão de amigos para cursar odontologia em Paris, entretanto, após três semanas de conteúdo introdutório, Fanon desiste do curso. Com isso, muda-se para Lyon e inicia os estudos em Psiquiatria Forense na Université de Lyon. No final de 1951, somente com 26 anos de idade, Frantz juntou alguns escritos e compôs seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Ensaio sobre a desalienação do negro*, o qual foi aconselhado pelo orientador a apresentar outro texto. Em algumas semanas, escreve outro trabalho com o título *alterações mentais, mudanças de*

personalidade, transtornos psíquicos e deficiência intelectual na heredo-degeneração spino-celebrar o qual consegue a aprovação.

Após alguns anos, inicia uma revisão sobre o primeiro texto que havia sido rejeitado, o qual dá origem a clássica obra que será analisada nesta dissertação, *Pele negra, máscaras brancas*, sendo em 1952 o ano de sua primeira publicação. Foi traduzida para o Brasil, primeiramente em 1983. Aos 36 anos de idade, em 6 de dezembro de 1961, Frantz Omar Fanon morre após alguns anos de tratamento para leucemia. No mesmo ano, foi publicado a sua última obra em vida: *Os condenados da Terra*.

Sendo assim, é possível apontar diversas proximidades entre as biografias dos autores. Além de ambos serem homens negros e se posturarem frente a pautas de lutas anticoloniais, é possível observar que os dois abandonaram a vida acadêmica para seguir outros propósitos.

5.3 A OBRA DE FANON NO BRASIL

A recepção da obra de Fanon no Brasil é analisada por Faustino (2015). Essa recepção foi objeto de reflexão em diversos estudos importantes. Os principais citados são: *Cultura Brasileira e identidade nacional* (1985), de Renato Ortiz; *A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra* (2008), de Antônio Sergio Guimarães; *Frantz Fanon e o ativismo político-literário negro no Brasil: 1960-1980* (2013), de Mario Augusto Medeiros da Silva. A partir desses estudos, foi possível explicar as tendências de Fanon e sua recepção no Brasil.

Na década de 1950, as obras de Fanon foram analisadas em um prisma relacionado ao ativismo negro brasileiro, além do movimento da negritude. Nesse momento, é possível perceber o fato de que “É como se a publicação de *Peau noir, masques blancs* (1952) tivesse passado despercebida” (Faustino, 2015, p. 122). Uma das explicações para esse fato é que “as posições de Fanon nessa época propunham resolver os problemas apontados [...] por meio da práxis revolucionária anticolonial. (Faustino, 2015, p. 130). Nesse período, o ativismo brasileiro estava lutando por pautas relacionadas à identidade, sendo os problemas anticoloniais uma pauta secundária.

Esse cenário mudaria um pouco apenas em 1960, quando o “silêncio” daria lugar para uma “morna recepção” com a visita de Jean Paul Sartre e Simone de

Beauvoir e, somente nos anos 1980: “[...] que o movimento negro adquire uma expressão mais racista [...] foi preciso que as ideias de Fanon esperassem por uma nova geração de intelectuais e ativistas para serem retomadas no contexto brasileiro” (Faustino, 2015, p. 134).

Nos anos seguintes, diversos importantes autores brasileiros estabeleceram vínculos, ou até mesmo influências, com o escritor martinicano. É citado por Faustino (2015): Paulo Freire; Glauber Rocha; Florestan Fernandes; Renato Ortiz e Octavio Ianni.

O educador Paulo Freire, referência em estudos e reflexões pedagógicas, aborda alguns conceitos utilizados por Fanon, principalmente sobre a luta anticolonial. Isso teria sido possibilitado, principalmente, pela passagem do educador brasileiro por países da África no contexto de luta anticolonial. Outro ponto de convergência é a reflexão sobre a violência:

a participação de Paulo Freire junto as lutas de libertação em Cabo Verde o permitiu chegar a conclusões muito próximas de Fanon a esse respeito. O colonialismo é, para ambos, um fenômeno violento e a sua reprodução, seja pelo poder das ideias, seja pelo poder das armas, se dá a partir da negação completa da dimensão humana do colonizado. (FAUSTINO, 2015, p. 145)

No cinema nacional, é possível destacar a influência do martinicano sobre o cineasta Glauber Rocha. É possível perceber que “Glauber Rocha identificava na Violência (estética, no caso do cinema) as possibilidades de superar as alienações” (Faustino, 2015, p. 145).

Em Florestan Fernandes, importante pensador das ciências sociais brasileiras, também é possível analisar essa influência. A principal é na opção utilizada pelo autor em relação aos “pelos de baixo”:

O ponto de partida para se compreender a interpretação de Florestan Fernandes da história brasileira, dentro dos marcos que interessam, está na sua perspectiva política: ele parte sempre, explicita e conscientemente, do ponto de vista dos ‘de baixo’, ‘dos condenados da terra’, como por vezes chama, ecoando Frantz Fanon (Faustino, 2015 *apud* Junior, 2012, p. 11).

Em Renato Ortiz, é perceptível a influência de Fanon no livro *Cultura e identidade nacional* (2012), publicado pela primeira vez em 1985. Neste, é abordado o tema da “cultura brasileira” e da “identidade nacional” com: “vistas a elucidar como o debate sobre raça, cultura e identidade problematizou e, ao

mesmo tempo, refletiu os contextos particulares do surgimento e consolidação das ciências sociais brasileiras” (Faustino, 2015, p. 156). Para Ortiz, o martinicano seria chave para entender esse processo.

Na obra publicada no México no ano de 1970, *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina*, é possível perceber a influência de Fanon sobre o sociólogo brasileiro Octavio Ianni. Ao longo da leitura desse texto, é possível perceber que as contribuições de Fanon se inserem “no entendimento de que a própria particularidade da entidade capitalista da América latina está intrinsecamente relacionada ao reconhecimento de suas dimensões coloniais” (Faustino, 2015, p. 161).

Atualmente, é possível analisar a obra de Fanon por diversos prismas temáticos, como aponta Faustino. De acordo com o autor, o crescente interesse, atualmente, pelas obras do autor está relacionado ao questionamento da pauta sobre identidade. Este tópico visou produzir um recorte para as questões pós-coloniais.

5.4 EPIDERMIZAÇÃO E COLONIDADE EM PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO DISCO LADRÃO

Para a construção desta proposta, foram utilizados diferentes referenciais teóricos. Para a compreensão do pensamento de Fanon e suas reflexões, recorreremos a comentadores de sua obra, como Cherki (2022), Bernardino-Costa (2016), Faustino (2018), Torres (2019) e Grosfoguel (2019). Já a análise das músicas e dos recortes feitos em videocliques seguiu o método documentário, conforme descrito anteriormente.

O livro *Pele negra, máscaras brancas* é dividido ao todo em sete capítulos, os quais foram feitos destaques sobre alguns desses. Como apontado por Bernardino-Costa (2016), a obra de Fanon foi constantemente associada à violência, dada a marcante luta que o autor teve pela libertação nacional da Argélia. Entretanto, o objetivo foi dissertar sobre as questões para além dessa temática². Com um recorte

² É importante ressaltar que a obra de Fanon não se resume apenas a experiências pessoais, mas sim a uma vasta e repleta influência de autores do seu período. No Podcast “História Pirata”, o autor Alexandre Almeida Marcussi resalta que muitos pesquisadores cometem o erro de reduzir a obra do martinicano somente às suas experiências. É necessário lembrar antes que é um psicanalista que sofreu influência de autores como Sigmund Freud.

para as questões de decolonialidade e descolonização, faz-se necessário o auxílio de autores que discorrem sobre as temáticas. Como apontado por Gomes, Menezes e González (2017 *apud* Ferreira, 2021, p. 57):

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

Para compreender a relação entre esses conceitos e o objetivo proposto, é necessário entender sobre decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Bernardino-Costa (2016), Torres (2019) e Grosfoguel (2019) apresentam a compreensão por um amplo espectro que pode apresentar diversos debates e traçar estratégias para transformar realidades, sobretudo do povo colonizado.

Sobre decolonialidade do poder, é possível apontar exemplos sobre o povo colonizado. Os colonizadores desumanizam e hierarquizam os colonos e os colocam em situações como: ser humano ou não; serem selvagens ou civilizados, serem ladrões ou sujeitos honestos. Bernardino-Costa (2018, *apud* Ferreira, 2021, p. 58) aponta que:

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

É possível entender que a colonialidade estabelece o racismo como um princípio organizador e estruturante, seja no campo social, seja nas relações de dominação da modernidade. Isso acaba sendo base para uma dominação eurocêntrica:

O racismo organiza a partir de dentro todas as relações de dominação da modernidade desde a divisão internacional do trabalho até às hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades de modo exacerbado e expressivo que ramifica tudo que seja relacionado as formas e os seres superiores (civilizados, hiperhumanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano). O racismo na perspectiva decolonial organiza as relações de dominação da modernidade e concretiza a existência de cada hierarquia de dominação sem reduzir umas às outras (Costa; Torres; Grosfoguel, 2019, p. 09 *apud* Ferreira, 2021, p. 100).

Ao introduzir a obra *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon explicita uma indignação ao escrevê-la, destinando-a àqueles que, ao se identificarem com ela, possam dar um passo adiante. Ele afirma: “Acredito que aqueles que com ela se identificarem terão dado um passo à frente. Quero sinceramente levar meu irmão negro ou branco a sacudir energicamente o lamentável uniforme tecido durante séculos de incompreensão (Fanon, 2008, p. 29). Tal destinação assemelha-se a quem se destina a obra musical de Djonga: “Falo o que tem que ser dito; Pronto pra morrer de pé; Pro meu filho não viver de joelho; Cê não sabe o que é acordar com a responsa; Que pros menor daqui eu sou espelho [...]” (Djonga, 2019). É possível notar, pois, a semelhança à destinação de ambos, querendo mudar a situação dos seus semelhantes, após séculos de exploração.

