



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DE LADRÃO A DONO DO LUGAR
ANCESTRALIDADE E AFROFUTURISMO NA OBRA DE DJONGA**

MARIA EDUARDA DURÃES MARTINS

Brasília-DF

2025

MARIA EDUARDA DURÃES MARTINS

**DE LADRÃO A DONO DO LUGAR
ANCESTRALIDADE E AFROFUTURISMO NA OBRA DE DJONGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade de Brasília (PPGHIS-UnB)
para obtenção do título de Mestra em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e
Identidades.

Orientador(a): Anderson Ribeiro Oliva.

Dedico esta obra a existência e força de todo divino e ancestral
que me encaminham no mercado. E ao Hip Hop.

Um corpo-tela. Um corpo negro. Negro: Vocábulo possante, inventariante, poroso. Negro: uma episteme, um saber, e não apenas uma epiderme, um lamento ou um pesar. Negro: “Território vocabular mínimo - duas sílabas - sobre ele deve pousar um dia, pra valer, a esperança. [...] Vai caber?”, interroga-nos Camargo. Fina lâmina ou delicado gesto, a negrura, em suas variadas faces, performa-se nos movimentos de imagens ressurgentes, às vezes perturbadoras, rasgantes, gritantes, trovejantes; às vezes ternas, sussurrantes, pausadas e pontilhadas; às vezes cômicas, às vezes dramáticas; às vezes epifânicas e fulgurantes. Mas sempre insistentes, transluzentes, desejantes. Como as luzes insurgentes dos vaga-lumes (Martins, 2022, p. 168).

AGRADECIMENTOS

Em momentos cruciais para meu desenvolvimento pessoal e intelectual, entrego esta dissertação com o carinho, respeito e intensidade que meu Ori, meu Quilombo Umfazi, minha ancestralidade, todo o sagrado e especialmente o Movimento Hip Hop e o Gustavo Pereira Marques merecem. Estar estudando o artista Djonga desde 2019 foi um processo para além das Universidades que integrei. Foi um processo individual e coletivo que necessitou de muito cuidado, esforço, raiva, preocupação, desalienação, descobertas, aprendizados e atravessamentos temporais em espirais, cujo houve dias que realizar este trabalho foi o que me salvou, inclusive de mim mesma, mas também dias que me fizeram simplesmente me cansar, desmotivar e desacreditar que futuros melhores seriam possíveis para os/as meus/as e para os nossos. Diante desses encontros e desencontros, agradeço imensamente meus ancestrais do ayê e do orum, que são o fundamento e o motivo da minha existência. Agradeço-os na figura de minha mãe, amiga e orientadora espiritual Umfazi Yannaê Luanda Akumari Gamballa Mwana Toborojy, esta mulher que incansavelmente me cuida, me desperta e me ensina sobre o que é verdadeiramente importante. Sou grata por pertencer ao meu fluxo, tendo a Agba Kabucilê, Agba Toborojy, Agba Odeoroojy, Agba Maria de Minas, Agba Tata Kewaji, o Umale Yalla, Umale Barabô, Umale Tiriri, Umale Laço de Ouro, Umale Akille, Portal Gira Mundo e todas as agbas e umales do Quilombo UMFAZI como aqueles que me direcionam a ser quem eu sou no mercado. Agradeço a minha outra mãe espiritual Umfazi Adoluajy Akumari Tentembelé e todos os frutos do nosso chão sagrado, incluindo aqueles/as que ainda não se despertaram e os frutinhos que estão por vim. Cito também minha família carnal e honro a existência da minha mãe Cinthia Durães Vargas, do meu pai Edno Martins de Oliveira, da minha irmã Jéssica Durães, do meu irmão Anthony Emanuel, das minhas avós Delzina Aguiar Durães e Maria Celestina Martins de Oliveira e dos meus avôs Flaviano Nogueira Vargas e Valdir Bispo de Oliveira. Para além do sangue, só tenho gratidão a reencontros ancestrais que me fazem continuar. Obrigada eternamente ao Robson Pereira, Roger Silva, Ana Paula Teixeira, Maria da Conceição, Elisangela Rotelli, Marcelo, Natália Alves, Moacir Alcantara e todas as pessoas que contribuíram ativamente para esse trabalho acontecer, vocês foram pessoas cruciais para o desenvolvimento deste trabalho, para além de me auxiliar em textos, leituras, opiniões e considerações importantíssimas. Agradeço as minhas amizades pessoais que não são muitas, mas que também me sustentaram até aqui. Encerrando, cito o auxílio do CNPq pelo financiamento durante esses dois anos de mestrado.

Desejo que a vida, apesar da morte, seja o combustível para identificação das espirais que retornam em diferença. E que o Movimento Negro e os Negros(as) em Movimento(s) não se percam apesar do desenrolar da(s) história(s), tendo uma memória e cultura viva que sente, pulsa, é atravessada, construída e desenvolvida com sagacidade, maestria, realeza e criatividade, assim devendo ser exaltada, retomada e (re)contada pelo que éramos anteriormente as violências da colonização e pelo que através da continuidade de lutas individuais e coletivas farão com que o amanhã seja transformado em uma real potencialidade de ser e viver.

RESUMO

Referenciada nos estudos africanos, afrodiaspóricos e no afrofuturismo - como área de pesquisa e atuação interdisciplinar dos estudos do (ou sobre o) futuro -, esta dissertação tem como objetivo analisar como Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga constrói um diálogo entre obra artística e conhecimento histórico, a partir dos seus álbuns *Ladrão* (2019) e *O Dono do Lugar* (2022), refletindo, interpretando e ressignificando algumas experiências históricas em seu contexto enquanto artista afro-brasileiro. Amparada nos conceitos de Ancestralidade e Afrofuturismo, como movimentos plurais, e questionando-me sobre o tempo e as temporalidades como marcadores de processos históricos, busco compreender como o artista Gustavo Marques é representativo ao Movimento Negro e como a sua produção pode ser classificada no campo do Afrofuturismo ao arquitetar futuros possíveis, usando uma lente cultural, interpretativa e histórica negra. Defendo a noção de que é a ancestralidade e o afrofuturismo, por meio do tempo espiralar, que permitem que o Djonga caminhe artisticamente entre a figura de ladrão e a de o dono do lugar, considerado nessa pesquisa mais que a nomenclatura das suas obras a serem analisadas, como também uma afirmação de si e de suas intencionalidades enquanto sujeito histórico, cultural, artístico e político.

Palavras-chave: Movimento Negro; Ancestralidade; Afrofuturismo; Djonga; Temporalidades.

ABSTRACT

Drawing on African and Afro-diasporic studies, and Afrofuturism—as an interdisciplinary field of research and practice in studies of (or about) the future—this dissertation aims to analyze how Gustavo Pereira Marques, better known as Djonga, constructs a dialogue between artistic work and historical knowledge, based on his albums "Ladrão" (2019) and "O Dono do Lugar" (2022), reflecting, interpreting, and resignifying certain historical experiences within his context as an Afro-Brazilian artist. Supported by the concepts of Ancestrality and Afrofuturism as plural movements, and questioning time and temporalities as markers of historical processes, I seek to understand how the artist Gustavo Marques is representative of the Black Movement and how his work can be classified within the field of Afrofuturism by architecting possible futures, using a Black cultural, interpretive, and historical lens. I defend the notion that it is ancestry and Afrofuturism, through spiraling time, that allow Djonga to artistically walk between the figure of a thief and that of the owner of the place, considered in this research more than the nomenclature of his works to be analyzed, but also an affirmation of himself and his intentions as a historical, cultural, artistic and political subject.

Keywords: Black Movement; Ancestry; Afrofuturism; Djonga; Temporalities.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I – “EXU MATOU UM PÁSSARO ONTEM COM A PEDRA QUE SÓ JOGOU HOJE”: (RAP)ENSANDO TEMPORALIDADES.....	23
Ancestralidade e Tempo Ancestral.....	25
Afrofuturismo.....	32
Outros tempos não esperados, mas totalmente provocados.....	39
Pessimismo Vivo.....	40
Colonialidade e Raça.....	42
Tempo capitalista, neoliberal e globalização.....	47
Atualismo.....	51
Pandemia Covid-19.....	53
Antropoceno e Catástrofe.....	56
Ansiedade.....	58
Arte e Indústria Cultural.....	61
Capítulo II – A FÚRIA NEGRA RESSUSCITA OUTRA VEZ: O PESSIMISMO VIVO DO SAMBA E A ANCESTRALIDADE NO HIP HOP.....	68
Capítulo III - (RAP)LANEJANDO ROTAS DE FUGA: RELEITURA E INTERPRETAÇÃO.....	107
Eu sou ladrão e pros perreco é poucas.....	110
Só depois que homem preto parte recebe homenagem, então não esperam o carnaval praa festejar.....	122
Capítulo III – (RAP)CAPITULANDO POTÊNCIAS E TEMPORALIDADES.....	161
O dono do lugar e a negritude ancestralizada afrofuturista.....	167
Rap é o vírus, eu transmissor.....	188
Considerações Finais - “VOU VIRAR TRILOGIA, A CAMINHADA É LONGA.....	198
Referências.....	200
Anexos.....	207

INTRODUÇÃO



Foto: Djonga corporificando Exu.

Fonte: Last FM | Divulgação.

Seria possível haver desordem organizada? Vivenciar sensações opostas simultaneamente? Vascolear aquilo que é inerte? Construir melhores condições contrárias ao que busca te paralisar? Como um adiantamento reflexivo, aponto que sim. Isto em mérito ao poder do(s) movimento(s) trazidos por Exu, já que tudo o que se move, ou que teve ou tem vida, é Exu. Exu é considerado um princípio (Santos, 1976)ⁱ, é quem “come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro” (Prandi, 2001, p. 45), é o próprio movimento em si, pois “ele é a força dinâmica que move a tudo e a todos” (Soares; Nascimento, 2022, p. 13). De acordo com o livro organizado por Marcelo Barros, *O candomblé bem explicado* (2009):

No início era o infinito, o branco etéreo, o silêncio, a imobilidade. De repente, à frente de Olorum, surge um pequeno monte de terra avermelhada, mexendo-se incessantemente. Era Exu (Èsù) que chegava, antes mesmo de possuir forma! Olorum sopra sobre ele seu hálito sagrado e poderoso (o emí), insuflando-lhe a vida. Produz-se a partir daí o movimento, a agitação, a energia. A mobilidade surge com a chegada de Exu! Passou a ter existência a proto-criatura, o primeiro ser criado! Mesmo se transformado em muitos, seu princípio e sua origem são uma só. (Barros, 2009, p. 220)

Assim como a criação, Exu surge do movimento. É o próprio movimento. É aquele que abre e fecha os caminhos, portanto é quem os conhece melhor que ninguém. É quem participa e está sempre entre os primeiros. É o mensageiro, o comunicador, grandioso agente educadoⁱⁱ e produtor de epistemologias. É quem brinca com as lógicas e movimenta tudo que é vivo. É quem vê a desordem como potência, dar gargalhadas estridentes e inverte a ordem das coisas. Exu é quem se movimenta e se transforma, porque é quem conhece, propõe e mostra todos os caminhos.

Exu é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É também ele que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que as oferendas lhe sejam feitas, antes de qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar mal-entendido entre os seres humanos e em suas relações com os deuses, e até mesmo dos deuses entre si. (Verger, 1992, p.76)

Por fim, Exu é o dono das encruzilhadasⁱⁱⁱ, lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diverso e chave para a compreensão das experiências diaspóricas, na emergência de temporalidades e lugares forjados no trânsito de corpos e tradições (Mombaça, 2021)^{iv}. Tendo a encruzilhada como o seu grande palácio, Exu traz de encontro duas vias, dois caminhos, indicando que para os seres humanos, sempre haverá uma possibilidade após outra. A encruzilhada “também pode significar que se deve pedir licença ao grande senhor das encruzilhadas antes de escolher o caminho” (Alexandre, 2021, p. 158).

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsu Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Esu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èsu figura como veículo instaurador da própria nação. (Martins, 2022, p. 52)

De acordo com a pesquisadora Leda Maria Martins (2022), é nas encruzilhadas dos saberes que transitam com os povos das diásporas, [que] a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas. Nas confluências dos saberes diaspóricos, a identidade e a memória desses conhecimentos foram geradas em África e transpassadas às Américas por meio das ações e dos movimentos dos corpos, onde sua materialidade e sua cosmovisão filosófico-religiosa se configura como epistemologias, expressões, história, experiências e sentir. “A África, com seus conhecimentos e saberes, possui nas corporeidades e nas partituras dos saberes, o corpo alterno das identidades recriadas, os retalhos de lembranças, reminiscências e esquecimentos incompletos, a gramática de afetos compartilhados, o corpus” (Martins, 2022, p. 208), que através da memória “cliva e atravessa os tormentos resultantes das travessias pelo Mar-Oceano e por toda as encruzilhadas” (Martins, 2022, p. 208).

Assim como Exu, os movimentos, o corpo, a cultura e o tempo, vejo a ancestralidade e o afrofuturismo como conceitos que não possuem uma explicação única e fixa. Apesar de possuir delimitações conceituais e teóricas, por vezes, busco enaltecer outros sentidos e formalidades práticas que esses movimentos podem ofertar. Em um diálogo próximo, como cursos distintos de água que conversam, mas que não se misturam^v, a ancestralidade e o afrofuturismo possuem proximidades baseando-se nas questões negras e nas relações com cultos, arte, memória, cultura e tempo.

A ancestralidade surge para mim como fundadora e princípio (Martins, 2022), a organizadora de toda a continuidade existencial, a proximidade com aquilo que não se vê diretamente, mas se sente intimamente, ancestralidade aqui é tida como produção de conhecimento, uma ligação por meio de contextos históricos e consequentemente uma potente arma política, como apontado por Eduardo David de Oliveira (2005). O Afrofuturismo por sua vez, reconheço-o como um movimento artístico, cultural, estético, político, intelectual, ficcional e necessário para as renovações da organização social, planejamento estatal e projetos de futuro. Ligado a negritude, aos conhecimentos sobre a África e as Diásporas, o Afrofuturismo possibilita relações com outras temporalidades que não futuristas, mas busca também compreender e conhecer ‘passados’, afirmando modos de atuação no presente. Estes aspectos, assim como a história e a cultura, elucidam a necessidade e a responsabilidade das ações no agora, ainda que estejamos aprendendo/revisitando o passado e planejando/objetivando melhores futuros.

Para discutir as temáticas que proponho, este trabalho^{vi} se ampara nos estudos africanos, afrodiáspóricos e no afrofuturismo - como área de pesquisa e atuação interdisciplinar dos estudos do (ou sobre o) futuro. Preocupo-me em analisar como Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, a partir dos seus álbuns *Ladrão* (2019) e *O Dono do Lugar* (2022) reflete, interpreta e ressignifica algumas experiências históricas negras em seu contexto enquanto artista afro-brasileiro. Sujeito da pesquisa, Djonga é filho de Ogum, de Rosângela e Ronaldo Marques, neto de Maria Eni Viana e pai do Jorge e da Iolanda. Rapper, cantor, compositor, empresário e estudante de história, Gustavo Marques é também um intérprete do Brasil e um negro em movimento.

Aparada nos conceitos de Ancestralidade e Afrofuturismo, como movimentos plurais, e questionando-me sobre o tempo e as temporalidades como marcadores de processos históricos, busco compreender como o trabalho do *rapper* e empresário Djonga é representativo ao Movimento Negro Brasileiro e como sua produção pode ser classificada no campo do Afrofuturismo ao arquitetar futuros possíveis, usando uma lente cultural negra. Leio-o como “um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciator-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2022, p. 80).

Nesta dissertação defendo a noção de que é a ancestralidade e o afrofuturismo, por meio do tempo espiralar, que permitem que o Djonga caminhe artisticamente entre a figura de ladrão e a de o dono do lugar, considerado nessa pesquisa mais que a nomenclatura das suas obras a serem analisadas, como também uma afirmação de si e de suas intencionalidades enquanto sujeito histórico, cultural, artístico e político que não diminui sua negritude. O artista Djonga possibilita reflexões acerca da arte e das temporalidades históricas e busca “descolonizar as noções de humanidade, de ser, de estereótipo de beleza, entre outros, onde a sua recusa em se alienar ao sistema e ao discurso colonial faz com que ele busque nas fissuras das contradições do regime colonial ser uma voz e um grito em meio às vozes silenciadas” (Ferreira, 2021, p. 126-127).

Nascido na Favela do Índio, em Belo Horizonte, no dia 04 de junho de 1994, Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, veio ao mundo na mesma data em que seu avô nasceu, 30 anos antes. Filho do Orixá Ogum e de Rosângela Marques e Ronaldo Marques, Djonga foi criado no bairro de São Lucas, Zona Leste da capital mineira e se formou enquanto sujeito a partir de múltiplas influências familiares e culturais. Em uma entrevista para a TV Globo, concedida em 2020, Djonga apresenta seus(as) ancestrais dizendo: “*minha família é uma família de preto, gosta de fazer festa demais, entendeu? E festa, uma das coisas que não*

pode faltar é música. Então, eu cresci ouvindo muita música, de tudo quanto é estilo que você imaginar"^{vii}. Como fiel amante da música, aos 16 anos iniciou sua própria vida artística como Djonga, recitando poesia nas rodas de rap, no evento cultural e político, chamado Sarau Vira-Lata, em Barreiro-MG.

Já aos 20 anos, Gustavo Marques ingressou na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), no curso de Licenciatura em História, que abandonou no sétimo período, mas que possibilitou adquirir diversas referências teóricas negras e diversas conceitualizações de mundo (Martins, 2023). Em especial, no que se refere a sua vivência universitária e encontro com a diversidade e pluralidade de pessoas, Djonga relata que ter convivido com o diferente, seja em questão territorial, de classe, raça e outras condições de existência ter frequentado uma universidade pública foi um processo indispensável para sua formação como todo^{viii}. Tendo também participado do PIBID AFRO (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência Afro)^{ix}, voltado para as questões raciais e o cumprimento da Lei 10.639/2003, Djonga conheceu e lecionou sobre alguns temas do conhecimento africano e afrodiaspórico, como História da África e História Afro-Brasileira, as histórias de protagonistas negros (as), e outros assuntos relacionados à educação, arte, cultura, raça, gênero e política. Foi nesse processo educacional, juntamente à militância secundarista, que afirma ter sido impulsionado a ter uma participação ativa no Movimento Estudantil e no Movimento Negro brasileiro^x.

Na fotografia que abre esta introdução, o artista, pensador e sujeito deste trabalho personifica a figura de Exu e permite imageticamente uma confirmação da proposta desta dissertação, sendo a afirmação da potencialidade da cultura afro-brasileira como produtora de epistemologias, comunicações, reflexões e produção da história. Considerando a Pedagogia das Encruzilhadas como um referencial histórico percebo na figura cosmológica e histórica de Exu o detentor do conhecimento sobre os caminhos, que por meio de uma experiência da transmutação e fecundação possibilita os saberes e comunica os diferentes mundos que nos formam. Djonga apresenta a figura de Exu por meio de “artevismos” que (re)modulam a história e a historiografia brasileira e faz isto personificando a figura de Exu por meio do seu corpo.

Apesar de fazer referências a outras formas da religiosidade afro-brasileira, como no caso do Candomblé, Djonga é integrante da Umbanda, religião afro-brasileira que surgiu no início do século XX, com forte influência do espiritismo, do candomblé e da religiosidade indígena. Neste caso há algumas diferenciações nas representações e nas formas como Exu é cultuado quando comparado ao Candomblé e à Cosmologia Iorubá. No Candomblé há uma percepção de Exu como sendo um Orixá e um princípio dinâmico, havendo também ancestrais cultuáveis que são invocados e reconhecidos como entidades, enquanto para a Umbanda há uma

invocação de Exu na figura do Catifo, aqueles que são espíritos desencarnados que trabalham para orientar e ajudar, e são vistos como espíritos que buscam a evolução. Djonga está ligado a essa figura do Exu Catifo.

Nas diversas formas tomadas pelas religiões afro-brasileiras, Exu é uma das figuras centrais nos rituais, seja como um orixá – uma das divindades oriundas da África Ocidental –, seja como uma das entidades espirituais conhecidas como povo da rua – pombagiras, malandros e ciganas, espíritos de homens e mulheres que viveram nas ruas no Brasil. (Cardoso; Head, 2015, p. 166).

Na personificação realizada por Djonga, na citada imagem, cada elemento constitui a intenção do artista em representar de forma corporificada Exu e vários aspectos da cultura negra. Nas encruzilhadas do artista e também da escola de samba Vai-Vai com o enredo de 2024, enquanto “exu consiste na comunicação com o mundo profano, seu irmão inseparável, Ogum, constitui o caminho entre o terreiro sagrado e a passarela de desfiles” (Alexandre, 2021, p.179). Conclui então que tal como as encruzilhadas que apontam para muitas possibilidades e caminhos que não se esgotam, há muito ainda o que se estudar sobre essa relação entre as religiosidades afro-brasileiras e as manifestações da cultura popular. Diante de tais referenciais, analiso as representações utilizadas por Gustavo Marques como algo relacionado neste campo.

Por exemplo, o chapéu utilizado por Djonga é uma referência às entidades que trabalham com a malandragem e que na contracapa do álbum Ladrão é evocado mais uma vez. Não nos esqueçamos que na Nigéria, Èsù é considerado um orixá *trickster*, justamente, por representar a desordem que organiza, que permite a conexão e o movimento entre (e nos) mundos habitados por pessoas e por orixás. Na imagem, Djonga utiliza ainda dois colares de metal com a esfinge em referência a Exu e a Ogum, o guerreiro, vencedor das demandas e das batalhas (Alexandre, 2021, p. 29). No final da música Ogum e as Ayabás, com Máira Baldaia (2022)^{xi}, Djonga usa o colar que está atrás da figura de Exu na imagem da introdução, em referência a Ogum, seu orixá de cabeça. “Nos mitos, o orixá Ogum é aquele que abre os caminhos, conquista os reinos, traz a abundância, ensina a caçar e a forjar o ferro. Ogum é aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo, aquele que tem uma casa onde todos podem entrar” (Prandi, 2001, p. 99).

Essa importância da materialidade das referências, ferramentas e acessórios utilizados por Djonga também é importante porque ele é alguém que preza pela repartição financeira entre os seus e consome de pessoas próximas. A prática de consumir e repartir o financeiro com seus semelhantes revela uma percepção de comunidade e pertencimento ao grupo. Grande parte das joias utilizadas cotidianamente por Gustavo Marques é produzida pela Flor de Lis Joalheria,

uma empresa de Belo Horizonte, que pertence a amigos próximos (Max e Paula) do rapper. Em uma publicação em 13 de março de 2023, data importante na história do Djonga, o perfil da loja postou sobre as principais encomendas que Djonga já fez a loja, desde 2019. Este foi o ano em que a Espada de Ogum foi feita, por exemplo^{xii}.

Se essa cosmovisão - pautada pela alegria, pela jocosidade e pelo cuidado com o corpo e com a mente em busca de equilíbrio com as energias vitais, como o axé que está em tudo e em todos - tem como epicentro o terreiro, ela não se limita a ele, pula os muros e escapa para as encruzilhadas de Exu, para as estradas de Ogum, para as matas de Oxóssi, para as águas de Oxum e Iemanjá, sem mencionar o próprio ar de Oxalá. (Alexandre, 2021, p.19)

Há também na representação o charuto, que é um dos instrumentos e uma das fontes de oferta para Exu, recorrentemente utilizado nos terreiros. Aqui, representa a ideia de limpeza, de apresentar um ambiente carregado de mistério, entre os eguns e o que se manifesta no Exu.

Nota-se, entretanto, uma linha bélica que costura tabaco e negritude, isto é, o massacre racial e o fumo. Exu, muitas vezes Diabo, vermelho, amoral, extrapola em seus gestos a liberdade do negro, toma cachaça, dança, se expressa por dialeto, fuma, aterroriza o homem branco. O preto-velho dá conselhos, apreendeu, numa escrita sobre o corpo, astúcia indispensável, que a fumaça ajuda-o a transmitir, nas inúmeras batalhas contra o inimigo alvo. Tanto é guerra que o cachimbo, de ligação entre homens e deuses para os Africanos, acabou utilizado como instrumento de tortura pelos senhores contra escravos, uma perversão que bem exemplifica um tal processo de aniquilamento subjetivo. (Oliveira, 2008, p. 21-22)

Nessa festa, em que se misturam os resíduos da matéria, Exu é quem liga o orun e o ayê e nisso existe uma comunicação que é um rito. Refletindo sobre Exu, as encruzilhadas, as corporeidades e a importância da cultura e da performance, a foto que abre esta introdução é bastante significativa. Nela, o Djonga, sujeito dessa pesquisa, busca realizar uma corporificação de Exu, trazendo consigo vestimentas e elementos que são indispensáveis para os cultos de matriz africana. Dessa forma, representa a si mesmo, e faz referência aos ritos e rituais fundantes dessa população afro-diaspórica. Sobre a personificação de Exu e o charuto, sabe-se ainda que

Não é incomum vermos um dos espíritos do povo da rua soprar fumaça dentro de seus copos, os quais seguram por um momento antes de passar adiante para uma pessoa. Enquanto a fumaça de ervas especiais, acompanhadas por canções rituais que narram atos de limpeza ritual, é comumente espalhada no espaço e sobre os corpos das pessoas no início de um ritual religioso, com o intuito explícito de limpá-los, aquele ato de defumar é também frequentemente encenado pelas entidades no corpo de alguma pessoa. A densa

fumaça de seus charutos envolve o corpo que se volta em um rodopio, oferecendo toda sua superfície para o toque dessa matéria nebulosa. Quando se pergunta a uma entidade o que ela ou ele está fazendo ao soprar a fumaça de seu fumo em suas bebidas, a simples resposta é “estou defumando”. Bebidas e fumaça, como pessoas e seus corpos, são coisas com uma dupla potência – são potencialmente agentes de mudança e são eles mesmos suscetíveis a transformações. (Cardoso; Head, 2015, p. 183).

Essas características vêm também de um fluxo ancestral, como se, em uma mesma imagem, fosse possível direcionar uma herança divina, uma herança cultivável e o que esses dois polos de herança preta formaram. Um negro malandro, atual e que traz as características do seu povo na sua persona, referenciando heranças ancestrais. Este charuto, para além de representar a limpeza, representa também a potencialidade, pois a partir do momento que ele coloca o charuto em evidência ele está querendo dizer que antes dele chegar, há uma essência, uma representação de quem ele é, um poder e todos que estão com ele, que chega antes. Essa fumaça, feita de charuto, é uma fumaça que limpa e potencializa boas energias, sendo expelida/enunciada como uma mensagem de que antes dele chegar, há uma presença e uma potência na ancestralidade dele que chega primeiro.

Aqui está uma corporificação/representação e uma performance do Djonga que corporifica a imagem do que esta dissertação tem interesse. Tanto no nível das ritualísticas de matriz africana, como parte de um afro-sistema como parte de um pensamento de estrutura, pensado na ancestralidade e no afrofuturismo. Esta imagem apresenta o que busco trabalhar ao longo da minha dissertação. A postura do Djonga também é interessante por evocar uma forte presença que, de maneira firme, chama atenção para si. Como alguém que analisa, se posiciona, se consagra e que se autodenomina como rei, líder. Esse aspecto nos aproxima da ideia de ser “dono do lugar”, líder, como algo caro não só para Djonga, mas especialmente para Exu. Esta é uma outra conexão entre Djonga e a figura de Exu, pois Exu é sempre cantado como senhor das comunicações, das encruzilhadas, sem o qual os outros orixás não conseguiriam se comunicar com os humanos. É ele quem integra a realeza. Djonga constantemente se autodenomina como rei, seja em aspectos espirituais ou materiais, mas que faz parte da sua figura como líder, dono do território. Isto é permitido pelos encontros e conexões possibilitados pelas encruzilhadas.

A encruzilhada enquanto um lugar de morada materializa em sua configuração espacial a indeterminação que marca a natureza da mediação por exu. Se uma das dimensões de exu é a de um mediador necessário entre as divindades, os orixás, e os seres humanos, seu papel está longe de um simples intermediário, sendo a concepção de mediação aqui marcadamente diferente daquela de uma

mera facilitação da comunicação. A encruzilhada é ilusoriamente apenas um lugar de conexão: ela de fato coloca em contato pelo menos dois caminhos distintos, mas é esse mesmo contato que permite uma interrupção do fluxo de movimentos em qualquer desses caminhos. A encruzilhada introduz a possibilidade de deslocamento em todo o seu potencial de sentidos, de coordenadas materiais de movimento à possibilidade de significação. Como a encruzilhada, exu é uma entidade perigosa: abre e fecha caminhos, interrompe tanto quanto potencialmente permite conexões. (Cardoso; Head, 2015, p. 167).

Relacionando tais condições com suas vivências pessoais e as transformando em arte e posicionamento político, Gustavo Marques ficou conhecido no universo do rap por sua produção fonográfica com apurada denúncia ao sistema social vigente, na qual os diversos modos de poder se entrecruzam por meio de uma refinada elaboração crítica (Santos, 2021, p. 8). Contendo um caráter de denúncia e de problematização da sociedade tal como ela tem sido construída e das projeções do que ela se tornará, a obra de Djonga integra os “artivismos”^{xiii} negros como um “ponto de partida produtivo para desafiar o atual estado das coisas para a população afrodescendente nas Américas” (Saunders, 2020, p.185).

Segundo Solange Santos (2021), discursar sobre Djonga é, ao fim e ao cabo, discursar sobre os locais de fala e silenciamento, da ancestralidade e da identidade do povo negro em diáspora, bem como sobre a importância da representação para os sujeitos, cuja autopercepção é construída sobre pilares de desconhecimento, violência e ódio (Santos, 2021, p. 85). Vejo o rapper Djonga como um artista que permite que através da sua arte seja refletido amplas questões raciais, sociais, políticas e também aquelas pertinentes à história, trazendo algumas discussões sobre tempo(s), temporalidades e experiências históricas, apontando a influência artística, histórica, política e econômica que há nos processos pautados por ele para com os acontecimentos públicos do Brasil.

Acreditando que se configura um tempo onde se realiza e alcança objetivos importantes e necessários, dando continuidades as potências das ancestralidades e possibilitando melhor qualidade de vida para a população negra brasileira, muito bem apontados na noção de tempo espiralar e ancestral da Leda Maria Martins (2022), há também um tempo na qual a experiência das temporalidades tem sido completamente transpassadas por questões de um passado ainda vivido, baseado na escravidão, no racismo e em diversas outras violências silenciadas. Nesse ritmo, há “a falta de tempo” – leia-se falta de condições - e as sensações que surgem dessa aceleração, imediatismo e atualismo, como uma enorme preocupação que é determinante da existência e continuidade da vida no Brasil e no mundo. Além das questões exclusivas da população negra brasileira, percebemos ainda, em sua obra, os questionamentos e propostas

coletivas sobre a participação e interferência humana nas experiências temporais naturais, aqui tendo destaque a ideia de Antropoceno, catástrofe, Pandemia Covid-19 e a noção de Tempos precários, advindo do processo capitalista neoliberal.

Relacionando com os conceitos de diáspora negra, escravidão e colonialismo, indo ao encontro do Movimento Negro Brasileiro e do Movimento Hip Hop, relaciono as discussões aqui pretendidas com as temáticas sobre a negação do ser, o dispositivo de racialidade, os epistemicídios e a masculinidade negra. Em relação a bibliografia escolhida, reitero que busco trabalhar com vários/as autores/as que representam essas escolas teóricas e epistemológicas insurgentes por acreditar que auxiliam ativamente na construção da minha intelectualidade, seja teorizando ou criando novas reflexões. Nota-se que a datação do tempo, aqui apresentada pelo ano de publicação das referidas obras, possui proximidades intrínsecas com o período em que esta pesquisa foi(é) escrita e será publicada, em especial pela maior possibilidade de pesquisa e produção devido à divulgação na internet. Mas há também textos com datações que possuem uma certa distância, caso consideremos o tempo cronológico que os separariam por décadas. Por exemplo, se refletirmos sobre a condição da participação, escrita e divulgação das produções intelectuais negras brasileiras e do movimento de produção, resistência, (re)escrita e autoridade das pesquisas desenvolvidas, nota-se que há diversas intelectuais negras teorizando, revisitando o passado, buscando melhores condições para o agora e criando possibilidades positivas e urgentes para o agora e para o futuro. Isto prova que teorias também são práticas.

Uma ferramenta indispensável para a presente dissertação, além da ideia de corpos negros em movimento, é pensar a arte e a potência do Movimento Hip Hop, aqui estudados por meio do pilar Rap, como capazes de proporcionar leituras, representações e a produção de conhecimento de mundo. Assim, me dedico a discorrer sobre os conceitos de tempo e das temporalidades envolvidos por história, arte, negritude, ancestralidade e afrofuturismo. Além do mais, apresento a noção de outros tempos não esperados, mas provocados. Não esperados porque são tempos em que a própria condição humana como um todo está em risco, já que o planeta vem colapsando. Mas são tempos tido como totalmente provocados, porque a partir de violências, apropriação, desmatamento, indústrias, agronegócio e demais produtos do sistema capitalista neoliberal, o que se gerou e ainda gera, não poderia ter bons frutos, pois desde seu princípio o fundamento era ser desigual, violento e aniquilador. Afirmo em sequência que nossa melhor saída é que de fato o mundo acabe, em especial o mundo como conhecemos, planejando rotas de fugas tais como as constantemente elaboradas pelos negros e indígenas desde a colonização.

Compreendo que os conceitos trabalhados são utilizados por fins diferentes de análise, mas reintegro meus interesses e usos nesta dissertação. A ancestralidade possui algumas categorias de definição, assim como o afrofuturismo e ambos os temas podem ser encarados em sentidos culturais, artísticos, políticos, etc. Faço o trabalho de contextualizar primeiramente os movimentos e como surgiram, mas tenho foco especial na relação da ancestralidade e do afrofuturismo para com o tempo e conseqüentemente para a produção da história. Os movimentos apresentados ao decorrer da pesquisa, apesar de tornar a escrita prolongada, se justificam a partir da contextualização dos ambientes vividos, herdados e transpassados de historicidade que atingem meu sujeito de pesquisa e as minhas fontes estudadas.

Como o artista afrobrasileiro, Djonga ocupa um local de sujeito diaspórico que geograficamente reside em um país que foi colonizado e ainda hoje se baseia na violência e no racismo, em especial para com as populações indígenas e negras. Discutir e refletir sobre a colonialidade, raça, escravidão e racismo são formas de compreender o que há de mais mal resolvido no Brasil e que os direitos, subjetividades e a vida como um todo da maioria da população vem sendo propositalmente aniquilada. Com o projeto de sucateamento e abandono público das áreas da saúde, educação, segurança, alimentação, moradia, entre outros descasos, parece não haver nestes tempos algum espaço para a possibilidade de imaginar e construir outros futuros. Além disso, tais tempos provocados buscam retirar dessas populações os conhecimentos sobre si, sobre os seus e aquilo que é conhecido como passado e história.

Muitas dessas violências estão atreladas à noção de raça, mas também de gênero e classe. Com o colonialismo, houve também mudanças nos sistemas econômicos e na forma como nos organizamos enquanto estado e sociedade. O que posso afirmar é que o capitalismo, e uma das suas faces mais destrutivas, o neoliberalismo, tem destruído as condições de vida no planeta, cada vez mais de forma brutal e criminosa. Os efeitos desses sistemas sobre as subjetividades, fundamentos e ações que decorrem da necessidade do capital afetam diretamente os artistas brasileiros. Importante assinalar que meu sujeito de pesquisa, o Djonga, é alguém que faz questão de pontuar tais questões em suas músicas, entrevistas e shows, criticando inclusive a própria Indústria Musical que, apesar de fazer parte, é quem controla, escolhe e modifica aquelas músicas que farão ou não o chamado ‘sucesso’, que ultimamente é confundido com o ato de “viralizar”.

Nesta linha, a noção de desalienação pode auxiliar a compreensão desses movimentos, aparentemente distantes, mas que são passíveis de serem relacionados. Atualmente, há uma pressão digital para que artistas também sejam influentes/blogueiros, famosos, seguidos por milhares de contas nas redes sociais, reconhecidos, que se posicionem virtualmente, participem

de programas e conteúdos colaborativos em outros gêneros, etc. De acordo com José Victor Alves da Silva no artigo *Alienação e desalienação em Frantz Fanon, um psiquiatra anticolonial* (2025)^{xiv} esclarece que se

tratando-se de alienação colonial, a desalienação mais ampla de um povo devem envolver processos descolonizadores, nos quais as pessoas participam de todas as esferas de atuação e decisão de um projeto de construção nacional ou refundação da sociedade, uma “nova humanidade”, baseada em um novo humanismo (Fanon, 1968, ver também 1980, 2021a). Para Fanon, um indivíduo também se liberta – numa espécie de descolonização mental – através da participação nesse processo de descolonização da sociedade, a partir do qual ele “constrói, organiza, legisla, planifica” (Idem, 1980, p. 125). Logo, a descolonização, como ele entendia e reforçava, não se conclui espontaneamente, tampouco será entregue gratuitamente pelo colonizador, mas se realiza por meio do engajamento do próprio povo que se liberta com “seus músculos e seu cérebro” (Idem, 1968, p. 119). Além disso, ressalta que a descolonização é um “fenômeno violento” e não poderia deixar de ser, pois a colonização foi fundada através da violência e os colonizadores não interrompem a opressão que os beneficiam se eles não forem, de alguma forma, violentamente interrompidos pelos colonizados (Ibidem, p. 25). (Silva, 2025, p. 6-7).

Mateus Pereira e Valdei Lopes em *Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XXI* (2021) defendem a ideia de que nossa experiência com o tempo, devido ao uso desenfreado das tecnologias virtuais, se tornou em uma constante busca por atualização, esta que é inalcançável, já que é um tempo de imediatismo e de muitos bombardeios de atualização acontecendo a cada clique. Sempre vai parecer que “perdemos algo”, seja por não ter acessado o suficiente, seja por não acompanhar o que viraliza ou até mesmo pela rápida e constante atualização de informações em “tempo real”, ou seja, quando os fatos e eventos estão ocorrendo. Esta teoria da história é denominada de *Atualismo* e o artista Djonga trata dessas questões de forma artística, ainda que não de forma teórica/conceitual acadêmica.

Em entrevista para o *Chevetalks*, canal de Patrick Maia^{xv}, Djonga, retrata sobre a ideia de “novo mundo”, refletindo sobre a mentalidade das pessoas e as questões psíquicas decorrentes da pandemia da covid-19 e a maneira que isso refletiu nos shows, na presença, percepção, lugares e principalmente no consumo da internet. De acordo com Djonga, a partir da pandemia e dos processos de isolamento que vivemos, o uso desenfreado do telefone celular fez com que tivéssemos de nos submeter ao próprio aparelho e às lógicas das redes sociais, não importando talento, o sentir ou a dedicação, mas sim o ato de viralizar em aplicativos como TikTok, Instagram, etc.

Notável, Gustavo Pereira Marques não só permite a reflexão desses assuntos na sua música, mas também vivencia no agora contextos históricos que podem ser considerados além de atualistas, totalmente catastróficos, integrando o Antropoceno. Considerando a interferência

da humanidade nas questões climáticas/ambientais, isto também é interpelado por Djonga e seu contexto de produção. Acredito que inserir as discussões sobre o aquecimento global e outras problemáticas ambientais sejam uma preocupação pessoal enquanto historiadora e que minhas afirmações apontam para os tempos provocados que evidenciam como o Ocidente e o capitalismo seguem até hoje no projeto de destruição do planeta. Em minhas reflexões, busco observar como o Djonga (e todos nós) somos afetados em outras áreas que explicitam as relações de poder e as desigualdades, mas que não são necessariamente atreladas à ideia de raça, gênero e economia. Da mesma forma, é importante que o mundo, as pessoas, a história e a cultura não sejam separadas no trabalho de análise, pois julgo importante estudar não somente os álbuns em si, mas também a potencialidade e humanidade de quem está interpretando por meio de tempos e contextos que o influenciam.

Nesta ótica, recorro por vezes ao método documentário, desenvolvido por Karl Mannheim, cujo referencial teórico-metodológico está na avaliação dos dados empíricos produzidos mediante entrevistas, observação participante, produção e coleta de materiais audiovisuais e na categoria de visão de mundo, onde as experiências do mundo da cultura devem ser entendidas a partir de categorias próprias, mas distintas da teoria como tal (Tavares, 2012)^{xvi}

Na presente dissertação identifico a noção de como a identidade cultural da Musicalidade Negra e os artistas negros contribuem ativamente para a experiência e a escrita das noções de ancestralidade, afrofuturismo, consciência histórica e desalienação. Provo isso a partir do movimento do Samba e do Desfile da Escola de Samba, Vai-Vai, que em 2024 homenageou com seu enredo os 50 anos do Movimento Hip Hop mundial e os 40 anos do Movimento Hip Hop brasileiro. É importante apontar o fato de que a religiosidade da escola de samba Vai-Vai apoia-se na memória ancestral de corpos negros, que vivem e revivem experiências de um tempo histórico-social de desigualdades, elaborando formas particulares de resistência e rituais religiosos e profanos, que ora se diferenciam, ora se assemelham, elucidando a capacidade da linguagem simbólica de conectar o desconexo e unir o que está disperso, como aponta Claudia Alexandre (2021).

Encerrando o trabalho, apresento aspectos técnicos, imagéticos e reflexões sobre o sujeito Djonga e as fontes deste trabalho, os álbuns Ladrão (2019) e O Dono do Lugar (2022). Por questões de delimitação de escrita, restrinjo-me a apresentar questões que perpassam racialmente a população negra brasileira, mas reconheço que as fontes possibilitam diversas outras discussões que aqui não foram apresentadas. Tais obras são tidas neste trabalho como fontes históricas em conexão às temporalidades e a arte para com a história, cultura, práticas,

representações e subjetividades das diversas intenções existentes dos agentes produtores de cultura, dos sujeitos receptores e/ou de qualquer sujeito e movimento inserido no processo musical.

CAPÍTULO I

“Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje” RAPensando Temporalidades



Foto: Símbolo Adinkra para Sankofa^{xvii}

Fonte: Wikipédia

O tempo não é o mesmo para todas^{xviii} e “nem todos estão no mesmo tempo agora” (Turin, 2021, p. 05). Assim, a forma que o tempo é percebido, também possui particularidades. Refletir sobre qual é a definição de tempo seria um “tempo” não tão bem aproveitado, tendo em vista que esta é uma preocupação que acompanha a humanidade desde seu surgimento, mas que continua a ser um conceito sem possibilidade de definição absoluta ou de fixação^{xix}. Ainda que conceitualizar seja uma tarefa importante, certas ideias como o tempo, a cultura, a ancestralidade, o afrofuturismo, mediante toda sua complexidade, não podem ser definidas de forma universal ou simplista. O que cabe às historiadoras e àquelas pessoas que direta ou indiretamente pensam, sentem, avaliam e questionam sobre suas relações com o tempo^{xx}, é buscar uma maior consciência para experienciar as temporalidades de forma a notar as sutilezas, simultaneidades, assimetrias e os diversos movimentos que há em torno das heterocronias^{xxi}, ou seja, da multiplicidade dos tempos históricos. “O tempo em que vivemos não é tampouco um vazio no qual se pode simplesmente situar os indivíduos e as coisas; ele é um tempo heterogêneo” (Salomon, 2018, p. 22).

Segundo Reginaldo Prandi (2001, p. 48), “para os ocidentais, o tempo é uma variável contínua, uma dimensão que tem realidade própria, independente dos fatos, de tal modo que são os fatos que se justapõem à escala do tempo”. Baseado em uma lógica linear e progressiva, o tempo para o ocidente, imposto a outros continentes, é onde “os acontecimentos são enfileirados uns após outros, em sequências que permitem organizá-los como anteriores e

posteriores, uns como causa e outros como consequência, construindo-se uma cadeia de correlações e causalidades que conhecemos como história” (Prandi, 2001, p. 48)^{xxii}. É o tempo projetado para a frente de modo que "o que vai acontecer compõe com o presente e com o já acontecido, uma linha sem solução de continuidade, estando o futuro determinado pelo que o precede. Podendo assim ser controlado pela ação no presente” (Prandi, 2001, p. 48). Para Leda Martins,

(...) A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro, marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade, ainda que a vivência e a experiência individual da temporalidade sejam problematizadas e arguidas por muitos filósofos do próprio ocidente. Segundo Reis, “a história da filosofia sempre o tematiza: desde Parmênides, Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, São Tomás, Leibniz, Kant, Hegel, Marx, até Husserl, Heidegger, Bergson, Bachelard, para citarmos somente os discursos sobre o tempo mais clássicos. Há, na verdade, uma legião de pensadores, em várias áreas do conhecimento, que discursam sobre o tempo, em fecundas e instigantes elaborações. Um paradigma e premissa básicos dessas especulações repousam no pressuposto de que o tempo, fundamentalmente, é constituído por uma passagem cronológica que o divide e recorta em passado, presente e futuro, ordenados na lógica de sucessão, seja do instante, dos dias, dos ciclos, eventos e acontecimentos. (...) Nas imagens que designam o tempo, a mais comum, graficamente, é a da seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem e, mesmo quando aponta para duas direções, desenhando um modo de designação e de percepção do tempo. (Martins, 2022, p. 26)

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra ocupa um lugar singular^{xxiii}. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pelas palavras, em seu estatuto de escrituras. Diferentemente do Ocidente, há em outras sociedades e epistemologia, experimentações temporais que não são lineares, escritas e progressistas. Mas que são sensoriais, vividas, integradas à totalidade da experiência. No caso das populações indígenas nas Américas, muito da relação com o tempo foi construída pela relação com a natureza, sendo também, essa cosmovisão, algo próprio, singular. Por exemplo, os povos Kaiowá e Guaraní tem uma forma própria de conceituar o *ára* (tempo e espaço).

O passado -**ymaguare** - além de representar um tempo distante, é um tempo filosófico e político, presente em narrativas históricas, trazidas para os discursos de lideranças políticas e religiosas, quer sejam jovens, adultos e anciãos, especialmente os envolvidos em torno das lutas para retomar aquilo que consideram essencial e necessário para seu povo, o direito de viver de acordo com seu modo de ser dentro dos seus territórios tradicionais. Os acontecimentos vividos e narrados no tempo presente, Ko'anga, indicam um tempo de lutas pelas retomadas dos territórios tradicionais, espoliados sistematicamente durante o tempo do sarambi, que significa esparramo (Companhoni, 2020, p.33).

Se aproximando de uma concepção de sentido da luta, também é diferente a relação com o tempo elaborada por parte dos africanos e das Filosofias Africanas, estes quase nunca

reconhecidos pela Teoria da História e nem mesmo citada pelos teóricos ocidentais. “Várias noções de tempo também são arguidas e fundantes do pensamento filosófico, e nelas se encontram argumentos sobre o tempo, como especulação teórica e como experiência cultural, muito diversas das concepções e fabulações ocidentais” (Martins, 2022, p. 27). Entre diferenças e potencialidades, as concepções africanas do tempo, por exemplo, valorizavam “a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam e se traduzem pelo e no corpo, alinhadas e compostas por outras percepções” (Martins, 2022, p. 32).

ANCESTRALIDADE E TEMPO ANCESTRAL

Leda Maria Martins (2022) aponta que a África e os povos africanos conhecem a textualidade escrita e a textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas culturas escritas de palavras, como a egípcia, que com a suméria e a chinesa, foi uma das mais antigas de todas as organizações sociais. Porém, com o privilégio da escrita em línguas europeias introduzidas em África e nas Américas pelos colonizadores europeus fez com que alguns dos antigos códigos de registro fossem substituídos por um modo de inscrição colonial apresentado como “fonte exclusiva de conhecimento, se impondo, excluindo e apagando os saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus, se instalando como veículo instrumental de ostracismo, segregação e estigmatização” (Martins, 2022, p. 34).

A filosofia africana leva em conta toda a fama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades (Martins, 2022, p. 32).

Esta afirmação é importante porque elucida como a produção de conhecimento é uma preocupação e um resultado das corporeidades africanas. Através de outras formas de saber, expressão, criação de memórias e histórias, a filosofia africana entende as corporeidades como produtoras de conhecimento e como forças pensantes. Ainda de acordo com Leda Maria

Martins (2022), “o movimento do corpo-voz, do corpo-chão, do corpo-mastro, ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica e espiralar das temporalidades simultâneas”. E, através “dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance” (Martins, 2022, p. 133-134) que une temporalidades, corpo e história.

Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do evento performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestral e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, **abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva**. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes como no depois do instante que a restituiu, em evento. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber de uma experiência acumulativos que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (Martins, 2022, p. 132-133). (grife pessoal).

O filósofo queniano John Samuel Mbiti, aponta que essa complexidade ontológica, na qual o tempo gira para frente e para trás, constituindo o presente, são dimensões temporais derivadas de duas palavras do idioma suawili: *Sasa* e *Zamani*. *Sasa* é o sentido de imediatismo, proximidade e de agora, é o que necessita de imediata atenção, é em si mesmo uma completa dimensão temporal, com seu próprio futuro curto, um presente dinâmico e um passado experimentado. *Zamani* é o macro tempo ou tempo grande e possui seu próprio passado, presente e futuro, mas em uma escala mais ampla. *Sasa* alimenta ou desaparece em *Zamani* e ambos se tornam inseparáveis, permitindo que os eventos ‘movam-se’ para frente e para trás^{xxiv}. E são nas andanças dessas composições que nos vestimos de ancestralidades (Martins, 2022, p. 203).

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente (Oliveira, 2007, p. 4).

Assim como o tempo, sinto e entendo a ancestralidade como multiplicidade, como aquilo que está presente nos aspectos mais íntimos e próximos, como algo que interfere não só

no passado, figurando aqueles que mantiveram e adaptaram os conhecimentos, sonharam e resistiram. Ela se apresenta como agente que protagoniza no presente os movimentos espirais e quem detém as tecnologias necessárias para melhor caminhar no futuro. A ancestralidade compreende o que ainda não é compreensível. Assim como Exu, brinca com as temporalidades e está em tudo, ainda que pareça que não estar. Figurando entre mundos e temporalidades, a ancestralidade não é o retorno do mesmo, mas é o retorno em diferença, é o retorno com mudanças e transformações. “A ancestralidade é responsável por definir de modo estruturante a cosmo percepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas”^{xxx} (Martins, 2022, p. 58)^{xxv}.

Uma gnose poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornos, se instala e se expande. Princípio materrelacional, interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e de transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade de sua natureza. Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. No seu âmbito tudo se estabelece em relações interdependentes e mutuamente constitutivas (Martins, 2022, p. 203).

David Eduardo de Oliveira (2005), mostrou que a ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. É ao mesmo tempo “enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. É também uma arma política” (Oliveira, 2005, p. 258), porque questiona a vivência na diáspora e se nega à violação e aprisionamento que lhe querem. A ancestralidade, segundo Leda Maria Martins (2022), é “clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar que retorna, restabelece e, também, transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2022, p. 204). Entre diversos conhecimentos e ensinamentos produzidos pela ancestralidade, nesta pesquisa foco-me para a relação ancestral para com o tempo histórico e seu caráter prático de interferência. Nas relações para com as temporalidades, o tempo ancestral é fundamentado em ensinamentos e conhecimentos que ultrapassam as noções de temporalidade e espaço. O tempo ancestral é

Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contínuos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. As curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir. O ancestral, experiência acumulada do vivido, assegura a transposição das silas cruzadas, das travessias transversais, mantendo a possibilidade de permanência dos seres em sua existência diferenciada. Por isso é lembrado e celebrado como fonte de conhecimento e de rejuvenescimento. Na órbita da temporalidade ancestral, a primazia do movimento matiza os eventos, em processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois,

contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. No movimento cíclico, há permanência e repetição em diferença. Nesse processo perpétuo de “ir-e-voltar da vida [...] não existe fim”, pois a “vida é um contínuo por meio de muitos estágios [...] nos quais não existe morte nem ressurreição, pois “a vida é um permanente processo de mudança” (Martins, 2022, p. 204).

Leda Maria Martins (2022) conclui que diferentemente do ocidente, o tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexaurível e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade e continuidade do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se aprofunda no Mar-Oceano (Martins, 2022).

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais às práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos em sua integralidade e totalidade. E se manifesta por um prisma de formulações e de africanias, seus corpos-tela, formas que regem suas oralidades, seus meios e modos de verificação, como força de permanência e de Presença da ancestralidade, grávida de cinesias, ondulações, assimetrias, circunlocuções. Quer nas práticas medicinais curativas, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas da voz, na música e nas sonoridades, na escultura e nas artes das indumentárias e das máscaras, nos jogos corporais, nos dançares afro inspirados, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre as pessoas e entre o humano e o divino, e em particular, na vivência do tempo espiralar, a ancestralidade pulsa, rima, espargindo, em ondas de rádio vibração, a força vital (Martins, 2022, p. 207).

Ngugi wa Thiong'o^{xxvi}, escritor dramaturgo queniano, que escreveu obras em língua inglesa e que posteriormente tem escrito apenas em língua gĩkũyũ^{xxvii}, tem suas obras produzidas como novelas, peças teatrais, contos e ensaios, da crítica social à literatura infantil. Thiong'o reflete também sobre a questão das temporalidades. O presente é o momento em que é necessário recordar que ocorrerão continuidades, que coisas posteriores virão, mas que não serão idênticas a você. Da mesma maneira, é necessário saber que você também é esse depois, uma continuidade de alguém, ainda que não seja exatamente igual aquele ser. Portanto, valorizar a ancestralidade e o tempo, é valorizar a vida. A sua vida. A vida de quem está ao seu redor. A vida dos animais. A vida das plantas. A vida das coisas.

Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós,

mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendrar seres idênticos a nós mesmos. [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (Thiong'o, 1997, p.139).

Atravessando e fundamentando todos esses tempos, a ancestralidade age buscando melhores condições no agora e no futuro, vivendo uma coletividade e valorizando por meio da memória, das ações e do culto, aqueles que antecederam a caminhada. Essa potente força agrupa muitos valores e se fundamenta como princípio magno que

(...) ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios. Porque contemplam em si os princípios masculino, feminino e coletivo em relação complementar; porque restituem a força vital aos seus descendentes, tanto aos anelados por vínculos consanguíneos quanto aos constituídos e agregados por relações familiares de escopo mais amplo, agrupados por imaginárias e simbólicas redes de pertencimento; porque balizam a vivência espiralar das temporalidades e do espaço; o princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do corpus cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção de conhecimento, em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros (Martins, 2022, p. 58-59).

De acordo com Leda Maria Martins (2022), a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, “matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os tempos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de perene transformação. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (Martins, 2022, p. 132). E a “experiência do tempo tropeça entre temporalidades sempre muito distintas, que por vezes nos arrastam para velhas correntes, tornando-nos habitantes compulsórios de um passado que se atualiza” (Mombaça, 2021, p. 114).

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestral na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade, como uma sophia? De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecto, de rememoração e de devir simultâneos? Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência (Martins, 2022, p. 23).

A poética e reveladora noção de tempo espiralar é uma importante contribuição de Leda Maria Martins (2022), apresentando que as temporalidades são curvas, simultâneas, distantes mas próximas, sempre em movimento fundado pela ancestralidade. Segundo ela, a concepção espiralada do tempo “funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga^{xxviii}, núcleo de energia vital em movimento” (Martins, 2022, p. 58).

O que garante essa similaridade é a herança coletiva transmitida de geração em geração, ligando vivências do passado com o presente. Essa herança possibilita que a ancestralidade se manifeste. É o que estrutura a percepção de mundo presente na história dos africanos e de seus descendentes, sobretudo no que diz respeito às religiões (Oliveira, 2014, p.30). A ancestralidade se tornou o princípio organizador das práticas sociais e rituais dos afrodescendentes no Brasil. É também um dos valores civilizatórios importantes para se analisar elementos presentes em manifestações de matrizes africanas - como beleza, ritmo, gênero, religiosidade, negociação, ginga, encantamento, organização, criatividade, combatividade, tradição, mito, rito, corpo, poética, contemporaneidade, entre outros. O entendimento sobre a dinâmica das africanidades só pode ser alçado se considerarmos os diversos valores coletivos e individuais que movem a comunidade (Alexandre, 2021, p. 39).

Afirmar que movimento, memória e a interferência do passado no presente e no planejamento de futuros são faces do tempo, é reconhecer que não se pode andar para frente, sem olhar para trás, como o Movimento Sankofa sinaliza. Baseado na ancestralidade e na projeção de outras valorizações, o movimento sankofa se apresenta como referência e chave compreensiva para essas outras noções de temporalidades. Sankofa é também um dos pilares do movimento afrofuturista, que percebe e possibilita imaginações de futuros negros com outros objetivos, sejam eles históricos, artísticos, culturais, educacionais e/ou de lutas para melhores condições de existência. “Sankofa indica a função simbólica do afrofuturismo como um tipo de “oxímoro temporal”, capaz de remanejar as formas artísticas politicamente, reunindo o passado e o futuro para construir projetos utópicos” (Lima, 2023, p. 97).

Concordo com a noção desenvolvida por Walidah Imarisha de que pessoas negras hoje vivem uma ficção científica. “Nós somos os sonhos de pessoas negras escravizadas que ouviram que era muito ‘irreal’ imaginar que um dia elas não seriam chamadas de propriedade. Essas pessoas negras se recusaram a limitar seus sonhos ao realismo, e, em vez disso, nos sonharam” (IMARISHA, 2015, sem página, tradução minha). Há força nesse pensamento, uma força que transcende as barreiras do tempo. É ancestralidade, é projeção de um futuro. Futuro ancestral. O afrofuturismo permite que pessoas negras contem suas próprias histórias especulativas e se reconheçam em seus heróis e heroínas. O afrofuturismo pode expandir os horizontes de uma garotinha negra, fazendo-a desejar ser astronauta só porque a imagem de uma personagem lhe diz que isso é possível. O afrofuturismo nos faz sonhar, mesmo com todas as opressões e adversidades do mundo real. Sonhos sobre futuros reais melhores. (Souza, 2019, p. 57)

A ancestralidade organiza e funda muitos movimentos, entre eles, o Afrofuturismo. É a partir da proximidade da ancestralidade negra com outras formas de se sentir as temporalidades, no sentido de revisitar, reescrever e retomar o passado que foi escondido e/ou silenciado, com posições e atitudes tomadas no presente almejando transformações, que se é possível imaginar futuros negros. Futuros estes que são uma questão não permitida^{xxix} a ser imaginada. A ancestralidade age como uma técnica e fundamento que possibilita o afrofuturismo como movimento e prática. “Por meio das Tecnologias Ancestrais é que se aprende quais ações práticas precisam ser tomadas para construir futuros melhores” (Mariah, 2021).

Em um curso realizado com Mariah (2024), ela apontou que as Tecnologias Ancestrais são ciências de reencantamento do mundo, que nos ajudam a sustentar a árdua tarefa de tornar a destruição anunciada pelo mundo ocidental, uma profecia sombria e irrealizada. Sendo conhecimentos que partem de princípios profundamente ancestrais e que alimentam nossos espíritos para seguir nas lutas de contracolônização pós-apocalípticas. São práticas que (...) através do resgate cultural buscam se reconectar com os modos de vida que o colonialismo presumiu estar destruídos. Em seu trabalho de conclusão que irá se tornar livro, portanto não estando publicado, Morena Mariah apresenta ainda que "na mitologia iorubá, os únicos seres a vencerem Iku (a morte), são as crianças gêmeas Ibeji, que representam a alegria, a brincadeira, a festa e a inovação. Para as Tecnologias Ancestrais desse Brasil neocolonial, são nossos saberes e fazeres encantados que podem dar respostas de vida em tempos de prenúncios de morte. O que sustenta nossa resistência ao genocídio, seriam as festas, como o carnaval, as rodas de samba, a capoeira, já que as nossas Tecnologias Ancestrais são potentes antídotos contra a experiência de contínua morte da Maafa (grande desastre), iniciado como projeto na escravidão que nunca se acabou e que se estende em direção ao futuro. Assim, Tecnologias Ancestrais são técnicas de formação, retomada e manutenção de vínculos com nossa identidade, ancestralidade e cultura.

AFROFUTURISMO

O afrofuturismo como movimento de resistência negra confronta o eurocentrismo e busca ressignificar e historicizar o arquivo ocidental de imagens essencializadas do outro – não-branco, não-europeu, originários, africanos e diaspóricos. “Imagens estas que foram forjadas através do genocídio e do apagamento cultural, imposto aos povos aborígenes/originários da

América, da Ásia e da África” (Lima, 2023, p. 102). Assim,

Conceituar afrofuturismo e conceber uma teoria do afrofuturismo exige que repensemos como a identidade e a história preta foram constituídas enquanto conjunto, em razão de uma realidade corrompida que foi criada pelo sujeito dominador. Ao refletir sobre afrofuturismo, estamos em processo duplo: desconstruir uma narrativa e uma representação criada para o sujeito preto e reconstruí-las de forma positiva. Para rearranjar essas estruturas danificadas, o afrofuturismo as reprojeta. Ele as aceita e vai para além da escravidão, retomando ancestralidade. Ele nega o passado estereotipado, não por não aceitá-lo, mas por crer que pessoas pretas são mais do que o que foi criado pelo racismo e pela escravidão. Tudo isso a fim de construir novos presentes e novos futuros. Dessa forma, o afrofuturismo encaixa-se enquanto processo dessa ação determinante para a sociedade atual, distorce a realidade, muda a ordem mundial e assume uma centralidade que revê a estrutura dominante. O afrofuturismo assume a narrativa, não para se tornar colonizador, não para se tornar um novo “eu”, mas para possibilitar multiplicidades. (Silva, 2022, p. 59)

O afrofuturismo, de acordo com Amanda Beserra, é um “movimento multifacetado que alia temas como tecnologia e ancestralidade africana, em uma viagem pela busca da ressignificação da existência negra pelo tempo e espaço” (Beserra, 2021, p. 13). Constituído como uma “tentativa afrodiaspórica de restituir formas alternativas de produção de conhecimento e de autorrepresentação, desqualificadas e apagadas a partir do processo de racialização implicado na formação da modernidade” (Lima, 2023, p. 91), o afrofuturismo é “carregado de potência da crítica epistemológica contida nas artes afrodiaspóricas” (Lima, 2023, p. 91). O Afrofuturismo, ligado a Afrocentricidade, afirma que África é o centro de tudo. Portanto, “todas as questões que perpassam a existência negra no mundo são (re)pensadas com o foco em África” (Souza; Assis, 2019, p. 70). Este movimento torna-se instrumento político fundamental no processo de abertura do “significante negro” ao anti-essencialismo, o resultado de séculos de resistência afrodiaspórica, de busca pela criação de futuros alternativos, que, ao tornarem-se reais, parecem ficção ou sonho (Lima, 2023, p. 95), podendo ser lido tanto em uma vertente pós-moderna, quanto pós-colonial^{xxx}.

O movimento afrofuturista tem a difícil missão de usar seus elementos para projetar imagens futuras para um povo que teve o passado sistematicamente apagado. E por consequência, devido à manutenção de um sistema racista, não encontra referenciais no que diz respeito à cultura, tradições e ancestralidade. Pois como diz o professor e escritor Abdias Nascimento (2016 [1978], p.112), além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. Sendo assim, resgatar através de narrativas ficcionais o que foi roubado e obliterado da história dos povos negros é uma forma de conduzir uma cultura própria. E nos campos da mitologia e da ciência, esse resgate acaba sendo um “ato afrofuturista”, pois como lembra Womack (2013) a teoria crítica

também é um aspecto desse movimento. (Souza, 2019, p. 47)

Ana Paula dos Santos, em seu estudo *Geração Tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero* (2018), aponta que o Afrofuturismo nasceu em paralelo à efervescência da cultura *beatnik* nos Estados Unidos e possui como linguagem do movimento a junção do imaginário sobre artefatos tecnológicos futuristas e os artefatos tradicionais de matriz africana. Criando assim, “um estilo de ficção científica que trata dos problemas relacionados a questões de raça, classe e gênero no século XX e que também fala da ancestralidade africana” (Santos, 2018, p.169). Outro fundamento importante é que “se apropriar de temáticas transversais junto das questões de raça é um fator presente nas manifestações afrofuturistas” (Silva, 2019, p. 142).

O movimento do Afrofuturismo tem uma estética própria e possui alguns elementos característicos singulares, como o reconhecimento de África como a terra originária de todas as pessoas pretas no mundo e o respeito a sua ancestralidade. Outra característica importante é que, por se tratar de um movimento voltado para pessoas negras, trabalha-se com o protagonismo negro, baseado nas narrativas verdadeiras sobre esse povo. Para o Afrofuturismo, a ideia de um continente destruído, caótico e sem produção intelectual pulsante não existe. Foi uma invenção distorcida, criada pela supremacia racial e que se cristalizou como verdade no decorrer dos anos. Por último e talvez mais notável, a estética Afrofuturista utiliza a tecnologia e a ficção científica para a criação de futuros possíveis, que talvez sejam utópicos para o povo negro, utilizando elementos da cultura *High-tech*, como dispositivos de luta política e crítica da atual situação do povo negro no mundo. (Souza; Assis, 2019. p. 69)

Apesar do seu surgimento estar associado a manifestações artísticas anteriores, o Afrofuturismo enquanto termo escrito, foi cunhado na década de 1990 por Mark Dery, que o definiu como “ficções especulativas que tratem de temas afro-americanos e que abordam preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX” (Dery, 1994, p. 180). Roger Silva (2019) ao analisar o afrofuturismo, apresenta que este é um movimento global estético, surgido na década de 60, onde ao notar a não presença do corpo negro nas produções, artistas e intelectuais norte-americanos negros sentiram a necessidade de criar um movimento em que visibilizasse este grupo por meio de elementos visuais futurísticos e artefatos tradicionais de africanos (as) que se mostra em diversas linguagens, seja elas artísticas, políticas, teóricas e/ou sociais (Silva, 2019, p. 10).

O Afrofuturismo foi construído por diversas formas de arte e cultura, inclusive pelas consideradas, a partir de um padrão eurocêntrico, “mais baixas” como vídeo games, grafite, rap, música eletrônica. Dery (1995) afirma que o Afrofuturismo se construiu principalmente no *hip hop*^{xxxvii}, nos sons do corpo que imitam máquinas do *beat box* (percussão vocal do *hip hop*) e na dança performática do robô, constituída por uma série de movimentos que imitam as figuras robóticas dos filmes de ficção científica.

(Santos, 2017, p. 78)

“Devido ao caráter político, percebe-se que a linguagem afrofuturista em olhar opositor negro, identifica a partir da marginalidade, a potencialidade do corpo negro em criticizar as imagens do futuro” (Silva, 2019, p. 80). Observe, inclusive na história do seu conceito, o movimento afrofuturista, oferece alternativas não-lineares de interpretação acerca das próprias noções de temporalidades, já que “criando complicações temporais e episódios anacrônicos que perturbam o tempo linear do progresso, esses futuros ajustam a lógica temporal que condena sujeitos negros à pré história” (Eshun, 2015, p. 55). Assim, “o afrofuturismo avança rapidamente na elaboração de respectivas alternativas de futuro acompanhadas por críticas à cronologia histórica linear” (Lima, 2023, p. 103) e sinaliza “uma ampla gama de futuros possíveis, existentes dentro, fora ou nas fronteiras da modernidade” (Lima, 2023, p. 104).

Perguntando-se onde estavam os escritores e as escritoras negras nas obras literárias de ficções científicas e o porquê da literatura negra histórica e social ser expressivamente maior do que a literatura negra de ficção especulativa no universo literário estadunidense (Freitas; Messias, 2018), Mark Dery também tinha como questão uma outra problematização: como seria possível para uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, e cujas energias foram acostumadas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar possíveis futuros? (Dery, 1994, p.180). A problematização do afrofuturismo se funda então, mais do que somente na questão racial, também nas questões de temporalidades e de tempos diversos^{xxxii}. Afinal, o afrofuturismo lida com um grandioso problema para a população negra que foi o aniquilamento e a tentativa de silenciamento que resultou em uma não permissão e não possibilidade em conhecer o passado, de saber quem se é, de onde se veio e qual local habitava seus antepassados, anteriormente a colonização e a escravização, por exemplo.

A razão histórica para termos sido tão empobrecidos em termos de imagens futuras é porque, até muito recentemente, como uma população nós fomos sistematicamente proibidos de qualquer imagem do nosso passado. Eu não tenho ideia de onde, na África, meus antepassados negros vieram porque, quando eles chegavam no mercado de escravos de Nova Orleans, os registros desse tipo de coisa eram sistematicamente destruídos. Se eles falassem a sua própria língua, eles apanhavam ou eram mortos [...]. (Freitas; Messias, 2018) ^{xxxii}

Esta foi uma das reflexões de Samuel R. Delany, intelectual e artista negro que teria criado e utilizava a ideia de afrofuturismo como uma reflexão de futuro (ainda que inconsciente do termo), e que contribuiu ativamente para o desenvolvimento do trabalho de Mark Dery nos Estados Unidos^{xxxiii}. Dery (1994) aponta que “quando, de fato, nós dizemos que esse país foi

fundado na escravidão, nós devemos lembrar que queremos dizer, especificamente, que ele foi fundado na destruição sistemática, consciente e massiva das reminiscências culturais africanas”. Nota-se que “as formas estéticas do afrofuturismo são marcadas por uma forte historicidade” (Lima, 2023, p. 94), e que, por vezes, é uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais’ (Womack, 2015, p. 30).

Até porque “o afrofuturismo implica necessariamente a crítica e a quebra da temporalidade linear que caracteriza a modernidade” (Mombaça, 2020, p. 10-11), pois, “sua própria narrativa histórica se distancia do arranjo cronológico moderno” (Lima, 2023, p. 96). Seguindo Eshun (2015), Cairo Lima defende que as oscilações e descontinuidades históricas que caracterizam a temporalidade afrofuturista são intencionais, isto é, os artistas buscam estabelecer um processo de desfamiliarização e desnaturalização da interpretação histórica convencional sobre a formação cultural da modernidade, que desconsidera experiências sociais das populações afrodiaspóricas (Lima, 2023, p. 96).

Kênia Freitas e José Messias (2018), no artigo *O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo^{xxxiv} - as distopias do presente*, tensionam os referidos conceitos para questionar o lugar das distopias negras na contemporaneidade, a partir do cinema, da música e da literatura. Evocando Achille Mbembe, uma das principais vozes dos chamados estudos Pós-Coloniais e defensor do Afropolitanismo^{xxxv}, afirma que de todo modo o futuro já está localizado na África, uma vez que nos próximos 30 a 50 anos, uma em cada três pessoas será africana ou descendente de africanos (Mbembe, 2016). Ou seja, o afrofuturismo deixa de ser uma questão étnica/populacional ou continental e se torna planetária, sendo necessário a compreensão que o futuro negro é o futuro da Terra (Freitas; Messias, 2018).

O que localizamos no afrofuturismo e no movimento preto como um todo, o qual clama por medidas para que o racismo seja extinto, é a construção de um ideal político, uma tomada de consciência quanto às opressões experienciadas por pessoas pretas. Para retirar os sujeitos pretos da margem, a afrocentricidade cria uma análise das relações humanas existentes, evidenciando como novas experiências podem ser vividas por sujeitos pretos para que esses, não apenas percebam o regime de opressão que vivenciaram/vivenciam, como também a projeção de novas possibilidades para seus futuros. No entanto, para que essas mudanças ocorram de forma efetiva, pessoas pretas são as mais indicadas para o desenvolvimento da afrocentricidade e, conseqüentemente, do afrofuturismo, caso contrário nós manteremos em local de marginalidade que foge à teoria afrocêntrica e ao movimento estético afrofuturista. Será com base nessa visão de retomada e reformulação da história que o afrofuturismo se fundamentará, uma vez que, conforme disse W.E.B. Dubois (1905, p.104 apud KARENGA, 2016, s.p): “Só podemos compreender o presente nos referindo ao passado e estudando-o de forma contínua, quando qualquer um dos fenômenos complicados de nossa vida cotidiana nos deixar perplexos; quando surgem problemas religiosos, políticos ou raciais precisamos sempre nos lembrar de que, embora sua solução esteja no presente, sua causa e explicação se encontram no passado”. (Silva, 2022, p. 62)

Completando 34 anos, no momento em que escrevo este capítulo (2024), o Afrofuturismo como um movimento intelectual, de planejamento, artístico ou ativista, enraizou-se nas tradições religiosas baseadas no Yorubá e em outras tradições da África Ocidental. Envolveu, neste caso, o que Raymond Williams chamou de estrutura de sentimento, resumido às “diferentes maneiras de pensar que competem para emergir a qualquer momento da história” (Saunders, 2020, p. 205). Sabe-se que nessas poucas décadas de existência o afrofuturismo passou por uma série de redefinições, “sobretudo no sentido de ampliar o pensamento do universo cultural restrito aos negros dos EUA para um pensamento negro africano e diaspórico mundial” (Freitas; Messias, 2018).