No decorrer da obra, em diversos momentos Fanon (2008, p. 26) expõe a situação sobre o negro estar presente na zona do não ser:

Que quer o homem negro? Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem. Há uma zona de não-ser; uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros infernos.

Ao estar presente na zona do não ser, o autor discorre que o desejo do homem negro é “O negro quer ser branco” (Fanon, 2008, p.27). Ao estar presente na zona do não ser, é possível uma forma de desumanização do homem, sendo que negros não são considerados humanos. Para solucionar isso, a única saída é ser branco.

Essa zona é uma das principais, senão a principal característica, da sociedade pós-colonial: “[...] o racismo, entendido como um sistema hierárquico que divide a humanidade em superiores e inferiores mediante um sistema de marcas, de acordo

com a história específica de cada país ou região [...]” (Bernardino-Costa, 2016, p. 507). Uma das implicações ao estar nessa zona é o negro querer ascender a zona do ser, como aponta Bernardino-Costa (2016, p. 507):

Para tanto, o não-ser buscará máscaras brancas como condição para se elevar a condição do ser. Uma das formas de usar máscaras brancas será por meio da linguagem [...] Linguagem não se refere somente à língua enquanto mero instrumento de comunicação, senão a uma instituição social permeada pelos valores de uma cultura.

Sobre o recurso linguístico, como aponta Faustino (2015), foi útil a Fanon para revelar que nas colônias criou-se uma escala ideológica de valores que classifica as pessoas em relação a sua proximidade ou distância com aquilo que se considera branco/europeu/ocidental:

A exaltação aos valores europeus vinha sempre acompanhada da negação sistemática de todas as dimensões humanas do nativo. Negação esta que era possível observar no trato inferiorizador que era dispensado ao Patuá, língua falada pelas classes subalternas. [...] O recurso linguístico foi útil a Fanon para revelar que nas colônias criou-se uma escala ideológica de valores que classifica as pessoas em relação à sua proximidade ou distância com aquilo que se considera branco/europeu/ocidental [...] (Faustino, 2015, p. 27).

Observando esse cenário, o autor martinicano observa uma das adversidades coloniais que torna a vida da população colonizada mais dura. Outro debate levantado por Fanon é sobre epidermização:

engendrando posições sociais epidermizadas que, marcadas por uma divisão racial do trabalho, pressupõem o lugar dos indivíduos a partir das marcas fenotípicas e culturais que carregam. Assim, o racismo para Fanon é tanto um produto quanto um processo pelo qual o grupo dominante lança mão para desarticular as possíveis linhas de força do dominado, destruindo seus valores, sistemas de referência e panorama social, pois, uma vez ‘desmoronadas, as linhas de força já não ordenam (Faustino, 2015, p. 58).

A racialização, pois, se torna uma das experiências vividas pelo colonizado em sociedade. Sendo que “o primeiro aspecto da racialização é a *epidermização* dos lugares e posições sociais, ou seja, aquilo que se entende por raça passa a ser definidor das oportunidades e barreiras vividas pelos indivíduos ao longo de sua vida” (Faustino, 2015, p. 58).

Outro aspecto da racialização é a interiorização subjetiva por parte do colonizador e do colonizado da epidermização. “É o momento em que os indivíduos

deixam de se reconhecer mutuamente como reciprocamente humanos para ver a si e ao outro através da lente distorcida do colonialismo. A fantasmagórica e hierárquica contraposição binária entre branco x negro.” (Faustino, 2015, p. 59).

A principal consequência dessa racialização, para Fanon, é “não o surgimento de mais um conflito existência – ou de discriminação ou preconceito –, mas a impossibilidade, para os povos racializados, de viver plenamente os conflitos existenciais que nos fazem humanos.” (Faustino, 2015, p. 60).

Em diálogo com uma de suas maiores influências, o filósofo existencialista alemão Hegel aponta as consequências para esse cenário:

As consequências são incontornáveis: enquanto o escravo hegeliano almeja e luta pela liberdade e, mesmo quando dominado, conquista-a a partir do trabalho, o escravo em Fanon, que também quer ser livre, se depara com um mundo onde a brancura é a medida da liberdade, da humanidade e da universalidade. Nesses termos racializados, a negação, implícita à dinâmica do reconhecimento, adquire um aspecto anômalo, inviabilizando o funcionamento de todo o sistema: fechado em sua coisidade reificada, o negro não busca mais liberdade, mas ser branco (Faustino, 2015, p. 65).

No videoclipe da faixa *HAT- TRICK*, o qual o roteiro foi produzido pelo próprio músico, é possível relacionar sobre o desejo descrito acima.

Figura 15 - Cenas do clipe HAT-TRICK, ignorando pessoas negras



Fonte: Adaptado de Djonga (2023).

Nas imagens retiradas do videoclipe, observa-se um homem negro, com o rosto pintado no formato de uma máscara da cor branca, fazendo alusão à obra analisada, ignorando os moradores do seu bairro e o porteiro de um prédio comercial, que são negros. De acordo com o escritor martinicano, o negro se comporta de maneiras distintas no momento em que está ao lado de seu semelhante de cor e ao branco:

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

Figura 16 - Homem cumprimentando pessoas brancas



Fonte: Adaptado de Djonga (2023).

Como exposto pelo autor, ao analisar o efeito da colonização nos países colonizados, é possível descrever diversas implicações, sendo uma delas a relação com o homem branco, expondo o desejo de ser este: “Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser branco. Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco.” (Fanon, 2008, p. 69). Na cena acima, é apresentado o mesmo homem com o evidente semblante de felicidade, quando comparado aos seus semelhantes, expressando a vontade e o comportamento descritos por Fanon.

Figura 17 - Djonga auxilia a retirada da máscara branca



Fonte: Adaptado de Djonga (2023).

Já nessa imagem, Djonga ajuda a retirar a máscara branca, ou a vontade de ser branco, do ator do videoclipe. Na mesma parte, o músico canta “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 (Djonga, 2019). No trecho é notável o desejo de valorização da cultura negra, considerando realezas e resgatando a identidade do seu povo. Ao fazer uma leitura disso na obra de Fanon, é possível relacionar com a solução proposta pelo autor, o reconhecimento:

Como assim? Quando então eu tinha todos os motivos para odiar, detestar, rejeitavam-me? Quando então devia ser adulado, solicitado, recusavam qualquer reconhecimento? Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer (Fanon, 2008, p. 108).

E é este o objetivo principal de Djonga no presente disco: fazer-se reconhecer. Não apenas ele, mas todos os seus semelhantes de cor. Na mesma faixa está presente incentivo para a autovalorização, buscando a autonomia própria, criando empreendimentos. E como aponta Fanon “O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (Fanon,

2008, p.44). Novamente, é possível notar a semelhança de objetivos, como mostra o seguinte verso:

É pra nós ter autonomia; Não compre corrente, abra um negócio; Parece que eu tô tirando; Mas na real tô te chamando pra ser sócio; Pensa bem; Tirar seus irmão da lama; Sua coroa larga o trampo; Ou tu vai ser mais um preto; Que passou a vida em branco? (Djonga, 2019).

Ao prosseguir a obra, Fanon (2008, p.28), ainda discorrendo sobre a questão da relação entre homens negros e brancos, também sobre a zona do não ser, relata sobre a epidermização da inferioridade:

A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. So há complexo de inferioridade após um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.

Para essa condição ser superada, como aponta Faustino (2016), depende da compreensão das realidades sociais e econômicas precisas. “Por outro lado, para ele, essa tomada de consciência deve ser pautada por uma análise que ultrapasse a dimensão meramente econômica da dominação” (Faustino, 2015, p. 57).

Engendrando posições sociais epidermizadas que, marcadas por uma divisão racial do trabalho, pressupõem o lugar dos indivíduos a partir das marcas fenotípicas e culturais que carregam. Assim, o racismo para Fanon é tanto um produto quanto um processo pelo qual o grupo dominante lança mão para desarticular as possíveis linhas de força do dominado, destruindo seus valores, sistemas de referência e panorama social [...] (Faustino, 2015, p. 58).

Ao longo de toda a obra do escritor martinicano e, principalmente, do capítulo 5, denominado “experiência vivida do negro”, é exposta algumas situações de vida do próprio Fanon em sua convivência na sociedade francesa. É pontuado, primeiramente, o sentimento que sofre após sofrer um ato racista: “Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador [...] Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.” (Fanon, 2008, p. 103). Com isso, Fanon descreve que o olhar do outro é imposto sobre ele, ou seja, a percepção do branco sobre o negro diante da sua cor de pele é visível, sendo que “O corpo negro é objeto de observação do encontro entre o eu imperial e o outro.

Paradoxalmente ao ver o corpo negro, este se torna invisível.” (Bernadino-Costa, 2016, p. 512).

Ao relatar este olhar de invisibilidade, aponta que em outras situações de violência, quando outrora acabava levando na brincadeira, ele “explode” como dito anteriormente, ao se depara com a atitude de uma criança:

Mamãe, olhe um preto, estou com medo! Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. [...] Lancei sobre mim o olhar objetivo e descobri minha negridão, minhas características étnicas (Fanon, 2008, p. 105).

Nos últimos versos da primeira faixa, o rapper mineiro exclama algo semelhante como apontado por Fanon:

[...] O dedo; Desde pequeno geral de aponta o dedo; No olhar da madame eu consigo sentir o medo; Ce cresce achando que cê é pior que eles; Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo; Então pequemos de volta o que nos foi tirado; Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado; [...] No olhar da mãe eu consigo entender o que pego com o irmão; Tia, vou resolver seu problema; Eu faço isso da forma mais honesta; E ainda assim vão me chamar de ladrão (Hat-trick, Djonga, 2019).