Assim como nos Estados Unidos, aqui “no Brasil não houve de fato uma introdução formal da linguagem afrofuturista” (Silva, 2023, p. 80). A integração do movimento afrofuturista brasileiro se deu de maneira orgânica, com característica semelhante a outros movimentos que compõem a identidade negra brasileira, suas artes e a condição de tempo espiralar, o que acaba por inviabilizar uma datação fixa de marco inicial. Há um processo. Ao apresentar o *Afrofuturismo brasileiro antes do Afrofuturismo brasileiro*^{xxxvi}, Roger Silva (2023), mostra produções anteriores a 2010, momento em que artistas e intelectuais brasileiros começaram a denominar suas obras como afrofuturistas e criar uma própria linguagem afrofuturista brasileira. Artistas da música popular brasileira como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil e Tim Maia, desde as décadas de 1960 e 1970, produziam obras que envolviam temáticas de futuro e negritude em suas faixas musicais e nas capas dos álbuns, inseridos ainda em um contexto de Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), fato que acabou tornando-os subversivos aos olhos do regime ditatorial, sofrendo retaliações.

“Os contextos históricos das produções afrofuturistas muito interessa. Afinal, na produção afrofuturista, não basta apenas se preocupar com a representação de negras e negros, é preciso se utilizar da teoria crítica nas expressões da linguagem” (Womack, 2015, p. 28). Assim, a afirmação da linguagem afrofuturista no Brasil, enquanto um movimento que mescla o contexto racial nacional e influências das pautas do Afrofuturismo estadunidense, emerge na década de 2010 e confirma a “tendência de intelectualização do campo artístico, tendo a maioria das artistas afrofuturistas brasileiras possuindo formação superior, em especial nas áreas de Cinema, Letras, Comunicação, etc. - incluindo sujeitos de origem social periférica” (Lima, 2023, p. 99). Nessa linha, “é importante deixar evidente que o afrofuturismo não é a mera junção de futurismo + África” (Souza, 2019, p. 34-35)^{xxxvii}.

O Afrofuturismo se desenvolveu a partir de produções culturais, tais como, músicas, filmes, videoclipes, capas de álbuns, moda, colagens digitais e literatura. Com a finalidade de prospectar um futuro crítico, que entende o passado e o presente como fatores importantes na construção de uma posteridade que contemple os corpos e as comunidades negras. Compreende-se, aqui, que o Afrofuturismo é uma forma de construir o olhar opositor negro, que se contrapõe a imagens de uma negritude estigmatizada por valores racistas e que denuncia as opressões presentes nas representações advindas da branquitude. A linguagem utiliza das noções da ancestralidade negra ou africana, como uma forma de construir outras narrativas sobre temporalidade e ficção científica. (...) Destaca-se, também, como o Afrofuturismo é uma linguagem que possibilita a representação de corpos de mulheres negras e LGBTQIAP+ negrxs em uma perspectiva interseccional para a construção de narrativas de futuro que interroguem e se distanciem das normativas de raça, gênero e sexualidade. (Silva, 2019, p. 93)

ANCESTRALIZAÇÃO DE FUTUROS

“Ler o futuro - isto é: as forças que estão em jogo na produção do futuro - é apenas o primeiro passo rumo a uma ação cujo sentido é o de moldá-lo, agir sobre ele” (Mombaça, 2021, p. 110). Nesta linha, a pesquisadora Morena Mariah^{xxxviii}, em um episódio do seu podcast *Afrofuturo*, propõe um conceito próximo aos objetivos deste trabalho e cunha a ideia de Ancestralização de Futuros^{xxxix}, um caminho ‘sussurrado’ de possibilidades. Condensação de muitas pesquisas, realizadas desde 2018, ela relaciona o afrofuturismo e a educação. A ancestralidade de futuros é uma ideia que, segundo a Mariah (2022), é uma práxis, uma prática e teoria, que tem como objetivo principal produzir a continuidade da vida^{xl}. A Ancestralização de futuros é necessária para que exista futuros, qualquer que seja ele. Já que sem a ancestralização de futuros, o processo de tomada de decisão para curar a ferida colonial que temos, tanto no Brasil quanto ao redor do mundo inteiro, não vai acontecer, porque não terá vida e não existirá futuro nenhum para a humanidade. Tudo estará reduzido ao genocídio, à destruição ambiental, à colonização interplanetária, onde já se vê ideias de colonizar outros planetas, deixar coisas na lua, etc (Mariah, 2022).

É preciso e urgente a ancestralização de futuros porque de fato o mundo capitalista está destruindo o planeta, com a pretensão de apropriar do máximo que se é possível e a partir da escassez, deixá-lo nas piores condições para os “condenados da terra”. Com a precarização e com o que sobrar, que se esforcem para existir aquelas pessoas que não detêm poder. A produção de continuidade da vida apresentada por Morena Mariah (2022), diz respeito ao objetivo de salvaguarda dos modos de vida e dos valores tradicionais, compartilhados pelas culturas tradicionais dos povos originários. O objetivo principal na ancestralização de futuros é, portanto, a manutenção e salvaguarda dos modos de vida e valores éticos desses grupos e

culturas, tendo necessariamente que manter uma atualização constante das metodologias que se utiliza, reinventando o mundo o tempo inteiro dentro dessa prática (Mariah, 2022).

Ou seja, "tudo isso quer dizer que onde quer que haja um ser humano, lá existe perspectiva de futuro. Ninguém - nem os Estudos de Futuros - pode reivindicar a posse da chave que abre a porta para os futuros de toda a humanidade" (Mariah, 2024). Assim como a ancestralização de futuros, a própria ancestralidade e o afrofuturismo em suas particularidades, buscam a manutenção da vida, melhores perspectivas de futuro e posicionamentos que sejam contrários às violências e epistemicídios^{xli} sofridos pelas populações que tiveram seus passados roubados e suas histórias saqueadas. Tal reinvenção constante de mundo é capaz também de produzir novas epistemes^{xlii}, já que "uma das maneiras de realizar o apagamento das sujeitas colonizadas foi através do epistemicídio" (Queiroz, 2019, p. 159).

Os movimentos, como indicado na introdução desta dissertação, são base para a compreensão daquilo que se transforma, daquilo que é dual, das coisas que, mesmo distantes, parecem tão próximas que ultrapassam as barreiras do impossível e conseguem criar, se unir, dialogar. Externalizo algumas inquietações que me motivaram a escrever esse trabalho: Como pode haver movimentos tão potentes como a ancestralidade e o afrofuturismo e ao mesmo tempo notar que a população que produz tais intelectualidades, são as mesmas que sofrem constantes violências? Como conciliar essas potentes experimentações de temporalidades quando o planeta está a tornar-se inabitável? Como construir futuros possíveis quando precisamos lutar pelo fim do mundo como o conhecemos? As noções de ancestralidade e afrofuturismo contribuem ativamente para uma outra realidade temporal, onde a realidade por pior que seja, não seja negada, mas encarada com resistência. É aqui que o "péssimo vivo" proposto por Jota Mombaça (2021), desenvolvido posteriormente por mim, ganha destaque e forma de encarar a realidade. Dizer sobre os movimentos e heterocronias, também é dizer sobre as destruições que estão ocorrendo e como as seguintes temporalidades que surgem -e que já se fazem presentes- não são tão esperançosas assim.

Outros tempos não esperados, mas totalmente provocados

Na relação entre as diferentes temporalidades que por vezes se cruzam foco, neste momento, em apresentar alguns outros movimentos que provocaram permanências e rupturas com o que vivenciamos atualmente. Como conciliar os processos que por meio da lógica linear, já aconteceram ou estão no passado, mas que ainda se fazem presentes e que resultaram neste futuro que somos nós? Como lidar com a consciência de que já não temos tempo, mas agora

ciente de que o tempo não anda só para a frente? Ou melhor, como se questionou Jota Mombaça (2021), o que acontece quando nos deparamos com o fim deste mundo como o conhecemos? “Afim, o mundo está acabando. De novo. Não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam. De toda forma, não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui” (Mombaça, 2021, p. 13).

Precisamos lutar pelo fim do mundo. O Fim do mundo como conhecemos. Jota Mombaça (2021), aponta que é um desejo indestrutível acabar com o mundo que existe atualmente, devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminismo que é constantemente atualizado pela colonialidade do poder. É necessário acabar com este mundo. Mesmo porque este é o mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans e de outras tantas^{xliii}. Assim, “o apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável” (Mombaça, 2021, p. 82).

À revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde os cálculos da política falham em atualizar suas totalizações. Aqui, onde não somos a promessa, mas o milagre. Aqui, onde não nos cabe salvar o mundo, o Brasil ou o que quer que seja. Onde nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras e manifestam, com sua dissonância, dimensões e modalidades de mundo que nos recusamos a entregar ao poder. Aqui. Aqui ainda. (Mombaça, 2021, p. 14)

PESSIMISMO VIVO

Diante de tantos fins de mundo que já estão aqui e que ainda estão por vir, assim como Jota Mombaça (2021, p. 14), não venho neste tópico para cantar a esperança, mas sim à revelia. “À revelia do mundo que nos convoca para viver apesar de tudo, em uma radicalidade do impossível. Onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas” (Mombaça, 2021, p. 14). Ou melhor, pular as janelas, criar saídas e fazer o impossível acontecer, já que como aponta o cantor/rapper Cesar MC na letra da música “*eu precisava voltar com a folhinha*” (2021)^{xliv}, a qual me agrada muito, “não há nada mais motivador do que não ter saída”. Afim, “porque sendo nada, eu finalmente podia ser qualquer coisa. E tudo” (Mombaça, 2021, p. 128). Assim, invoco a resistência diante do fim do mundo não como um afeto de otimismo, pois não resta dúvida que as coisas piorarão. Mas também não é um afeto de pessimismo, pois diferente dos sentidos tradicionais de pessimismo que nos

levaria a uma resignação, Jota Mombaça (2021), menciona um “pessimismo vivo”, que reconhece as dificuldades dos contextos e das temporalidades e continua a existir.

De acordo com a supracitada autora, o pessimismo vivo resulta de um exercício especulativo comprometido com um futurismo urgente, que se debruça sobre o futuro imediato, excitando dispositivos premonitórios que sirvam à proliferação de narrativas que nos permitam simultaneamente estudar o terror e conceber formas coletivas de atravessá-lo. “É algo que torna possível refazer indefinidamente as próprias cartografias da catástrofe, com atenção aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder” (Mombaça, 2021). No limite, “um pessimismo que é nada mais que um estudo, é um plano de fuga, trazido a partir de Moten e Harney” (Mombaça, 2021, p. 112).

O pessimismo vivo busca maneiras de resistir e criar mudanças em contextos hostis. Seja com a noção de perder o mundo, com as formas contínuas de distribuição, com a redistribuição da violência^{xlv} e a quebra^{xlvi}, onde “uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos” (Mombaça, 2021, p. 28). O pessimismo vivo é um viver que se manifesta no combinado coletivo, inclusive de morrer com quem está morrendo. É algo que implica na dor, mas não se resume nela (Mombaça, 2021). Pois, “assim como descolonizar, é possível que em toda transição haja, mais ou menos implícita, a demanda por um fim de mundo, sem que isso signifique, senão como promessa, a garantia de um mundo a seguir” (Mombaça, 2021, p. 60).

Nós estivemos sempre aqui, de fato. Os túneis em que agora vivemos foram feitos pelas primeiras de nós que percorreram este território - pessoas escravizadas, fugindo das chibatas daqueles que pretendiam ser seus senhores. Com o passar dos anos, os caminhos foram se abrindo e multiplicando, como um labirinto subterrâneo, uma infraestrutura ancestral cravada na terra sob os pés brancos daqueles que, pela força de suas armas, se impuseram como senhores do mundo. (Mombaça, 2021, p. 94)

COLONIALIDADE E RAÇA

Apesar de já existir potencialidade, vivências, culturas e História Africana anteriores à colonização, restrinjo-me aqui, para falar dos eventos que se sucederam após o colonialismo, se tornando em uma colonialidade que ainda é perturbadora e sentida por todos os afrodescendentes, indígenas e outros sociedades (ou povos) não europeias. Isto devido a ganância da Europa, que assim como fez com o tempo, faz com que haja desigualdades e uma suposta superioridade de uma única cultura e forma de ser/estar no mundo: a europeia. Colonialismo, segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano, é uma relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes

(Quijano, 1992, p. 11). É o contato inicial da violência que se prolonga até os dias de hoje.

Com muita repressão e usufruindo de uma relação de poder estrutural e superestrutural, o colonialismo significa a chegada de um povo colonizador ao lugar de um outro povo que será colonizado. Mesmo que ambos tenham sua própria identidade, essa relação acaba com um povo sendo constantemente explorado através do trabalho escravo e consequentemente desapropriado de suas riquezas materiais e culturais para beneficiar os colonizadores. Concordando com essa afirmação, Lander (2000, p. 06) vai dizer que para além de uma reorganização do mundo, o colonialismo de maneira necessária e estratégica, promoveu a constituição colonial de identidades, saberes, línguas, memórias e imaginários através de uma narrativa unidirecional e universal onde a Europa passou a ser o centro geográfico, o modelo cultural a ser seguido e o auge temporal, enquanto a conhecida hoje por América Latina, adentrou a modernidade com outra face, de maneira dominada, explorada e encoberta. (Martins, 2023, p. 23)

Mesmo que o colonialismo político tenha sido eliminado, a relação entre a cultura europeia - e a norte-americana vale frisar - diante das outras culturas, segue sendo uma dominação colonial (Rodrigues; Figueiredo, 2012). Destruído como ordem política estatal explícita, o colonialismo se transformou na colonialidade do poder. Diferentemente do colonialismo que não se configura mais, a colonialidade é o “modo de dominação atual onde consiste em um padrão de relação de poder que perpassa pela naturalização de hierarquias territoriais, raciais, de classe, culturais, de gênero e epistêmicas, tendo a cultura europeia, branca e eurodescendente como o modelo cultural universal” (Martins, 2023, p. 24). Tanya Saunders (2020), aponta que a presença de legados coloniais, ou seja, as lógicas culturais que legitimam a estrutura de nossas sociedades coloniais, manifestam-se nas intensas ansiedades e medos culturais sobre a “alteridade” em relação à raça, gênero, sexualidade, tamanho corporal, religião ou capacidades. “Os medos continuam a ser representados na monstruosidade literal e simbólica. Assim, a monstruosidade não é apenas sobre a psique humana, mas está intimamente ligada ao nosso passado, presente e futuro como uma sociedade” (Saunders, 2020, p. 196)^{xlvi}.

A maneira pela qual o homem passou a ser definido e, por extensão “humano”, está enraizada em um projeto epistemológico colonial no qual o homem veio a ser construído em torno da experiência e da imagem do homem heterossexual branco, cisgênero, burguês, cristão, enquanto o não humano, a princípio, definiu-se em relação à indigeneidade, apenas para depois ser redefinido como o africano, o negro. Esse projeto está enraizado em um processo de criação do novo mundo que resultou do colonialismo da Europa Ocidental nas Américas. Esse momento foi entrelaçado com grandes movimentos políticos na Europa que desbancaram as monarquias e elites eclesiásticas, apenas para ter seu sistema de organização social (cristão/herético, anjo/demônio, limpo/sujo) redefinido à luz do encontro colonial, no qual os homens europeus tentaram dar sentido a si mesmos e a seu lugar na ordem colonial emergente, e o resultado foi a rearticulação do conceito de homem ao longo do que hoje consideramos termos raciais. As justificativas para inclusão e exclusão nos estados cristãos pré-coloniais se tornaram as justificativas naturalizadas para diferentes tipos de humanos/não humanos baseados em raça durante o período colonial. (Saunders,

Como citado anteriormente, para Achille Mbembe, reconhecido filósofo, cientista político, historiador e intelectual camaronês, a noção das violências provocadas aos negros e aos indígenas, é justificada por meio da noção que coloca esses corpos violados como não humanos, e portanto, como selvagens. “Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais” que carecem do caráter específico humano, da realidade humana, de modo que, quando os homens europeus os massacraram, eles de alguma forma não estavam cientes de que haviam cometido assassinatos” (Mbembe, 2003, p. 24). Relacionando ainda a imagem dos africanos nas lógicas ocidentais-coloniais como não-humanos, Kabengele Munanga^{xlvi} elucida que o negro foi reduzido, humilhado e desumanizado desde o período da colonização, em todos os cantos onde houve confrontos de cultura, numa relação de forças, seja no continente africano e nas Américas, nos campos, nas cidades, nas plantações e nas metrópoles. “A redução do valor negro como não-humano, visava a sua alienação, a fim de dominá-lo e explorá-lo com maior facilidade” (Munanga, 2009, p. 43).

Infelizmente, desde o início, eles se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram emergindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação. (Munanga, 2003, p. 05)

Evocando o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), Ana Paula dos Santos (2018), afirma que raça não é uma categoria biológica, mas sim cultural, que organiza formas de falar, sistemas de representação e práticas sociais que utilizam um conjunto frequentemente pouco específico de diferenças acerca de características físicas como marcas simbólicas para diferenciar socialmente um grupo de outro. Recorrendo novamente a Aníbal Quijano (2002), “a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados” (Quijano, 2005, p. 228)^{xlix}.

Apresentei em minha monografia (2023), a concepção de Quijano (2005, p. 117), apontando que “a noção de raça é uma invenção britânico-americana que surgiu muito antes do conceito de cor na história da classificação social da população mundial”. Aplicada pela

primeira vez aos indígenas, como uma referência às diferenças fenotípicas entre vencedores e vencidos, a ideia de raça não era conhecida antes da América Latina, mas posteriormente foi sobre este local que se fundamentou a ideia de raça ser a principal forma de legitimação das relações impostas pela conquista dos colonizadores, reforçando que as relações seriam baseadas em superioridade e inferioridade entre os seres humanos (Martins, 2023).

O racismo, sendo a tendência que considera que as características intelectuais e morais de um grupo são resultados diretos de suas características físicas ou biológicas, é uma das estruturas mais enraizadas que existe, se propaga e mata no Brasil. Tendo no território brasileiro diversas possibilidades de origens, seja pela exploração, história, estruturas ideológicas, financeiras, culturais, etc., o racismo institucionalizado está ligado a uma noção de colonialidade e pode ser divisível em duas polaridades, o racismo estrutural e o racismo sistêmico. Dentro do Brasil, o racismo sistêmico se fundou a partir da inverdade acerca da democracia racial e ganhou legitimidade quando o racismo estrutural foi posto em algumas instituições específicas, como por exemplo nas instituições policiais e nos partidos políticos. O racismo sistêmico possui uma compreensão geral no modo como é materializado, estando totalmente imbricado no arranjo social mais amplo. O racismo estrutural como o nome já diz, está nas estruturas e no dia-a-dia social. (..) A partir do racismo gritante nessas áreas, nota-se que o colonialismo e a colonialidade tentou silenciar os corpos negros e que todo esse esforço de silenciamento se perpetua e se reproduz em estruturas pós-colonial, servindo de aval para a continuidade da existência do mito da democracia racial em muitos países da América Latina, em especial no Brasil, onde a política de embranquecimento e de supremacia eurocêntrica e heterossexual afeta fortemente as áreas sociais, culturais, raciais, de gênero e educacional do país. (Martins, 2023, p. 25)

Refletir sobre como o racismo estrutura a sociedade brasileira é necessário para compreensão dos contextos históricos e as formas das organizações sociais em que estamos inseridos. Seja com Leis Estatais ou não, o racismo como estrutura possui raízes profundas e fortificadas, raízes coloniais, desiguais, violentas e usufruídas por poucos. E para que esses poucos possam usufruir desse sistema, a relação de colonialidade baseada na “inferioridade”, no ódio à diferença e na exclusão, tem de acontecer, tendo a noção do outro como corpo passível de violação e violência. Márcia Aparecida da Silva Leão (2005), em seu estudo “Cultura de Rua: Construção da Identidade do Negro e o Movimento Hip Hop”, retrata que a abolição da escravidão modificou as estruturas socioeconômicas brasileiras, pois fez desaparecer a relação senhor-escravo garantida por lei, todavia, os escravizados não tiveram nenhuma recompensação histórica e boas condições para habitarem às novas exigências estatais.

Quando se fala em abolição, acredito ser necessário algumas perguntas a se pensar, tais como: de qual maneira a população negra poderiam sobreviver a esse sistema capitalista quando seu corpo violado era seu meio de trabalho não remunerado? Para onde iriam? Qual reparação haveria diante das inúmeras violências e mortes que este sistema causou? Qual reparação para com o continente africano? E as famílias que foram separadas desde que cruzaram o Oceano?

O que fazer com essa falsa noção de liberdade? Como acreditar que não haveria mais escravidão? Seria possível viver em um país em que as elites dirigentes não dividiram a terra, que não cessaram com a violência e que continuaram a explorar e a expropriar? Estas são reflexões não respondidas e sem nenhum interesse de resolução por aqueles que detinham e detêm o poder. Portanto, sem trabalho e sem ganho suficiente para um modo de vida decente, o negro foi descartado da possibilidade de inserir-se na sociedade como um cidadão, foi então tendo de povoar as áreas mais afetadas dos grandes centros urbanos e, como consequência, tornou-se suspeito de qualquer ato ilícito na sociedade (Leão, 2005).

O denso trabalho de articulação a política de que dependem a luta continuada pela liberação negra e pela ruptura com a colonialidade como princípio de reprodução do mundo como o conhecemos precisa ser pensado enquanto ética abolicionista - criativa, sim, na forma como excita e conclama outros princípios relacionais e de mútua afetação entre diferentes posicionalidades, mas também destrutiva e demolidora das infraestruturas que recondicionam o mundo como cenário para a captividade negra e a perpetuação do lugar de fala branco (isto é, o universal) como referente dominante de um sistema de valor em relação ao qual nossas vidas negras só importam na medida em que são produtivas. (Mombaça, 2021, p. 46)

A sociedade brasileira, fundada na violência desde Pindorama, tem desde sua invasão, o genocídio e o racismo como principais estruturas de funcionamento e nas últimas décadas o neoliberalismo, como sistema econômico, gerou cada vez mais desigualdade, individualidade e destruições. Tais sistemas, também são políticos e sociais e operam fomentando inúmeras outras violências cotidianas, como as de gênero, classe, religiosa, carcerária, à diversidade sexual, direito à terra, entre outros direitos humanos que são afetados diariamente¹.

Os próprios espaços públicos, como as ruas, são espaços potencialmente violentos ao corpo negro, que é geralmente visto como suspeito ou ameaçador - no caso do corpo masculino - ou acessível e violável - no caso do corpo feminino. Num certo sentido, em espaços públicos o corpo negro, no dizer do acadêmico estadunidense Frank B. Whindersson, “magnetiza balas” (Cerqueira, 2016, p. 84).

O Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia antinegra e anti-idígena, em que as figurações de uma liberdade carnavalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso. O Brasil, essa ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante, nunca serviu de fato ao propósito das lutas contínuas por liberação do território e dos corpos subjugados em sua construção. Fugir do Brasil, não significa, necessariamente, migrar, porque os limites territoriais impostos à terra são seu cativeiro e não sua definição. Brasil é o que acontece quando a milícia do presidente executa Marielle, quando a Marinha tenta obstruir o direito do Quilombo do Rio dos Macacos às suas terras, quando o Amapá tem a eletricidade e a dignidade roubadas pela Isolux, quando a lama da Vale soterra cidades, quando o irmão do grande herdeiro explora suas minas de diamante, quando

o cerrado e a floresta queimam, quando uma de nós se suicida, quando uma travesti é assassinada, a cada tiro da polícia, de qualquer polícia, pública ou privada. O Brasil é o que asfixia e mata. O Brasil é a chacina. Toda a beleza e todo respiro que existe vieram a ser apesar do Brasil. Então é para o apesar, para o terreno da força que contradiz toda brutalidade, que estas palavras fogem. Elas fogem para a beleza, mesmo que para isso tenham de passar por campos em chamas. A meta não é tanto o outro lado, mas o aqui, esse aqui para onde estamos indo e onde já estamos. O aqui de onde viemos. (Mombaça, 2021, p. 16-17)

A cada dez pessoas assassinadas no Brasil, oito são negras (Atlas da Violência, 2021). Nas questões do acesso ao saneamento básico, coleta de lixo, de representação popular na Câmara Federal, do baixíssimo salário mínimo, do acesso à cultura, dos casos de preconceitos, o acesso e a permanência escolares, a formação profissional, os homicídios, o encarceramento em massa, xenofobia, analfabetismo, questões de saúde entre outros, são dados levantados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que expõe as condições precárias da população negra brasileira nas últimas pesquisas desenvolvidas e divulgadas. Além do mais, o boletim "Saúde da População Negra", divulgado pelo Ministério da Saúde, apresenta dados relevantes sobre as violências que a população negra no âmbito da saúde sofre. Tais índices são impactantes. O levantamento de dados sobre a mortalidade por Covid-19, por exemplo, revela que a doença atingiu 63% de mulheres pretas e pardas^{li}. Na população carcerária, as pessoas negras somam 68,2%, o maior percentual da série histórica disponível^{lii}. Esses dados elucidam como o Brasil é simbolizado pela chacina, pelo que asfixia e mata, como apontado e defendido pela anciã viva Conceição Evaristo (2020) e anteriormente referenciado por Jota Mombaça (2021).

Para uma melhor análise desses dados, teoricamente respaldo-me nas contribuições de Sueli Carneiro (2005), com o seu dispositivo de racialidade^{liii}. Tais dados, são ativos contribuintes para a percepção das discussões trazidas para esta dissertação e de maneira esclarecedora, demonstra como o racismo e a colonialidade ainda aniquilam os corpos negros no Brasil. Nas questões sociais, retratadas pela violência carcerária e para com a ação da polícia,^{liv} juntamente, com todas as demais questões públicas apresentadas, escancaram como a população negra brasileira ainda carece de condições básicas e sofre violências cotidianas inclusive partindo do próprio Estado. Analisar as condições da população negra implica diretamente compreender como o tempo ancestral age e como os tempos, na sua forma espiralar, possuem simultaneidades com outros tempos não esperados, mas totalmente provocados.

Na privação do ser e da aquisição do conhecimento, fruto dessas violências, o ancestral Nego Bispo já afirmava em 2023 que *“aprender mesmo a gente aprende quando o saber não é mercadoria”*. Quando é com mestres e mestras, eles não cobram. Eles ensinam para manter

o conhecimento vivo. Quando você compartilha o saber, o saber só cresce. É como as águas que 'confluenciam'. Quando o rio encontra o outro rio, ele não deixa de ser rio. Ele passa a ser um rio maior".^{lv} Tendo alguns sujeitos com essa consciência, afirmo que "a população negra no Brasil vive em um tempo ambivalente. Ocupamos espaços contraditórios, numa tensão permanente entre as posições de sujeito e de objeto, entre o acesso e a exclusão, entre a afirmação da vida e a imposição da morte" (Mombaça, 2021, p. 121).

Como perceptível nos dados acima disponibilizados, a sociedade negra brasileira integra um tempo que obriga as/os afrodescendentes a viverem em resistência. "A diáspora negra extraterrestre dentro de nosso próprio mundo induziu o surgimento de um duplo trauma: o da escravidão (no passado) e o da perseguição, especialmente da violência estatal (no presente)" (Freitas; Messias, 2018). "Mesmo quando parecemos ter as ferramentas para interromper os ciclos de opressão e violência que nos inscrevem, estas, em vez de abrir espaço para outras emergências, devolvem-nos indefinidamente ao mesmo mundo, com outra forma de posição" (Mombaça, 2021, p. 61). Isto também nos diz, para além da raça, para os contextos históricos, para as questões de gênero e para a gritante desigualdade de classe.

TEMPO CAPITALISTA, NEOLIBERAL E GLOBALIZAÇÃO

O tempo capitalista e outros tempos que não são esperados, mas totalmente provocados pela ganância da elite mundial e da destruição massiva das populações, do meio ambiente e de todos os seres vivos, é algo que assombra e destrói o mundo. Historicamente, o capitalismo se constituiu na Europa ocidental, mas sua expansão derrubou barreiras políticas, transformou sociedades, fez desaparecer símbolos que dividiram o mundo capitalista e socialista (Leão, 2005). Vejo-o como um câncer que compromete todas as áreas do corpo, mas que é possível de ser curado. Afinal, o capitalismo não é algo que sempre existiu. Porém, "a partir do momento em que passou a ser o sistema dominante, se colocou como um sistema de produção que pôs à solta no mundo imensas forças de produção, coerção e destruição" (Sahlins, 1988, p. 445).

Neste sentido, o tempo capitalista dito como atual, aquele que está em vigência e que define a forma como a sociedade se organiza econômica e socialmente, faz com que o objetivo central da vida humana seja o lucro e o consumo, com a máxima retirada de tudo aquilo que se pode extrair para ganhar dinheiro. O capitalismo é o sistema que faz com que as subjetividades sejam afetadas e violadas pelas faltas de condições financeiras e torna as relações humanas em relações resumidas à comercialização. O capitalismo realiza esse sistema violento em conjunto com o liberalismo^{lvi} e atualmente com o neoliberalismo.

De acordo com Mário Luiz Neves de Azevedo (2021), o liberalismo, em variadas formulações, baseado no Iluminismo, em versões empiristas e racionalistas, é o substrato ideológico da burguesia para a superação do feudalismo, do mercantilismo e das formações pré-capitalistas. “Não apenas em termos políticos e econômicos, mas também para a suplantação da ordem jurídica e o sobrepujamento de qualquer cultura que lhe possa ser alheia, especialmente aquela que era dominante no *ancien régime*” (Azevedo, 2021, p.71). “No entanto, as proposições neoliberais têm sido versões mais radicais do que era apresentado e defendido pelo próprio liberalismo clássico” (Azevedo, 2021, p. 78). Diferentemente do liberalismo clássico, que se construía a partir da noção de “troca”, o neoliberalismo tem seu âmago discursivo na noção de “concorrência” (Turin, 2019, p.253).

Ana Machado (2024, p. 5), aponta que no caso do neoliberalismo no Brasil^{lvii}, há particularidades típicas de um país colonizado, de passado autoritário, economia dependente e marcado pelo processo de transição democrática dos anos 70 e 80. “No caso da sociedade brasileira, o Brasil é visto como uma democracia neoliberal ocidental” (Saunders, 2020, p. 191) e “o capitalismo neoliberal que mercantiliza os valores da vida, desenraiza os direitos sociais, econômicos e políticos, a fim de que o capital seja o sujeito, tido como justo, para alocar as riquezas” (Machado, et. al, 2024, p. 11).

Márcia Aparecida Leão (2005), elucida que o desenvolvimento da industrialização no Brasil, a partir da década de 1930, fomentou condições para a acumulação do capital no país, podendo tal fato ser verificado através da redefinição do papel do Estado na economia. A autora (2005), destaca que a política econômica posta em prática, no entanto, não tinha como preocupação conjunta, a geração de empregos e interesse em propiciar mais igualdade para a população brasileira. Segundo Márcia Leão (2005), a constante importação de tecnologia, trouxe ao Brasil, depois de 182 anos após a Independência, a expressão mais clara de dominação econômica e social.

O Brasil conseguiu um grau significativo de industrialização, mas sem romper com o subdesenvolvimento, pois os investimentos até hoje são realizados no processo produtivo, pouco se faz pelo social. A sociedade brasileira aprendeu a viver com um salário mínimo ou, em muitos casos, a viver do trabalho informal. O desenvolvimento urbano distanciou o trabalhador assalariado dos grandes centros investidores e financeiros. Sem preparo, o assalariado descobriu-se abandonado em periferias e disposto a lutar pelo mínimo de infra-estrutura que o Estado pode lhe dar. (Leão, 2005)

Ou seja, a preocupação das trabalhadoras frente as incertezas sociais e econômicas, existem desde que o sistema capitalista se embrenhou na sociedade brasileira, mas perante o surgimento e avanço das tecnologias tais condições pioraram. Assim, Márcia Leão (2005),

afirma que a chamada terceira fase da Revolução Industrial, iniciada com o casamento da eletrônica com a informática, no final da Segunda Guerra Mundial, provocou desespero nas trabalhadoras. Já que a revolução *high-tech* conduziu o desemprego institucional e o crescimento econômico sem emprego, tornou-se uma realidade da qual a sociedade brasileira já não poderia fugir. É uma das faces do neoliberalismo cuja concorrência individual tem distanciado, cada vez mais, a sociedade pobre, da possibilidade de ter uma vida confortável e digna^{lviii} (Leão, 2005). Potencializada especialmente a partir da apropriação da natureza, causando escassez, a produção de ferramentas tecnológicas, em especial as virtuais, focando naquelas que geram lucros e serviços que substituam a mão de obra de trabalhadores.

Jayr Oliveira (2005, p. 696) apresenta que “a tecnologia é responsável por grandes transformações sociais e econômicas, ocorridas no cenário mundial”. De acordo com o autor, a velocidade de circulação de informação pelo mundo, o processo de globalização, a competitividade econômica e as inovações tecnológicas são fatores que influenciam a relação mercado de trabalho – empregabilidade^{lix}. Neste sentido, “é curioso perceber que a história da globalização coloca os seres humanos no centro e narra como eles forjaram historicamente um sentido humano para o globo” (Chakrabarty, 2020, p.18). Necessário dizer que o processo de globalização não se restringe aos aspectos econômicos, envolve também a questão tecnológica, a cultural e outras de menor importância. “Trata-se de um amplo rearranjo na economia mundial causado pela revolução tecnocientífica e concentração de capital” (Oliveira, 2005, p. 701).

A noção da globalização^{lx}, como organizadora para que o avanço de produção e usos tecnológicos fossem realizados, surge então como um processo social, político e econômico que gerou fatos sociais no mundo inteiro (Leão, 2005). Porém, no marco desse design global, a violência é gerada para ser mortal para muitos e lucrativa e/ou prazerosa para uns poucos. No marco desse design global, a violência cumpre um programa e opera em favor de um projeto de poder anexado à heteronormatividade, à cissupremacia, ao neocolonialismo, ao racismo, ao sexismo e à supremacia branca como regimes de exceção (Mombaça, 2021, p. 73).

Entender o conceito de globalização prescinde de um quadro histórico de longa duração no campo da história econômica e social. Como no filme *De Volta para o Futuro* se trata de ativar o “*Delorean historiográfico*” e retornar 500 anos na história, mais precisamente ao período da conquista da Abya Yala – como era chamada a América do Sul pelos Incas - ou, na visão do conquistador, o continente que será mais conhecido como América. O marco da conquista é também o marco da consolidação de um mercado mundial. Tanto na acumulação primitiva de capital de Marx quanto para o sistema-mundo proposto por Wallerstein, a gênese de uma interdependência transnacional se inicia no período citado (...). A globalização, entendida como um fenômeno a ser consolidado entre o fim do século XX e início do século XXI, pode ser caracterizada a partir de duas dimensões específicas: por um lado, de encurtamento territorial, permitindo uma maior integração entre diversas civilizações e culturas,

dada a aceleração da comunicação humana, estimulada pelo mundo high tech da internet, da alta programação e da interação virtual com mundos antes só tocados com a presença corpórea. Hoje, se quero entender o Japão e ver algumas dimensões paisagísticas daquele país, basta acessar o Google - nosso Oráculo Moderno – e, em um esforço gigantesco de 0,00001 segundos, tenho uma riqueza detalhada de informações. Sem dúvidas, para o historiador intelectual e aqueles envolvidos com a história dos conceitos, a internet é um sonho de consumo. O mundo “nanotecnologizou-se”. (Macedo, 2020, p. 261-262)

André Luan Nunes Macedo (2020), ao analisar *A História do Eurocentrismo na História Intelectual* (2020), complementa que se por um lado a informação total da produção humana cabe em uma tela de um computador, o mundo globalizado produz, com a padronização e a virtualidade, uma homogeneidade. Citando Gilberto Felisberto Vasconcellos, conceitualiza que vivemos a era do Capitalismo Vídeo-Financeiro (2014), onde “neste processo a tecnologia assume o fetiche de “motor da história” e é quem demarca as eras do empreendimento humano existencial” (Macedo, 2020, p. 262).