É possível notar essa semelhança com o relato de Fanon sobre o medo no olhar e na fala da criança. Sendo que, desde criança os olhares e acusações faziam parte do cotidiano de Gustavo, fazendo com que não apenas sua autoestima, mas todo seu psicológico fosse afetado por se achar inferior por conta de seus traços fenotípicos. Fato semelhante relatado por Frantz, ao comentar sua experiência na França. Com isso, aponta a necessidade de luta, para tirar de volta o que foi tirado por aqueles que o chamam de ladrão. Ao colocá-lo na posição de Ladrão, é possível notar a violência simbólica, característica de “Quando o colonizado sai do seu lugar, o olhar imperial tentará restituí-lo à sua posição “natural”, à zona do não-ser, por meio da violência simbólica ou física” (Bernadino-Costa, 2016, p. 510).

Na segunda faixa do álbum, *BENÉ*, faz alusão ao personagem Bené do premiado filme brasileiro Cidade de Deus. Interpretado pelo ator Phellipe Haagensen, o personagem se passa por um traficante, que após algum tempo decide sair da vida do crime. Ao longo da música, expressa-se um enredo que narra a entrada de jovens para o mundo do crime: “O que vale mais, um jovem negro ou uma grama de pó?

Por enquanto ninguém responde e morre uma pá [...] Pega a visão, não vá se perder, não vá se perder, Não [...]” (Djonga, 2019). É perceptível, novamente, o esforço e preocupação do cantor com a situação que a exploração levou aos seus semelhantes de cor, que em muitas vezes acabam valendo menos que uma quantia de droga e se tornam vulneráveis para morte.

Em outros trechos da mesma música é possível trazer uma leitura fanoniana, apesar de apresentarem divergências sobre a temática. Djonga disserta sobre o resgate do passado africano: “Reis africanos no império errado, uô Mal sabem que têm um império herdado, yeah (Djonga, 2019). Apontando para a ideia de que a população negra no Brasil nasceu no território errado, sem saber que é descendente de realezas africanas, busca-se resgatar sua história como forma de se reconhecerem como sujeitos e não apenas como espectadores de uma narrativa centrada em grandes heróis brancos. Sobre essa mesma temática, Fanon (2008, p. 186) descreve:

A descoberta da existência de uma civilização negra no século XV não me concede nenhum brevê de humanidade. Quer se queira, quer não, o passado não pode, de modo algum, me guiar na atualidade. Deve-se ter percebido que a situação que estudei não é clássica.

A seguir, a faixa de número quatro que tem a participação do rapper Felipe Ret, *DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL*, faz alusão ao filme brasileiro de grande sucesso do ano de 1964, dirigido por Glauber Rocha. Em resumo, é retratado no filme a situação de miséria do povo nordestino, a qual se depara com duas saídas para essa situação: o movimento messiânico, sendo Deus, ou o movimento do cangaço, o diabo. Sendo que, ao longo da obra, é retratado as diversas contradições de ambos os movimentos.

Nessa música é possível destacar o seguinte verso: “Dizem que só falo das mesmas coisas; É a prova que nada mudou, nem eu, nem o mundo [...]” (Djonga, 2019). Neste, nota-se que Djonga recebia críticas por suas falas contundentes contra a exploração e violência contra o povo negro, presente em diversos versos de discos anteriores. Aponta, portanto, que enquanto essa situação não mudar, ele continuará falando das mesmas coisas, apontando e tentando mudar a situação do seu povo. Novamente, destaco a semelhança da objetividade das duas obras. Fanon (2008, p.188) disserta:

Se para mim, a um certo momento, colocou-se a necessidade de ser efetivamente solidário com um determinado passado, fi-lo na medida em que me comprometi comigo mesmo e com meu próximo em um combate com todo o meu ser, com toda a minha força, para que nunca mais existam povos oprimidos na terra.

Na faixa seguinte analisada, *Ladrão*, mesmo nome do disco, o autor trata sobre a representação de ladrão, que é trabalhada ao longo de todo o álbum. A partir desta, é possível perceber a figura de ladrão aos moldes de “Robin Hood”, que busca levar de volta não apenas o dinheiro que foi tirado do seu povo, mas também a identidade como um todo, seja cultural ou social. Nos seguintes trechos é possível notar essa tendência:

Ahn, eu vou roubar o patrimônio do seu pai; Dar fuga de chevette e distribuir na favela; [...] Eu sou ladrão, os cara faz rap pra boy; Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo; Todo ouro e toda prata, passa pra cá O mais responsável dos mais novo, fé [...] Porra vai pensando os fiel da sua área. Falando espanhol, não so com a peita da Espanha (*Ladrão*, Djonga, 2019).

Em outros versos é possível notar, novamente, o debate que o autor traz para o conceito de autoidentificação. Como no seguinte “Falar em carne, faço a preta ser a mais cara do mercado” (Djonga, 2019), a qual há a busca pela valorização da cultura negra, ao invés de colocá-la na posição de ser a mais barata do mercado, no sentido da mão de obra, o autor aponta que ele faz ser a mais cara do mercado com o cachê de seus shows. Ao se propor para um diálogo com a obra fanoniana, é possível tratar sobre a questão de valorizar o seu corpo negro, como o ponto, já citado anteriormente, de fazer-se reconhecer, mesmo com todos os dedos apontando chamando-os de ladrão ou olhares de crianças com medo, a solução proposta pelos dois se torna semelhante:

Eu colocava o branco no seu lugar; encorajado, eu o enfrentava e jogava-lhe na cara: adapte-se a mim, eu não me adapto a ninguém! Sacaneava abertamente. O branco, visivelmente, bronqueava. Mas seu tempo de reação ia ficando cada vez mais lento... Eu tinha ganho. Exultava. [...] Assim, a meu irracional, opunham o racional. A meu racional, o ‘verdadeiro racional’. Eu sempre recomeçava um jogo previamente perdido. Experimentei minha hereditariedade. Fiz um balanço completo de minha doença. Queria ser tipicamente negro – mas isso não era mais possível. Queria ser branco – era melhor rir. E, quando tentava, no plano das idéias e da atividade intelectual, reivindicar minha negritude, arrancavam-na de mim (Fanon, 2008, p.120).

Apesar da solução encontrada por Fanon de fazer-se reconhecer, ainda encontrava dilemas a partir do seu reconhecimento no plano das ideias e da atividade intelectual, ainda sim era arrancada dele a negritude. Na faixa seguinte do álbum, *Bença*, o músico produz na canção uma homenagem para sua família, em especial sua avó e seu pai. Nesta, é possível notar a relação com trecho citado da obra de Fanon: “Esse disco é sobre resgate; Para 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 [...]” (Djonga, 2019). Portanto, ao apontar que sua mente não deve esquecer que você é o dono do “agora”, é um caminho para a reivindicação da sua negritude, apresentando uma solução para o problema exposto por Fanon.

Outro verso que a música apresenta é o seguinte: “Ouvindo desde novo: Cê já é preto; Num sai desse jeito, se não eles te olha torto [...]” (Djonga, 2019). Novamente é possível relacionar o conselho de sua avó com a situação descrita pelo olhar de medo da criança na obra do escritor martinicano: “A corporeidade marca o negro. Esteriotipos são ligados ao negro. Do ponto de vista racista, o corpo negro está preso a natureza [...] Um negro é uma ameaça em potencial, daí o medo da criança” (Bernardino-Costa, 2016, p. 512). Portanto, o medo da sua avó está relacionado com o olhar apontado sobre ele, um olhar que pode ser uma ameaça, em potencial, para a cultura branca.

Na antepenúltima música do álbum, *VOZ*, é produzida juntamente com mais 2 rappers, Doug Now e Chris MC. É notável o desejo de retratar um pouco da realidade do que é ser negro no Brasil: “Depois que eu superei ser preto no Brasil; Meu maior desafio foi encontrar; Alguém pra destacar no feat [...]” (Djonga, 2019). E, posteriormente apresenta sobre a maneira que pessoas brancas deverias ouvir o presente disco:

Vocês deviam ouvir pra não se esquecer que são brancos; E que talento é esforço, não se trata de dom; Mas Djonga não gosta de branco?; O bang não é apenas cor, interpretem; Parece que ainda estão no ano lírico; Pela cor cê só não sente o que eu sinto; Mas pela boca e pelas atitudes, branco é seu estado de espírito [...] (Djonga, 2019).

Ao apontar que devem ouvir o disco para não esquecer que são brancos e que eles não sentem o que o negro vive em uma sociedade racista, assemelha-se ao objetivo proposta na obra de Fanon (2008, p. 29):

Esta obra é um estudo clínico. Acredito que aqueles que com ela se identificarem terão dado um passo à frente. Quero sinceramente levar meu irmão negro ou branco a sacudir energicamente o lamentável uniforme tecido durante séculos de incompreensão.

Por fim, na última música, denominada FALCÃO, Djonga trabalha alguns elementos sobre como os versos dele pode impactar na sociedade, principalmente sobre os corpos negros. Como no verso “Eu sigo naquela fé que talvez não mova montanhas/ Mas arrasta multidões, e esvazia camburões/ preenche salas de aula e corações vazios” (Djonga, 2019). Ou seja, o músico acredita que, através de sua música, além de arrastar multidões pro palco, pode tirar os jovens da criminalidade, tirando-os dos camburões e colocando em salas de aula.

Assim, apresenta uma reflexão sobre a criminalidade que sofre os jovens negros. Ao se incluir dentro desses, tenta entender qual sua função perante a situação, pois mesmo sendo rico, ele se vê como espelho em diversas situações de seus semelhantes mortos:

O que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte
Se meus iguais não podem ter o mesmo acesso a fonte?
Eu já fui ponte agora só querem passar por cima
Algo te explica porque quando eu canto esquenta o
clima? Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o
espelho Corpos negros no trono, me sinto olhando
espelho
Olho corpos negros no chão, me sinto olhando espelho
Que corpos negros nunca mais se mancham de vermelho (Djonga, 2019).

A fim de produzir considerações finais para este tópico, é necessário retomar alguns autores citados anteriormente. Ao retomar Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado Torres e Ramon Grosfoguel, podemos compreender que a colonialidade produz o racismo como um princípio organizador e estruturante de toda uma sociedade:

O racismo organiza a partir de dentro todas as relações de dominação da modernidade desde a divisão internacional do trabalho até às hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades de modo exacerbado e expressivo que ramifica tudo que seja relacionado as formas e os seres superiores (civilizados, hiperhumanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano). O racismo na perspectiva decolonial organiza as relações de dominação da modernidade e concretiza a existência de cada hierarquia de dominação sem reduzir umas às outras (Costa; Torres; Grosfoguel, 2019 *apud* Ferreira, 2021, p. 100).

Ao se pensar em estratégias para mudar essa realidade, é de necessidade ressaltar a importância que os versos críticos de Djonga possuem. Ao tratar de temas de extrema complexidade e relevância para sociedades pós-coloniais, incluindo a brasileira, como a desalienação e a violência simbólica e física causada pelo racismo, presentes na obra Fanoniana, serve como uma forma de luta para que essas problemáticas sejam solucionadas. Outro fator para se destacar se dá na semelhança do objetivo de ambos autores ao trazerem as suas obras: emancipação dos seus semelhantes.

Após um longo percurso no presente capítulo, foi possível concluir que o método documentário, ao analisar o objeto de estudo levando em conta as dimensões objetivas, expressivas e documentárias, permitiu compreender as relações expressas nos versos e nos cortes do videoclipe analisados de Djonga.

Analisando as semelhanças entre as biografias dos autores, foi possível analisar diálogos intergeracionais, como apontado por Mannheim (1993). Além de estabelecer semelhanças entre os objetivos de vida dos autores citados, uma vez que ambos “abandonam” a trajetória acadêmica e possuem uma postura combativa ao colonialismo.

Com a análise da obra de Fanon no Brasil, foi notável que sua “chegada” passou despercebida e que atualmente é usada para diversos estudos, principalmente sobre o conceito de identidade. Nesse trabalho, utilizou-se Fanon para analisar as implicações do colonialismo.

Por fim, no último tópico demonstrou-se que as teorizações de Fanon e os versos de Djonga encontram-se em caminhos semelhantes. Ambos destinam-se a questões presentes em sociedades pós-coloniais como as diversas e variadas implicações causadas por práticas racistas.

Assim, no próximo capítulo, será feita uma leitura do Rapper mineiro a partir de questões de gênero, uma vez que é possível observar diversas consequências do colonialismo sobre o gênero.

6 UMA LEITURA DE DJONGA SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO

No presente capítulo será analisado as consequências coloniais em volta dos debates de gênero, a partir de três principais autores: Djonga, Lélia Gonzalez e bell hooks. As obras analisadas serão: Versos das músicas presentes no álbum *Ladrão* (2019); a obra *Por um feminismo Afrolatinoamericano* (2020) e *A gente é daora: homens negros e masculinidade* (2022).

A fim de atingir esse objetivo, foram seguidas diversas etapas. Em um primeiro momento, baseando-se no método documentário de Mannheim (1921), foi exposto uma breve biografia das autoras analisadas. Esse método foi utilizado, também, para a análise dos versos musicais.

Para auxiliar no debate das questões apontadas por Lélia Gonzalez (2020), foram utilizadas diferentes autoras: Oyèronké Oyewùmí (2021), Patrícia Hill Collins (2015), Flavia Rios (2021), Renata Moreno (2015), Camila Vitória e Helena Zelic (2015).

É necessário ressaltar na visão em que Djonga escreve, ou seja, como um homem negro, cis e heterossexual – esse fato pode trazer implicações para os versos analisados.

Oyewùmí aponta que qualquer tipo de discussão sobre hierarquia, considerando a situação colonial, deve empregar a Raça e o Gênero como componentes de discussão: “As duas categorias racialmente distintas e hierárquicas do colonizador e do nativo devem ser expandidas para quatro, incorporando o fator de gênero” (Oyewùmí, 2021, p. 187). Com isso, faz-se necessário a exposição das autoras que debatam essa temática.

6.1 BIOGRAFIA DE LÉLIA GONZALEZ

Em dados expostos pela autora Flavia Rios (Rios, 2021), a autora nasce em 1 de fevereiro de 1935 na capital mineira, Belo Horizonte, e faleceu em 10 de julho de 1994 na cidade do Rio de Janeiro. Sua família muda para a capital carioca, visando condições de vida melhores após a transferência de seu irmão mais velho para o time do Flamengo, o jogador de futebol Jaime de Almeida.

Em sua vida acadêmica, obteve os títulos de bacharel em História e Geografia pela Universidade Estadual da Guanabara, atual UERJ, e em 1962 tornou-se bacharel

em Filosofia, disciplina que lecionou em escolas secundárias e posteriormente em instituições de ensino superior, como a Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). No ambiente universitário, conheceu o seu companheiro, Luiz Carlos Gonzalez, de quem recebeu o sobrenome e decidiu carregá-lo até os dias finais de sua vida.

Figura 18 - Imagem de Lélia Gonzalez



Fonte: Lélia (2019).

Dentre suas diversas obras de destaque, como *A questão negra no Brasil* (1981); *Racismo e Sexismo na cultura brasileira* (1983); *Por um feminismo Afro-latino-americano* (1988), optei por utilizar a obra de 2020, com o mesmo nome desta última, organizada por Flavia Rios e Marcia Lima. Nessa coletânea é apresentado em ordem cronológica ensaios, intervenções e diálogos dos anos de 1975 até 1990, tendo como fontes: “Livros raros que já não circulam em livrarias ou quase nunca são encontrados em sebos [...], até os artigos publicados nos periódicos da chamada imprensa alternativa” (Gonzalez, 2020, p.6).

6.2 DEBATES DECOLONIAIS NA OBRA DE LÉLIA: UMA LEITURA A PARTIR DAS MÚSICAS DE DJONGA

Com o recorte para a temática dos impactos da colonização sobre a questão de gênero, busquei dialogar com versos do rapper mineiro, alguns já apresentados no capítulo anterior, tentando aproximar ambos autores. No envolvimento da temática, serão tratadas abordagens sobre a mulher negra, juventude negra, etc. Para atingir esse objetivo, além das considerações de Gonzalez (2020), foram utilizadas para auxiliar no debate a socióloga nigeriana Oyèrónke Oyewùmí (2021); a socióloga norte-americana Patrícia Hill Collins (2015) e a socióloga brasileira Renata Moreno (2015). Para análise das músicas de Djonga, será utilizado o método documentário, respaldando-se no autor Mannheim (1921).

De acordo com Oyewùmí (2021), influenciada pelas ideias de Frantz Fanon, aponta que a situação colonial produz dois tipos de pessoa: o colonizado e o colonizador “e o que os diferencia é não apenas a cor de pele, mas também o estado de espírito.” (Oyewùmí, 2021, p. 185).

A autora defende o fato de que o processo colonial, frequentemente busca não apenas retirar a masculinidade dos colonizados, mas também retirar toda a sua humanidade. Apontando uma hierarquia humana existente em um cenário colonial: “Começando no topo, eram: homens (europeus), mulheres (europeias), nativos (homens africanos) e Outras (mulheres africanas). As mulheres nativas ocupavam a categoria residual e não especificada do Outro.” (Oyewùmí, 2021, p. 187).

E a principal consequência para as mulheres negras em situação colonial se dá sobre o fato que sofrerá uma “dupla colonização”. Uma forma de dominação europeia e outra imposta pelos homens colonizados. “Se as mulheres do colonizador foram tão insignificantes, então podemos imaginar a posição das “outras mulheres, quando a existência delas foi reconhecida” (Oyewùmí, 2021, p. 194).

O Brasil, sendo um país que anteriormente foi colonizado, apresenta as mesmas heranças deixadas pela situação colonial descrita. Essas implicações ficam evidentes ao analisar a obra de Gonzalez (2020).

Como já exposto, na primeira música do álbum, *HAT-TRICK*, é abordado a temática da desalienação e exposição do racismo na sociedade brasileira. Entretanto, busco abordar, primeiramente, a questão do empoderamento de mulheres negras,

como é o caso do seguinte verso: “Cada vez mais objetivo; Para que minhas irmãs deixem de ser objeto” (Djonga, 2019).

Lélia, ao longo de seus ensaios e intervenções, discorre assiduamente sobre a origem da discriminação contra a mulher de cor, resgatando a questão da “Mucama”. Ao discorrer sobre a definição vinda do período colonial: “Enquanto mucama cabia- lhe a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar [...] E isso sem contar com as investidas sexuais do senhor branco [...]” (Gonzalez, 2020, p. 46).

Sendo que, nessa função, a mulher negra deu origem a figura de mãe preta, responsável por educar e cuidar de filho dos senhores. Apontando os resquícios dessa atividade colonial para o período em que viveu, criticando correntes teóricas do feminismo e o mito da teoria de democracia racial, proposta pelo autor Gilberto Freyre, discorre:

A exploração da mulher negra enquanto objeto sexual é algo que está muito além do que pensam ou dizem os movimentos feministas brasileiros, geralmente liderados por mulheres da classe média branca. Por exemplo, ainda existem “senhoras” que procuram contratar jovens negras belas para trabalharem em suas casas como domésticas; mas o objetivo principal é que seus jovens filhos possam “se iniciar” sexualmente com elas. (Desnecessário dizer que o salário de uma doméstica é extremamente baixo.) Com isso temos um exemplo a mais da superexploração econômico-sexual de que falamos acima, além da reprodução/perpetuação de um dos mitos divulgados a partir de Freyre: o da sensualidade especial da mulher negra (Gonzalez, 2020, p. 52).

Ainda sobre a objetificação dessas mulheres, Lélia aponta sobre a questão da figura de um produto de exportação que incidem sobre a imagética das “Mulatas”, apresentando o ditado: “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar” é exatamente como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente” (Gonzalez, 2020, p. 154).