É impressionante nas últimas décadas como a tecnologia (computador e telefone celular) desempenha papel protagônico no cinema roliudiano. É a destreza do uso do computador e do celular que decide a sorte do bandido e do mocinho, mas não apenas nos filmes do cinema dominante encontra-se o enaltecimento da democracia eletrônica, da sociedade da informática, da cidadania online e do telepluralismo. Assim, Bill Gates está in; Lenin out; a internet é aplaudida por trazer a ‘igualdade virtual’. É sempre pelo ângulo do processo de desenvolvimento tecnológico (agora o determinismo microchip) que se reconhece o triunfalismo capitalista com as mirabolantes periodizações da história em ‘modernidade’ e ‘pós-modernidade’ (VASCONCELLOS, 2014, p. 110-111). O fetiche da tecnologia tem consigo um pressuposto meta físico, ou seja, que prescinde a ação humana e seus antagonismos. A dimensão cultural do mundo global incute um desejo contrário de busca incessante pelas diferenças, por mais que integrada e homogeneizante a partir deste agir nanotecnologizado. O antagonismo deste mundo globalizado convive (harmoniosamente?) com o multiculturalismo. Por mais que o mundo seja entendido como uno, conforme quer o discurso vídeo-capitalista dominante, a outra faceta discursiva da mesma moeda sistêmica atual é o elogio de corte liberal à diferença. Nesse mundo territorial chamado Terra existem mundos, tempos e histórias distintos entre si. (Macedo, 2020, p. 261-262)

A globalização e as tecnologias virtuais desenvolvidas também falam de experiências temporais, afinal, “tudo é transmitido e comunicado nesta cidade infinita e infinitamente vigiada que é a internet” (Mombaça, 2021, p. 15). Potencializadas pela criação e uso de tecnologias virtuais, cada vez mais a sociedade se coloca nessa lógica de uso desenfreado das redes que vê a disponibilidade e atualização como requisitos necessários e diários. Com isso, o uso de aparelhos eletrônicos e de aplicativos digitais se torna amplamente utilizado por grande parte da sociedade brasileira^{lxi}, e nos realoca no que tange a experiência com o tempo e as temporalidades. Assim, o conceito de atualismo se faz indispensável e ‘atual’, ao que cabe o

trocadilho, para a presente discussão.

ATUALISMO

Daniel Barbosa Andrade de Faria (2022, p. 02), aponta que a noção de atualização como categoria analítica remete a um tempo em que um determinado sistema parece perpetuar-se num presente contínuo, automatizado, quando tudo pode ser guardado e recuperado em tempo real (Pereira; Araujo, 2018, p. 20). Espécie de “utopia inscrita na tomada da categoria de atualização como paradigma do tempo histórico” (Faria, 2022, p. 02), “o atualismo é a noção temporal de que tudo que importa está ou estará disponível e presente” (Pereira; Araujo, 2016, p. 291). “É com o atualismo que o sentimento crescente de solidão, ocasionado por diversos motivos sociais, culturais e de estruturas, é compensado pela ampliação das nossas possibilidades de conexão, da qual somos cada vez mais dependentes” (Pereira; Araujo, 2016, p. 294). Porque “é do discurso e das práticas atualistas que remetem a uma necessidade de atualização permanente e constante dos sistemas de comunicação, das ideias e mesmo dos sentimentos e afetos” (Faria, 2022, p. 02), onde o tempo se torna um instrumento de controle social^{lxii}.

Enquanto o agora indica apenas o tempo como uma unidade neutra e homogênea em que podemos marcar a ocorrência de algo, o instante é instauração de uma situação, de um tempo que reestrutura o que vem ao encontro no mundo. Se a forma do futuro na compreensão própria é a antecipação, o passado surge como repetição. Assim, a situação significa assumir que todas as três ekstases temporais podem derivar uma da outra, o passado está aqui e a nossa frente, assim como o futuro está no presente e no passado. A instauração de uma situação temporal específica é justamente uma decisão que assume e revela o momento como temporalização da temporalidade. A forma específica do presente se temporalizar na compreensão imprópria, Heidegger chama de “atualização” (Gegenwärtigen). De certo modo, a atualização é a resposta do Dasein à experiência do tempo como uma sucessão vazia de agoras, é a forma como ele pretende manter diante de si essa sucessão. O mundo então só pode estar presente porque ele se “atualiza” como que automaticamente. Como se fosse da natureza das coisas essa manutenção quase mágica de sua presença. Naturalmente, essa forma de temporalização terá uma importância especial quando formos pensar o que estamos chamando de “atualismo”. A essa espera atualizante (gegenwärtigendes Gewärtigen) corresponde naturalmente um passado. O fundamento desse passado capaz de manter o Ser-aí em suas ocupações cotidianas é o esquecimento de sua condição mais própria, e esse esquecer possibilita relacionar-se com os “dados” passados na oscilação entre o lembrar e o esquecer na constante recordação. A recordação é parte constitutiva da espera atualizante. (Pereira; Araujo, 2016, p. 283)

Em *Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XXI* (2019), os autores Matheus Pereira e Valdeir Araújo, dizem que “o atualismo é experimentado como a crença quase

mágica na reprodução da realidade” (Pereira; Araujo, 2019, p. 66). Trazendo a ideia de tempo espetacular e uma visão sombria do capitalismo global, os autores apontam que se a própria mudança se torna a expectativa, o tempo pode desacelerar e se aproximar de um novo tipo de imemorial: o atualismo.

Ao tornar tudo e todos disponíveis^{lxiii}, a tecnologia da informação arrisca destruir as condições para o pensamento que dependiam de uma oscilação entre “presença” e “sentido”, já que estar online significa, segundo os autores, poder dispor do outro a qualquer momento, mas também estar cada vez mais à disposição dos outros. Aqui temos um ponto importante em seu diagnóstico daquilo que estamos chamando de atualismo: em sua tipologia “cultura de presença” versus “cultura de sentido”, o atualismo seria a hipertrofia do sentido. “Dos perigos do atualismo, o que se pode concluir é que quanto mais dependentes do armazenamento digital e de sua atualização, mais corremos o risco de uma perda catastrófica, ou de um vazamento catastrófico como as invasões de privacidade” (Pereira; Araujo, 2019, p. 66).

Tanto no artigo *Presentismo, Neoliberalismo e os Fins da história* (2019), como no livro *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal* (2019), Rodrigo Turin vai ao encontro dessas discussões e propõe o conceito de aceleração, ao perceber que a lógica adoeceadora do avanço neoliberal, tem escalado para a hipótese de uma instrução neoliberal autogestada no interior da academia brasileira, estando também presente em outros espaços^{lxiv}, imbricado a noções de temporalidade que potencializadas pelo virtual e se modificam.

Se a internet possibilita uma determinada sincronização global – sabemos em “tempo real” o que acontece no outro lado do mundo –, ela não deixa contudo de ser fragmentada e, portanto, paradoxalmente dessincronizada, em função de forças e afetos que a transcendem, mas que são por ela potencializados. Longe de haver aí um determinismo tecnológico que tudo explicaria, é importante especificar as mediações sociais, políticas e econômicas que se fazem presentes. A sincronização digital do capitalismo financeiro, a das políticas identitárias, a de uma consciência ecológica global, entre outras, são formas de temporalidade potencializadas pelo virtual, antes de serem determinadas por ele. Dependem, enfim, tanto do que a tecnologia faz de nós como do que podemos fazer com ela. Outro modo de sincronização que busca fabricar um contemporâneo hoje, não desvinculado dos dois primeiros, é o neoliberalismo. A literatura sobre neoliberalismo tem se ocupado com diferentes denominações e abordagens desse fenômeno, entendendo-o seja como uma nova fase de acumulação da mais valia dentro do capitalismo, como uma nova forma de racionalidade com suas técnicas próprias de governamentalidade ou, ainda, destacando os modos de dominação e de distinção que ele engendra. Essas diferentes abordagens permitem entrever aspectos distintos, e mesmo contraditórios, do que seria esse novo tempo. Todas ressaltam, no entanto, os profundos impactos que o neoliberalismo vem causando no tecido social, nas formas de constituição das subjetividades, na crise dos sistemas políticos. Ele abarca diferentes camadas sociais, do tecnológico ao político, do econômico ao cultural, constituindo-se em um “fato social total” e revelando-se um dos motores mais potentes de sincronização global, com suas desigualdades geopolíticas incluídas. (Turin, 2019, p. 18)

PANDEMIA COVID-19

Um infeliz processo de saúde pública mundial que se tornou disputa política e ganhou um caráter neoliberal, impulsionando o caos temporal e contribuindo para o desenvolvimento do atualismo e da falsa noção de globalização, foi a pandemia da COVID-19. A maneira como o vírus SARS-CoV-2 se alastrou pelo mundo, ceifou vidas, destruiu muitas famílias e aniquilou sonhos e esperanças, além de escancarar, mais uma vez, o descaso do Estado brasileiro com a população, principalmente negra, indígena e periférica, sendo ainda um período bastante sensível. A pandemia afetou as experiências com o corpo, com o tempo, transformou a vida, matou, mudou o cotidiano e intensificou muito o uso de aparelhos digitais^{lxv}. Atuando principalmente no impacto para com a vida das pessoas, contabilizando 712.349 mortes só no Brasil^{lxvi}, a Covid-19 demonstrou o quão um tempo pode não ser esperado, mas que a forma como lidamos com ele(s), desde doenças, a indivíduos e governantes, pode provocar piores e destruição que não se quer vivenciar.

Infelizmente, ao mesmo tempo que tivemos a pandemia de Covid-19, ocupava a Presidência da República do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, tornado inelegível^{lxvii} em 2024 e considerado pelo jornal *The Washington Post*, como o pior gestor e líder mundial a lidar com o coronavírus de todo o mundo^{lxviii}. Este foi um fator que atrapalhou ativamente na diminuição de mortes, contaminados e doentes graves e que dificultou a resolução desse grandioso e mortal problema que foi a pandemia, impedindo em especial que ocorresse a vacinação e políticas públicas eficientes para amenizar o doloroso problema.

Entre outros fatores, Bolsonaro e seu ministro da economia, Paulo Guedes, um defensor fanático do neoliberalismo, foram guiados pela lógica neoliberal de empreendedorismo e de que a economia seria mais valiosa, importante e necessária que a vida, a saúde, a sociedade e a ciência^{lxix}. Foram inúmeras as desgraças ocorridas no Brasil que podem ser associadas ao governo de Jair Bolsonaro no período de sua presidência e. Neste momento de calamidade pública mundial, Bolsonaro preferiu rir dos acometidos por covid^{lxx}, imitar pessoas com falta de ar^{lxxi}, se referir à doença que matava todos os dias, como uma “gripezinha^{lxxii}” se isentar da sua responsabilidade como servidor público ao dizer não ser “coveiro”^{lxxiii}, defender remédios ineficazes contra a doença^{lxxiv} e criticar as vacinas^{lxxv}, não realizando, propositalmente no tempo hábil, o investimento, a compra e a distribuição dos imunizantes^{lxxvi}, que poderiam ter salvado milhares de vidas brasileiras^{lxxvii}. Jair Bolsonaro incentivou o não uso da máscara, o não isolamento social e induziu a reprodução das *fake news*^{lxxviii}, tanto no que dizia respeito a a gravidade da doença e as mortes que causou, quanto também os os tratamentos precoces^{lxxix}.

Acerca das *fake news*, Jair Bolsonaro é um dos grandes contribuintes para suas disseminações e conseguiu inclusive vetar a tipificação de crimes contra o Estado democrático de direito, entre eles, a criminalização das fake news nas eleições (VET 46/2021)^{lxxx}. Desde 2018 ele é acusado de se beneficiar das falsas informações e nas eleições de 2022 não foi diferente^{lxxxi}. As *fake news* foram além da pandemia. De alguma forma elas participaram e ainda participam intensamente desse tempo globalizado, capitalista, atual e de aceleração que habitamos. Bolsonaro contribuiu ativamente, por diversos momentos, para duros retrocessos na sociedade brasileira e para a concretização de um Brasil que não lida com seus passados, que não assume sua violência, que justifica a morte por um falso discurso econômico neoliberal. Um Brasil que mesmo após sua saída da presidência - e também anteriormente a sua chegada nela, é necessário dizer - fundou-se em descaso, violências e destruições^{lxxxii} para com a população. Faço o recorte do Jair Bolsonaro, perante a pandemia de Covid-19, porque seu (des)governo tronou a catástrofe ainda maior do que esperada. Isto, devido às multiplicidades temporais aterrorizantes que assolaram, simultaneamente, o país e o mundo. Assim, “por todos os lados, veio o tempo em que a primavera tóxica da distopia *brasilis* fez brotar, no verde assassinado da desesperança, a sua flor mais odiosa” (Mombaça, 2021, p. 92).

Hoje, essa evidência do futuro dissolveu-se, seja o futuro nacional, seja o futuro planetário – cada vez mais entrelaçados. No mesmo momento em que o Brasil bate recordes seguidos de queimadas e de desmatamento, em meio a uma pandemia, é lançado o sexto relatório do Painel Intergovernamental sobre Mudança Climática (IPCC) a respeito das mudanças climáticas, indicando que o planeta chegará ao aquecimento de 1,5 grau Célsius dez anos antes do previsto, já em 2040, podendo bater os inabitáveis 5,7 graus até o final do século, causando com isso a sexta extinção em massa (IPCC, 2021). Nesse cenário, não apenas as civilizações se redescobrem mortais, para parafrasear Paul Valéry (1960), como é a própria história que entra em uma nova condição, aquilo que Günther Anders (2007) denominou de “o tempo do fim”. Um tempo em que o futuro é irremediavelmente colocado em questão pela própria ação humana. O que não quer dizer, bem entendido, que não haja imagens de futuro disponíveis e em circulação. Elas existem, e são muitas. Grande parte da imaginação coletiva parece transitar hoje, no entanto, entre a constatação empírica desse futuro ameaçado e a assombração – bastante real – de distopias autoritárias, pós-humanas e pós-planetárias vendidas como as (novas) últimas alternativas infernais possíveis (Kaplan, 2016; Taillandier, 2021). O que realmente diferenciava a situação atual não é, portanto, a ausência de imagens de futuro, mas antes a perda da evidência de sua própria existência. Ele não é mais um pressuposto ao qual possamos nos agarrar em meio ao naufrágio. A perda dessa evidência do futuro se manifesta de diferentes formas e em diferentes âmbitos, da sempre presente (ainda que esquecida) ameaça nuclear à emergência da crise climática; do investimento na exploração (ou fuga) espacial promovida por bilionários ao ressurgimento de experimentos neofascistas e negacionistas, com toda sua pulsão de morte; da escala planetária às fronteiras nacionais. A eclosão da pandemia da Covid-19, somada às reações desastrosas – e, como no caso brasileiro, de caráter genocida (Ventura; Perrone-Moisés; Martin- -Chenut, 2021) – dos governos, veio catalisar ainda mais sensações como as de incerteza, insegurança, fragilidade, medo, mas também raiva e ressentimento, constringindo os horizontes de expectativas dos grupos sociais. (Turin, 2022, p. 85-86)

Mas, apesar das fake news, da noção de globalização, do desemprego e do uso desenfreado que o atualismo, potencializado pela covid-19 proporcionou, “para o jovem de mentalidade ocidental, o tempo urge e o tempo deve ser vencido” (Prandi, 2001, p. 54), até

porque “no espaço virtual, as coisas acontecem rápido demais para que deixemos de estar sempre em atraso” (Turin, 2019, p. 16). O mundo hoje se comunica em frações de milésimos de segundos, podendo-se, digamos, saber se uma catástrofe que ocorre do outro lado do globo trará ou não consequências para o local onde estamos. Mas há também o lado negativo: os andamentos geopolíticos que acontecem nos países, principalmente nas grandes potências econômicas, têm impacto sobre vários aspectos da atualidade, que vão desde a degradação do meio ambiente até a degradação da cultura humana (Leão, 2005).

É por todos esses aspectos que o mundo como conhecemos, precisa acabar. Ele precisa acabar porque está fundado na violência, por todos os lados. Ou acabamos com o mundo que é baseado no racismo, no neoliberalismo, nas violações de direito e na destruição, ou a humanidade quem terá a vida ceifada, pois é -e tem se tornado cada vez mais - urgente e insustentável a vida humana no planeta Terra. Isto não só pela condição como os humanos tratam os próprios humanos, mas em especial devido às provocadas crises climáticas que tem tornado este mundo cada vez menos com condições habitáveis. Nesta linha, aproximando as reflexões de Rodrigo Turin (2019; 2022), as discussões sobre tempo e temporalidades e as noções de antropoceno e de catástrofe, auxiliam a contribuição da (não) relação da humanidade, em especial a que detém os meios de produção e o capital, para com a natureza^{lxxxiii}.

ANTROPOCENO E CATÁSTROFE

Quais as forças e as formas que hoje tratam de produzir uma contemporaneidade para além da cotemporalidade? Vivemos um tempo repleto de tempos: o tempo das reivindicações identitárias, os tempos pós-colonial e decolonial, o tempo da globalização, o tempo fantasmagórico das reparações traumáticas, o tempo acelerado das novas tecnologias, o tempo da urgência do capital financeiro, o tempo suspenso da patrimonialização, entre tantos outros. Todos esses tempos convivem, se cruzam, combatem uns aos outros, constituem modos distintos de projetar-se no mundo. Mas quais os centros de gravidade que fazem que eles se encontrem, se articulem, ainda que assimetricamente? Em meio a toda a fragmentação do presente, um dos elementos mais fortes que nos obrigam a nos colocarmos em um mesmo tempo é, sem dúvida, a dimensão climática. Diante do tempo catastrófico da natureza, todos nos tornamos contemporâneos. Como um naufrágio sem espectador, o tempo do antropoceno (ou do capitaloceno, ou mesmo do chthuluceno) não possibilita mais a posição de um observador de “fora”, no mesmo movimento em que embaralha as distinções do histórico e do natural, o humano se tornando agente geológico, a natureza se tornando agente histórico. O que não implica dizer, no entanto, que todos (humanos e não humanos) sejam igualmente contemporâneos nesse tempo englobante. Se estamos no mesmo barco, não é porém a mesma coisa ficar confinado ao porão, sendo os primeiros a afundar, ou poder acomodar-se na primeira classe, próximo aos botes salva-vidas. De todo modo, nesse reencontro trágico da natureza com a história, ainda tateamos no escuro, em busca de uma linguagem que possa ultrapassar as diversas antinomias que marcam essas duas formas de temporalidade. Desafio que também se coloca aos limites disciplinares para lidar com esse encontro, tornando anacrônica a divisão entre ciências da natureza e ciências humanas. Um encontro de tempos, enfim, mas sem concordância à vista. No horizonte dessa “história universal negativa”,

reatualizamos uma sincronização escatológica na forma de distopia climática. O planeta Melancolia continua vindo em nossa direção. (Turin, 2019, p. 14-15)

Referenciando o consenso científico sobre a proposição de que a crise atual da mudança climática é obra humana, Dipesh Chakrabarty, historiador indiano, no ensaio *O Clima da História: Quatro teses* (2009), ilustra que “a atual crise planetária da mudança climática ou do aquecimento global desperta várias reações nos indivíduos, grupos e governos, que vão desde a negação, o afastamento e a indiferença até um espírito de ativismo e engajamento de diversos tipos e graus” (Chakrabarty, 2009, p. 02). Segundo o autor, essas reações ocupam toda a nossa percepção do agora. Ele justifica sua posição a partir das seguintes ideias: “1) *as explicações antropogênicas da mudança climática acarretam o fim da velha distinção humanista entre história natural e história humana*^{lxxxiv}; 2) *o conceito de antropoceno, a nova época geológica na qual humanos existem como força geológica, modifica severamente as histórias humanistas da modernidade/globalização*^{lxxxv}; 3) *a hipótese geológica do Antropoceno exige que coloquemos em diálogo as histórias globais do capital e a história da espécie humana*^{lxxxvi}; 4) *a rasura dos limites entre a história da espécie e a história do capital questiona os limites da compreensão histórica*”^{lxxxvii}.

Para apontar que a humanidade “começou a influir profundamente na geologia e na ecologia, os efeitos das atividades humanas - digo “humanas” pensando nessa civilização tecnol-industrial capitalista- se fazem sentir mesmo nos extratos mais profundos da Terra, nos fluxos biogeoquímicos” (Costa, 2022, p. 44). Alyne Costa em *O antropoceno é o nosso tempo*, texto presente na obra *Habitar o Antropoceno*, evoca Dipesh Chakrabarty para elucidar a forma que natureza e a cultura parecem ter trocado de lado, ou seja, a cultura humana passou a ser uma força geológica cega aos seus próprios efeitos, simplesmente agindo sem perceber as suas possíveis interferências, e a natureza teria, então, adquirido uma velocidade ou ritmo muito acelerado que nos deixa paralisados (Costa, 2022, p. 45).

Alfredo Lopes e Mário Junior, ao conceituar *O Antropoceno como regime de historicidade*, apontam que “compreender o antropoceno como regime de historicidade significa perceber que a aceleração no ritmo de apropriação dos recursos atinge a vida de todos e tem como resultado uma nova forma de conceber o tempo” (2020, p. 09). Ele acaba sendo “marcado por essa incapacidade ou impossibilidade de distinguir muito precisamente, como se esperava e vinha se esperando desde a modernidade, a separação entre o que é natural e o que é cultural, o que é natural e o que é humano” (Costa, 2022, p. 45).

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p. 09-10)

Hoje sabemos que o orgulho sobre o humanismo, que dá ao mundo moderno seu dinamismo, põe em perigo a própria continuação da aventura humana (Dupuy, 2013). Jean-Pierre Dupuy em *Chorar as mortes que virão - por um catastrofismo ilustrado*, trabalha a noção de catástrofe que não pode ser impedida e relata que a humanidade, tomada como sujeito coletivo, fez uma escolha de desenvolvimento das suas capacidades virtuais que a faz ficar sob a jurisdição da sorte moral. Segundo Dupuy (2013), pode ser que a escolha da humanidade a conduza a grandes catástrofes irreversíveis, pode ser que ela encontre meios de evitá-las, de contorná-las ou de superá-las. Ninguém pode dizer o que se passará. O julgamento só poderá acontecer retrospectivamente. Considerando a catástrofe como nosso destino, acredita que para que ela aconteça, é preciso a intervenção do acidente. O acidente, que procede da contingência, é o contrário do destino, que procede da necessidade. Mas, sem este contrário, o destino não poderia se realizar (Dupuy, 2013).

O paradoxo da solução catastrófica para o problema das ameaças que pesam sobre o futuro da humanidade está agora colocado. Trata-se de dirigir-se por um projeto negativo que toma a forma de um futuro fixo, de um destino, que não queremos. (...) Eu me contentarei em dar uma ideia intuitiva da minha solução. Ela consiste em contar com o incerto — mas um incerto cuja natureza e estrutura escapam às categorias tradicionais do cálculo de probabilidades. Trata-se de ver sobre que tipo de ponto fixo se fecha, neste caso, o laço que liga o futuro ao passado no tempo do projeto. O futuro catastrófico não pode ser este ponto fixo, nós o sabemos: os sinais que ele enviaria para o passado desencadeariam ações que impediriam que este futuro catastrófico se realizasse. Se o efeito dissuasivo da catástrofe funcionasse perfeitamente, ele se autoaniquilaria. Para que os sinais provenientes do futuro atinjam o passado sem desencadear aquilo mesmo que vai aniquilar sua fonte — o futuro em questão —, é preciso que subsista, inscrita no futuro, uma imperfeição do fechamento do laço. (...) Porque podemos usar de astúcia com o destino catastrófico, afastando-o do nosso caminho, retardando, em todo caso, o seu prazo de vencimento, cortejando a deusa Fortuna para que o acidente não se realize. (Dupuy, 2013)

ANSIEDADE

Essas catástrofes e multiplicidades temporais não mudam somente o contexto histórico e a destruição em massa pelo sistema capitalista e pelo neoliberalismo. Mudam em especial a nossa própria forma de sentir e ser no mundo. Onde as felicidades parecem ser tão rápidas, poucas e únicas, enquanto a sensação de correr^{lxxxviii} é uma ansiedade constante, quase que algo inseparável da subjetividade, algo que te acompanha até mesmo naquilo que você se organiza

e que é importante realizar.

O Brasil é o principal país do mundo em prevalência de transtornos de ansiedade, de acordo com uma pesquisa da Organização Mundial da Saúde (OMS) divulgada em 2017. Reitero que o Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM)^{lxxxix}, que fornece a contenção textual de ansiedade enquanto patologia, define-a como “antecipação de ameaça futura”. Em função dessa definição, a ameaça fundamental posta pela ansiedade seria a de ultrapassar o futuro, dada a intensiva materialização de uma futuridade pessimista na experiência do presente (Mombaça, 2021, p. 56). Pontuo que a ansiedade para além da questão de saúde é uma questão coletiva social, é política. Como, diante de tantos tempos aterrorizantes, não se sentir ansiosa? Por causa destas temporalidades amedrontadoras que a ansiedade tem assolado tantas pessoas no mundo todo^{xc}, as tornando cada vez mais descrentes e desesperançosas com a coletividade e com a vida, sendo forçadas a viverem uma falsa individualização que não se sustenta na concretude da vida real.

Em outras palavras, o risco da antecipação na forma de ansiedade patologizada é precisamente a captura da intuição na cela da imaginação capturada, sua deterioração enquanto intuição liberada em nome da reprodução da economia da ameaça como forma última de futuridade social. Mas como poderia a intuição (como ansiedade) romper com tal captura, dismantelando o escopo da patologização, quando experimentada desde a situação interseccional das vidas desobedientes sexuais e de gênero racializadas - que estão sempre já inscritas por violência no marco da referida economia da ameaça? E, como isso redescreveria o risco e a dor inevitável de existir em um mundo que existe contra a nossa existência, sem circunscrever cada gesto antecipatório numa economia do desespero? Assim, se a abordagem do tempo que Butler escreve para Olamina é profundamente dinamizada pelo que o DSM chama ansiedade, esta não pode ser circunscrita ao domínio atomizado do sujeito que a personagem encarna, como um problema do corpo individualizado pela lógica da patologização. Em outras palavras, a ansiedade de Olamina está predicada numa forma contundente de engajamento social, como princípio de leitura realista, e sobretudo, como dispositivo que condiciona sua sobrevivência. (...) Neste ponto, é inevitável: como uma fúria no peito, uma urgência correndo através de minhas veias, como um espasmo perpétuo no músculo principal, ela virá e durará por agora e para sempre. Porque já está aqui: o instante imparável da ansiedade, o nó indissociável do desespero. Uma vez e outra, vibrando apesar da imobilidade. Como uma convulsão no mundo que é, também, uma convulsão do corpo, do corpo contra o mundo, do corpo contra o corpo ele mesmo, e do corpo contra o texto. É inevitável no sentido em que escrever sobre ansiedade com ansiedade é necessariamente uma forma de escrever além da ansiedade e contra o texto. (Mombaça, 2021, p. 57)

Reescrever a ansiedade como um programa contingente à intuição, e consequentemente aos modos relacionais com o mundo, levando em consideração suas dinâmicas de poder e diagramas de força, é também considerar a política e a cultura. Ver o corpo, com seus ritmos, marcas e sensibilidades interagirem e serem inseparáveis das vibrações e energias ansiosas que nos atravessam, é reconhecer que os seres são coletivos, apesar das suas subjetividades. Assim,

como Jota Mombaça (2021) descreve.

Não escrevo, contudo, para tentar me salvar da ansiedade. Antes, escrevo para livrar a ansiedade de mim, liberá-la da circunscrição demasiado histórica, demasiado posicional da minha subjetividade, para só então liberar as sensibilidades que me atravessam do registro demasiado formal, demasiado normativo da patologia, fazendo delas poro e superfície de contágio para a ansiedade como intuição voltada para o limite do mundo, ou melhor dizendo: limite da situação-problema tentativamente articulada ao longo deste ensaio, que não é propriamente a opressão contra dissidentes racializadas, mas aquilo de que esses sistemas de opressão dependem: a inscrição arbitrária e cruel da dissidência sexual, da desobediência de gênero e da racialidade como ontologias, e não como forças. (Mombaça, 2021, p. 58)

A ansiedade causada pela necessidade de correr, de vencer, da ideia de progresso e de uma lógica neoliberal de administração do tempo, faz também o isolamento ser frequente para muitos. Não somente no sentido de se recolher e ficar só. Mas também na ansiedade que isola e paralisa, que adoece mentalmente e que atrapalha os relacionamentos e o agir coletivo dessas pessoas. Seja pela ideia de falta de tempo e dinheiro, seja porque o dinheiro usado em uma programação de churrasco no final da semana poderia ser utilizado para sanar outra despesa, seja por necessidade de cuidar de parentes. Será, ainda, pela falta de organização coletiva para momentos comunitários, pela negação à arte, pela falta de esperança no futuro, ou por diversos outros aspectos diariamente sentido pelas pessoas, que a ansiedade se aloca e se torna algo referido no engajamento social e nas políticas públicas que foram (ou não) desenvolvidas e ao/de encontro a essas pessoas. Assim, nota-se que a maneira como estamos, sentimos, agimos e somos, depende das questões íntimas e subjetivas, mas também de inúmeras outras condições coletivas, sociais, raciais, econômicas, estatais e decorrentes do curso da história.

Todos esses tempos impactam diretamente na subjetividade do que somos e da cultura que construímos, já que “a cultura, entre outras formas, pode ser lida como as formas de que as pessoas revestem seus interesses e impulsos político-econômicos, a fim de expressá-los, ocultá-los, entendê-los no espaço e tempo e preservar sua memória” (Wallerstein, 1974-1980, p. 65). “A cultura pode também ser compreendida como reflexo do ‘modo de produção’, um conjunto de aparências sociais assumidas por forças materiais que, de algum modo, possuem sua própria racionalidade e necessidade instrumentais” (Sahlins, 1988, p. 445).

Entretanto, precisamos levar mais a sério o entendimento marxista da produção como apropriação da natureza no interior e através de uma forma determinada de sociedade. Decorre daí que, em si mesmo, um modo de produção não especifica nenhuma ordem cultural - a menos e até que sua própria ordem, como produção, seja culturalmente especificada. (...) Um sistema de produção é a forma relativa de uma necessidade absoluta, um modo histórico particular de atender às exigências humanas. Por isso, a apropriação cultural que as pessoas fazem de condições externas que elas não criam, e das quais não podem escapar, constitui o próprio princípio de sua ação histórica.

Construídos em relação às forças da natureza - e, em geral -, todos os esquemas culturais conhecidos pela história foram produto, justamente, dessa circunstância pragmática. Não se trata de sugerir, portanto, que desconhecemos as forças devastadoras modernas, mas apenas que seu curso histórico deve ser visto como um processo cultural. O capitalismo ocidental pôs à solta no mundo imensas forças de produção, coerção e destruição. Todavia, precisamente por serem irresistíveis, relações e bens do sistema mais amplo também passam a ocupar lugares dotados de significado na ordem local das coisas. Em consequência, as mudanças históricas na sociedade local também estão em continuidade com o esquema cultural suplantado, enquanto a nova situação vai adquirindo uma coerência cultural de natureza distinta. (Sahlins, 1988, p. 445)

ARTE E INDÚSTRIA CULTURAL

Nestas temporalidades não esperadas, mas provocadas, a cultura, assim como a arte, é fuga, mas também é mercadoria e por vezes, marginalizada. Segundo Márcia Leão (2005), a marginalização de culturas e identidades aparece quando na sociedade há indivíduos que não estão preparados para fazer parte da cultura de massa ligada a tecnologia e aos avanços apresentados, ou quando ainda permanecem na cultura de origem, ou mesmo quando expressam sinais de perda da identidade social por ter sua cultura dizimada por outras sociedades. De acordo com a autora

Com a industrialização em larga escala a partir do século XIX e a expansão imperialista pelo mundo, a cultura das sociedades, eruditas ou populares, foi cedendo lugar à indústria cultural. Cada povo tem uma cultura própria, cada sociedade elabora o seu modo de viver e recebe influência de outra, e assim promove um estilo e modo de vida particulares que caracterizam cada sociedade. Assim, ao nascer, um indivíduo recebe traços culturais do seu grupo, conhecido como identidade cultural. A indústria apresenta no mercado uma série de produtos atraentes para o consumo dos elementos da sociedade, e estes passam a agir em função do consumo desses produtos, possibilitando um enorme mercado consumidor em potencial. Atraída pelos produtos oferecidos pela indústria cultural, forma-se a chamada sociedade de consumo, o que dá origem à cultura de massa. A indústria cultural, ao divulgar produtos culturais de diferentes origens, possibilita o contato com diferentes camadas sociais. O fator responsável por este processo é a comunicação. Os meios de comunicação, expandidos pela indústria através da internet, telefones, mídia em geral, criaram um campo estético e voltado ao comportamento da sociedade. A cultura no mundo foi sendo marginalizada a partir da dinâmica e poder econômico dos países exportadores dessas tecnologias. O próprio mercado consumidor deu às indústrias poder para criar inovações tecnológicas mais avançadas e condicionar o grupo social a usar o que for novidade no mercado comercial. (Leão, 2005)

Na medida em que não se restringe mais à esfera econômica, estendendo-se a todas as esferas sociais, essa “concorrência aceleracionista acaba por dissolver as autonomias que eram próprias da modernidade clássica, como a da arte ou a da ciência” (Turin, 2019, p. 35). Nota-se que as culturas também são interpeladas pelos processos históricos temporais, sejam eles econômicos, sociais ou artísticos. No caso da indústria musical, quem ultimamente domina os

meios de produção, reprodução e divulgação da musicalidade (interesse desta dissertação), desponta como quem determina o que vende e o que atinge o dito sucesso, no Brasil e no mundo. A forma como a indústria musical é tratada aqui, é baseada no seu aspecto de comercialização capitalista neoliberal que através do atualismo, se modificou e intensificou, tanto no que tange a outras formas de relação das ouvintes com a arte, como na possibilidade de inserção de artistas, independentes ou não, nas plataformas virtuais. Estes são diálogos que vão ao encontro das discussões anteriormente desenvolvidas sobre multiplicidades de tempos históricos que acabam se interligando, se cruzando e/ou se distanciando.

Hoje, vive-se uma fase em que o conteúdo é cada vez menos recomendado ou selecionado por vendedores, programadores de rádio, amigos especialistas, jornalistas ou agentes humanos. Em vez de buscar recomendações, o público visitante de suas páginas ou consumidor de seus serviços recebe frequentes mensagens com recomendações de faixas, autores ou gêneros, normalmente no formato de “Pessoas que gostaram dessa música também gostaram de...”, geradas automaticamente por algoritmos de sites de streaming e lojas digitais. Essas indicações são comumente desproporcionais ao conteúdo anunciado, monetizado ou privilegiado por alguma forma de parceria. (Gurgel, 2016, p. 46)

Dani Gurgel se pergunta no artigo publicado em 2016, quem é *O novo público da Indústria Musical: Aquele que compra ou aquele que escuta?*, e conclui que as mudanças estruturais no modo de consumo de música, com o crescimento das vendas digitais e a transição da pirataria para o streaming, culminaram numa alteração de paradigma sobre quem é o público-alvo da indústria musical. A divulgação e comercialização da música resultaram em mudanças estruturais, graças às novas tecnologias de compartilhamento e mistura de arquivos digitais, desde o final do século XX (Gurgel, 2016).

Além da relação entre epistemologia e arte implicada na perspectiva pós-moderna, existe também uma relação necessária entre arte e trabalho, cujo esquecimento é naturalizado devido à crença de que artistas representam o segmento ocupacional no limite da flexibilidade trabalhista e, portanto, se adaptariam ao processo de precarização do trabalho cultural articulando formas populares de cooperação enquanto estratégia de subsistência e resistência (...). Em geral, a arte como um ofício é socialmente compreendida como um segmento privilegiado e elitizado, devido à avançada intelectualização do campo, associada à especialização educacional e à dedicação a atividades criativas e recreativas, que exigem grande quantidade de tempo livre e recursos materiais. A articulação de saberes no trabalho artístico e seu manejo economicamente hábil, na verdade, contradiz a imagem do artista como “gênio”, entretanto, o campo artístico está, cada vez mais, permeado por disputas no tocante às estratégias de sobrevivência acionadas por diferentes grupos sociais. (...) Considerando a precaridade significativa do segmento artístico no Brasil, os artistas enquanto trabalhadores, sobretudo aqueles situados no âmbito afrodiaspórico - marcado por um ônus adicional trazido pelo racismo e pela discriminação - passam por dificuldades para estabilizar e tornar eficazes suas práticas de trabalho, suas fontes de renda e suas estratégias de resistência política, considerando a exigência de autonomia no segmento artístico e a distância em relação a projetos de institucionalização, públicos ou privados. No contexto de flexibilização do trabalho,

artistas afrofuturistas estabelecem novas estratégias de produção independente, seja nos segmentos da música, cinema ou literatura, com grau variado de autonomia e formalização. Relações conturbadas entre músicos e gravadoras, entre diretores, atores e produtoras, e entre escritores e editoras, são, também, um aspecto constituinte do afrofuturismo no Brasil, devido ao fato dos modelos de negócio utilizados apresentarem incompatibilidades contextuais, que exigem fragmentação e hibridação. A produção de um álbum musical fora do escopo dos grandes selos e gravadoras, o estabelecimento de parcerias com editoras populares ou regionais e a captação de recurso público através da caça de editais, são algumas das estratégias utilizadas pelos artistas afrofuturistas para contornar dificuldades estruturais sem esvaziar o conceito de suas obras. (Lima, 2023, p. 98-99)

Partindo da premissa trabalho e negritude, de acordo com Jota Mombaça (2021, p. 44), “a produtividade conceitual do preto surge como signo da vida após a morte da escravidão, e isso significa a reprodução historicamente carregada de uma lógica anacrônica de valor que, entretanto, configura o presente e o futuro das políticas especulativas brancas”. No mundo da arte, essa lógica se manifesta objetivamente por meio da abertura de espaços, articulação de programas e de performance e debate, financiados a partir do trabalho social das alianças brancas, mas com ênfase na produção negra. A autora complementa que este é um movimento ambíguo, simultaneamente gerador de novos espaços de visibilidade e plataformas de escuta e de “apropriação do trabalho e das potências especulativas negras como tema e matéria para a atualização do sistema de arte cujos modos de gestão estrutural e micropolítica seguem a inscrever-nos desigualmente” (Mombaça, 2021, p. 41).

Afinal, isso é também sobre economia, e sobre o modo como a política das alianças brancas no mundo da arte tem implicado a manutenção de um sistema desigual de distribuição de recursos, que permite que pessoas brancas “esclarecidas” controlem as agendas do debate racial nesses campos, irrigando os imaginários coletivamente produzidos por meio do sistema de arte com base na sua ótica e na sua ética estreitadas pela adesão sempre parcial, e algo oportunista, ao projeto de abolição do mundo como o conhecemos. E isso fica especialmente evidente quando se trata de um programa curatorial em que não há sequer uma pessoa negra; e, adicionalmente, em que uma das atividades tem como subtítulo “carta branca para falar do preto”. Num certo sentido, o programa em questão é a caricatura de um processo difundido de formas muito mais discretas e capilares no mundo da arte contemporânea hoje. (Mombaça, 2021, p. 45)

Estas são explicações de como a cultura e a arte, espiraladas por temporalidades distintas e conjuntas, funcionam e agem. Anteriormente ao atualismo e ao uso desenfreado de tecnologias virtuais e plataformas de streaming, houve um tempo em que a música era massivamente ouvida coletivamente nos espaços públicos. Tal relacionamento exigia tempo e coletividade. Exigia também, espaços públicos e produções de música para ouvir. No caso da população negra, muitas das suas identidades musicais, eram lançadas e interpretadas de modo que organizavam coletivamente as pessoas, mas que individualmente penetravam seus corpos,

pensamentos, sensações e reflexões.

Porém, na relação com a música, tenho refletido que a partir da diminuição de escutas coletivas moldadas por atos de individualidade, como o uso do fone de ouvido e o avanço do neoliberalismo na indústria musical que constrói uma lógica de individualidade, de poder e de falsa escolha, fez com que mudanças significativas transformassem as experiências no ouvir, sentir e na forma de conhecer outras coisas e estilos musicais^{xci}. É também uma aceleração e isolamento que ocorrem disfarçados de liberdade. Liberdade de escolher a música que vai ouvir, o volume que irá pôr para tocar, a ‘vibe’ que quer sentir naquele momento, a artista que vai apoiar dando visualizações, engajamento e likes - pois é o que gera dinheiro -, entre outras percepções possíveis. Infelizmente, o que ocorre de fato é a forma de lucrar da indústria musical e o funcionamento dos algoritmos que impactam no nosso gostar, proporcionando lucros para as empresas, moldando artistas e fazendo com que tais artistas tenham que ser também influenciadores, por exemplo. Pois na sociedade das redes, toda exposição é pouca e para que se tenha condições econômicas rentáveis, não basta que trabalhe só com sua arte, mas sua imagem também necessariamente tem de se colocar como produto à venda.

Percebo relações temporais e de poder constantemente ao meu redor, desde quando noto as questões de percepções do cotidiano e do dia a dia das pessoas. Seja no cansaço na volta para casa após o trabalho dentro de ônibus lotados ou nos espaços que agregam pessoas, noto-as quase que sempre de fones de ouvido. Uma experiência pessoal que vivi foi levantar tais pautas em conversas com professoras e alunas em sala de aula, discutindo sobre noções de tempo, mundo e música, questionando as diferenças de não mais se escutar coletivamente as canções. Obtive respostas variadas, de que ainda escutam coletivamente em alguns eventos, às vezes no carro ou na rua, mas que este ato de ouvir coletivamente é realizado principalmente em festas, já que na maior parte do tempo, ouvem as músicas e outras expressões artísticas nos celulares, em sites, redes sociais, vídeos rápidos, etc, preferencialmente com fones de ouvido. Além do mais, essas percepções pessoais foram construídas por eu ser uma historiadora e pensar as relações temporais diversas, imbricadas ao poder e a arte. Isso ocorre quando estou trabalhando efetivamente algum conteúdo da disciplina de história, ou quando compartilham verbalmente algo comigo. Percebi tal comportamento tanto de pessoas conhecidas, como em academias de musculação, seja por aquilo que noto sempre quando saio à rua, nos transportes públicos lotados, como anteriormente citado. Também me apoio naquilo que diz a ciência^{xcii}, alertando não só sobre o aumento do uso dos fones, mas denunciando a forma como isso é prejudicial à saúde humana, em especial para os jovens, podendo causar inclusive a perda auditiva, para além do isolamento.

Friso que não coloco o fone de ouvido como um grande inimigo, visto que nos espaços públicos a questão do silêncio coletivo pode ser (e é) uma pauta. Também porque concordo que realmente é interessante a ideia/vontade de querer ouvir algo em específico e poder selecionar a altura, a música ou o cantor que deseja ouvir naquele momento. Mais do que isso, reconheço que os fones de ouvido, como aponta Renato Martins Navarro (2021)^{xciii} podem proporcionar uma outra sensibilidade para com o som^{xciv}. O que reitero aqui são as condições temporais modificadas por tempos não esperados, mas totalmente provocados, que por vezes, distanciam a coletividade, sem que ela mesmo perceba, capitalizando-a.

De toda forma, note que em diferentes perspectivas, a arte e a música fazem com que os momentos coletivos sejam também individuais - e vice-versa. Isto por questões afetivas, de memória, identidade e de relacionamentos. De alguma(s) maneira(s), a arte nos aspectos públicos, politiza as relações com o tempo e proporciona sensibilidades, criações e possibilidades de se deixar ser tocado, de sentir e de criar. Criar passos, danças, opiniões ou, até mesmo, outros relacionamentos, a partir do uso coletivo dos espaços públicos, que se tornaram locais de encontro para compartilhamentos artísticos e criações de movimentos indispensáveis para a população brasileira, especialmente na comunidade negra.

A arte, em especial para a população negra, é algo que surge não só como produto econômico, por mais que as artistas precisam estar inseridas nessa lógica capitalista. Pois, para a negritude, além de trazer alegria, diversão, comunhão e interação, a arte também é capaz de ensinar, curar, salvar, retomar, planejar, escrever, fluir e criar. E porque entrelaçada ao movimento ancestral e afrofuturista, apesar das mazelas dos tempos não esperados, consegue ter a possibilidade de ressignificar, para além da sua vivência, suas próprias produções. “É certo que o ritmo, o canto e a dança são essenciais para a vitalidade das expressões afro-brasileiras. Suas similaridades atestam que elas continuarão em permanente diálogo, como traços de uma mesma encruzilhada” (Alexandre, 2021, p.181)

A sensação, na arte, é algo como uma experimentação com nossas esperas, hesitações, fadigas, surpresas, enfim, com nossos modos de apreender e de sentir as forças do tempo. Só a arte tem esse poder de desestabilizar nossas percepções e deixar sobrevir sensações não representáveis, inomináveis, puramente rítmicas. A arte, a final, vive da heterocronia, das suas interferências nas durações pelas quais nossos hábitos de percepção tentam se acomodar perante o confronto constante e imprevisível com as forças iminentes do futuro. (Rodrigues, 2011, p. 121)

Apresento tais reflexões relacionadas a cultura e a arte pois trabalho com “a descrição de mundo da arte como uma ficção naturalizada feita para quebrar subjetividades pretas e indígenas na forma de valor roubado” (Mombaça, 2021, p. 50), ou em outras palavras, porque

com a arte, com o que é produzido por estes corpos negros e indígenas, é “fornecido uma redefinição de valor na vida após a morte do colonialismo e da escravidão como algo simultaneamente roubado de/e produzido por nós” (Mombaça, 2021, p. 51). Almejando esta definição, de acordo com Jota Mombaça (2021), é necessário descrever a cisgenderidade e a branquitude como formas de extorsão ontológica e repensar a integridade do sistema de arte contemporânea como um dispositivo irreparável voltado ao consumismo branco e cisgênero, e à exploração do outro, pois como parte da infraestrutura do mundo como conhecemos, que é a infraestrutura da vida branca e cisgênera, os sistemas de arte não são separados dos dispositivos sociais que reproduzem a situação crítica das gentes desobedientes de gênero e dissidentes sexuais racializadas. Ao contrário, “eles estão situados numa posição privilegiada, desde a qual é possível determinar (parcialmente, ao menos) os limites do que é pensável e imaginável num certo enquadramento de tempo” (Mombaça, 2021, p. 51).

Acredito que um dos resultados desse trabalho é provar a potencialidade da arte, mas especificamente da musicalidade negra, aqui representada pelo movimento Hip Hop e pelo pilar rap, através do artista Djonga. Faço isso imbricando as temporalidades que experienciamos, com os movimentos de resistência fundamentados na ancestralidade. Valorizo a forma como a população negra se mantém viva, artística e produtora apesar dos pesares e reconheço que a partir delas, as projeções de futuro podem ser mais otimistas, caso sejam baseadas no afrofuturismo ou na ancestralização de futuros. Nesta dissertação, reconheço em especial as rodas de samba, o funk, o paredão e diversas outras manifestações culturais que ainda ocorrem de maneira coletiva como resistência nas diversas partes do Brasil^{xv}.

Por fim, sinalizo que busquei neste capítulo apresentar um pouco as discussões acerca das temporalidades que nos cercam e que tem me angustiado nos últimos anos. As transformações que são causadas pelos tempos que se cruzam. A interferência artística e política sofrida por estes movimentos em meio a tudo isso. A forma como a população afro-brasileira se encontra no Brasil e apesar disso, como a ancestralidade e o afrofuturismo são chaves organizatórias e tecnológicas para sobreviver em mundos catastróficos e ainda assim, ter/ser a potência de criar. É na ancestralidade e no afrofuturismo, onde “toda a beleza e todo respiro que existem vieram a ser, apesar do Brasil” (Mombaça, 2021, p. 17).

Permitido pela noção de tempo espiralar, onde a ancestralidade é o que fundamenta, guia e movimenta a vida, que o afrofuturismo e o pessimismo vivo surgem como saídas. A ancestralidade pulsa o viver negro, deixa vivo a memória e aponta que as ‘provas’ da potencialidade negra sempre estiveram presentes, não só na condição de violentadas, mas na condição de produtoras. A ancestralidade cria relação com aquilo que se foi, com aquilo que se

é e aquilo que será. Abre caminhos então para o afrofuturismo e o coloca como grandiosa potência de movimento, intelectualidade e criação. Faz isto reconhecendo tempos sombrios que devem ser encarados com seriedade. Mas que resiste, apesar das turbulentas experiências temporais, nos dizendo também sobre racismo, desigualdade e perpetuação da colonialidade, atrelado a experiência histórica. “A história tem exigido crueldade, porque vimos tudo isso vindo” (Mombaça, 2021, p. 113).

Ao fim e ao cabo, percebe-se que quanto mais preto, mais marginalizado, quanto mais diferente dos padrões eurocêntricos, mais se é excluído, silenciado e violentado. Ao passo que com tamanho impacto humano colonial, o próprio planeta pede socorro. Não em um sentido de ser a natureza que precisa de nós, mas sim das inúmeras vidas, nossas vidas, que dependem da condição habitável planetária para continuar existindo.

Da mesma forma, gosto de perceber este tempo em sua crueldade e miséria, em sua crueza e seu desencanto, porque suspeito que não possamos simplesmente superá-lo ou transcendê-lo. Não se deixa para trás o que está por todo lado, mas também não se pode aceitar que o que está por todo lado estará para sempre aqui. Se o futuro está para ser moldado, e o presente é colapso, esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível, (Mombaça, 2021, p. 112)

Na esperança no devir que também é o agora e o antes, resistimos e RAPensamos Temporalidades, porque no meio de toda dor e calamidade, houve e há movimentos que se contrapõe. Afinal, “se o contrário da vida não é a morte, e sim o cativo e a escravidão, a vida ínfima escorre para fora, além e aquém do destino que nos foi designado pelo futuro branco cis-heteropatriarcal” (Mombaça, 2021, p. 134).

CAPÍTULO II

A FÚRIA NEGRA RESSUSCITA OUTRA VEZ

O Pessimismo Vivo do Samba e a Ancestralidade no Hip Hop.



Foto: Personificação de Exu gargalhando no desfile de carnaval da Vai-Vai (2024)

Fonte: Cesar R. Santos/SRzd

Só há ressurreição porque há morte. Só há liberdade porque há fúria. Só há desordem porque existe a ordem. Só existe magia que seja com arte, tecnologia, produção e cultura. Só com o tempo, espaço, sentido e movimento que existe vida. É pelas gargalhadas de Exu que ela vibra. Assim, entre outras necessidades, retomo a importância de Exu para realizar conexões que apenas ele próprio faz. Peço licença para esta divindade que me proporciona, além de tantas outras experiências pessoais, a afirmação da importância de se estar em movimento e de ser quem se é, individualmente e coletivamente. Peço também a benção e abertura de caminhos a essa íntima e importante presença educadora que me possibilita enquanto afrodescendente e historiadora, experienciar ao que cabe a minha vida e também minha profissão, o sentir de outras temporalidades, epistemologias e relações com o(s) tempo(s) histórico(s). Relacionado e aprofundado em filosofias africanas e afrodiaspóricas, Exu se faz presente nas culturas negras

atlânticas e participa ativamente dos Movimentos Negros existentes, nas suas formas plurais, ensinando os melhores caminhos a seguir.

Exu é *quem matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*. Este é um antigo ditado Yorubá que ganhou mais popularidade após ter sido utilizado na abertura do documentário *AmarElo - É tudo pra ontem* (2020), narrado pelo rapper, cantor, compositor e apresentador brasileiro Emicida e dirigido por Fred Ouro Preto. Assim como o movimento de Exu, Emicida aponta logo no início da obra que este ditado é a melhor forma de resumir o que ele busca fazer. Apontando que *“eu não sinto que eu vim, eu sinto que eu voltei. E que, de alguma forma, meus sonhos e minhas lutas começaram muito tempo antes da minha chegada”* (2020), Emicida se coloca como quem veio artisticamente para devolver almas. Esta foi a reflexão que teve após visitar o Museu da Escravidão com um amigo em Angola, onde deparou-se com uma pia que tinha escrito na parede algo como: *foi nessa pia que os negros foram batizados e através de uma ideologia distorcida do cristianismo eles foram levados a acreditar que eles não tinham alma*. Aponta então que foi nesse dia que compreendeu que a sua missão era *pegar uma caneta e um microfone e devolver a alma de cada um de seus irmãos e suas irmãs que sentiu que algum dia não teve uma*^{xcvi}.

Este documentário mostra a potência do Movimento Hip Hop, do Movimento do Samba e do Movimento Negro e contribui para a compreensão de como Exu realiza seus movimentos e como as noções de temporalidade, ancestralidade e afrofuturismo funcionam de maneira intrínseca. Exaltando a negritude, *AmarElo* (2020) apresenta diversos personagens negros e não obedece uma lógica linear temporal, procurando estabelecer proximidades e contextualizações históricas de alguns processos da sociedade brasileira, como o sequestro em África, a escravidão, a resistência negra perante a Ditadura Militar, a interferência criativa e inventiva de negros brasileiros no mundo, através principalmente do samba, da arte, da literatura, da música. Segundo Augusto Jesus (2021), *AmarElo – É tudo pra ontem* é um documentário que procura reivindicar espaços de validação cultural injustamente interditados aos negros, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ). Mas para isso, a narrativa não obedece a uma linearidade convencional, já que a narrativa é construída com histórias e personagens que se embaralham no ontem, no hoje e no amanhã^{xcvii}. Assim como realiza Exu.

Quando Exu mata um pássaro ontem, entendemos que no passado há um recurso a ser resgatado. Exu nos ensina a recuperar o conhecimento ancestral para a compreensão de nós mesmos no presente. Quando Exu joga uma pedra hoje, ele atua nos caminhos do presente, o que é possível ser feito hoje, com as condições objetivas que estão em curso desde o passado. A história não é única e nem linear, mas ambivalente, múltipla, conflituosa. Uma atuação emancipatória no presente só pode acontecer através de

disposições transgressoras e inventivas, como o próprio Exu, que, assim, nos ensina a reinventar a história. (Ramos; Neto 2021, p. 72)

“Exu é o que apresenta e que assenta a ontologia do tempo na cosmogonia Iorubá, pois é, em si mesmo, a própria ontologia, tempo que simultaneamente curva-se para a frente e para trás” (Martins, 2022, p. 53). Com Exu a temporalidade não é constituída, mas constituinte, ou seja, “uma dimensão da experiência que inventa o tempo por meio da articulação dos eventos regidos pela origem, por um protoacontecimento que engendra um destino comum a todos e faz aparecer até mesmo o inexistente” (Sodré, 2017, p. 187). No Brasil, Exu se torna “Bara, divindade responsável pelo corpo” (Santos, 2002, p. 181). Este corpo que “se movimenta para falar, comer, erotizar, viver” (Soares; Nascimento, 2022, p. 15) e que bailarina, já que “em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade” (Martins, 2022, p. 21). Assim, o corpo dança o tempo. “Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades” (Martins, 2022, p. 88).

Maria Leda Martins (2022), refletindo sobre as temporalidades, a negritude e a noção de corpo, aponta que este é o local de inscrição de um conhecimento ancestral que se grafa nas coreografias dos movimentos, nas escritas e partituras peculiares, nos ritmos e timbres da vocalidade e das sonoridades, na memória, sendo uma episteme que não apenas repete um hábito, mas que também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Segundo ela, nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático e como episteme, fecunda as cenas, expandido os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento^{xcviii}.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, cavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enuncia, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impuseram como o silêncio que apavora; à interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa (Martins, 2022, p. 162).

“Os sujeitos e as formas artísticas que daí derivam são tecidos de memória, escrevem história” (Martins, 2022, p. 210). Tais experiências por vias das corporeidades^{xcix} aproximam-se da leitura da historiadora Beatriz Nascimento, que afirmava que “*a Terra é o meu quilombo, meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Onde eu estou, eu sou*” (Nascimento, 2018, p. 337). Proporcionando a interpretação do quilombo a partir da noção de ser aquilo que se instaura e se fixa no corpo, não se distanciando de si, independentemente de onde estejam. Aqui, “o corpo, em contínuo processo de deslocamento e ressignificação, torna-se ele próprio geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente sem fim trespassado de polifonias e melopeias. Um corpo em permanente processo de cura”^c (Martins, 2022, p. 172).

No artigo *Corpo-documento: um ensaio para descolonizar memórias*, em diálogo com Beatriz Nascimento, Diego Reis (2022) afirma que o “quilombo é o espaço simbólico do corpo que se movimenta e tem sua potência concretizada no encontro com outros corpos, na circulação, no movimento negro comunitário do corpo-memória que resiste à travessia transatlântica e aos fins do mundo” (Reis, 2022, p. 80). Para a população negra brasileira, falar da vida, do tempo e das experiências que penetram e transformam sua existência, é também um ato de movimento, de sentir e de realizar deslocamentos que podem gerar confortos e desconfortos e que trazem consigo diferentes cosmopercepções^{ci} daquilo que se analisa.

Retomando o problema da História do negro no Brasil: Que somos nós, pretos, humanamente? Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressão artística da sociedade brasileira? Como classe social, confundida com todos os outros componentes da classe economicamente rebaixada, como querem muitos? Pergunto em termos de estudo. Podemos, ao ser estudados, ser confundidos com os nordestinos pobres? Com os brancos pobres? Com os índios? Pode-se ainda confundir nossa vivência racial com a do povo judeu, porque ambos sofremos discriminação? Historicamente, creio não haver nenhuma semelhança entre os dois povos, mesmo se pensarmos em termos internacionais. Em termo de Brasil, nem em fantasia podemos pensar assim; o judeu no Brasil é um branco, antes de tudo judeu, isto é, poderoso como povo, graças ao auxílio mútuo que historicamente desenvolveram entre si. Não será possível que tenhamos características próprias, não só em termos “culturais”, sociais, mas em termos humanos? Individuais? Creio que sim. **Eu sou preta, penso e sinto assim.** (Ratts; Beatriz Nascimento, 2021, p. 95, grife pessoal)

Evoco novamente minha ancestral intelectual Beatriz Nascimento para dialogar acerca da negritude no Brasil em termos de humanidade e corporeidade. A história da população negra brasileira é tal qual o surgimento do seu país na modernidade, fundado em violências ao território de Pindorama^{cii}. Ora, não seria diferente com qualquer outra população caso houvesse sofrido o que os (as) africanos(as) e povos originários sofreram. Imagine ser sequestrado do seu lar, levado para um lugar completamente desconhecido, apanhar durante todo o caminho, viver

em condições insalubres, ter que se separar fisicamente - e quase sempre nunca reencontrá-los - seus familiares, perder seu próprio nome, sua dignidade, liberdade, cultura e demais aspectos que envolvem a noção de “humanidade” ao pensar em territórios. Mais que isso, imagine chegar neste lugar desconhecido, ser acorrentado, humilhado, atacado e ter de lidar diariamente com situações insalubres, sendo considerado ainda como um não-humano, portanto um não alguém, um nada no que tange às subjetividades e condições de ser, precisar, sentir, ter e existir.

De acordo com Leda Martins, “em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anéis da ancestralidade. O corpo bailarino é tanto um corpo-chão, terra, no qual pulsa, como nas batidas dos tambores, as raízes ancestrais, o coração do ancestre; como é também, alçando-se para o infinito, um corpo-maestro” (2022, p. 82). Ao relacionar temporalidade, arte, política e negritude com o conceito de corpo-tela^{ciii}, sabe-se que “toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo” (Martins, 2022, p. 48). É onde este corpo aparece como potente “manifesto de múltiplos cenários e figura-fundo de toda a construção do processo para o qual ele atua de maneira consistente a evocar o estado de ser, a condição do estar e a manifestação do pensar” (Tavares, 2020, p.22). Sua imagem é um modo manifesto do tempo, um corpo-tempo, “composto por ritornelos, recorrências e retroses, mas também de devires e prospecções, uma memória do futuro que caligra, grava, traduz e transcrita a experiência negra, lavrando novos modos do eu se consonar com o outro” (Martins, 2022, p. 186).

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. E essas práticas, paralelas ao exercício da escrita, privilégio de poucos, formataram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado - ou gozem - da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia. (Martins, 2022, p. 35)

Reconhecer questões sobre saberes e a construção da ‘inteligência’ por parte dos (as) indígenas e africanos é necessário não só para colocá-los como produtores de epistemologias, mas para contrariar a própria noção de que não havia e não há conhecimento fora dos espaços reconhecidos como instituições estatais educadoras, ideia proposta pelo Ocidente. Isto porque “as inscrições do conhecimento por via das corporeidades são perquiridas em várias áreas do

conhecimento por meio de epistemologias e reflexões alternas e alternativas" (Martins, 2022, p. 37).

Para populações não ocidentais, as práticas e os saberes estão envolvidos em diversos processos plurais, podendo ser ensinado e aprendido até mesmo com o silêncio, com a ausência e com o nada. Ainda que tudo se esvaia, há o corpo e através desta corporificação é que se permanece. Foi através do corpo, que insistiu em viver, que saberes foram incorporados, transmitidos e refeitos por essas populações, provando que “tempo e cultura se interligam na experiência do tempo histórico em movimento” (Martins, 2022, p. 45). No caso da população negra brasileira, diversos “princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimento e de valores foram territorializados, replantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas”^{civ} (Martins, 2022, p. 45).

Nas encruzilhadas dos saberes que transitam com os povos das diásporas, a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas. Nessas, em seu aparato - falas, cantos, textos orais, linguagens, rítmicas das sonoridades, gestos bailarinos, movimentos coreográficos, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, adornos, luminosidades, inscrições peculiares, espacialidades, cortejos, festejos, compartilhados - em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios epistemológicos, textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua, mas transcriada, África, as partituras dos seus saberes, o corpo alterno das identidades recriadas, os retalhos de lembranças, reminiscências e esquecimentos incompletos, a gramática de afetos compartilhados, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os tormentos resultantes das travessias pelo Mar-Oceano e por toda as encruzilhadas. (Martins, 2022, p. 208)

De acordo com Leda Maria Martins (2022, p. 45), a “África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos nas culturas americanas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performam sua presença nas Américas”. África, no ontem e no hoje, possui sua própria intelectualidade potente e coletiva, “pois que suas ideias permanecem conosco: provérbios, lendas, narrativas, mitos, etc., conquanto seus nomes não sejam conhecidos, porque nomes, no conceito africano, não são muito importantes no processo de criação de arte. Ninguém cria sozinho” (Fu-Kiau, ano, p. 54).

É por meio das culturas africanas que negros(as) brasileiros(as) também podem ser reinscrever em suas identidades ancestrais. O pensamento de Leda Martins (2022) é caro porque reflete como as artes e a cultura proporcionadas pelos saberes africanos e dos povos indígenas demonstram engenhosas e árduas formas de sobrevivência contribuindo para formação do Brasil, onde “por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, África engravida as

Américas” (Martins, 2022, p. 45). Sendo assim, é importante compreender de quais culturas africanas estamos falando e a forma que se constituem tais referências.

As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim, grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores. Do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, corpora de conhecimento. (Martins, 2022, p. 36)

Importante assinalar que essa preocupação nas articulações dos saberes é necessária porque são dessas diversas formas de produções de epistemologias e aquisição e divulgação de conhecimentos que se fundamentam os ritos e cerimônias rituais para os africanos e consequentemente para os afro-brasileiros. Não por coincidência, nota-se que a intelectualidade negra se faz presente em aspectos diferentes e que as produções dos saberes não são apenas acadêmicas (por mais que haja intelectuais negros muito importantes e relevantes na academia), mas para a população afrodiaspórica essa potencialidade se mostra especialmente nas ruas, nos terreiros, nas artes, na política, na forma de se ver, estar e se reconhecer no mundo. Produtoras de tradições, memórias e repertórios, as multiplicidades e os diversos encontros provam como as temporalidades são envoltas e como mesmo diante das violências e da desordem, há ordem e criação.

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (Martins, 2022, p. 47)

Na realidade brasileira, “muitos pensadores são seminais para a análise e compreensão de nossos saberes incorporados” (Martins, 2022, p. 41) já que nos ritos e nas corporeidades negras, “canta-se a favor da divindade e celebra-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, sejam as demandas do presente (Martins, 2022, p. 124). Os artistas e intelectuais negros brasileiros conseguem produzir e expressar através dos saberes incorporados suas

mentalidades, vivências e interpretações da sociedade em que vivem. Utilizando de expressões artísticas, escritas, sentidas e humanizadas, esses(as) intelectuais de formas variadas, conseguem ter uma (re)leitura do Brasil que habitam.

Cada um(a) com sua própria forma, realidade e gesticulação, confirmam que “todas as sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar” (Martins, 2022, p. 42). Isto nos traz saberes e entendimentos sobre corporeidade, espaço e território, pois além de não serem características separadas dos seres humanos, compreende-se que “em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltiplas naturezas, de múltipla grandeza, entre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar” (Martins, 2022, p. 42). Tendo uma interlocução de todas essas questões, onde o coletivo negro surge “como estratégia de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento” (Martins, 2022, p. 124), remodelando temporalidades.

No contexto do pensamento que traça as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma sophia e uma cronosofia em espirais. (Martins, 2022, p. 42)

Ampliar a definição do que se constitui como Movimento Negro é reconhecer as inúmeras formas de resistências que foram vivenciadas nos mais diversos aspectos de vida, pois ao analisar esses movimentos se nota que a população negra se organizou e se movimentou contrária a suas condições historicamente oprimidas desde o processo da diáspora. O cientista social e pesquisador do Movimento Negro, Pedro Barbosa na obra *O Movimento Social Negro Brasileiro: da liberdade de autonomia organizativa à institucionalização* (2018), reforça essa afirmação ao apresentar que na mesma esteira da história dos processos de regimes escravocratas que coexistiram durante alguns séculos em continentes americanos, a sociedade brasileira, em todas as suas manifestações econômicas, culturais e políticas na atualidade também é uma herança escravista. “De cada dez dias da nossa história, sete foram vividos sob o escravismo” (Barbosa, 2018, p. 104). Conclui ainda que por consequência, a comunidade

negra de africanos escravizados e seus descendentes sempre manifestou disposição para resistir física, cultural e espiritualmente sua condição de opressão. É desse processo que surgem os “Negros e Negras em Movimento”.

Eduardo Oliveira (...) chama essas similaridades de africanidades, ou seja, trata-se da dinâmica na qual tudo está interligado, mas, para compreendê-la, “é preciso, antes, enveredar pelas formas culturais negro-africanas, e identificar o contexto cultural que molda a transmissão de conhecimentos e a recriação de noções fundamentais de palavra, tempo, universo, pessoa e socialização. (Alexandre, 2021, p.38)

A partir da noção de um negro em movimento ou dos movimentos negros, compreende-se que na música, nas letras, no conhecimento popular e científico e em muitas outras situações o afrodescendente construiu talentos e habilidades (Leão, 2005). Tais construções podem ser nomeadas como elementos culturais que modificam uma forma de compreender e experienciar o mundo. Pois como aspecto cultural, “essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir, irradiar” (Martins, 2022, p. 73).

A própria compreensão da arte, sua natureza e apreensão, já nos coloca algumas questões e aporias. Nem sempre coincide o que se designa por arte em culturas e sociedades distintas, sendo que em muitas o próprio conceito não é privilegiado, não se mantendo como pensamento diferenciações rígidas entre os ofícios e as artes, nem alocando o belo, ou a sua ideia, em determinadas práticas ou plataformas que excluem outras, expressando hierarquias de conceitos e de valores. Os valores estéticos são, assim, valores também éticos. Essa perspectiva nos habilita afirmar que, em muitas culturas, entre elas as africanas e as afrodescendentes, a produção estética nos remete a padrões, formas, convenções e estilizações, assim como a visões de mundo que as substanciam (...). Um dos pressupostos dos valores éticos nas culturas negras é a de que os bens culturais, em última instância, são transmissores da energia vital que se esparge do sagrado e que em tudo se manifesta. O que exige auscultação e atenção. (Martins. 2022, p. 69)

Para as culturas negras, a arte é um respiro. Assim como o tempo, o afrofuturismo e a ancestralidade, ela não pode ser definida em palavras. Ela é o sentir. Apresenta-se como arte a prática de continuar vivo(a), os *beats* produzidos, a música cantada, o texto escrito, a dança envolvente, os encontros, a troca de olhares, as crianças que brincam, a oralidade e as histórias contadas, a paisagem e outras coisas que proporcionam sensações. Na cultura negra periférica, “fazer arte” é também uma expressão de quando se faz algo “errado” ou que desafia uma ordem imposta ou desejada por alguns, trazendo alguma consequência, discurso geralmente direcionado às crianças. Isto prova que culturas negras, reafirmam sua produção na experiência

e nas próprias vidas que continua a existir, relacionando as vivências que os atravessam nos espaços públicos e privados, criando e produzindo no campo da linguagem, na construção de dialetos próprios e também na compreensão (ou não) do conceito arte.

Tais reflexões se dão para além do individual, sendo possibilidades que surgem através das experiências que atravessam cada artista e suas artes. Em forma de desabafo e comprovação da coletividade, compreende-se que as “práticas do fazer, ainda que não abdique do reconhecimento da autoria individual, particularmente expressa nas improvisações sobre os temas, a designação do autor não é necessariamente um dado privilegiado, um nome a ser sozinho reverenciado pela teoria” (Martins, 2022, p.88). Por meio das performances ritualísticas, a percepção se mostra como inscrição do corpo nas espacialidades, projetando tempo e espaço em conexão que pelo corpo, preenchem uma “circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo (Martins, 2022, p. 88)^{cv}. Não há uma expressão mais importante que a outra, mas há o corpo interpretando e se expressando no mundo. Um corpo que performa.

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória. Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os vocálicos, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo. (Martins, 2022, p. 89)

Para pensar a dimensão ética da existência, Roger e Robson refletem sobre Elza Soares em diálogo com Antonio Simas e apontam que a ancestralidade é uma dimensão ética que estabelece conexões de continuidade entre o espaço e os tempos. De acordo com os autores, esta ética opera como espécie de procedência e os espaços de experiências como processos de reexistência. De forma ritual e cantada sagrada, a ancestralidade lida com o tempo, a partir das representações corporais e dos sujeitos antecessores que significam a existência de seus descendentes. Segundo Simas e Rufino trata-se de um fundamento ético que interliga as

expressões de existência. Na perspectiva de bell hooks, a ancestralidade vocaliza a conexão de um eu, com uma realidade coletiva, passado e presente, como um laço comunal.

Muitas montagens vão se inspirar na África inventiva, exímia também em criação de tecnologias e ciências ao longo de sua história, o que é muitas vezes desconhecido, negligenciado ou obliterado. Várias montagens estabelecem interlocuções com as poéticas tecno-digitais, comuns ao Afrofuturismo e à estética Hip Hop, cujos samplings sonoros visuais criam uma explosão sensorial e perceptiva marcante. (Martins, 2022, p. 185)

Leda Maria Martins apresenta que “os cantares, nas suas diversas modulações, são radiotransmissores de energia, idiomas estéticos dispersos na textualidade oral negra. Em sua rica e complexa enunciação, revitalizam vários gêneros, formas e composições dos repertórios africanos, assim como criam novas toadas” (Martins, 2022, p. 98). Isto pela capacidade de narrar, performar, recriar, historiar e relatar experiências sobre amor, escravidão, ervas, plantações, a música, o processo de cura, o fazer das coisas, os bichos, a espiritualidade, os contextos, entre milhares de outras coisas.

Um extenso e rico repertório abriga os cantos e toda a musicalidade nas culturas negras. Na performance da textualidade oral afro, onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares, da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes, elementos mínimos, frases, dicções, cortes frasais, silabações, solfejos, assobios, onomatopeias, anáforas, interjeições, versos, timbres, ritmos, pulsos, percussões, respostas, refrões, solos, um sem-número de vocalizações, síncope, batuques, compósitos de uma estética griô. No Brasil e em outros territórios afroreferenciados das Américas, do mais norte ao mais sul, as construções e criações musicais criadas nas encruzilhadas manifestam as heranças e os acervos musicais negro-africanos, reafirmando o trânsito da sintaxe musical africana como determinante das construções rítmicas negras, como no blues, no jazz e no samba, por exemplo. (Martins, 2022, p. 97)

Nas encruzilhadas de Exu há movimentos negros que fundaram e influenciaram ativamente a construção do Brasil e a interpretação de viver nele. Integrando um coletivo de artes negras, movimentos que surgiram com os escravizados e que aqui foram (re)criados, demonstra a preocupação com a ancestralidade e com a continuidade da vida. Benito Maeso e Lucas Pedron (2023), no artigo *Exu-Adorno: para uma Teoria Crítica do Samba*, apontam que o samba, pela forma e conteúdo próprio das canções, se constitui da chamada memória social. Relembrando através da memória, do rito e da corporeidade, buscando uma valorização da arte e a oralidade em conexão com o continente africano, o samba “reproduz um elemento importante dos aspectos culturais de tal tradição: a palavra, a poesia, a canção, o som e a pausa exercem um papel sempre fundamental na preservação das histórias da comunidade”^{cv} (Maeso, Pedron, 2023, p. 6-7).

Dessa forma, é por meio das palavras recontadas, que a própria cultura se consolida para o grupo, transmitindo valores, tradições e os regramentos da comunidade. Da oralidade que gera palavras, cantos, movimentos e ritos, observa-se a textura dos timbres que brilham qualidades complexas rítmicas e “os ritos, por sua vez, encantam os sons. O ritmo é a qualidade mais distintiva das criações de verbos musicais negras, e se grafa, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais” (Martins, 2022, p. 91).