Nesse sentido, a autora apresenta o conceito de “Amefricanidade”, caracterizando como: “o termo amefricanas/amefricanos como nomeação de todos os descendentes dos africanos que não só foram trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à América antes de seu “descobrimento” por Colombo” (Gonzalez, 2020, p. 246). Apesar de essas serem taxadas como “produtos sexuais”, apresenta a conclusão sobre a questão: “Essa mesma lógica simbólica determina a

inclusão da mulata na categoria de objeto sexual. [...] historicamente “o ato sexual entre o homem branco e a mulher negra não é encarado como sexo normal [...] qualifica o coito como um ato animal (Gonzalez, 2020, p. 150). Sendo que a apresentação desse conceito se torna importante na luta dessas mulheres.

Em outra música presente no álbum, *Bença*, a qual o rapper destina para seus familiares, em destaque a sua avó, é notável a maneira como a temática é tratada a partir dos versos:

Vó, como cê conseguiu criar 3 mulheres sozinha; Na época que mulher não valia nada?; Menina na cidade grande, no susto viúva; E daquela cor que só serve pra ser abusada; Você não costurou só roupa, né; Teve que costurar um mundo; De trauma, abdicação, luta [...] (Bença, Djonga, 2019).

Ao apontar que, no tempo em que sua avó viveu, mulheres negras sofriam com a problemática em torno do abuso e que por ser costureira, não teve que costurar apenas roupas, mas traumas e lutas, Djonga se aproxima de Lélia ao tratar dessa temática. Seja quando a autora discorre sobre o abuso sofrido por elas, como apontado acima, seja quando expõem a situação de subemprego em que estão: “sobre o processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra (enquanto raça, classe e sexo), assim como sobre seu lugar na força de trabalho (Gonzalez, 2020, p. 48). É notável o objetivo do rapper em suas músicas ao se colocar como sujeito ativo, assim como Lélia, na luta contra a discriminação das suas irmãs, em referência a mulheres negras, e cantando sobre as problemáticas em torno do preconceito sofrido pelos seus familiares, como sua avó.

A autora Collins (2015) afirma que “O feminismo há muito tempo tem contribuído para uma compreensão ampliada da política, para além da institucionalidade, e da economia para além do mercado” (Collins, 2015, p. 9). A partir desse viés, aponta que raça, classe e gênero são categorias de análise fundamentais para entender as estruturas de dominação e subordinação. Mas não entender apenas as experiências das mulheres negras, mas de todos os grupos.

Ainda, analisa o processo de escravidão nos países coloniais:

Muito embora a escravidão seja tipicamente analisada como uma instituição racista e, ocasionalmente, como uma instituição de classe, eu sugiro que a escravidão foi uma instituição específica de raça, classe e gênero. Retirar qualquer uma dessas peças diminui nosso entendimento da real natureza das relações de dominação e subordinação que operavam na escravidão. A escravidão foi uma instituição profundamente patriarcal. Ela se apoiava no princípio dual da autoridade do homem branco e em sua propriedade, uma

junção das esferas políticas e econômicas dentro da instituição familiar. (Collins, 2015, p. 21).

Ao longo do álbum, em versos como “Dizem que união de preto é quadrilha [...]”; Desde pequeno geral de aponta o dedo; Cê cresce achando que cê é pior que eles; Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo” (Hat-trick, Djonga, 2019) e o verso já citado anteriormente, “Ouvindo desde novo: Cê já é preto; Num sai desse jeito, se não eles te olha torto.” (Bença, Djonga, 2019), são apontados questões sobre a vivência da população negra no Brasil.

Sobre essa temática, Lélia aponta para um problema estrutural, em torno de uma economia dependente, apresentando como produto desempregos e subempregos, incidindo com maior força na parcela negra da população. Concluindo que uma das marcas do privilégio racial que está presente na sociedade brasileira, mesmo que indiretamente, brancos estão sendo beneficiados da exploração sobre a outra parcela. Sobre os mecanismos de opressão, como a violência policial, objetiva: “[...] a instauração da submissão psicológica através do medo. A longo prazo, o que se visa é o impedimento de qualquer forma de unidade do grupo dominado, mediante a utilização de todos os meios que perpetuem a sua divisão interna.” (Gonzalez, 2020, p. 75). Ainda sobre esse mecanismo, discorre:

Um dos mecanismos mais cruéis da situação do negro brasileiro na força de trabalho se concretiza na sistemática perseguição, opressão e violência policiais contra ele. Quando seus documentos são solicitados (fundamentalmente a carteira profissional) e se constata que está desempregado, o negro é preso por vadiagem; em seguida, é torturado (e muitas vezes assassinado) e obrigado a confessar crimes que não cometeu. De acordo com a visão dos policiais brasileiros, “todo negro é um marginal até prova em contrário” [...]. Existem atualmente no Brasil cerca de 16 milhões de adolescentes e jovens totalmente entregues à própria sorte, sem a menor perspectiva de vida; ou melhor, sua única perspectiva são o banditismo e a morte. Desnecessário dizer que são negros em sua maioria (Gonzalez, 2020, p. 40).

Em consonância com Fanon, a autora aponta que a saída, como maneira de defesa, que esses jovens encontram é: “Se conscientes e assumidos, partem para a denúncia de tais arbitrariedades; se não, aceitam a situação tal como está e, aos poucos, para ‘subir na vida’, começam a pagar o seu preço, o do embranquecimento” (Gonzalez, 2020, p. 41). Como é notável pelos seus versos destacados, Djonga se encontra na primeira opção, se conscientizando e denunciando essa violência nas letras das suas músicas, assim como a autora mineira.

Outro ponto que pode ser tratado em aproximação entre os autores é sobre o debate em torno da classe média. Djonga versa: “Cagando potes pra classe média culpada; Que agora quer colar com nós; Tem que ter muito sangue frio, e eu não tenho; Pra apertar a mão do seu próprio algoz” (Ladrão, Djonga, 2019). Novamente, tomando como base dados inseridos em censos demográficos, a autora aponta que, apesar da ascensão de determinados setores da classe média ser real, é praticamente nula a ascensão para a maioria da população negra. Ressalta que, para a mulher negra é ainda maior as faltas de perspectivas, uma vez que ser negra no Brasil é: “[...] ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 50). Sendo que:

Enquanto seu homem é objeto da perseguição, repressão e violência policiais (para o cidadão negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira), ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares (Gonzalez, 2020, p.50).

Portanto, é sobre esse comportamento da classe média que Djonga se refere, ao de estar subordinando em um processo de inferioridade, como descrito por Lélia. Não possuindo, portanto, “sangue frio” para apertar a mão de quem o coloca nessa posição, o seu algoz.

A autora Moreno (2015) analisa, em tempos contemporâneos, a situação que a mulher negra vive:

Mulheres, negros e negras estão no trabalho remunerado em situação de desigualdade, que se expressa tanto na desigualdade de rendimento como na qualidade dos empregos, seja pela informalidade e precariedade da ausência de direitos ou pela distância entre o local de moradia e trabalho. Além disso, a experiência de trabalho das mulheres pobres é marcada pelo trabalho doméstico ou em domicílio. Ainda hoje o trabalho doméstico remunerado é uma das principais ocupações femininas, sobretudo das mulheres negras, que há muito tempo já trabalham fazendo serviços de costura, lavando roupa para fora, cozinhando para vender, cuidando das pessoas (Moreno, 2015, p. 48).

Ainda sobre a temática das mulheres negras, a questão do empoderamento/autoestima da mulher negra, é tratado por ambos autores. Como apontado anteriormente, a autora discorre sobre a violência estrutural, física e

psicológica que atinge a parcela negra da população, sendo que as mulheres negras são as maiores vítimas desse processo. Assim como ela, o rapper discorre em versos sobre a mesma temática.

Sobre a questão do empoderamento dessas mulheres, Djonga apresenta trechos em suas músicas pensando em uma sociedade que: “As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser considerada estranha” (Ladrão, Djonga, 2019), ou em uma canção para sua companheira: “Os caracóis dos seus cabelos; única pressão que eu aceito me prender” (Tipo, Djonga, 2019). Ambos versam sobre um traço fenotípico negro, o cabelo.

Gonzalez discorre que, recorrentemente, há xingamentos sobre esses traços, sendo que os agressores acreditam estar ofendendo as pessoas negras, ao querer elogiar, apontam os traços “finos” presentes nessas pessoas:

Tem uma música antiga chamada ‘Nega do cabelo duro’ que mostra direitinho por que eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme pra clarear, esticando os cabelos, virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. Se bobear, a gente nem tem que se defender com os xingamentos que se referem diretamente ao fato de a gente ser preta (Gonzalez, 2020, p. 76).

Em consonância com Gonzalez, as autoras Carla Vitória e Helena Zelic (2015) discorrem sobre a questão das mulheres como objeto de consumo, sendo uma herança da cultural colonial:

A cultura hegemônica retrata as mulheres como objetos de consumo e desejo dos homens, desconsiderando seu papel enquanto sujeitas com disposições e vontades próprias. Nesse lugar de objetificação, há um ideário de mulher que é mais valorizado – branca, magra, com os cabelos lisos. Esse padrão expressa o profundo racismo persistente em nossa sociedade. Com fortes raízes colonialistas, essa cultura hegemônica submete as mulheres negras a papéis coadjuvantes e estereotipados. Não é incomum que as poucas atrizes negras das grandes emissoras de televisão cumpram papéis de empregadas domésticas ou escravas em novelas de época (Vitória; Zelic, 2015, p. 76).

Ao analisar os versos de Djonga, pode-se notar que o cantor busca valorizar o empoderamento das mulheres negras, lutando por uma sociedade em que os cabelos “sararás criolos” não sejam considerados estranhos e valorizando detalhes de sua companheira que, como aponta Lélia, podem ser considerados como “nega do

cabelo duro”. Resgatando a autoestima dessas mulheres para que não virem “leidi” e não tenham vergonha de seus traços negros.

Por fim, destaco outro fator de aproximação entre os autores: a temática sobre a linguagem. Não só nas músicas de Djonga, mas em diversos rappers brasileiros, é característico o uso de rimas com variadas gírias. Nos versos musicais citados, é possível perceber o repetitivo uso de abreviações, como o “Cê” referindo-se à “Você” e o “tá” para a referência do verbo “Estar”.

Como um todo, o preconceito linguístico pode ser caracterizado como um preconceito de classe, uma vez que é um tipo de instrumento utilizado pela classe dominante como justificativa para a dominação exercida sobre as classes inferiores. Isso é presente na sociedade brasileira, desde meados do século XX, período em que Lélia escreve, até os dias de hoje. Ao discorrer sobre o assunto, a autora, com toda sua genialidade, cria o conceito “Pretuguês”:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar do L nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o L inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo, que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém de um tronco linguístico banto que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim (Gonzalez, 2020, p. 80).

Ao concluir este capítulo, novamente faz-se necessário pontuar as importâncias das obras analisadas. É possível produzir diálogos em diversas pautas civilizatórias entre os autores, desde a questão do preconceito linguístico, até a pauta sobre a vivência da mulher negra na sociedade brasileira. Questões estas que são de extrema necessidade para o debate na atualidade.

6.3 BELL HOOKS E DJONGA: UMA ANÁLISE POSSÍVEL?

No presente, tópico procurei produzir uma análise, novamente, entre autores não conterrâneos, porém contemporâneos. Com o recorte para os temas: ancestralidade, criminalidade e masculinidade. Ao apontar esses temas, a autora justifica como uma implicação direta do colonialismo.

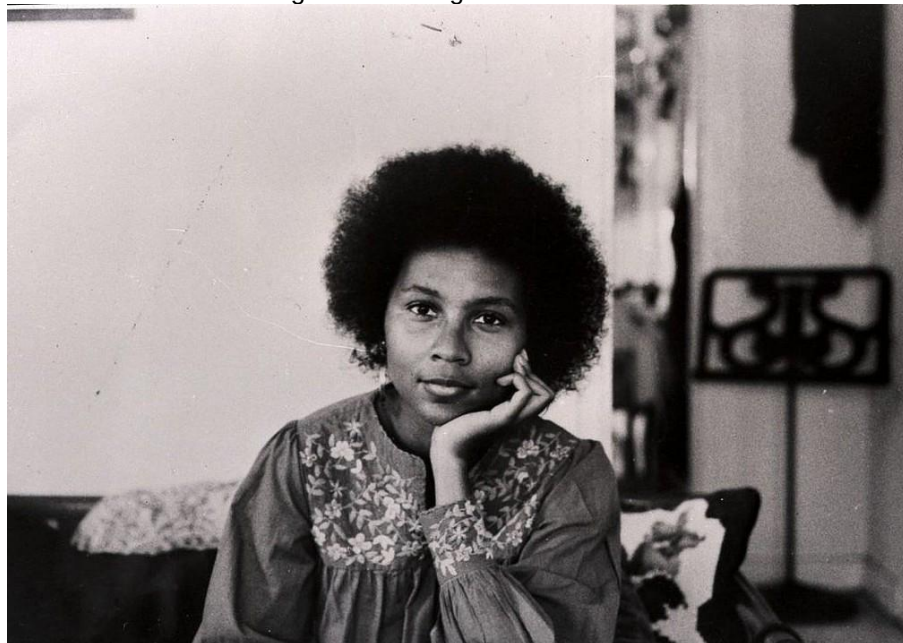
Serão feitas aproximações entre a autora norte-americana e o cantor brasileiro. Para atingir esse objetivo, foi utilizado o método documentário, respaldando-se em Mannheim (1921), analisando a obra de ambos os autores.

As considerações que a autora se refere dizem da experiência vivida na realidade dos Estados Unidos, fato que torna interessante os comentários propostos, uma vez que é encontrado diversos pontos de semelhança. A obra em questão a ser analisada é publicada, originalmente no ano de 2004 e tem sua primeira edição, no Brasil, em 2022: *A gente é daora: homens negros e masculinidade*.

6.3.1 Breve biografia de bell hooks

bell hooks nasceu em 1952 em Hopkinsville, então uma pequena cidade segregada do Kentucky, no sul dos Estados Unidos. Morreu em 2021, no mesmo Estado de seu nascimento. Batizada como Gloria Jean Watikins, adotou o pseudônimo em homenagem à sua bisavó. Como estudante, passou pelas universidades de Stanford, de Wisconsin e da Califórnia. Lecionou em universidades como Yale e Oberlin College. É autora de mais de trinta obras sobre questões de raça, gênero e classe, educação crítica e amor.

Figura 19 - Imagem de bell hooks



Fonte: Campos (2022).

Ao longo da obra analisada, em diversos momentos, é citada a questão do

patriarcado supremacista branco imperialista. De acordo com a autora, expor o entendimento desse sistema é essencial para entender todas as problemáticas vividas pelos homens e mulheres negras, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo.

6.3.2 Ancestralidade

Em seu primeiro capítulo, denominado patriarcado da *plantation*, fazendo referência, principalmente, ao sistema colonial baseado na força de trabalho escravizada, a autora aponta importantes considerações. Ao citar que ao longo da história, os afro-estadunidenses tiveram de procurar imagens de seus ancestrais, a autora pontua: “a maioria dos cidadãos continua acreditando que a história afro-estadunidense começou com a escravidão (hooks, 2022, p. 44).

Em sua música intitulada HAT-TRICK, o autor pontua questões que podem ser relacionadas, como no verso: “abram alas pro rei, ô; me considero assim; pois só ando entre reis e rainhas” (Hat-trick, Djonga, 2019) e “Reis africanos no império errado uô; mal sabem que têm um império herdado” (Bené, Djonga, 2019). Ao considerar que anda entre realezas, Djonga busca resgatar a ancestralidade na história dos grandes reinos africanos. Em uma tentativa de mostrar para os seus semelhantes que a história dos negros não começou com a escravidão.

Em outro momento do capítulo, a autora disserta sobre as famílias negras. Em síntese, aponta que no sistema patriarcal descrito, os homens negros sempre estarão necessitados a afirmarem a sua masculinidade. E uma das consequências para esse fato seria: “De modo significativo, quanto mais o mundo patriarcal branco começa a voltar seu olhar crítico para as famílias negras, mais comum se torna a crítica negativa às mulheres negras (hooks, 2022, p.55).

Como tentativa para solucionar essa questão, Djonga explicita em sua música que está sendo mais combativo, em suas letras, para que as mulheres negras possam deixar essa situação narrada: “cada vez mais objetivo; para que minhas irmãs deixem de ser objeto” (Hat-trick, Djonga, 2019).

6.3.3 Homens negros e criminalidade

Em diversos momentos, hooks retoma a questão sobre o Estado supremacista branco capitalista imperialista. No momento em que homens brancos passam a buscar alternativas para a masculinidade patriarcal, a autora aponta para o fato que: “A masculinidade negra, tanto outrora quanto hoje é vista como a incorporação quintessencial do homem como ‘forasteiro’ e ‘rebelde’. Os homens negros tinham acesso ao fator “da hora” que os homens brancos desejavam” (hooks, 2022, p. 60). Como solução para esse conflito entre a imagem que seria a melhor para o homem negro, a autora aponta que a melhor saída é a representação de um homem negro alternativo “em busca de liberdade para si mesmo e seus entes queridos, um homem negro rebelde, ansioso por criar e seguir seu próprio destino” (hooks, 2022, p. 62).

No capítulo seguinte, a autora discorre sobre a cultura gangsta, uma cultura de membros de gangues criminosas, recorrente no cenário dos Estados Unidos. De acordo com a autora, essa cultura influenciou o modo de viver dos homens negros, uma vez que: “A maioria dos homens negros escolheu identificar seu bem-estar, sua masculinidade, com o ato de ganhar dinheiro a qualquer custo” (hooks, 2022, p. 67). Como consequência, a autora aponta para uma análise das comunidades negras:

Em comunidades negras, estar sedente por dinheiro, mesmo que isso significasse mentir e trapacear, tornou-se mais aceitável desde que isso botasse comida na mesa. Uma mudança nos valores de classe ocorre na vida negra quando a integração chega, e, junto com ela, a idéia de que o dinheiro é o principal marcador do sucesso individual, e não a forma como alguém adquire dinheiro (hooks, 2022, p. 69).

Nesse sentido, é possível observar algumas questões como: o fator ostentação e o alerta de Djonga para que seus semelhantes não acabem no destino do “negro rebelde”. Em trechos como: “pega a visão, não vá se perder” (Bené, Djonga, 2019) ou “são aviãozinho, mas tão a caminho do world trade center; todo mundo sabe que vai dar merda.” (Bené, Djonga, 2019) e “crime quebra igual creme crack e não sobra nenhuma” (Bené, Djonga, 2019). Com isso, o autor alerta para que jovens não acabem no mundo do crime, não se percam.

Ao discorrer sobre o mundo da música como possibilidade para masculinidades alternativas, a autora aponta que: “Quando os homens negros não conseguiam alcançar o mundo dos esportes, eles olharam para o mundo da música como um espaço de possibilidade” (hooks, 2022, p. 75). Da mesma forma, enfatiza que, diariamente, homens negros enfrentam uma cultura que: “Ihes diz que nunca

poderão realmente conseguir dinheiro ou poder suficiente para liberta-los da tirania branca racista no mundo do trabalho” (hooks, 2022, p. 80). Além de afirmar que essa mesma cultura “ensina jovens negros que o homem patriarcal é um predador, que apenas os fortes e violentos sobrevivem” (hooks, 2022, p.81). Ao afirmar esses fatos, a autora aponta que a saída para criminalidade acaba sendo uma das saídas mais “fáceis” para os jovens negros.