E, mais ainda, se pensarmos a organização do desfile como uma festa cíclica, como também o são as festas do Candomblé, percebemos a presença de um modo de saber e fazer comum a ambos os universos. Se, no terreiro, o enredo dos santos é louvado no xirê quando os adeptos dançam formando um círculo e cantam em certa ordem para os orixás (Exu a Oxalá), no Sambódromo a escola desfila seu enredo com os dançantes organizados em alas, que, com dança e música, “contam” as partes que compõem a narrativa ou o tema escolhido. Portanto, não é sem motivo que, quando tais enredos abordam temas da cultura africana ou afro-brasileira, em geral, a comissão de frente ou o abre-alas se apresenta com alegorias associadas a Exu. (Alexandre, 2021, p. 19)

Mesmo que para os sambistas de hoje possa parecer que o terreiro de samba não seja um terreiro de Candomblé, o nascimento do samba de roda, na Bahia, e do samba carioca guardam uma profunda relação histórica com os candomblés baianos e cariocas, afinal, sabe-se que “nele é possível o encontro de todas as manifestações que mantenham ligação com as africanidades” (p.181). Evocando Muniz Sodré (1998), a autora aponta que é deste sistema que a síncope do samba apresenta. Em sua insistência, a natureza interativa constitui o índice de uma diferença entre o tempo fraco e forte, interrompendo a mobilização do forte. “Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no blues ou samba – Exu Bara, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p. 67)”. Assim, os autores elucidam que Sodré não apenas expõe essa ligação da síncope com o movimento, mas também reflete por meio da ligação ao corpo e a Exu Bara, o Exu individual de cada ser que é responsável pelo dinamismo do corpo.

A percepção do tempo e do espaço no samba é ligada a essa visão ontológica, pois como modo de pensar a duração, “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19). Uma consciência que se constitui na relação direta com o som, com a música. O corpo que se movimenta para completar o vazio do ritmo é já um corpo cuja percepção é determinada pelas relações temporais do ritmo. E “o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (SODRÉ, 1998, p. 19). Ontologia e história, um Exu-Adorno, expressos em uma dialética do tempo como pulsação musical e expressão de uma existência. (Maeso, Pedron, 2023, p. 6-7)

Compreendendo que “desde o período colonial, música era assunto de negro” (Guimarães, 1999, p. 50), o samba é um gênero musical que no Brasil se originou entre as comunidades afro-brasileiras urbanas no Recôncavo Baiano e no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, integrando a Black Music Brasileira^{cvii}. Maeso e Pedron apontam que no caso do samba brasileiro, é necessário articular a visão adorniana a alguns contextos no país, especialmente a estatização do samba promovida pelo Estado Novo com o projeto de construção da identidade brasileira, “processo muitíssimo semelhante ao denunciado pelos autores alemães em sua crítica à instrumentalização da cultura, tornada veículo de ideologias ‘populares’ (apenas no nome) para a promoção do regime nazifascista e também pelo capitalismo tardio” (Maeso, Pedron, 2023, p. 9).

Apesar de possuir significados múltiplos, vamos considerar pelo menos duas definições diferentes para a palavra “samba” (LOPES, 2012); uma remete à expressão musical e outra ao sentido religioso. Na primeira acepção, a palavra “samba” significaria “o nome genérico de várias danças populares no Brasil”, com diferentes modalidades de coreografia, ritmo e canto, relacionadas à origem afro-étnica. Enquanto gênero musical, seria uma espécie de espinha dorsal da música popular brasileira. (Alexandre, 2021, p. 47)

“Durante o século XIX e início do XX, a perseguição imposta pela sociedade e pela imprensa não distinguia, por exemplo, samba, batuque, Candomblé, quilombo e capoeira, designando-os todos como ‘vadiação, sinônimo de contravenção’” (Freitas, 2015, p. 193). Apesar de surgir fora do país, na década de 1930^{cviii}, período do governo de Getúlio Vargas, há uma modificação do carnaval se apresentando como um aspecto cultural negro no Brasil. Neste momento havia no país uma necessidade de construção da imagem nacional perante o mundo e acabou por também recair sobre o samba a missão de contar histórias brasileiras a partir dos desfiles, propondo contos, histórias ou narrações do Brasil.

Além do processo de construção da identidade nacional, há uma construção de escolas de samba preocupadas em retratar, através da arte, as diversidades e histórias que o país (ou suas elites) não contava. Surgidas em periferias, especialmente nos estados da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, o carnaval é uma oportunidade de acesso público a outras histórias, tempos e oportunidades que a população negra constantemente viu negada ao longo dos anos. Afinal, “em uma sociedade que não oferecia grandes oportunidades aos negros, as escolas de samba teriam surgido com a função social de exprimir as tradições musicais afro-brasileiras e de se tornarem importantes espaços de sociabilidade e solidariedade” (Alexandre, 2021, p. 77).

Como uma representação da presença ancestral, o tambor, o atabaque, o surdo e suas variações garantem as africanidades e as similaridades que ligam as religiosidades e as expressões culturais de matrizes africanas. Assim, as africanidades atestam várias formas de resistir e mantêm vivas as características herdadas de diversas etnias espalhadas pelo Brasil. (Alexandre, 2021, p. 47)

Além de personagens e figuras negras, o carnaval é um espaço que produz cultura, lazer, integração, identidades e resistência. É o momento em que as mulheres, de alguma forma, são “autorizadas” a estar com roupas curtas e fantasias exibindo o corpo, os homens podem dançar, beijar, se vestir de forma diferente e não serem chamados de homossexuais em tom de ofensa, as crianças brincam, alguns dos trabalhadores descansam e há uma liberdade corporal e temporal em diversos outros sentidos. Apesar de ser vista como uma festa pagã, bastante demonizada por alguns seguimentos religiosos cristãos, é no carnaval que uma maior parte dos trabalhadores/as e filhos/as de trabalhadores/as conseguem ocupar as ruas, ter acesso a shows, música, dança, lazer, serem vistos/as como gente, ter liberdade. Mas é também onde está liberado o corpo negro como preterido e sexualizado. É onde Exu é relacionado com o profano, por mais que seja sagrado.

É importante lembrar que no contexto de divulgação das escolas de samba, Claudia Alexandra utiliza das afirmações de Donzela (2009, p. 58) para “lembrar que os negros e os brancos pobres apenas assistiam aos desfiles à distância. Nesse contexto de incerteza e de dificuldade de inserção social surgiram as primeiras escolas de samba, assim como se configurar as religiões da Umbanda e do Candomblé”. E “não por acaso, as religiões afro-brasileiras tinham, nos sambistas, importantes aliados para penetrar em todos os setores da vida cotidiana, permitindo estabelecer uma ligação por meio da música com a ancestralidade e a identidade cultural e musical coletiva e individual” (Alexandre, 2021, p.85).

A macumba seria um legado banto, uma espécie de denominação afroreligiosa que sucumbiu à intolerância religiosa. Essa prática foi descrita nos primeiros estudos sobre cultos afro-brasileiros, em especial por Nina Rodrigues e Arthur Ramos, como “inferior” em relação ao Candomblé do grupo nagô (iorubá), que se espalhou a partir do Nordeste brasileiro. (Alexandre, 2021, p. 59)

Como apontado por minha querida amiga, professora e historiadora Natália Almeida, “no carnaval, a história do Brasil desfila na avenida” (2024). Se tornando um evento transmitido pelas emissoras de televisão no Brasil e reconhecido mundialmente, o samba brasileiro é uma potência incontestável para o ensino de História e para a memória pública coletiva brasileira. Em uma live para a revista Problematizaê, juntamente com Natália Almeida e a minha querida

amiga e historiadora Larissa Barth, faço os seguintes questionamentos: Quem conhecia Zumbi dos Palmares antes de uma escola de samba apresentar? Quantas histórias e personagens foram conhecidos através de um desfile? Quem havia lido *Um defeito de cor* antes de se tornar enredo? Quem conhecia tantas histórias de mulheres negras antes do carnaval? Quem saberia que o Hip Hop está completando 40 anos no Brasil e 50 anos no mundo caso a Vai-Vai não o apresentasse? Essas, entre outras perguntas, elucidam a potencialização da produção e divulgação para uma maior parcela da população brasileira por meio do carnaval. Apesar de ser um momento em que muitos estão nas ruas, os debates trazidos pelas escolas de samba reverberam para momentos posteriores. Unindo o sagrado e o profano que interpela debates públicos.

Claudia Alexandre, integrante e pesquisadora da Vai-Vai, apresenta aspectos íntimos da escola na obra: *Orixás no Terreiro Sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai* (2021). No texto a autora afirma que assim como em outros estados, “em São Paulo, a musicalidade foi um dos elementos que possibilitou a aproximação do povo do Candomblé com os terreiros de Umbanda” (Alexandre, 2021, p.73), pois “na capital paulista, o movimento acontecia nos quintais, a religião atraía os sambistas para os cultos particulares, chamados de batuques que sempre terminaram com uma roda de samba (Alexandre, 2021, p. 84).

Em São Paulo, o intercâmbio entre as rodas de samba, as escolas de samba e os correios de Umbanda e Candomblé foi facilitado pela música e pelos tocadores de atabaque - os iniciados no Candomblé são chamados de ogãs ou alabês. Uma relação diferente do que ocorreu no Rio de Janeiro, onde, no início, os espaços de culto e os sacerdotes eram tidos como territórios de proteção para o desenvolvimento do samba. (Alexandre, 2021, p.84)

Apontando ainda que “do Bixiga, outro território negro da capital, partia também um grupo volumoso composto por famílias que se organizavam assiduamente para ocupar os barracões de Pirapora” (Alexandre, 2021, p. 80), Claudia Alexandre elucida que a partir de 1930 o Cordão Carnavalesco Vai-Vai - ou Vae-Vae-, contando com muitas famílias negras que decidiram morar na capital, se estabeleceram neste bairro do Bixiga, sendo o local onde “as primeiras escolas de samba foram formadas, algumas delas mantidas até hoje no mesmo lugar” (Alexandre, 2021, p. 83).

Relatando a história da escola de samba, aponta que na década de 1930 havia um time de futebol do bairro Bixiga denominado Cai-Cai que, para além dos jogos, promovia batucadas e choro dando início à escola de samba Vai-Vai. De acordo com a autora, o Cai-Cai era comandado por um habilidoso jogador chamado Vítor, que também tinha um grupo musical que tocava polca, marchinhas e valsas. Além dele, havia também Seu Livinho, um dos

fundadores da escola que fazia parte do time de futebol e frequentava as festas e reuniões acompanhados de sua turma, os conhecidos Fumaça, o compositor Tino e Guariba, Lolo, Osvaldo, Salim, Sardinha, Charuto, Geribá, Dona Castorina, Dona Iracema e Dona Sinhá, pessoas que não eram diretamente convidadas e que acabaram sendo dominadas de os penetras. “Cansados das peripécias da turma de Livinho, Vítor e outros participantes do Cai-Cai expulsaram os companheiros de uma das festas com a frase que, posteriormente, originaria o nome do cordão carnavalesco: “Vaimbora daqui, vai, vai, que aqui ceis num entram” (Alexandre, 2021, p. 100).

Mesmo não tendo enredo, alegoria ou organização, os integrantes da Vai-Vai cantavam músicas de sucesso com quatro versos e trechos de sambas alusivos. Ficando nomeados como o primeiro cordão a apresentar um carro alegórico no Carnaval. “Em sua estreia, teve como alegoria um navio. No segundo ano, o tema foi Aleijadinho. Ambos os carros foram elaborados por Armando Puglisi, o Armandinho do Bixiga, que, mais tarde, em 1967 e 1968, se tornaria o presidente do grupo” (Alexandre, 2021, p.101)

Trata-se de uma organização carnavalesca fundada em 1930 por um grupo de negros na qual, apesar das transformações inerentes ao tempo, há uma tradição religiosa para além das festividades. Lá, por muitas vezes, o terreiro de samba transforma-se em um espaço sagrado, em um terreiro de orixás, revelando uma importante ligação com as tradições de Candomblé. (Alexandre, 2021, p. 23)

Alexandre (2021) afirma que a presença dos símbolos do Candomblé no dia a dia da escola de samba Vai-Vai possibilitou que a vivência religiosa, que transpassava toda a comunidade na devoção aos orixás, também se expressasse no terreiro da escola. A autora aponta que em este território negro do bairro do Bixiga - o terreiro da Vai-Vai - foi onde definitivamente se instalou uma tradição, floresceram famílias negras e criaram-se sambas-enredo, procissões carnavalescas e os cultos a Exu, o dono da encruzilhada, e a Ogum, o senhor das batalhas” (Alexandre, 2021, p. 89). Isto atesta que “o território negro da Vai-Vai se formou historicamente como lugar de samba e de religião” (Alexandre, 2021, p. 99), o que permite a compreensão de que “em rituais religiosos e profanos, o simbólico é a expressão que se dirige ao ser humano por inteiro - mobiliza os sentidos, a percepção, as emoções, a razão, a subjetividade e a objetividade” (Alexandre, 2021, p.24).

Ao evocar Pereira (2004, p. 44), a autora apresenta que “o sagrado está presente nos círculos sociais vinculados à experiência religiosa, mas nem por isso deixa de transcender esses círculos para instaurar-se noutras esferas em que dialoga, de maneira complexa, com o profano”, conseguindo assim se tratar, ao mesmo tempo, de reconhecer a “relação com a

ancestralidade cujos sinais estão na rotina carnavalesca, incluindo a passarela de desfiles, mas que só podem ser percebidos se considerarmos a grandeza desse elo” (Alexandre, 2021, p. 30). Afirmar ainda que as escolas de samba também se constituem em espaços de devoção e de rituais sagrados e profanos. Mas é preciso um olhar desfragmentado, considerando o todo, para perceber que, em muitos aspectos, “os mundos do Candomblé e do Carnaval se assemelha, ou são reflexos um do outro”, como refletido por Amaral (2002, p. 99).

O Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai é uma das principais agremiações carnavalescas da cidade. Conta com o maior número de títulos do Carnaval paulistano, tendo sido dezesseis vezes campeã. Chama a atenção o fato de que, em nenhuma outra escola de samba, exista um sistema com tantos símbolos religiosos, altares com imagens de santos e objetos consagrados aos orixás. A marca definitiva dessa relação é a possibilidade de se presenciar, dentro do terreiro de samba, práticas rituais legitimadas por um sacerdote e identificadas especialmente com as tradições do Candomblé. (Alexandre, 2021, p. 26)

Observando que “nessa agremiação carnavalesca, há uma importante identificação com a religiosidade afro-brasileira, legitimada por algumas práticas rituais e por uma tradição inventada no espaço do Carnaval de São Paulo” (Alexandre, 2021, p. 35), a Vai-Vai se preocupa em contar algumas histórias brasileiras que geralmente são silenciadas, o samba surge como uma interlocução negra, afinal, falar de samba e escolas de samba também é evocar a ancestralidade (Alexandre, 2021, p. 25).

No terceiro capítulo, ao apresentar Exu e Ogum no terreiro do samba, Claudia Alexandre nos apresenta com a descrição de que a Vai-Vai está localizada, desde 1972, na rua São Vicente 276, no bairro do Bixiga, tornando-se uma referência entre as diversas atrações culturais e gastronômicas instaladas na cidade de São Paulo. Além das atividades internas, em seu espaço são realizadas reuniões comunitárias e campanhas sociais ligadas à cultura, à educação e à saúde, em parceria com o poder público e com a iniciativa privada. Trata-se, de acordo com ela, de um território de sociabilidade de maioria negra que resistiu à especulação imobiliária ao seu redor.

A autora detalha o funcionamento administrativo da escola logo na primeira página do capítulo (Alexandre, 2021, p. 141) e diz que a escola é administrada por uma diretoria executiva composta por presidente, vice-presidente, além de diretores de Carnaval, de harmonia, de bateria e de marketing. A “família Vai-Vai” ou “nação Vai-Vai” é composta por 4 mil pessoas que desfilam nos dias de Carnaval, coordenados pela comissão de Carnaval e pelos chefes das 14 alas, incluindo as alas da bateria, das baianas, das crianças e da velha-guarda, comissão de

frente e mestre-sala e porta-bandeira. Nos dias de ensaio, a escola chega a atrair até 15 mil pessoas de vários pontos de São Paulo e de outras cidades. Diante das coirmãs, como são conhecidas as escolas de samba concorrentes, a Vai-Vai é considerada uma grande campeã. Em 2015, atingiu a marca de quinze campeonatos conquistados, o maior número de títulos entre as escolas paulistanas (Alexandre, 2021).



Foto: **Símbolo da Vai-Vai: ramos de café e a coroa.**
Fonte: Reprodução

O pavilhão da Vai-Vai mantém os mesmos símbolos da época de cordão: a coroa e os ramos de café. O significado deles, no entanto, sempre gerou polêmica entre os integrantes mais antigos da escola. Para uns, a coroa remete à realeza e teria sido escolhida porque podia ser vista por todos os lugares por onde passava, enquanto os ramos significariam a riqueza, pois no passado teria havido muitas fazendas de café e barões na região do antigo Bixiga. Para outros, a coroa teria sido escolhida por causa do costume dos negros da época de se tratarem como “meu rei”; já os ramos de café acompanhariam a coroa por representarem o crescimento econômico de São Paulo. Sobre a presença de bandeiras em manifestações negras, a pesquisadora Arianne Gonçalves (2014, p. 38) afirma que esse símbolo remete à ancestralidade negro-africana. (Alexandre, 2021, p. 112). Esta logo carece análises mais aprofundadas, relacionando o contexto de escravidão e o uso de símbolos escolhidos. Por delimitação de escrita/temática, não será feito na presente dissertação

Há uma cultura popular onde em espaços públicos, unindo ancestralidade e afrofuturismo, o samba faz um resgate de memória, construção de identidade e processo de resistência. Mas, para além das potências há também disputas políticas raciais e econômicas, pois há processos de apropriação no samba, tendo uma maior inserção de brancos como dirigentes das escolas, jurados/as que retiram pontos das notas das escolas com a justificativa de que existe um “excesso de iorubá”, entre outras densidades que envolvem a indústria cultural, o capitalismo e a cultura midiática que devem ser lembrados e apontados.

Entre 1970 e 1990, o Carnaval de São Paulo viveu o período de sua oficialização e da adequação aos novos moldes de desfiles, com mudanças na forma de apresentação - como a adoção de um ritmo mais leve e acelerado, diferenciando-se da estrutura dos cordões. As mudanças trouxeram também um novo estilo: variações de temas-enredo e sambas-enredo, aumento de alas e carros alegóricos e o estabelecimento de critérios de julgamento do concurso. Acirrou-se a disputa e a tensão entre as agremiações carnavalescas aumentou, provocando novas elaborações que reconfiguraram a padronização sonora e visual dos desfiles. Ao se tornarem mais atrativas, as apresentações provocaram discussões sobre a adoção de um espaço fixo para os desfiles oficiais, fazendo com que os trajetos fossem mudando de lugar. O Carnaval feito pelos negros (SIMSON, 2007, p. 94) passou pelo Anhangabaú, rua Direita,

avenida São João e avenida Tiradentes, até ganhar casa própria com a inauguração, em 1996, do Sambódromo do Anhembi. (Alexandre, 2021, p. 108)

Dessa maneira, a autora elucida que o espetáculo conseguiu atrair o interesse especialmente das redes de televisão, que passaram a transmitir o desfile das escolas de samba, gerando recursos financeiros e midiáticos para as agremiações. Porém, houve sambistas da velha-guarda que ficaram marginalizados nesse processo de comercialização e midiaticização da cultura do samba. Transformado em um produto, o carnaval de São Paulo foi abarcado pela indústria cultural e a estratégia foi também aceita pelas escolas, por não querer viver unicamente dependentes do poder público, abrindo espaço então para que os desfiles contassem com maior número de patrocinadores ao longo do concurso. “Não perceberam, no entanto, que, ao transformarem o Carnaval em espetáculo, um elemento de valor inestimável se perderia: a espontaneidade da festa negra” (Alexandre, 2021, p. 109).

A autora, ao dialogar novamente com Ferreira (2004, p. 339), apresenta que a ideia de se associar as palavras escola e samba veio através da necessidade em ser aceito que os grupos de samba das periferias e morros precisavam (e passaram a ter a partir de finais da década de 1920) de uma mudança na própria denominação, que facilitasse sua identificação e sua incorporação à sociedade. De acordo com eles, o crescente interesse da imprensa pela disputa entre grupos do Carnaval popular contribuiu para fixar a informação de que além do samba, era uma escola.

Assim, é possível afirmar que a religiosidade da escola de samba Vai-Vai manifesta-se para além do resultado estético apresentado nos desfiles carnavalescos. Ao forjar, no espaço da festa do Carnaval, um sistema religioso que preserva, em um mesmo espaço físico, altares de santos católicos, assentamentos de orixás, festas afroreligiosas e práticas rituais de Candomblé, ela marca de forma singular sua presença em um território tecido por negociações e confrontos. Ali, aprendemos que resistir pelo sagrado foi fundamental para trilhar um caminho que levaria à ocupação das ruas. (Pereira, 2005, p. 39)

Justamente, por ser palco de disputas que, o fato de ser chamada de ‘Escola de Samba’, não é à toa. Essa proposta do carnaval nos traz outra forma, por vezes apagada e não reconhecida, de produzir e compartilhar saberes que não se restringem à educação proposta pelo Ocidente ou pela visão eurocêntrica. Assim, a educação chega de formas diferentes por pessoas e lugares diversos. Se chamam escola de samba porque elas cumprem o papel social educativo, se chama escola de samba porque elas ensinam, educam e de alguma forma também incorporam ideias de disciplina, controle e reprodução. Ensinam filosofia de vida, postura corporal,

histórias, danças, movimentos, gestos, tocar instrumentos, produção de tecnologias, outras narrativas sobre coisas já postas, entre outros variados conhecimentos que une em suas diferenças a ancestralidade, o terreiro e a arte possuindo “valores tão próximos, elementos que definiam suas semelhanças, ao mesmo tempo que os distanciavam” (Alexandre, 2021, p. 58)

Mas entre as dificuldades para a aceitação dessas manifestações estavam a ligação que quase todas mantinham com os terreiros de macumba. Nos anos 1920, as primeiras observações davam conta de que, no Rio de Janeiro, samba e religião, ou festa e fé, andavam de mãos dadas. Um levantamento sobre esse período consta do Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba-de-terreiro, samba-enredo, realizado por iniciativa do Centro Cultural Cartola, que resultou no reconhecimento dessas vertentes do samba carioca como patrimônio cultural imaterial por parte do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). (Alexandre, 2021, p. 53)

Isto pode ser percebido pela compreensão de que a junção de samba e religiosidade “foi a brecha pela qual o samba penetrou. Sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitaram para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso” (Cabral, 1996, p. 27). Demonstra ainda que, as envolturas e desenvolturas negras são potências para além de resistência, mas também potência educadora brasileira que acessa as pessoas de formas diferentes, que gera discussões, que movimenta milhares de pessoas, aromas, sensações, organização, diferença, diversidade e que faz o Brasil ser visto pelo mundo, representado por um aspecto cultural e festivo negros. Com cada escola elege seu enredo, contando suas próprias histórias e definições. Muitas escolas de samba já honraram a orixás específicos na avenida, autores específicos, artistas específicos, movimentos específicos, o que se prova como toda uma potência coletiva, especialmente sobre e para a população negra brasileira.

Agora eram os descendentes de escravidão reunidos nas chamadas escolas de samba, para os quais a palavra ainda continua designando a dança de roda de umbigada, de ritmo muito semelhante ao das cerimônias religiosas, das macumbas. Samba para eles constituía um ritmo, uma coreografia, um gênero, enfim, muito próximo ao dos pontos de evocação dos orixás afro-brasileiros. Os sambistas primeiros, na sua esmagadora maioria, eram também pais ou mães de santo famosos e temidos. Elói Antero Dias, José Espinguela, Alfredo Costa, Tia Fé, Seu Júlio, Juvenal Lopes e Dona Ester de Osvaldo Cruz. Os terreiros de samba eram também terreiros de macumba. Cartola, que foi cambono de rua do terreiro de seu Júlio, dizia: “Naquela época samba e macumba era tudo a mesma coisa”. (Silva, 1998, p. 82 Apud CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007, p. 65)

Apesar das mulheres negras estarem envolvidas em toda a construção da história da escola, muitas dessas personagens indispensáveis foram invisibilizadas. “O Cordão Vai-Vai, que surgiu em 1930, somente admitiu mulheres durante os desfiles a partir de 1931” (Alexandre,

2021, p. 184). Apesar disso é importante dizer que as mulheres negras desempenharam um papel matrifocal central na escola. Dessa forma, a potência do samba figura alinhado com fundamentos ancestrais e afrofuturistas.

Elas sempre estiveram envolvidas em toda a produção que antecede a grande festa e são fundamentais no momento do desfile e da disputa pelo campeonato. O fundamento do samba se conjuga no feminino. São as pastoras, as cantoras, as compositoras, as baianas, as passistas, as porta-bandeiras, as rainhas de bateria, mas também as costureiras, as bordadeiras, as chefes de ala, as harmonias... sem elas, não tem samba, não tem escola de samba. Quanto às mulheres negras, além de negociarem seu espaço em um ambiente patriarcal, tiveram que superar estereótipos, a objetificação de seus corpos, o colorismo e a desvalorização. É certo, entretanto, que, do Carnaval-tradição ao Carnaval-espetáculo (BARONETTI, 2015, p. 91) é impossível contar qualquer parte dessa história sem que ela se inicie pela história de uma mulher. (Alexandre, 2021, p.184)

No caso da Vai-Vai, “lideranças femininas desses cordões, forçadas pelas circunstâncias a habitar bairros afastados e não se conformando em ficar alijadas dos festejos carnavalescos, criaram um esquema de reorganização da preparação e ensaios para o desfile”. (Alexandre, 2021, p. 185). A autora aponta que as primeiras posições ditas femininas no carnaval paulistano, para além da função de cuidar das crianças, foram de amadoras ou pastoras, que cantavam as marchas carnavalescas, evoluindo no cortejo. Além disso, muitas dessas mulheres eram rezadeiras, benzedadeiras, mães de santo, mas também quituteiras e quitandeiras. “Entre as que frequentavam as rodas de samba do Bixiga, reduto da Vai-Vai, havia as que trabalhavam nos casarões da avenida Paulista ou ali mesmo, no próprio bairro, nas casas e nos comércios dos “italianos ricos” (Alexandre, 2021, p.185). Apesar de trabalharem muito, quando tinham folgas nas segundas-feiras, dia de Exu, essas mulheres preparavam quitutes para familiares e amigos, sempre acompanhados de uma boa roda de samba nos quintais, quase sempre também, havendo macumba.

Naquele tempo, a corte de Momo, com rei, rainha e princesa, era bem conhecida. Sem contar a ala das baianas, legado de Tia Ciata, cuja fantasia já foi vestida por homens e mulheres, representando aquelas que deram proteção à formação das escolas de samba, no Rio de Janeiro. Assim como não se pode negar a importância das mulheres para o surgimento das escolas de samba, sabemos que a presença feminina também mantinha a proteção religiosa dos grupos”. (Alexandre, 2021, p.185).

Ou seja, a “relação de samba, mulher negra e religiosidade também foi importante para o início da história da Vai-Vai”, tendo até hoje a afirmação dos integrantes mais antigos de que “algumas mulheres tiveram participação importante desde a fundação do Cordão Vae-Vae (1930-1971), até a transformação para escola de samba a partir de 1972 (Alexandre, 2021, p.185-186).

Como elucidado, para além das origens do samba no Brasil, ainda hoje há uma importante e destacável ala que permitiu com que toda essa história fosse escrita e vivenciada, justamente a possibilidade de criação e gestação por meio das mulheres. Há uma importante ala nas escolas que utilizo para basear minhas afirmações, neste caso, especialmente a ala das baianas, cujo “a importância da participação das alas das baianas no ritual do batismo é um indício do significado dessas mulheres para as escolas de samba” (Alexandre, 2021, p.117).

A ala das baianas é a representação da mãe ancestral que, na memória dos sambistas, seria a eternização de Tia Ciata, a mãe de santo baiana que eternizou como a matriarca do samba. Nas vestes, as saias rodadas, nos ombros, os panos da costa, na cabeça, o turbante, e nos braços e pescoço, as pulseiras e os colares. As “mães do samba” remetem à ligação com a África. Da África para a Bahia, da Bahia para o Rio de Janeiro e do Rio de Janeiro para São Paulo, se espalhando para todo o país. Um percurso da cultura afro-brasileira, das tradições negro-africanas e das práticas rituais que permanece na festa carnavalesca. Muitas integrantes dessa ala são mães de santo de terreiros de Umbanda e de Candomblé ou ostentam cargos na hierarquia das casas de culto. Por isso, além de beijarem o pavilhão, se cumprimentam e são cumprimentas com pedidos de bênção. Na Vai-Vai, a ala possui mais de 80 baianas que, além das atividades da escola, incluindo os rituais sagrados que apoiam, participam também da Pastoral Afro, na Igreja Nossa Senhora Achirópita e das festas da padroeira. Dona Joana Barros (1957-2020), ou Mãe Joana, foi, até 2020, a chefe da ala das baianas. Aos 60 anos, ela estava há 30 na escola. Iniciada no Candomblé, tinha orgulho por estar em uma escola de samba que valoriza as coisas “da nossa negritude”. (Alexandre, 2021, p. 117)

Essa responsabilidade de “manter a ala da velha-guarda mais antiga da cidade de São Paulo parece também reforçar o orgulho da comunidade em preservar a cultura e a tradição dos ancestrais, dos velhos sambistas, a quem eles chamam de imortais” (Alexandre, 2021, p. 119). É justamente, por isso, que ao longo da dissertação, tenho algumas preocupações. Entre elas, elucidar a conexão entre diferentes movimentos que se cruzam e se encontram por meio da ancestralidade e do afrofuturismo. Quando observamos, trabalhamos e integramos movimentos negros ou somos negros em movimentos, não há uma individualidade porque as experiências são coletivas. É a consideração de sermos o meio e sendo o meio, indica que há um antes e um depois de nós. Assim, preocupo-me em indicar músicas ao longo do trabalho e trazer artistas para além do Djonga que mostra essa conectividade e incorporação entre aspectos negros brasileiros. O samba, o Movimento Hip Hop e diversas outras manifestações negras são interligadas, ainda que não a mesma coisa.

Marcelo Maldonado Gomes Peixoto, mais conhecido como Marcelo D2, é um rapper brasileiro, vocalista da banda Planet Hemp, que hoje quer continuar em carreira solo e em projeto paralelo com a volta da banda. Entre suas produções encontramos *A Maldição do Samba* (2012), que inicia o audiovisual com uma referência a Exu. Dessa forma, Marcelo D2 antecede

o artista Djonga colocando o samba como um ancestral do rap. Esta, e as demais indicações ao longo do trabalho demonstram a conceitualização de **citacionalidade**. A citacionalidade é uma Tecnologia Ancestral que faz questão de que sejam mencionados nomes, movimentos e ancestrais que vieram antes e que enraizaram as terras para que hoje a vida negra continuasse a existir. Esta é uma técnica que é ancestral e tem relação com o afrofuturismo, com as criações, modificações e continuidades que os negros produziram e continuarão a produzir.

Quer dançar? quer dançar? então prepara/ A maldição bateu sambou nunca mais pára/
E tá na cara a raiz tá cravada no chão/ Do tronco ao fruto com a nave mãe fazendo a
conexão/ E sangue bom eu disse sangue bom/ Tem coisas que invadem o coração já
disse o João não/ Ninguém faz samba porque prefere/ Sobre o poder da criação força
nenhuma no mundo interfere/ E fabricado em série é o coringa do baralho/ Resistência
cultural casa do caralho/ E passo a passo foi tomando conta de mim/ É coisa fina dj
com tamborim/ Fortaleceu meus braços abriu minha cabeça/ Um ser humano digno
aconteça o que aconteça/ Hip Hop Rio um punhado de bamba/ E sabe o que que é isso
a maldição do samba/ O gringo subiu o morro e bebeu cachaça/ Fumou maconha e
obteve a graça/ Depois do samba sua vida nunca mais foi a mesma/ Show time a batida
arregaça o melhor som da praça/ O grave racha o muro e o agudo quebra a vidraça/
Na vida tudo passa não a nada que se faça/ Mas rima após rima não é de graça/ Show
time agora sabe como é que é samba no pé/ Samba samba no pé/ A percussão é
eletrônica a favela na internet/ O coco é enlatado e a banana é com chiclete/ A
maldição do samba/ O flow é na batida e o relógio tic-tac/ É papele caneta o coração
deu piripaque/ Globalizado ou não eu mantenho os meus laços/ Do hip hop ao samba
é compasso por compasso/ Nem feliz nem a flito nem no lugar mais bonito/ Nada mais
interfere no quadro que eu pinto/ A benção velha guarda o samba de terreiro/ A
maldição te pega no Rio de Janeiro/ A maldição do samba/

Esta é parte da letra da obra de Marcelo D2, que de acordo com Anna Silva (2008), tem se destacado pela ligação entre hip hop e samba carioca, apresentando possibilidades fecundas através da “especificidade cultural brasileira aos experimentalismos propostos pelo rap” (p. 177). A autora aponta que reforçando a mensagem da letra com colagens sonoras ilustrativas, Marcelo D2 cria uma narrativa que não se dedica simplesmente a construir sequências, mas que altera o sentido particular de cada elemento, desfazendo a naturalidade e interrompendo a continuidade dos discursos. Assim, a partir deste artifício, a defesa da autenticidade do samba é novamente desbancada e Marcelo D2 insere a autonomia criativa e o descomprometimento com a ordem de gênero. Provando então “os códigos estéticos que rege o rap e que funciona por meio de uma dinâmica de apropriação e recombinação. De acordo com Gilroy, esta é uma característica fundamental da música negra moderna” (Silva, 2008, p. 179). Trazendo uma entrevista do cantor, é elucidado que através da junção do rap, do samba e da arte, Marcelo D2 constrói sua própria identidade.

Vivemos em um país onde você tem inúmeras influências e referências sonoras para colocar no hip hop. A ideia de misturar rap e samba é, antes de tudo, um meio de buscar a minha própria identidade. Estou sempre procurando ser original (...) O rap sempre procurou inspiração no passado (...). Eu ouço muita coisa dos puristas tanto do samba quanto do rap; a galera do samba acha que não deve se misturar coisa nova no partido alto, enquanto a turma do rap fala que o negócio tem que ser só aquilo, batida, DJ, também sem mistura (...) Mas aí eu olho pro exemplo do Bambaata, que mistura rap com vários outros sons, e se ele não tivesse tido aquela sacada, o hip hop não teria evoluído para onde está hoje. (Marcelo D2, 2003)

Ainda em diálogo com a autora, aprende-se que o samba tradicional é “colocado como expressão de uma atmosfera diversa da que o rapper está inserido e como elemento que atribui identidade cultural e pessoal aos recursos musicais estrangeiros apresentados pelo hip-hop” (Silva, 2008, p. 176). Porém, Anna Paula Silva defende que o desenvolvimento das ideias expostas em seu trabalho elucida que tal associação passa a ser relativizada quando o próprio músico identifica sua proximidade geracional com o rap e quando atesta o caráter alquímico do hip-hop, desbancando purismos dos representantes das diversas expressões articuladas pelos DJs. Observa-se que tanto o rap quanto o samba integram o acervo de referências musicais do artista em questão.

De modo semelhante, a utilização de fragmentos de memórias sonoras constitui prática recorrente nos processos de criação artística, mesmo naqueles que se desenvolvem sem o auxílio de dispositivos eletrônicos de composição, como *samplers*, *mixers* e sintetizadores. Até porque a distinção reside na valorização das marcas de descontinuidade por parte de criadores que não se submetem à obrigatoriedade de construir narrativas lineares ou originais. A autora aponta que tais sujeitos operam a partir de uma lógica cognitiva que privilegia a constituição de estruturas abertas, suscetíveis a intervenções e modificações contínuas, evidenciando a instabilidade e a natureza provisória das conexões entre os fragmentos utilizados.

Helena Theodoro, anciã viva, é uma figura de destaque na história acadêmica brasileira especialmente por ser a primeira mulher negra a conquistar um doutorado em Filosofia, ainda em 1985. Abrindo caminhos para outros estudantes negros nas Ciências Humanas, ela trilhou sua trajetória acadêmica e ativista estabelecendo referências indispensáveis sobre cultura negra, carnaval, samba, arte, religiões de matriz africana e relações raciais do país. Diante tamanhos feitos, ela foi a mulher responsável por levar o samba como intelectualidade para dentro da Academia, provando que a potencialidade da população negra brasileira é produtora,

influenciadora e culturalmente rica e diversa no Brasil. Além de Helena Theodoro, há outros intelectuais que estudaram e se aprofundam no carnaval e nas manifestações artísticas negras.