Nesse sentido, a autora faz pontuações importantes sobre como o homem negro ainda continua sendo visto pela sociedade:

Mais do qualquer outro grupo de homens em nossa sociedade, os negros são percebidos como sujeitos desprovidos de habilidades intelectuais. Estereotipados pelo racismo e pelo machismo, que os veem mais como corpo do que mente, os homens negros estão mais propensos a serem recebidos pelo patriarcado supremacista branco capitalista imperialista como sujeitos que parecem idiotas (hooks, 2022, p. 89).

Ao serem desprovidos de intelectualidade, e serem vistos sempre como potenciais bandidos, a única saída acaba sendo a prisão. “Não é mero acidente que homens negros intelectualmente brilhantes acabem presos, mesmo quando garotos, por serem considerados ameaçadores, maus e perigosos” (hooks, 2022, p. 91).

Ainda sobre a questão da autoestima, diversas considerações brilhantes são feitas pela autora. O sistema do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista leva, automaticamente, homens negros a se odiarem a partir de: “imagens, símbolos, produtos, criações, promoções e autoridades da América branca, de modo sutil ou ostensivo, estavam me ensinando sobre supremacia branca, estavam me ensinando a me auto-odiar (hooks, 2022, p. 93-94).

Em consonância a essa questão, Djonga alerta diversas vezes para o estereótipo que jovens negros possuem, ou seja, o de criminoso. Em trechos como: “e dizem que união de preto é quadrilha” (Hat-trick, Djonga, 2019), “o dedo; desde pequeno geral te aponta o dedo; ce cresce achando que é pior que eles; quem te roubou te chama de ladrão desde cedo” (Hat-trick, Djonga, 2019), “eu faço isso da forma mais honesta; e ainda sim vão me chamar de ladrão” (Hat-trick, Djonga, 2019), é possível observar a indignação e a semelhança com o que hooks relata na observação para a situação descrita nos Estados Unidos da América.

6.3.4 Homens negros e masculinidade

Ao iniciar o capítulo seguinte, no qual descreve sobre a relação entre violência e homens negros, a autora pontua: “leia qualquer artigo ou livro sobre masculinidade negra e ele transmitira a mensagem de que homens negros são violentos [...] os homens negros, como grupo, são selvagens, fora de controle [...]” (hooks, 2022, p. 109). Como complemento, aponta que a iconografia racista e machista na cultura ocidental, entre os séculos XVIII e XIX representou os homens negros como: “incapazes de sentir emoção complexas e desprovidos da habilidade de representar medo ou remorso” (hooks, 2022, p.110). A principal consequência para esse fato se dá em como há a repressão contra homens negros:

Ao projetar nos homens negros a característica de violência primitiva descontrolada, a cultura supremacista branca faz parecer que os homens negros personificam uma masculinidade brutal que homens e melhores brancos – todos os outros- devem reprimir com armas (hooks, 2022, p. 114)

E assim, muitos homens negros acabam assumindo essa personalidade de ladrão, ou “Gangsta, mesmo que nunca tenham cometido e nem pretenda cometer atos violentos” (hooks, 2022, p.120).

É possível novamente dialogar pensando no que o Djonga chama a atenção. Em trechos como: “do alto do morro rezam pela minha vida; do alto do prédio pelo meu fim” (Hat-trick, Djonga, 2019), novamente é possível estabelecer a relação de que sempre um jovem negro (seja no contexto brasileiro ou no contexto norte-americano) será considerado um criminoso em potencial.

Sobre a temática de performance sexual, a autora aponta que “pessoas brancas procuram o corpo negro para confirmar que ele é a carne exótica de suas fantasias” (hooks, 2022, p.153).

É possível estabelecer um diálogo de Djonga com a autora sobre essa temática na música Bença. Como já citado anteriormente, a música foi feita com o objetivo de homenagear a sua avó: “Vó, como você conseguiu criar 3 mulheres sozinhas; Na época que mulher não valia nada?; menina grande na cidade, no susto viúva; E daquela cor que só serve para ser abusada [...]” (Bença, Djonga, 2019).

Nesse trecho, o autor relata a admiração que possui pela sua vó, que com toda dificuldade conseguiu criar filhas sozinhas e sofreu com o patriarcado supremacista racista imperialista branco, em que pessoas brancas procurar o corpo negro como

carne exóticas, o que o músico relata para o fato de mulheres negras serem grandes vítimas de violências sexuais.

Em um capítulo que, novamente, a autora dialoga com a violência e traz novamente uma grave consequência: o ataque a autoestima. Para ela, desde criança, garotos negros são bombardeados com “mensagens de que habitam um universo todo-poderoso que não apenas deseja que eles tenham sucesso, mas está disposto a garantir sua morte” (hooks, 2022, p. 162).

Como consequência, um caminho para aliviar essas emoções que são reprimidas, eles “podem aliviar essa dor pela repressão e pela dissociação. Agir com violência é outra maneira de controlar a dor” (hooks, 2022, p.174).

Sobre a parentalidade masculina negra, a autora aponta que o homem negro, de maneira geral, é ausente nas casas, sendo as mulheres negras as responsáveis pela paternidade: “Mulheres em nosso país continuam a fazer a maior parte do trabalho parental. Como consequência, as crianças sentem abandono emocional tanto nos lares onde os pais estão presente quanto naqueles onde estão ausentes (hooks, 2022, p. 186).

A fim de concluir este capítulo, faz-se necessário retomar alguns aspectos anteriormente descritos. Ao se identificar como homem negro, cis e heterossexual, Djonga se encontra em uma posição diferente das autoras analisadas. Entretanto, esse fato não impede uma aproximação entre os autores, sendo destacado diversas convergências para as temáticas.

A questão da mulher negra na sociedade brasileira e suas relações muito bem descritas na obra de Lélia Gonzalez, aproximando dos versos de Djonga, aponta que a realidade ainda continua a mesma. Além de que a criminalidade e o preconceito linguístico ainda persistem em nossa sociedade.

Sobre os debates recortados na obra de bell hooks, foi possível analisar a semelhança em sociedades com raízes históricas distintas. Enquanto nos Estados Unidos da América, um país que se tornou independente antes do Brasil, foi possível apontar as amarras e consequências que o colonialismo deixou para a população local do país, sendo o resgate da ancestralidade um caminho comum seguido pela população negra, a masculinidade tóxica, muitas vezes tomada por homens negros, também pode ser apontada como consequência desse sistema patriarcal descrito por hooks.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma guisa à conclusão, é necessário ressaltar alguns aspectos importantes que levaram a atingir o objetivo proposto desta pesquisa. Em um objetivo inicial, influenciado por debates no ambiente de sala de aula, a pesquisa levou um longo caminho para se concretizar. Iniciando com uma biografia do autor que motivou, também, a pesquisa: Gustavo Pereira Marques, popularmente conhecido como Djonga. A partir das músicas desse autor, foi possível perceber que o rap pode atuar de maneira confrontativa às amarras que a colonialidade trouxe para as sociedades que atuou.

Ainda mais, demonstrou que um jovem negro, nascido e criado na periferia de Belo Horizonte, fornece armas para mostrar a história de pessoas invisíveis, pessoas que as narrativas oficiais não contam: homens e mulheres negras.

A revisão de literatura foi a partida inicial para atingir o objetivo da dissertação. Ao mapear e analisar as produções sobre Educação e Rap, foi possível perceber a necessidade de uma melhor historicização do tema.

Propondo caminhos que analisassem a história do movimento musical, traçando suas origens nos bairros periféricos dos Estados Unidos da América, propondo influências e experiências em comum trazidas por imigrantes caribenhos e por fim traçando a chegada desse movimento musical no território brasileiro, foi possível chegar analisar uma das grandes consequências do colonialismo.

Respalando-se no método documentário e no conceito de dialogos intergeracionais de Mannheim (1921; 1993), foi possível estabelecer algumas semelhanças entre o Martinicano Frantz Fanon e o Brasileiro Gustavo Pereira Marques. Com a exposição dos vários comentadores da obra de Fanon e para o recorte da obra *Pele negra, máscaras brancas* foi possível estabelecer uma aproximação entre as obras nos conceitos de *Epidermização* e *Colonialidade*.

Por fim, uma aproximação entre Djonga e escritoras que debatem o gênero demonstrou que, apesar de estar em uma posição diferente das autoras, o rapper demonstra postura combativa para diversas questões. Com Lélia, se aproxima nos debates sobre a vivência da mulher negra no Brasil. Com hooks, é possível estabelecer aproximações nas questões de criminalidade, masculinidade e ancestralidade. Assim, é necessário relembrar as conjunturas atuais de lutas e enfrentamentos para questões decoloniais.

Nesse contexto, as músicas presentes nas obras de Djonga são mais necessárias do que antes. Lembrar sempre que devemos agir para que “não seja em vão que os nossos ancestrais tenham sangrado”, e que sempre lutar pela necessidade de ‘as irmãs com cabelo sarará crioulo viverem sem serem consideradas estranhas”.

Ladrão. Gustavo se considera Ladrão. Mas aquele que resgata o que foi roubado do seu povo. A vontade de viver, a vontade de sair na rua sem ser considerado bandido, a vontade de ser livre e feliz. Djonga, hoje mais do que nunca, se faz necessário.

REFERÊNCIAS

ALVES, A. **O rap é uma guerra e eu sou gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade**. Orientadora: Roberta Bivar Carneiro Campos. 2009. 246f. Tese (Doutorado em antropologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

AMARAL, M. G. T. Expressões estéticas contemporâneas de resistência da juventude urbana e a luta por reconhecimento: uma leitura a partir de Nietzsche e Axel Honneth. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 56, p. 73-100, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/68804>. Acesso em: 8 dez. 2022.

ARAÚJO, M. Djonga anuncia lançamento do álbum “O dono do lugar”, para outubro. **Rapdab**, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.rapdab.com.br/2022/09/27/djonga-novo-album-o-dono-do-lugar/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BERNARDINO-COSTA, J. A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! **Civitas**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 504-521, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/22915>. Acesso em: 4 maio 2023.

BRASIL. **Lei nº10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 10 jan. 2025.