Novamente por questões de delimitação, dentre inúmeras possibilidades, restrinjo-me em pensar o contexto histórico do samba de maneira mais específica, tendo o foco apenas na apresentação da escola de samba Vai-Vai no ano de 2024. Afirmo que prolonguei mais tempo apresentando a trajetória da escola Vai-Vai do que necessariamente no desfile por alguns motivos: 1) a potencialidade, história e contradições da escola não pode deixar de ser contada ao ser analisada; 2) a historicidade da criação e o lugar alcançado pela Vai-Vai é digna de ser aprofundada; 3) o enredo é trazido a esta dissertação pelo diálogo com o Movimento Hip Hop como continuidade da luta por algo maior que os próprios movimentos, tendo a ancestralidade e a vida negra como pilares principais; 4) o sujeito trabalhado por mim, enquanto homem negro, tem sua vivência atravessada por muitas das coisas relatadas no enredo da escola, o que será melhor destrinchado nos capítulos seguintes; 5) é necessário que seja afirmado, para além da citacionalidade, produções que afirmem a negritude na cultura popular brasileira, especialmente aquelas relacionadas as questões afrodiaspóricas que são continuidades e coletivas apesar das diferenças e individualidades. Importante lembrar que Artistas como Elza Soares, Tim Maia, Cassiano, Martinho da Vila, Jorge Ben, Leci Brandão, Gilberto Gil, Wilson Simonal, entre outros (as) célebres brasileiros são referências diretas nas obras musicais sonoras e nas letras dos (das) artistas de rap, justamente pelo rap ser “o resultado de múltiplas experimentações culturais que, em meio a processos de incorporação e apropriação, desembocaram em uma música nova, desenvolvida organicamente em clubes e festas, em atenção aos anseios de parcelas específicas da população (Camargos, 2015, p.36).

“94 anos de amor e emoção, respeita a vai–vai história do meu coração, que traz o hip hop para brilhar na avenida, falando de igualdade e histórias de vida, quebrando os tabus e aí vem muito mais, respeita a quebrada porque aqui é a Vai-Vai”. Esta é uma rima proferida por um entrevistado identificado como Taylor para a transmissão da Rede Globo. Tal afirmação auxilia na reflexão sobre como a inserção do rap em diferentes formas na sociedade brasileira e como foi assertivo de uma escola de samba incluir nas suas pluralidades, o pilar do Movimento Hip Hop.

Milton Cunha na reportagem Ao Vivo de cobertura do carnaval da Globo (2024)^{cix}, apresentando a Vai-Vai, afirma que “o samba era sozinho, de 1920 a 1980, era uma voz sozinha defendendo negritude e periferia, e aí chegou o irmão mais jovem do samba, o hip hop, para socorrê-lo na modernidade. Então juntar, Vai-Vai, escola de Samba e Hip Hop, é caldeirão”.

Em concordância, aponto que o momento atual do hip hop nos explica muito. O samba enredo da escola de samba da Vai-Vai também. Foi importante me prolongar nesses contextos históricos nestes primeiros capítulos, pois é o que está envolto das heterocronias que cerca os negros e negras afro-brasileiros. De fato, se por aqui o rap sofreu influência do rap estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras. É importante notar que a difusão do rap para além das fronteiras dos Estados Unidos também se refere à propagação entre subalternos de algo que cativa, diz respeito e faz sentido. Uma rede comunicacional de periferia para periferia forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial.

A resposta rimada pelo Taylor para a TV Globo permite que seja apresentado um movimento importante dentro do rap que faz parte do Movimento e da história de muitos integrantes, as batalhas de rima. Esta é uma “constatação de que a prática das batalhas artísticas (de rimas, dança, grafite e discotecagem) representa simultaneamente aprimoramento técnico-artístico e modo de sublimar a agressividade, a violência e a dureza da vida nos guetos em formas expressivas” (Silva, 2017, p. 341). E é indispensável para pensar a participação, divulgação e ampliação do rap, mesmo que por vezes as discussões sobre suas questões sejam menos republicadas. A batalha de rima é um movimento que acontece em diversas regiões e que permite interações, trocas e vivências por meio do Movimento Hip Hop.

As batalhas de rima também são locais de encontro público para expressar arte, fazer denúncias e se organizar politicamente por meio da sociabilidade que a interação das batalhas propõe. Muitos artistas saem das batalhas de rima, se tornando e/ou focando em ser cantores, para obter o reconhecimento, receber pagamento pela sua arte e trabalho e alcançar o dito “sucesso”. Orochi, Azzy, Clara Lima, Hot e Oreia, vários e vários, incluindo Djonga, são exemplos de artistas que conseguiram ascensão e reconhecimento, mas que foram introduzidos nas Batalhas de Rima e hoje em dia já não participam mais.

A ficha técnica para o desfile de 2024 da escola de samba Vai-Vai (2024), contou com a participação dos seguintes autores: Clarício Gonçalves (presidente); Sidnei França (carnavalesco); Comissão de Carnaval (direção carnavalesca); Luiz Robles e Paulo Mello (diretores de harmonia); Luiz Felipe (intérprete); Renatinho Trindade e Fabíola Trindade (Mestre-Sala e Porta-Bandeira); Mestre Tadeu e Mestre Beto (bateria). Com as tradicionais cores preto e branco e com o enredo *Capítulo 4, Versículo 3. Da Rua e do Povo, o Hip Hop - Um Manifesto Paulistano*, o desfile contou com 20 alas, 04 alegorias e 2.350 componentes. De

forma inicial, pode ser afirmado que a Vai-Vai através da citacionalidade fez uma verdadeira aula nas ruas de São Paulo, homenageando os 50 anos do Hip Hop mundial e 40 anos do hip hop brasileiro. Ao longo do desfile, a escola de samba demonstrou a luta negra, a ancestralidade e a resistência do samba, representando movimento em suas pluralidades e aspectos temporais que o atravessam, de forma que fossem preservados os valores ancestrais e reafirmado “a identidade étnico-cultural do grupo carnavalesco” (Alexandre, 2021, p. 26).

Tendo Exu no centro, ele é o primeiro a abrir os caminhos da escola de samba, por meio da sua gargalhada. Na foto que abre o capítulo, nota-se Exu orixá como também Exu entidade. De acordo com as transmissões das emissoras de TV e dos perfis de compartilhamento nas redes sociais, Exu Tranca Rua é quem conduz a narrativa do convite da escola, estando presente inclusive no samba enredo. Pois é cultura que as escolas de samba começam com Exu abrindo os caminhos. A própria parte da canção aponta que Exu é quem está na linha de frente, abrindo e abençoando as caminhadas a trilhar. Pedindo licença e afirmando a potencialidade de Exu como agente fundador e possibilitador da criticidade, é recitado na letra do samba enredo: *“Laroye, axé, me de licença, saravá seu tranca rua, eu não ando só, o papo é reto e a ideia não faz curva. Renegados da morte arte, não faço parte da elite que insiste em boicotar, acharam que eu estava derrotado, quem achou achou errado, corpo fechado, eu sou cultura popular. O meu verso é a arma que dispara, é a palavra, é a bala para salvar”*.

O que encontrei na escola de samba Vai-Vai foi uma religiosidade que surpreende pelo sentido identitário que empresta aos integrantes, mas também pela forma encontrada para enfrentar uma sociedade tão desigual. Quando inserem símbolos associados às religiões de matrizes africanas na rotina da comunidade, tendo os orixás Exu e Ogum como patronos da própria tradição, forma-se um território sagrado do samba. O interessante é que tudo sempre esteve sob os cuidados de um “responsável religioso”. Duas matriarcas, Dona Nenê e Dona Marcinha, foram as primeiras a cuidar dos assentamentos até o início dos anos 2000. Com a morte das mulheres, houve uma pausa nas práticas rituais até 2004, quando o pai de santo (babalorixá) Francisco d’Oxum assumiu o cargo, permanecendo como responsável religioso até 2019. Foi ele quem tornou pública a tradição do culto aos orixás na Vai-Vai. Esse sistema religioso possui, ainda, um quarto de santo (ilê orixá), um espaço restrito para os assentamentos e os objetos sagrados dos orixás, assim como existem nos terreiros de cultos afro-brasileiros. Ali, com as portas fechadas e com acesso proibido aos não iniciados e não autorizados, é a morada de Exu e Ogum do Candomblé da Vai-Vai. (Alexandre, 2021, p. 25)

Exu, divindade vinculada às ruas e encruzilhadas, é compreendido como um princípio fundador no universo da escola de samba Vai-Vai. Para os sambistas mais antigos, sua primazia temporal o legitima como patrono simbólico da agremiação, o dono do lugar que inclusive no mapa fincou a escola em uma literal encruzilhada, fazendo com que “uma das maiores escolas de samba paulistanas, tanto em tamanho quanto em notoriedade, a preferir manter ainda sua

comunidade em um espaço em que mal cabem seus componentes, quanto mais as quase 15 mil pessoas que comparecem em dias de festas e ensaios” (Alexandre, 2021, p. 154).

“Os primeiros assentamentos de Exu e Ogum no terreiro da Vai-Vai teriam sido realizados por Dona Nenê mediante rituais sacrificiais” (Alexandre, 2021, p. 128), não tendo assim antagonismo entre Exu e Ogum, já que os dois Orixás são cultuados conforme os ritos das tradições afro-brasileiras dentro do barracão. Juntos se tornam a base de um sistema religioso desenvolvido no contexto da escola de samba, já que “Exu e Ogum são os regentes de um sistema religioso elaborado no ambiente de uma escola de samba que não separa o sagrado do profano” (Alexandre, 2021, p. 29).

Ogum, da pedra de sacrifício, é considerado o Orixá dos ferros, da metalurgia e das armas, regendo desde as grandes batalhas mundiais até a luta diária pela sobrevivência do ser humano. Ogum é o arquétipo do guerreiro, do general que luta na frente do campo de batalha, desbravando e enfrentando o desconhecido, fomentando as vitórias da vida. Ogum “é dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal” (Prandi, 2001, p. 21). Possuidor de forças ambivalentes, Ogum é a representação divina das potências de criação e destruição presentes nos instrumentos compostos de ferro, nas ferramentas e nas armas criadas pela humanidade: “Ogum é aquele que protege e mata”, “O fundador e o destruidor de cidades” (Risério, 1996, p. 74). Já Exu, divindade mensageira dos Orixás, é o patrono dos caminhos, das portas, das passagens e das encruzilhadas. Sem Exu, “os orixás e humanos não podem se comunicar[...] sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica” (Prandi, 2001, p. 20-21). Princípio ativo e dinâmico, Exu, entre outros atributos, é “o responsável pela circulação do axé que dinamiza o ciclo vital” (Luz, 2000, p. 50), é Orixá que promove “a dinamização e expansão do universo, sendo o responsável pela ação de introjeção e restituição de axé”. (Luz, 2000, p. 51)

Claudia Alexandre (2021) evocando Pierre Verger aponta que Ogum, com seu poder incomparável, é tido como o orixá cuja “importância está associada ao fato de que, sem sua permissão e sem sua proteção, nenhum dos trabalhos e das atividades úteis e proveitosas seriam possíveis. Ele é, então e sempre, o primeiro, e abre caminho para os outros orixás”. Assim, é ele que deve ser saudado logo após Exu. Comumente, Ogum é descrito na literatura como o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam o metal: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros e escultores.

Ogum é único, mas em Irê diz-se que ele é composto de sete partes. Ógún méjèèje lóde Ìrê, frase que faz alusão às sete aldeias, hoje desaparecidas, que existiriam em volta de Irê. O número sete é, pois, associado a Ogum, e ele é representado nos lugares que lhe são consagrados por instrumentos de ferro, em número de 7, 14 ou 21, pendurados numa haste horizontal, também de ferro: lança, espada, enxada, torquês, facão, ponta de flechas e enxó, símbolos de suas atividades. (Verger, 1992, p.87)

Irmão de Exu, guerreiro e dono do ferro e da tecnologia, Ogum também é considerado um orixá primordial. Na Terra, Ogum é o grande guerreiro que não foge das batalhas. É o senhor

das cidades de Ondô e Irê, é um orixá que venceu a idade da pedra e do ferro passando a utilizar-se dos elementos dessas eras, contribuindo no engrandecimento e progresso da civilização. Pertencente a nascente, futuro e ao desenvolvimento, Ogum possui o nome de "Asiwaju" em iorubá, significando “aquele que sempre vem na frente”, “aquele que abre os caminhos e traz boas notícias”. Considerado o Orixá da evolução, Ogum é o irunmole provedor das ferramentas que possibilita a humanidade a criar utensílios que os ajudaram a viver em comunidade, na sociedade.

Osvaldinho da Cuíca, em depoimento para Claudia Alexandre (2014), sinaliza que *“Pode reparar que toda quadra de escola de samba tem, pelo menos em um cantinho, seu São Jorge. É Ogum, é proteção, é a grande ligação que o sambista tem com a sua cultura e com a sua religião. Na Vai-Vai, ele é o nosso padrinho, é o protetor, mas não é só lá. Ogum, iê!”*. Isto completa a afirmação de que “ao tornarem as ruas do Bixiga, interditando o trânsito em dias de ensaio e para a procissão que canta para Ogum, os sambistas da Vai-Vai transmitem um sentido de pertencimento, ao mesmo tempo que reafirmam a identidade do bairro como um território negro” (Alexandre, 2021, p.180).

Considerados irmãos, Exu e Ogum são Orixás que aparecem distribuídos espacialmente no palco junto com a gameleira branca. Árvore sagrada de copa frondosa, a gameleira é onde reside Iroco, o Orixá do tempo. Em sua representação simbólica, a gameleira é a planta primordial que, na rede de mitos que rege as religiões afro-brasileiras, foi a árvore primeira que esteve no início dos tempos quando o mundo foi criado e organizado. Iroco faz parte do processo de criação do cosmo e em torno da qual as coisas e os seres tomaram forma e corpo, sua representação está associada à própria busca de compreensão do sentido da vida. (Lima, 2020, p. 4)

Ìrókò “é uma árvore sagrada: suas raízes mergulham no fundo da terra, sua copa atinge o céu e ela vive eternamente. Por isso, é o eixo do mundo e a morada dos deuses”. (Martins, 2010, p. 12.). Para além do Orixá Ìrókò, a árvore é potente para explicar como a ancestralidade e o fluxo ancestral funcionam. Primeiramente, a árvore é algo que precisou se enraizar completamente, se tornando um vegetal de tronco lenhoso cujos ramos só saem a certa altura do solo. Nas palavras da minha mãe e orientadora espiritual UMFAZI Yannaê Luanda Akumary Gamballa (2024):

“(…) além de ser representação da morada das Grandes Mães Ancestrais, existe uma árvore ancestral que se coloca no mercado, que se finca na terra para ter a conexão com os seus ancestrais, mas que se torna um tronco resistente, sem se desconectar das suas raízes e que gera galhos protuberantes que nascem folhas e dessas folhas vem frutos e esses frutos potencializa movimentos e bebe de águas que foram geradas por esse tronco. Isto torna a árvore uma exemplificação de sonho realizado” (Umfazi Yannaê, 2024).

Kitembo é um inquite que entre outras qualidades, trabalha com o tempo sendo sua atuação. A visão de Kitembo e Iroko representa uma árvore ancestral dos galhos e folhas que caem, mas se renascem. Assim, nossos pés se fincam na terra como raízes profundas, nós somos o tronco e a prova dessa existência e resistência dos nossos ancestrais. Nossos braços são galhos firmes e resistentes e toda essas protuberâncias que sai das nossas cabeças, são pensamentos, visões e movimentos ancestrais do qual se originou hoje nossa existência e nossa forma de caminhada no mercado.

Fica clara a tão importante participação da religiosidade negra na formação da identidade musical brasileira, ao mesmo tempo que esta última reflete, no convívio religioso, momentos de lazer e alegria. Sendo o Candomblé uma religião em que o indivíduo busca o axé, energia de troca em comunidade, o samba, como a música em geral, desenvolve papel central neste jogo de câmbio. Sendo a roda sagrada ou profana, com ou sem a participação direta dos orixás, o princípio religioso se mantém o mesmo, onde a vida floresce a cada verso, renasce a cada palma e transborda a cada umbigada. (Araújo, Dupret, 2012a, p. 62)

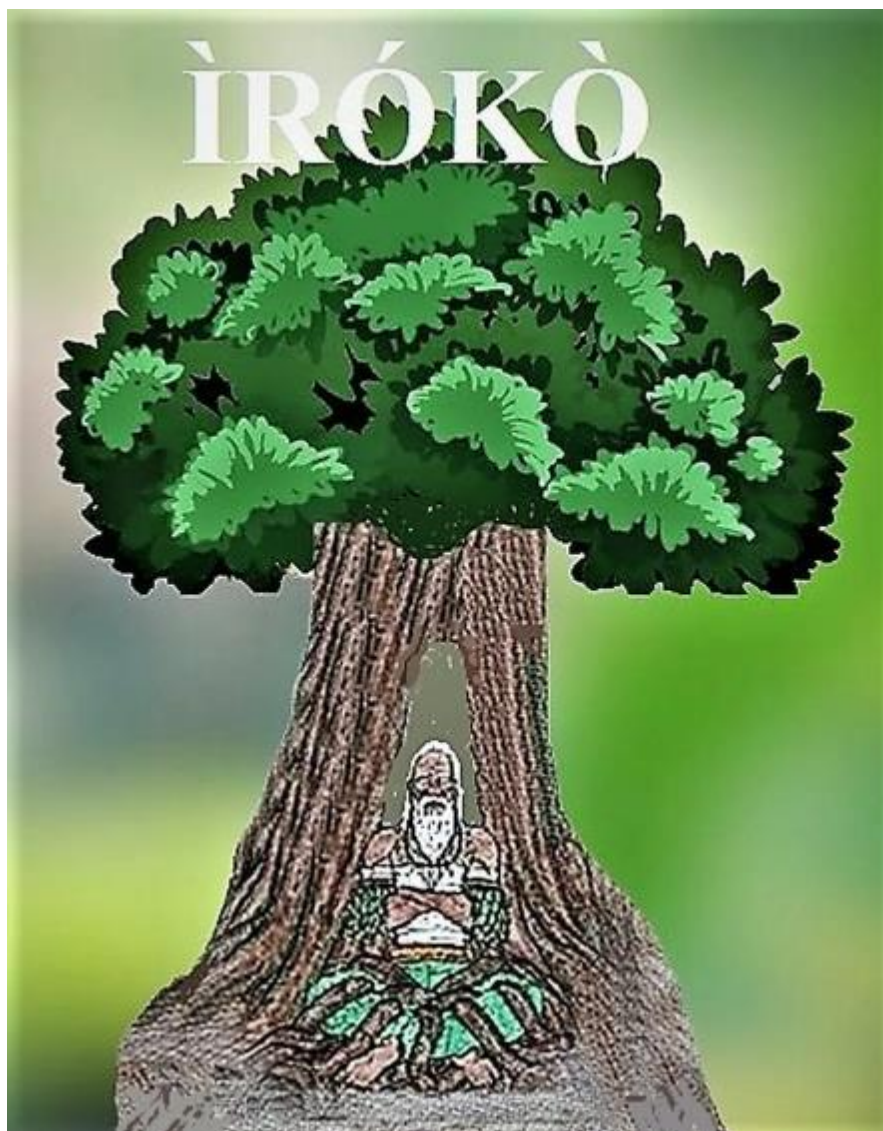


Foto: Desenho de representação do Orixá Ìròkò

Fonte: Extra online - Globo

Tais afirmações possibilitam a reflexão sobre temporalidades, culturas e cultos negros produzidos e experienciados na sociedade brasileira, pois quando pensamos o “sistema religioso encontrado na Vai-Vai do mito dos irmãos guerreiros Exu, Ogum e Oxóssi, observamos que, por meio das práticas rituais sagradas e programas, a comunidade vive e revive sua relação com os orixás, lançando-se a uma temporalidade diferente de sua rotina diária” (Alexandre, 2021, p.126). Fazendo uma ponte teórica passível de explicação teórica, estes três orixás nos possibilitam a compreensão da funcionalidade e organização ancestral nas escolas de samba, que buscam entrelaçar e ser afetados aos aspectos públicos e íntimos que atravessam as comunidades do samba. Interpelados por tais circunstâncias, a Vai-Vai jogou com a lógica e incomodou, gerando debates e levantando discussões de perspectivas e opiniões diferentes.

Carnavalesco, economista, pesquisador e professor brasileiro com passagens por grandes escolas do carnaval de São Paulo, Sidnei França é um dos maiores campeões do carnaval paulistano, com quatro títulos pela Mocidade Alegre e um título pela escola Águia de Ouro. Também na transmissão da Globo, ao apresentar a escola Vai-Vai diz que: “*nesse carnaval de 2024, a Vai-Vai celebra os 50 anos do hip hop no mundo, 40 anos no Brasil, através da exaltação da cultura de rua, da arte periférica através do breaking dance, do graffiti e do rap, que reúne DJs e MCs. É o samba e o hip hop unidos em prol da comunidade, do gueto e da quebrada. É isso, Vai-Vai 2024, a luta meu povo*”.

Contando com 05 elencos e buscando a representação sobre os ancestrais dos bailes blacks, houve no desfile elementos afrofuturistas como galáxias, artefatos, cores como prata, que remete a tecnologia e metais preciosos e outros elementos representativos das culturas negras. A Comissão de Frente da escola trouxe *No Largo São Bento do Metrô, o Hip Hop É Imortal* como primeiro elenco. O segundo elenco foi contendo a cor verde, representando o *breaking dance*, que alçou outros espaços, se tornando atualmente um esporte olímpico. Contestando problemáticas sociais atuais, a ala da escola do samba *Ala: Ode À Rua O Levante Dos Excluídos*, trouxe reflexões do povo da rua, os seres marginalizados, pessoas que vivem em situação de rua, os presidiários e outros lugares insalubres, mas que também são acompanhados das entidades conhecidas como Exus e Pombas Giras.

Como regra na Ala das Baianas, o título *Elite Empoeirada Decadência e Boicote*, usado em referência ao Teatro Municipal, o mesmo descrito por mim na apresentação do documentário do Emicida, tem como crítica a exclusão cultural brasileira, demonstrado especialmente pelas cortinas roídas e desgastadas, a simbologia como algo antigo e ultrapassado, que não se reconhece mais e que não permite que outros, especialmente negros e pobres, tenham acesso à cultura e a estar em tais espaços. As rainhas Jack e Maduh com a *Força e Axé de Elegbara*, Ana Cláudia como *Elegbará E A Força Feminina de Exu*, Elaine Fricker com *Fogueira Das Vaidades da Elite Que Insiste Em Boicotar* demonstram que se preocuparam com os processos históricos e temporais que atravessa o corpo negro, dando atenção desde os figurinos aos títulos propostos ao longo do desfile.

No Carro Abre-Alas: *A Decadência da Elite e o Apogeu da Metrópole*, São Paulo é representada como uma cidade rica e de aspecto “moderno”. Com um carro que traz outra saudação para Exu, mostrando 3 Exu elegbara, é elucidado como o senhor dos caminhos é honrado, lembrado, respeitado, memorizado e cultuado como uma divindade da Vai-Vai. No carro Abre-Alas, é retratado o filme *Beat Street*, uma importante obra para o Movimento Hip

Hop, contrário às epistemologias comumente valorizadas e que traz a força de criação e resistência do Hip Hop e seus pilares. Não foi preciso ninguém aceitar esse enredo, afinal, o próprio movimento foi insurgente, tomou seu espaço e tomou para si o que considerou seu por direito e ancestralidade. Relatando que era reprimido as manifestações no São Bento, a escola Vai-Vai apontou que a força do Hip Hop foi tão forte que não pode ser contida e de formas diferentes ele ganhou espaço.

Na Ala *A influência Musical no Breaking Nacional* que busca elucidar artefatos afrofuturistas, são retratadas outras referências, especialmente dos anos 70, algo que remete bastante a Black Music, considerada “Música Preta”, tendo como chefe de bateria ninguém menos que Nelson Triunfo, um dos homens considerado como o pai do Hip Hop Brasileiro. Nelson Triunfo, em entrevista para Rede Globo, aponta que antes do hip hop nascer no Brasil, participou do desfile da escola, integrando a Vai-Vai. Ao ser perguntado por Kenya Sade, repórter da emissora Globo, como era para ele estar ali naquela ocasião, tendo a Vai-Vai trazendo o tema dos 50 anos do Hip Hop Mundial com ele sendo alguém tão importante para esse movimento no Brasil, ele respondeu que: *Eu dei uma sorte de quando “chegar em São Paulo, o primeiro bairro que eu fui morar foi no bexiga, ai caia aonde? na Vai-Vai. Quando a Vai-Vai ganhou seu primeiro título eu já estava junto. Desde 77 eu já estou com Vai-Vai e poxa, o pessoal poxa, Nelson, Hip Hop, junto com Vai-Vai, eles pouco esquecem que eu fui até primeiro Vai-Vai do que Hip Hop né, porque antes do Hip-Hop eram os bailes blacks né, Palmeiras e tudo mais e o pessoal do Vai-Vai frequentava lá, então é uma amizade que já vai a muito tempo e agora eu acho que deve ser a consagração, né”*.

Outra figura importante para o samba paulista, Alemão do Cavaco apontou que o público poderia esperar muita tradição da bateria da Vai-Vai, pois *“Vai-Vai é negritude, é raça, é povo. Então Vai-Vai é história, tem muitas baterias em São Paulo que se renderam ao toque do Rio de Janeiro, de outras escolas, por causa da globalização, mas o Vai-Vai permanece fiel, com a pegada, a batida, a afinação, com o Mestre Tadeu mais de 50 anos a frente dessa bateria”*. Já o Mestre Beto apresentando a bateria para o desfile diz que *“a bateria do Vai-Vai esse ano traz uma inovação devido ao enredo de 40 anos do hip hop brasileiro, vamos fazer uma batida trap, criada por Dj Cia, Mestre Beto e Mestre Tadeu. Temos também na cabeça do samba, um arranjo que é seis por oito devido a citação a religião afro e na parte balançou, balançou, a bateria do Vai-Vai faz um calango onde a escola evolui de uma maneira diferente. A luta, Vai-Vai”*.

Tais figuras elucidam a escrita e percussão da letra do enredo, apontando que é algo para gerar história, valorização e reflexão. Introduzido por Mano Brown, rapper participante do grupo Racionais Mc's, a música enredo se consolida como *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano* e conta com a seguinte letra:

Olha nós aí de novo, coroa de rei/Capítulo 4, Versículo 3/Vai-Vai manifesta o povo da rua/É tradição e o samba continua/Olha nós aí de novo, coroa de rei/Capítulo 4, Versículo 3/Vai-Vai manifesta o povo da rua/É tradição e o samba continua/Laroyê, axé/Me dê licença, saravá, seu Tranca-Rua/Eu não ando só/O papo é reto e a ideia não faz curva/Renegados da moderna arte/Não faço parte da elite que insiste em boicotar/Acharam que eu estava derrotado/Quem achou estava errado/Corpo fechado, sou cultura popular/Meu verso é a arma que dispara/E a palavra é a bala pra salvar/Balançou, balançou o Largo São Bento/Moinho de vento, a ginga na dança/Grande triunfo do movimento/No breaking o corpo balança/Balançou, balançou o Largo São Bento/Moinho de vento, a ginga na dança/Grande triunfo do movimento/No breaking o corpo balança/Solta o som, alô, DJ/Que eu mando a rima pra embalar manos e minas/Na batida perfeita, meu rap é a voz/As cores da minha aquarela/No muro, a tela que o tempo desfaz/Mas apagar jamais (Vai-Vai, Vai-Vai)/A força do conhecimento/No gueto, procedimento/Atitude de gente bamba/Tem hip-hop no meu samba/É preto no branco, no tom do meu canto/Preconceito nunca mais/Fogo na estrutura/Justiça, igualdade e paz/Olha nós aí de novo, coroa de rei/Capítulo 4, Versículo 3/Vai-Vai manifesta o povo da rua/É tradição e o samba continua/Olha nós aí de novo, coroa de rei/Capítulo 4, Versículo 3/Vai-Vai manifesta o povo da rua/É tradição e o samba continua/Laroyê, axé/Me dê licença, saravá, seu Tranca-Rua/Eu não ando só/O papo é reto e a ideia não faz curva/Renegados da moderna arte/Não faço parte da elite que insiste em boicotar/Acharam que eu estava derrotado/Quem achou estava errado/Corpo fechado, sou cultura popular/Meu verso é a arma que dispara/E a palavra é a bala pra salvar/Balançou, balançou o Largo São Bento/Moinho de vento, a ginga na dança/Grande triunfo do movimento/No breaking o corpo balança/Balançou, balançou o Largo São Bento/Moinho de vento, a ginga na dança/Grande triunfo do movimento/No breaking o corpo balança/Solta o som, alô, DJ/Que eu mando a rima pra embalar manos e minas/Na batida perfeita, meu rap é a voz/As cores da minha aquarela/No muro, a tela que o tempo desfaz/Mas apagar jamais (Vai-Vai, Vai-Vai)/A força do conhecimento/No gueto, procedimento/Atitude de gente bamba/Tem hip-hop no meu samba/É preto no branco, no tom do meu canto/Preconceito nunca mais/Fogo na estrutura/Justiça, igualdade e paz/Olha nós aí de novo, coroa de rei/Capítulo 4, Versículo 3/Vai-Vai manifesta o povo da rua/É tradição e o samba continua.

Essa letra sintetiza diversas referências trabalhadas na obra da Vai-Vai e explica o porquê ela se faz necessária na interpretação sobre a vivência negra brasileira. Preocupados em refletir sobre a potencialidade do Hip Hop, demonstram que a questão do corpo, da ancestralidade, do pensamento sobre os tempos e também a consciência da cultura, da continuidade e do conhecimento são aspectos caros para toda uma população. Utilizando da citacionalidade, a escola de samba levou para as ruas os debates do sagrado e do profano e também referências indispensáveis para o movimento no Brasil, especialmente artistas do gênero rap. Considerada um dos principais nomes do rap nacional, Liliane de Carvalho, mais

conhecida como Negra Li, foi madrinha de bateria da Vai-Vai em 2024. Cantora, rapper, compositora e atriz brasileira, tendo formação em música pelo coral da Universidade de São Paulo, ao ser entrevistada pela Tv Globo afirmou que: *“pra mim estou muito feliz porque tenho certeza que esse dia vai ser histórico, vai virar história, tô muito feliz de fazer parte disso. São 26 anos colaborando com esse movimento que é tão importante para a periferia. O samba e o rap unidos é a coisa mais linda de se ver, porque samba e rap são resistências, aqui vai acontecer um manifesto ao povo preto, aos invisibilizados, a toda periferia. Esta a coisa mais linda, eu tô muito otimista e confiante. Vai dar certo!”*

Entre algumas disputas históricas e lutas que o samba e o rap se unem para destruir, foco-me na ala *Sobrevivendo ao inferno*, uma das mais polêmicas da Vai-Vai (2024) que ao fazer referência ao álbum dos Racionais e as vivências da juventude negra periférica, relatou sobre suas vidas e sua relação com a militarização, especialmente na violência policial. Esse álbum e essa ala retratam questões carcerárias e no samba há uma representação da ideia de sobreviver ao inferno, entendendo que o inferno já está sendo vivido no presente, sendo a instituição da polícia militar um dos principais mecanismos de opressão estatal, se tornando o próprio “demônio” para a população negra brasileira. Lembro que a polícia militar brasileira é a que mais mata e mais morre no mundo^{cx}. É uma instituição exclusivamente fundada para ser violenta e manter o poder estabelecido.

A Vai-Vai, ao colocar os policiais como demônios, incomodou e levantou o debate policial tão caro à população negra brasileira. Em protesto, o sindicato dos delegados de polícia de São Paulo (Sindpesp) emitiu uma nota de repúdio ao desfile da escola de samba Vai-Vai em 2024, alegando que a escola demonizou a polícia ao retratá-la de forma negativa no desfile. A nota afirma que a escola "tratou com escárnio a figura de agentes da lei", e que a representação demoníaca dos policiais "afrontou as forças de segurança", segundo a CNN Brasil^{xi}.

Ainda de acordo com a reportagem, o Sindpesp informou que não compactua a manifestação e presta solidariedade aos profissionais da segurança pública. “Estes, sim, verdadeiros heróis, que merecem homenagens, reconhecimento e mais respeito por parte da agremiação, para dizer o mínimo”, afirma. Em nota, a Vai-Vai disse que o enredo do Carnaval deste ano "tratou-se de um manifesto, uma crítica ao que se entende por cultura na cidade de São Paulo, que exclui manifestações culturais como o hip hop e seus quatro elementos – breaking, graffiti, MCs e DJs". E para "além disso, o desfile buscou homenagear e dar vez e voz aos muitos artistas excluídos que nunca tiveram seu talento e sua trajetória notadamente reconhecidos". Segundo a escola, "nesse contexto, foram feitos, ao longo do desfile, uma série

de recortes históricos, como a semana de arte de 1922 e o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MCs, em 1997".

A nota ainda aponta que, de acordo com a revista *Rolling Stone Brasil*, "que ranqueou o álbum na 14ª posição da lista dos 100 melhores discos da música brasileira, '*Sobrevivendo no Inferno*' colocou o rap no topo das paradas, vendendo mais de meio milhão de cópias. Racismo, miséria e desigualdade social — temas cutucados nos discos anteriores — são aqui expostos como uma grande ferida aberta, vide *Diário de um Detento*, inspirada na grande chacina do Carandiru". "Ou seja, a ala retratada no desfile de sábado, da escola de samba *Vai-Vai*, à luz da liberdade e ludicidade que o Carnaval permite, fez uma justa homenagem ao álbum e ao próprio Racionais MCs, sem a intenção de promover qualquer tipo de ataque individualizado ou provocação, mas sim uma ala, como as outras 19 apresentadas pela escola, que homenageia um movimento", completa a escola.

"Vale ressaltar que nesse recorte histórico da década de 1990, a segurança pública no estado de São Paulo era uma questão importante e latente, com índices altíssimos de mortalidade da população preta e periférica. Além disso, é de conhecimento público que os precursores do movimento hip hop no Brasil eram marginalizados e tratados como vagabundo, sofrendo repressão e sendo presos muitas vezes por apenas dançarem e adotarem um estilo de vestimenta considerado inadequado para a época. Ou seja, o que a escola fez, na avenida, foi inserir o álbum e os acontecimentos históricos no contexto que eles ocorreram, no enredo do desfile".

Diante sua importância e potência, em 2 de fevereiro de 2025, as 19 horas os Racionais MC's foram condecorados como padrinhos da *Vai-Vai* na ala musical^{cxii}, demonstrando que o reconhecimento político para além do samba enredo continua a existir. Isto evidencia que nos movimentos negros, como no caso do movimento Hip Hop, "a arte é um canal importante para a integração social atuando como via fomentadora de mobilização social, já que possui como vertente central de sua expressão o discurso e engajamento político, associado aos grupos de pessoas jovens excluídas e afrodescendentes" (Lima, 2020, p. 25). Utilizando-se dos conceitos base deste trabalho nota-se os contextos entrelaçados no tempo espiralar, utilizando de técnicas afrofuturistas fundamentadas pela ancestralidade.

É consenso que, no caso brasileiro, o grupo Racionais MC's foi aquele que mais influenciou na constituição da tradição do rap nacional, cujo traço marcante é o grito-denúncia do conjunto de espoliações que negros e pobres sofrem cotidianamente nas cidades. Considerado por muitos a voz dos periféricos do Brasil, o Racionais alcançou todas as regiões do país e, numa forma estética apurada, criticou a violência que permeia a sociedade brasileira. (Loureiro, 2016, p. 237)

O afrofuturismo é também ver o inimaginável no agora^{cxiii}. A ancestralidade é quem permite isso. Porque as artes negras conversam entre si, se inspiram, se entrelaçam e se conectam, perpassando-se do tempo espiralar. A intelectualidade artística negra é ampla e singular, pois permite nas suas especificidades, o coletivo. A arte negra brinca com as temporalidades e continua a ter uma ordem, mesmo que os papéis se encontrem em desordem na interpretação do mundo em que se vive. Movimentos e produtores da arte negra constroem suas próprias histórias, levando consigo outros semelhantes. O rap, pilar do Movimento Hip Hop que o artista Djonga incorpora, pode ser considerado continuidade do samba e dos Movimentos Negros Brasileiros Antirracistas. Isto porque a força ancestral advinda do divino e cultuável fundamentou as temporalidades e fez ser possível a resistência africana e afrodiaspórica que permitiu a continuidade da vida negra brasileira apesar do Brasil.