CAMPOS, A. F. Quem paga a conta, o homem ou a mulher? Um olhar a partir de Bell Hooks e do feminismo negro. **A pátria**, 26 ago. 2022. Disponível em: <https://apatrria.org/economia/quem-paga-a-conta-o-homem-ou-a-mulher-um-olhar-a-partir-de-bell-hooks-e-do-feminismo-negro/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

COLLINS, P. H. Em direção a uma nova visão: Raça, Classe e gênero como categorias de análise e conexão. In MORENO, Renata (org.) *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015, p.13-32.

CASTRO, Y. S. 30 anos do movimento Mangubeat: como esse ritmo tornou-se um marco dos novos estilos musicais do Brasil. **Meon**, 03 ago. 2021. Disponível em: <https://www.meon.com.br/meonjovem/alunos/30-anos-do-movimento-mangubeat-como-esse-ritmo-tornou-se-um-marco-dos-novos-estilos-musicais-do-brasil>. Acesso em: 15 jan. 2025

CONVERSA COM BIAL. Entrevistado: Djonga. Entrevistador: Pedro Bial. [S./l.]: Globoplay, 18 nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/podcasts/episode/conversa-com-bial/f8c22149-d0ff->

4d07-8f40-

187072ffa20d/?utm_source=globoplay&utm_medium=mobile_apple_compartilhar.
Acesso em: 15 jun. 2023.

DAYRELL, J. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27880>. Acesso em: 7 dez. 2022.

DJONGA: o menino que queria ser Deus. **Hominis Canidae**, 19 abr. 2019. Disponível em: <https://www.hominiscanidae.org/2018/04/djonga-o-menino-que-queria-ser-deus-2018.html>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DJONGA. **Djonga-Hat-Trick**. Youtube, 15 abr. 2019. 4min51s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE. Acesso em: 16 out. 2023.

DORNELAS, L. A trajetória de Djonga. **Red Bull**, 14 dez. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 10 jan. 2025.

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, D. M. **Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FAUSTINO, D.M. **“Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os Fanonismo no Brasil**. Tese (Doutorado em sociologia). Programa de Pós-Graduação do Centro de educação e ciências humanas da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015, 261 p.

FEITOSA, J. R. A. Sobre o uso de materiais “extra-acadêmicos” no ensino de filosofia: uma abordagem possível da obra Antígona em conjunto com a música “Vida Loka parte 2” do grupo racionais MC’s. **PÓLEMOS**, Brasília, v. 5, n. 9-10, p. 19–26, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/11706>. Acesso em: 30 nov. 2022.

FERREIRA, R. L. **“Riscando fósforo”: Decolonialidade e Hip Hop na produção artística de Djonga**. Dissertação (mestrado em estudos culturais). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Aquidauana, 2021, 185 p.

FIUZA, A. F.; MACEDO, I. A educação informal e o rap como agente educativo. **EccoS–Revista Científica**, São Paulo, n. 31, p. 17-32, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/4285/2598>. Acesso em: 1 dez. 2022.

FONSECA, A. S. A. Com que currículo eu vou pro rap que você me convidou?. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 62, p. 91-111, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/107218>. Acesso em: 6 dez. 2022.

FRANÇOSA, D. “O dono do lugar”: Djonga entendeu a indústria. **PopLine**, 13 out. 2022. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/djonga-o-dono-do-lugar-industria-entrevista/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

GANHOR, J. P. O Rap na Educação Científica e Tecnológica. **Ciên. Educ.**, Bauru, v.25, n.1, p.163-180, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ciedu/a/rZWfTZzKgTVgJkKKqpkLbYb/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 04 dez. 2022.

GARCIA, A. F. **O rap entre mestiçagens e negritudes: música e identidade no Brasil e em Cuba**. Orientadora: Olga Cabrera. 2014. 191 f. Tese (Doutorado em história) – Programa de pós graduação em história-PPGHIS, Universidade de Brasília. Brasília, 2014.

GILROY, P. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, B. **A gente é daora: homens negros e masculinidade**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

LÉLIA Gonzales: a mulher que revolucionou o movimento negro. **Fundação Cultural Palmares**, 04 fev. 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/lelia-gonzalez-a-mulher-que-revolucionou-o-movimento-negro>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LIMA, C. Djonga: Heresia review. **Canal Rap RJ**, 3 maio 2017. Disponível em: <https://www.canalraprj.com.br/2017/05/03/djonga-heresia-review/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LIMA, E. Frantz Fanon, a força da linguagem. **Arte Brasileiros**, 21 dez. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/livro/frantz-fanon-pele-negra-mascaras-brancas/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LIMA, M. S. **Rap de Batom: família, educação e gênero no universo do rap**. Orientadora: Elisa Angotti Kossonvitch. 2005. 124f. Dissertação (Mestrado em educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LOANGO, A.O. O racismo e a hegemonia do privilégio epistêmico. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v.33, n. 59, p. 417-431, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6733/673373992011/673373992011.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2023.

MACHADO, E. C.; PRADO, G. M. O rap como elemento desencadeador de informação e conhecimento. **Inf. & Soc.: Est.**, João Pessoa, v.20, n.1, p.51-60, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/4011>. Acesso em: 1 dez. 2022.

MANO A MANO. Entrevistado: Djonga. Entrevistador: XXXX. [S.l.]: Spotify, 21 out. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3HMYP3BnWpfmPWlrWLi77i?si=U0o4Zz9US1icOuB7Halpzw>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MOREIRA, M. A. Rap como prática de letramento: representação discursiva de alunos/ adolescentes de Santa Maria/DF sobre a vivência nas ruas. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, [S. l.], v. 14, p. 234–256, 2013. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/21976>. Acesso em: 6 dez. 2022.

MORENO, R. Entre o capital e a vida: pistas para uma reflexão feminista sobre as cidades. In MORENO, Renata (org.) *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015, p.43-74.

MUNIZ, G. “Tô fazendo músicas de 5 minutos”, conta Djonga ao lançar novo álbum com reflexões sobre a indústria musical e o racismo. **Notícia Preta**, 13 out. 2022.

Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/djonga-lanca-novo-album>. Acesso em: 15 jan. 2025.

OYEWÙMÍ, Oyèronké. A invenção das Mulheres. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Temo, 2021.

PIVETE. “Inocente demotape” de Djonga. **Revista Menó**, 19 out. 2023. Disponível em: <https://www.revistameno.com.br/post/inocente-demotape-de-djonga>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PODPAH. **Djonga-Podpah #580**. Youtube, 20 de março de 2023. 4h13min03s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WA-EZGoCZjo>. Acesso em: 15 jun. 2023.

PODPAH. **Djonga-Podpah #81**. Youtube, 25 de março de 2021. 4h28min03s. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=IN-SJ1zwrMg&t=2s. Acesso em: 15 jun. 2023.

RIOS, F. Lélia Gonzalez. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, Campinas, v.7. n.2, p.32-41, 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/PDF-Lelia-Gonzalez-2.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SANCHES, P. A. A resistência antirracista segundo o movimento black Rio. **Farofafá**, 19 ago. 2022. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2022/08/19/a-resistencia-antirracista-segundo-o-movimento-black-rio-dos-anos-1970/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

SANTOS, M.; LEITE, T. P. “O rap é uma coisa que conecta, tá ligado?!”: ressignificando contextos de jovens em cumprimento de medida socioeducativa. **Revista Labor**, Fortaleza, v. 1, n. 17, p. 42-61, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/labor/article/view/19298/30253>. Acesso em 30 nov. 2022.

SILVA, R. A. L.; SOUTO, B. F. RAPensando a formação docente: experiências e reflexões sobre o uso do RAP no ensino de história. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 31, n. 1, p.254-277, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/46421>. Acesso em: 30 nov. 2022.

TAVARES, B. L. **Na quebrada, a parceria é mais forte - juventude hip-hop: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do distrito federal**. Orientador: Brasilmar Ferreira Nunes. 2009. 337f. Tese (Doutorado em sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

TAVARES, B. Música Popular Rap: A Rima da Guerreira. **Latitude**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 83-104, 2012. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/856/pdf> Acesso em: 9 jun. 2023.

TEIXEIRA, F. B. *et al.* Djonga e a comunicação de sua área: uma análise do álbum “Histórias da minha área”. **Centro de crítica da mídia**, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/djonga-e-a-comunicacao-de-sua-area-uma-analise-do-album-historias-da-minha-area>. Acesso em: 10 jan. 2025.

THE Getdown: grandmaster flash sampling secrets. **Sample Focus**, 28 nov. 2023. Disponível em: <https://samplefocus.com/blog/the-getdown-grandmaster-flash/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

TRELHA, R.; MAINVAILER, M. I.; LIMA, M. No grito do Rap: Mato Grosso do Sul é indígena. **Jornal Laboratório do Curso de Jornalismo UFMS**, 21 jun. 2022. Disponível em: <https://jornalismo-faalc.ufms.br/projetil/no-grito-do-rap-mato-grosso-do-sul-e-indigena/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VAUGHAN, D. Ícone do Rap desabafa: “Estou vivo e quero ser reconhecido agora”. **Portal R7**, 20 jul. 2018. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/musica/icone-do-rap-desabafa-estou-vivo-e-quero-ser-reconhecido-agora-05102019/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VINTE anos do CD ‘Sobrevivendo no Inferno’: Racionais MC’s a fúria negra. **União da Juventude Comunista**, 22 dez. 2017. Disponível em: <https://ujc.org.br/20-anos-do-cd-sobrevivendo-no-inferno-racionais-mcs-a-furia-negra>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VITORIA, C.; ZELIC, H. A cultura das mulheres muda o mundo. In MORENO, Renata (org.) *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015, p.75-95.

WELLER, Wivian; SANTOS, Gislene; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da; ALVES, Adilson Francelino; KALSING, Vera Simone Schaefer. Karl Mannheim e o método documentário de interpretação:: uma forma de análise das visões de mundo. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 17, n. 2, 2002. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/4976>. Acesso em: 10 jan. 2025.