Não foi de meu interesse como pesquisadora e historiadora englobar aspectos já debatidos e sancionados sobre a escravidão negra na academia e seus malefícios para a população, especialmente para a população negra brasileira. Este trabalho já foi e é incansavelmente destrinchado por colegas de profissão que se dedicam seriamente e inteiramente a esta temática^{cxiv}. Aqui, apenas relembro de maneira ampla o que esses (as) escravizados (as) sofreram no tráfico transatlântico, marcando uma nova ideia de modernidade na qual o moderno é considerado o não escravo e portanto, aquele que pode e deve ser considerado humano e por consequência, superior.

Banhados no chamado racismo, há desde o sequestro em África, algo que permanece e que é meu interesse central neste trabalho: a continuidade da vida por meio do corpo negro no Brasil. Este corpo é o que insistiu e insiste em existir. É neste corpo que são gravadas memórias e redefinidas culturas. É por este corpo individual que o coletivo se manifesta e se faz único. É este corpo que faz Beatriz Nascimento ser preta, pensar, sentir e agir assim. É este corpo que permitiu com que milhares de negros e negras trazidos como escravizados (as) pudessem sonhar com futuros melhores e livres, para si e para os seus. É este corpo que trabalha, que sustenta. Mas também é o corpo que não só resiste e insiste em existir, é o corpo que produz, o corpo que fala, que ensina, que gesticula, que é artístico, é político, que sente e mais que isso, que é um corpo vivo nas multiplicidades. É o corpo que ficou e ficará, apesar do Brasil. Afinal, “corpos negros escravizados e recém-libertos (pós-abolição) desenvolveram hábitos sociais, sincretismos de culto, manifestações artísticas e um rico patrimônio musical” (Alexandre, 2021, p. 47).

Assim, nestes primeiros capítulos realizei uma imersão sobre alguns assuntos que são diariamente vividos e sentidos pela população afro-brasileira, mas que talvez podem não ser necessariamente e/ou amplamente percebidos, debatidos e colocados como pautas públicas de destaque no Brasil. Quais impactos das inúmeras violências que sofrem os afrodescendentes, indígenas, imigrantes e grupos subalternos como sociedade brasileira cotidianamente? Qual o lugar da arte e da música em tudo isso? De qual maneira construir imaginações e vontades de futuro quando não há uma estrutura que te permite refletir? Há rotas possíveis de fuga? É possível viver em meio às provocadas questões climáticas, a pandemia Covid-19? E aos desastrosos retrocessos na política brasileira? Como ter tempo para pensar todas essas problemáticas? Como ter tempo para certificar-se do mundo ao seu redor, daquilo que já se parece ter ido? Como sentir sua ancestralidade? Como ter tempo para pensar o próprio tempo e as temporalidades? Por que sinto que no meio de todas essas angústias, várias artistas do rap conseguem oralizar melodicamente minhas reflexões? Essas são algumas das inquietações que vem me atingindo e na qual debruço-me nos últimos tempos, agora de maneira mais bem teorizada.

Apresentei que Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só hoje e repito como título neste primeiro capítulo para que seja afirmada a relação entre movimentos e o tempo. Isto me ajuda pensar também na ancestralidade e afrofuturismo. Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje”: RAPesando temporalidades é justamente por acreditar que o meu trabalho pode contribuir para afirmar como o Movimento Hip Hop, em especial o pilar rap, também produz conhecimentos e reflexões, inclusive sobre História, temporalidades, experiências, conjunturas e consciência histórica.

Afinal, noto que a sociedade brasileira, fundada na violência desde Pindorama, tem desde sua invasão, o genocídio e o racismo como principais estruturas de funcionamento e o neoliberalismo como sistema econômico que gera cada vez mais desigualdade, individualidade e destruições. Tais sistemas, também são políticos e sociais e operam fomentando inúmeras outras violências cotidianas, como as de gênero, classe, religiosa, carcerária, à diversidade sexual, direito à terra, entre outros direitos humanos afetados diariamente. Com base no conceito de heterocronias, vejo todas essas questões totalmente interpeladas com as experiências da multiplicidade dos tempos históricos. Onde, ao mesmo tempo em que se há tantas violências, também há um tempo de avanços significativos para a população negra brasileira, como a consagração e firmamento de diversos movimentos de resistência^{cxv}, mostrando-se em paralelo com um tempo espiralar, ancestral, ambiental, afrofuturista e que apesar de não ser literalmente tocado e interferido, é possível e pode ser perceptível.

Encerrando o capítulo 2 busquei invocar a fúria negra que ressuscita por meio das artes negras cotidianamente no Brasil. Nas encruzilhadas de Exu, indo de encontro ao Movimento Negro Brasileiro Antirracista e ao Movimento Hip Hop, tendo o corpo como local de ação, prática, registro e transmissão de conhecimentos, a prova da potencialidade de movimentos negros e de negros em movimentos. Nesta etapa da dissertação, trazendo luz às questões debatidas anteriormente e correlacionando as práticas artísticas negras, os movimentos a serem apresentados no diálogo são base e junção de uma negritude que pulsa nos solos da terra conhecida como Brasil. Tanto o movimento do Samba, quanto o Movimento do Hip Hop que foram apresentados a partir de uma análise do desfile da escola de samba *Vai-Vai*, no carnaval em 2024, onde seu enredo foi uma homenagem aos 50 anos do movimento Hip Hop mundial e 40 anos do Hip Hop Brasileiro. Contando com a presença de figuras que são referências e que fundaram os próprios movimentos do samba e do rap paulistano/brasileiro, estas fontes permitiu a aproximação com as discussões defendidas nesta dissertação, explicitando de maneira especial os conceitos de Ancestralidade e Afrofuturismo, que fogem da lógica linear e que se fundamentam em experiências espiralar das temporalidades. A relação do samba em homenagear o Hip Hop nos mostra outros caminhos que não são simultâneos e nem mesmo desconexos, mas que surgem como grandes potências produtoras artísticas políticas negras, se apresentando também como esperança e possibilidades.

CAPÍTULO III

RAPlanejando Rotas de Fuga: Releitura e Interpretação

“Abram alas pro rei, ô/Me considero assim/ Pois só ando entre reis e rainhas” (Djonga, 2019). O refrão da faixa Hat-Trick primeira música do álbum Ladrão (2019), é uma boa forma de abrir o terceiro capítulo deste trabalho, onde busco dialogar com o artista Djonga e a relevância da temática desta dissertação. Nas dicotomias da vida, seria possível o mesmo ser humano ser o ladrão e o dono do lugar? Quando indagado sobre os perfis de ladrões e de donos, como construímos nossos imaginários? Ladrão seria apenas aquele que rouba algo que não é seu? O dono do lugar seria aquele que é proprietário de objetos, imóveis, locais e pessoas? Questiono aos leitores dessa dissertação, quais seus próprios imaginários sobre essas categorias e quais semióticas são apresentadas ao longo deste processo coletivo e individual. Também me dedico a dialogar novamente com o sujeito desse trabalho, tanto na persona íntima de Gustavo Pereira Marques, quanto na figura artística do Djonga, almejando reflexões dos conceitos trabalhados com a fonte analisada.

Estes versos abrem caminhos que demonstram que o artista reconhece uma coletividade e recupera uma historiografia que coloca os seus semelhantes como integrantes de uma realeza. Ainda nesta faixa, Djonga almeja uma melhoria para si, para os seus e para a comunidade negra, apesar de ser alguém perpassado por uma experiência racista que cria um estereótipo do que é ser homem negro.

Nestes versos e na grande parte das outras músicas dos álbuns que serão analisados, em alguns de seus posicionamentos públicos, especialmente em shows e nas suas redes sociais, Djonga relata constantemente sobre sua subjetividade, construída por experiências também compartilhadas por vários outros/as negros e negras, demonstrando uma percepção histórica, reflexões (a)temporais, objetivos claros, intenções delimitadas e contrariando todo um sistema construído por meio de genocídios constantes.

*Falo o que tem que ser dito
Pronto pra morrer de pé
Pro meu filho não viver de joelho
Cê não sabe o que é acordar com a resposta
Que pros menor daqui eu sou espelho
Cada vez mais objetivo
Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto
E parece que liberaram o preconceito
Pelo menos antigamente esses cuzão era discreto
Djonga Hat-Trick (2019)*

Refletindo a partir de uma conexão e de um propósito ancestral, Djonga abre o álbum *Ladrão* (2019) cantando sobre continuidade histórica, posicionamento político individual e coletivo e chama atenção para responsabilidades que perpassam sobre si, atravessando-o. Falar o que tem que ser dito, nesta colocação, refere-se ao imaginário que o artista possui sobre as coisas que vivencia, observa e busca compreender e interferir. Paralelamente, também são essas as intenções deste capítulo.

Gustavo Pereira Marques ao compor a obra aqui estudada permite também a leitura de ser alguém que está para além das expectativas externas, cujo padrão de masculinidade é afetado por violências, prisões, abandono público e diversas outras questões que estão em volta do artista e da maioria dos homens negros brasileiros. Djonga, para além das expectativas criadas sobre os homens negros e periféricos, é alguém que chama constantemente para si responsabilidades e releituras que desafiam o *status quo*. Para além de confrontos diretos, ele também se distancia do Ocidente e privilegia outras formas de viver e estar no mundo. Faz isto expondo sentimentos e sensações como homem negro brasileiro ao realizar sua própria interpretação do Brasil, por meio de uma ótica tecida nas suas vivências, por uma criação majoritariamente feminina, mesmo com a presença paterna, pela aproximação com o Movimento Negro organizado, pelas interações com o meio artístico e político, e, por fim, pelo ingresso na Universidade pública e quase uma conclusão em licenciatura em História.

Compreendendo que pessoas negras não devem ser representadas apenas pela escravidão e por processos de dores, mas que isso também os atravessam, almejo neste capítulo, RAAPlanejar rotas de fuga, baseadas em releituras e novas interpretações das condições históricas postas aos afro-brasileiros. O artista estudado possui particularidades que perpassam contextos de repressão, racismo, prisão e diversas outras violências coletivas sofridas pelos negros e negras cotidianamente no país. Para além das tentativas estatais e do *status quo*, Djonga joga com a lógica racista e se (re)faz perante a sociedade, sendo hora ladrão, hora dono do lugar. Aquele que é relacionado a referência, sustentação e inspiração, mas que também é reconhecido pelas contradições, responsabilidades e vivências que o atravessa.

Djonga é parte de um coletivo, não foi ele quem criou a ancestralidade e nem mesmo o afrofuturismo. Ele integra essa árvore, sendo por vezes raízes, troncos, folhas, flores e frutos. Suas raízes são sólidas por uma circularidade familiar. Os troncos são firmes por serem aqueles que apoiam e permitem a continuidade do crescimento da sua própria árvore. Já as suas folhas, flores e frutos brotam, geram vida, florescem, caem e, por vezes, apodrece, mas sempre morrendo e retornando em diferença para que outros possam renascer e se alimentar. Nesta

perspectiva, o tempo histórico se apresenta como grande continuidade em diferença. Porém, como sujeito de pesquisa, Djonga apresenta ferramentas que individual e coletivamente permitem uma reflexão aprofundada sobre os contextos que ele vive e acompanha, mas também reflete sobre as histórias e as temporalidades que vieram antes e com as que irão acontecer depois dele.

Assim, a fim de comprovação da potencialidade intelectual, artística e política de Gustavo Pereira Marques, para além da apresentação do artista em si, também irei realizar uma análise técnica dos álbuns, algumas leituras das escritas musicais e também a descrição dos álbuns analisados de maneira mais aprofundada, onde os contextos na qual foram publicados serão expostos, assim como a repercussão midiática e pessoal para o Djonga. Por fim, também farei reflexões sobre as participações escolhidas nas obras, a estética imagética das capas dos álbuns e os efeitos sonoros perceptíveis ao escutar as obras que intensificam a relação do(a) ouvinte, colocando-o também como um possível agente educador do movimento negro e do movimento hip hop, com foco no pilar rap.

Mudando inclusive sua TAG^{cxvi} para “*Ó o Djonga aí*”, sabe-se que o artista Djonga passou diversas transformações nos seus anos de carreira. Para além de fazer músicas com outros gêneros, buscou ter uma imagem “menos sério”, explorou outras formas de produção musical, artística e outros assuntos a serem cantados e debatidos. Nestes últimos 03 anos (2022-2025), Djonga cantou pagode, fez participações com nomes do pop brasileiro como a cantora Iza, produziu alguns funks, especialmente com cantores mineiros, como o Mc Saci, participou de programas midiáticos da Netflix e Globo Play, testou ser ator de teatro e minisséries, produziu outros discos - com foco menor nos aspectos políticos e raciais, especialmente no álbum *Inocente Demotape*.

Tentarei, por fim, aproximar o autor e sua obra das discussões sobre temporalidade ancestral e o afrofuturismo, identificando como a Djonga, em suas respectivas obras *Ladrão* (2019) e *O Dono do Lugar* (2022) manuseia tais conceitos. A partir da análise musical, guiada pelos conceitos de ancestralidade e afrofuturismo, busco as relações da arte do Djonga com as multiplicidades temporais apresentadas anteriormente. Pergunto-me sobre os possíveis impactos da sua organização familiar - que se torna seu pilar econômico -, sobre a sociabilidade masculinidade, sobre a relação com as violências que homens negros sofrem no Brasil, questiono a figura da polícia militar brasileira, a presença da indústria cultural e indago-me como o Djonga concilia tais tempos. Como eles aparecem em suas obras? Por que o Djonga faz oxímoros intrigantes? Nisso, assuntos como capitalismo, neoliberalismo, atualismo e outros tempos não esperados, mas totalmente provocados voltam a figurar no trabalho.

EU SOU LADRÃO E PROS PERRECO É POUCAS

*Três anos, três grandes obras
E ninguém sabe o que tava pegando lá em casa
Então lave a boca pra falar de mim
O que me fez chorar não foi a morte do Mufasa
Eu sou a volta por cima
Uma explosão igual o Big Bang
Eu sou um moleque igual a esses outros moleque
Que a única diferença é que não esquece de onde vem
Eu peço benção pra sair e pra chegar
Não canto de galo nem no meu terreiro
Honra com os adversários, na luta
Porra, eu sou filho de São Jorge, guerreiro
Mente fria, sangue quente
Paralisam do meu lado, choque térmico
Quando sai, prometi que não voltava com menos que o mundo
Ta ai, mãe, o que cê quer, pô?
Djonga Hat-Trick (2019)*

A profundidade da obra de Djonga é evidenciada em composições como 'Hat Trick', onde a letra “O que me fez chorar, não foi a morte do Mufasa” transcende a mera referência cultural para evocar uma reflexão sobre as origens e a evolução da vida. Essa linha dialoga com a teoria do Big Bang, que postula um universo em constante expansão a partir de um ponto singular, sugerindo que as grandes transformações e os impactos emocionais não se limitam a eventos isolados, mas se conectam a uma cadeia de causalidades e desenvolvimentos. A menção a Jordan Peele, cineasta negro que rompeu barreiras ao ganhar um Oscar de melhor roteiro original por 'Get Out', reforça a ideia de que a originalidade e a capacidade de narrar a própria história são elementos cruciais para a afirmação e o reconhecimento. Djonga, ao se posicionar como 'OG' (Original Gangster), reafirma sua autenticidade e sua resistência ao 'embranquecimento' do MC, um processo que busca diluir a identidade e as propostas artísticas de rappers negros. Essa postura é fundamental para a criação de uma noção de identidade e interpretação que é intrinsecamente ligada à sua vivência e à sua cosmovisão.

A passagem de Djonga pela universidade, por sua vez, possivelmente contribui para a descrição de outros tipos de rappers, demonstrando que a intelectualidade não se restringe aos espaços formais. Ela se manifesta na capacidade de narrar, dizer de si e interpretar o mundo, desafiando estereótipos sobre o corpo negro brasileiro e suas complexas relações com a África, o tempo e o espaço. A relação de Djonga com a ancestralidade se aprofunda em sua conexão com a figura de Exu, o orixá que rege a comunicação, os caminhos e a própria dinâmica do movimento. Em 'Hat Trick', o pedido de bênção para entrar e sair não é apenas uma formalidade,

mas uma evocação ritualística que transforma seus shows em espaços performáticos onde o público entra em transe, respondendo ao chamado de “abre alas pro rei”.

Essa performance coletiva o estabelece como um comandante do movimento, um líder que guia seu povo. A mesma reverência é vista em “O Menino Queria Ser Deus”, onde ele menciona a avó pedindo licença para cantar na quebrada, um gesto que espelha a prática da umbanda de pedir permissão a Exu para iniciar os cantos. Exu, como mobilizador da história e guardião dos caminhos, ensina a arte de transitar, de entrar e sair dos espaços, uma lição que Djonga aplica em sua carreira, navegando entre o *underground* e o *mainstream*, o sagrado e o profano. Essa ritualização constante é uma forma de reexistência, uma maneira de afirmar sua identidade e seu poder a depender do espaço que ocupa. Como afirma Fernandes (2016, p. 3), “cada Exu é um invento, mas também é um produto ‘único’, exatamente porque, aquele que ‘conversa’ acaba por ‘traduzir’ – em palavras, imagens, músicas, danças, artes plásticas, fotografias, contos – seu Exu”. Djonga, ao “conversar” com Exu, traduz essa energia em sua arte, colocando em jogo a própria episteme e a relação saber-poder (Fernandes, 2016, p. 10).

Refletindo a partir de uma conexão e de um propósito ancestral, este tópico busca argumentar sobre as afirmações do cantor apresentando como estes versos fornecem corporeidade a uma ancestralidade que vibra temporalidades e fornece releituras e modos de ser/estar/sentir como alguém vivo no ayê, a terra para os iorubás. Terra esta que é violentada por um Ocidente que colonizou, destruiu, matou, roubou e que ainda dificulta e altera constantemente a permanência da vida de outros seres que não integram o padrão esperado pelo eurocentrismo. Para além disso, é esta população que já presenciou diversos outros fins de mundo e continuaram a existir.

É neste processo que o Djonga integra uma continuidade de rotas de fuga atuais. Faz isso de maneira coletiva, valorizando sua família, sua memória e sua ancestralidade, protagonizadas pela presença materna, os ritos e ensinamentos dos familiares, o cuidado com suas raízes, a demonstração de afeto com sua comunidade familiar e outras potencialidades ancestrais. Além do mais, possibilita enquanto artista e integrante da cultura Hip Hop, refletir sobre as questões internas e externas que existem entre o Gustavo Pereira Marques e o artista Djonga. Ele busca construir esse movimento cíclico sendo guiado pela força de seu pai espiritual, São Jorge, reconhecido como santo protetor e guerreiro, aquele que foi sincretizado a Ogum, nas religiões de matrizes africanas.

Aos filhos de Ogum, correspondem as seguintes características: o arquétipo de Ogum é o das pessoas violentas, briguentas e impulsivas, incapazes de perdoar as ofensas de que foram vítimas. Das pessoas que perseguem energicamente seus objetivos e não se

desencorajam facilmente. Daqueles que nos momentos difíceis triunfam onde qualquer outro teria abandonado o combate e perdido toda a esperança. Das que possuem humor mutável, passando de furiosos acessos de raiva ao mais tranquilo dos comportamentos. Finalmente, é o arquétipo das pessoas impetuosas e arrogantes, daquelas que se arriscam a melindrar os outros por certa falta de discrição quando lhes prestam serviço, mas que devido à sinceridade e franqueza de suas intenções, tornam-se difíceis de serem odiadas. (Verger, 1992, p. 93)

Sendo uma explosão^{cxvii} protegida por Ogum é que Djonga se diferencia de alguns outros artistas por buscar potencializar sua ancestralidade, e representar negros e pobres que de alguma forma tiveram um ascensão econômica, social ou midiática. No filme infantil "*O Rei Leão* (1994)", Mufasa é um leão que morre após ser traído e derrubado por seu irmão, Scar, em um desfiladeiro. Scar orchestra a morte de Mufasa para tomar o trono das Terras do Reino e coloca a culpa em Simba, o filho de Mufasa, fazendo-o fugir. Ao dizer que não chorou com este acontecimento, Djonga demonstra como suas próprias vivências e o que se passava em sua casa (cujo ninguém publicamente tinha acesso), foram muito mais realistas que a triste história infantil.

Apesar de suas dificuldades, fossem elas familiares, econômicas, de relacionamento, paternidade, Djonga se coloca na posição de quem “deu a volta por cima”, ou seja, de quem conseguiu ressurgir do improvável, aquele quem saiu de casa prometendo a dona Rosângela, sua mãe, que iria conquistar o mundo – assim como Ogum -, podendo oferecer qualquer coisa que ela quisesse. Porém, para além do compromisso ancestral, isto também nos oferta debates sobre masculinidade negra, capitalismo, poder de compra e diálogos sobre ascensão, especialmente midiática e econômica, em uma historicidade que, para além de ser racista em sua estrutura, tem lidado com o tempo de maneira atualista e economicamente neoliberal.

A trajetória do rapper mineiro Djonga transcende a esfera musical, consolidando-se como um fenômeno cultural que articula, de maneira complexa e estratégica, as demandas do mercado com um profundo discurso de ancestralidade e fortalecimento comunitário. Em um cenário onde a visibilidade de artistas negros frequentemente se depara com as armadilhas da colonização e do esvaziamento de pautas, Djonga emerge como uma figura que domina as regras do jogo comercial para subvertê-las em favor de uma agenda de empoderamento, resistência e potência ancestral. A sua participação em campanhas publicitárias de grande alcance, como a da cervejaria Budweiser, junto com os rappers Emicida e Drik Barbosa, exemplifica essa abordagem. Ao declarar que “*Se você olha pro palco e acha que eu subi ali sozinho, veja direito*”^{cxviii}, o artista não apenas vende um produto, mas, insere no mainstream uma cosmovisão que reconhece a força coletiva e a herança ancestral como pilares de sua jornada. Essa atitude demonstra uma preocupação e capacidade de negociação e estratégia, onde

o espaço comercial é ocupado não como um fim em si mesmo, mas como uma plataforma para a disseminação de valores e narrativas que desafiam a lógica individualista hegemônica. Djonga, portanto, não se permite ser apenas um “garoto propaganda”; ele se posiciona como um agente que embute seu discurso em cada oportunidade, transformando a publicidade em um ato político.

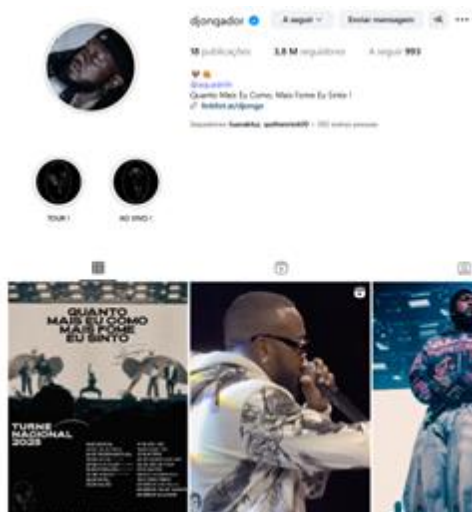


Foto: Perfil do Djonga no Instagram

Link: <https://www.instagram.com/djongador/>

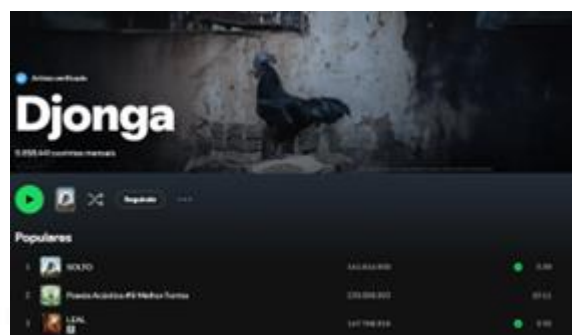
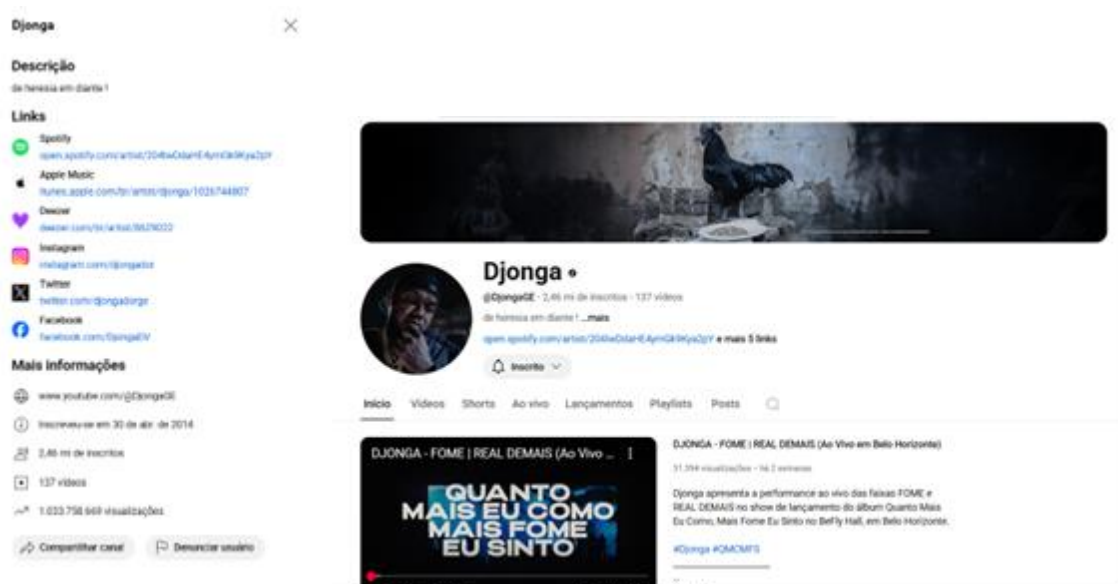


Foto: Perfil do Djonga no Spotify

Link: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/204IwDdaHE4ymGk9Kya2pY>



Fotos: Perfil do Djonga no Youtube

Link: <https://www.youtube.com/channel/UCNVifsYkXq5zyzINGvILJJA>

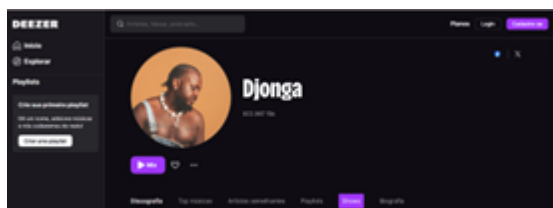


Foto: Perfil do Djonga no Deezer

URL: <https://www.deezer.com/br/artist/8629022>

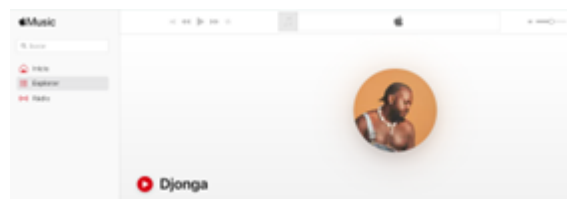


Foto: Perfil do Djonga no Apple Music

URL: <https://music.apple.com/br/artist/djonga/1026744807>

As imagens anteriores foram retiradas das páginas do artista no dia 17/07/2025. Observa-se que em quesito numérico midiático Djonga possui uma grande repercussão, em especial no que tange a quantidade de seguidores e inscritos ouvintes em seus canais de comunicação. Parte das fotos usadas nas referências do perfil do Djonga no Spotify, Youtube, Deezer e Apple Music foram selecionadas de seu último álbum de lançamento, “*Inocente Demotape*”, que teve a capa inspirada na cantora estadunidense Minnie Riperton. Esse álbum e consagrou Djonga como dono da maior estreia de álbum dos últimos tempos no Chart Spotify Brasil, tendo 11 milhões de *stream* em apenas 07 dias^{cxix}. Outras imagens foram retiradas de outro álbum, “*Quanto Mais Eu Como Mais Fome Eu Sinto!*”, lançado em 13 de maio de 2025, que busca realizar uma referência a Exu, sua espiritualidade e aos diversos sentidos do que é “ter fome”.

As informações disponibilizadas pelo próprio Gustavo Marques em suas redes sociais, em especial no Instagram, aproximam a vivência do artista e do seu lado pessoal com seu público, que se sente mais identificado como Djonga, conseguindo trocar mensagens e fazer comentários diários em sua página. Vale dizer que, inúmeras vezes, tal aproximação faz com que alguns usuários se excedam e sejam violentos^{cxx} com o artista, ou que se sintam no direito de ofertarem suas opiniões, sejam quais forem, pelo fato de o acompanhar constantemente, na lógica do tempo atualista^{cxxi}.

Nesse intrincado universo de atualizações, referências, mercado e ressignificações, o matriarcado emerge como uma peça-chave para a vivência do Movimento Negro e para os negros em movimento, como Djonga. A força e a sabedoria das mulheres, especialmente as mais velhas, são pilares que sustentam não apenas a vida familiar, mas também a construção de identidades e a resistência cultural. É por meio dos Orixás, do olhar matrifocal, do poder feminino e do movimento negro que Djonga consegue unir ancestralidade e afrofuturismo em sua intelectualidade e em suas interpretações.

A história de sua família, e em particular a de sua mãe, Rosangela Pereira Marques, e da sua avó, Maria Eni Viana, refletem essa subjetividade e suas experiências histórico-temporais. Essa perspectiva é crucial para compreender como a ancestralidade não é um mero

resgate do passado, mas uma força viva que impulsiona o presente e projeta futuros possíveis, alinhando-se com a própria ideia de afrofuturismo, que busca aproximar a tecnologia e a ficção científica das realidades e aspirações da diáspora africana.



Foto: Djonga, seus pais Rosângela Marques e Ronaldo Marques, sua irmã Renata Marques e seus filhos, Jorge e Iolanda. Eles estão em pé, a frente da Torre Eiffel, em Paris, França.
Fonte: Renata Marques | Instagram





Foto: Djonga bebê e sua avó Maria
Fonte: Djonga | Instagram



Foto: Maria Eni e Jorge
Fonte: Yasmin Blanco | Instagram



Foto: Rosângela e Ronaldo Marques
Fonte: Rosângela Marques | Instagram



Foto: Rosângela e Ronaldo Marques, Iolanda, Jorge, Ana Marques e Djonga
Fonte: Ana Marques | Instagram



Foto: Rosângela e Ronaldo Marques
Fonte: Rosângela Marques | Instagram



Foto: Malu Tamietti, Yolanda e Djonga
Fonte: Pinterest



Foto: Jorge e Yolanda com Maria Eni Viana
Fonte: Djonga | Instagram



Foto: Yasmin Blanco, Jorge e Djonga
Fonte: Genius Brasil

A obra e a trajetória de Djonga revelam uma profunda e intrínseca conexão com a figura do matriarcado, um pilar fundamental que sustenta sua cosmo percepção e permeia suas produções artísticas. Longe de ser uma mera referência biográfica, a estrutura familiar matriarcal de Djonga, marcada pela presença e influência de mulheres negras, configura-se como um elemento central para a compreensão de sua identidade, de seu discurso e de sua atuação no cenário cultural e social.

Em diversas passagens de sua obra, Djonga estabelece um diálogo constante com o matriarcado, reconhecendo e elucidando o papel central das mulheres negras na luta pela preservação da vida de seus filhos, filhas, irmãos e companheiros. Essa perspectiva de ser criado por mulheres e de exaltá-las em seus posicionamentos não são apenas uma homenagem, mas uma constatação da força ancestral que reside na figura feminina, que pensa e possibilita o que começa, permanece e termina. No caso do Djonga, uma das suas marcas maiores é o resgate da sua ancestralidade familiar, centrada na figura da sua avó, que agrega ao álbum *Ladrão* uma aura de profunda sabedoria de vida (Medeiros, 2019, p. 45).

A influência do matriarcado na vida de Djonga é palpável e se estende para além do âmbito familiar e se torna também algo econômico, alcançando sua carreira artística. Sua mãe, Rosângela Marques, funcionária aposentada da Universidade Federal de Minas Geras, formada

em Administração, é uma figura central em sua vida pessoal e em sua trajetória profissional. Em diversas entrevistas, Djonga relatou tal influência, como na seguinte passagem: “minha mãe é a 01 porque foi a primeira mulher preta que eu conheci que tinha faculdade e vindo da situação em que ela veio, de muita dificuldade, ter faculdade de contabilidade pela UFMG e depois ainda trabalhou lá, e eu já era o ‘djonga’”^{cxxii}. O artista sempre busca destacar como ela se tornou a proprietária da empresa Quadrilha, para além de em 2025 o “forçar” a ter um bloco de carnaval em Belo Horizonte, demonstrando seu papel ativo na construção de sua plataforma artística e cultural. Essa participação vai além do apoio emocional, configurando-se como uma gestão ativa e estratégica, onde a experiência e o conhecimento de sua mãe são aplicados em seu projeto.

A avó de Djonga, Dona Maria, também é uma figura de grande relevância em sua vida. Nascida em Teófilo Otoni, no norte de Minas Gerais, Maria Eni Viana foi a zeladora espiritual de toda a família do Djonga, é a mulher que construiu e sustentou essa família por meio de muita luta e suor, passando inclusive por dificuldades durante o período de Ditadura Militar brasileira^{cxxiii}. Djonga se emociona constantemente ao falar de sua avó e a homenageia em suas músicas, especialmente em “Bença”, onde ele questiona: “*Vó, como cê conseguiu criar 3 mulheres sozinha. Na época que mulher não valia nada? Menina na cidade grande, no susto viúva/ daquela cor que só serve pra ser abusada*”. Essa letra não apenas ressalta a força e a resiliência de sua avó diante das adversidades, mas também evidencia a consciência de Djonga sobre o papel histórico das mulheres negras no sustento de suas famílias e comunidades em contextos de opressão. As presenças dessas mulheres em sua vida e em sua obra reforçam a ideia de que o sucesso de Djonga não é um feito individual, mas o resultado de um esforço coletivo e de uma herança matriarcal que o precede e o impulsiona.

Essa perspectiva matriarcal, profundamente enraizada na vivência de Djonga, permite que ele articule ancestralidade e afrofuturismo em sua intelectualidade e interpretações de mundo. Se o afrofuturismo, enquanto movimento estético e cultural, busca reimaginar o futuro a partir de uma lente africana e diaspórica, a obra de Djonga se alinha a essa proposta ao projetar um futuro em que as contribuições e a resiliência das mulheres negras são reconhecidas e celebradas. A figura feminina, nesse contexto, não é apenas um símbolo de resistência, mas a própria força motriz que impulsiona a transformação e a construção de novas realidades. A arte de Djonga, portanto, não é apenas um reflexo de sua realidade, mas um chamado constante à valorização do matriarcado como um caminho para a reexistência e para a construção de um futuro em que a vida negra seja plena e próspera.

A compreensão da matrifocalidade, como um elemento central na ancestralidade e no afrofuturismo, emerge como um campo de estudo crucial para analisar a obra e a trajetória de artistas como Djonga. Para além de uma mera estrutura familiar, o matriarcado e a ancestralidade, representam nesse contexto um princípio organizador que permeia a cosmovisão e a prática, especialmente em relação ao cuidado e à gestão e permanência da vida. Essa perspectiva se alinha com a ideia de que o futuro é intrinsecamente ancestral, um diálogo contínuo com as necessidades da natureza e com as lutas passadas, que se manifesta na obra de Djonga de maneira profunda e multifacetada.

Essa noção de matrifocalidade se entrelaça com a ancestralidade e o afrofuturismo, onde o futuro é concebido como intrinsecamente matriarcal. Embora Ailton Krenak e Nego Bispo não utilizem explicitamente o termo matriarcado, suas reflexões sobre o cuidado e a gestão da vida, a partir da perspectiva da terra que “dá” e “quer”, ressoam com essa ideia. O tempo da natureza e o tempo ancestral se fundem em um saber orgânico, onde as sementes plantadas são transformadas em confluências de energia. Essa é a ideia central que permeia a discussão: o futuro é ancestral na medida em que passamos a dialogar com as necessidades da natureza, e não apenas com as questões humanas. Krenak, com seus conceitos de Pachamama e Florestania, reforça a necessidade de considerar a mãe terra como um elemento central na ancestralidade e no afrofuturismo^{cxv}.

Nego Bispo, por sua vez, contribui com a ideia de que o passado se apresenta na cultura ancestral pela diferença: não revivemos a vida dos ancestrais, mas partimos das lutas que enfrentaram para almejar futuros de emancipação^{cxvi}. A afirmação “Estarei Vivo mesmo depois de enterrado” de Nego Bispo evoca uma ética do não morrer, uma responsabilidade com as lutas anteriores à nossa própria existência, simbolizada pelas árvores, Iroko e Kitembo, que permitem essa continuidade, especialmente porque teve alguém que gerou-lhes a vida.

A partir dessa noção, é notável que o afrofuturismo se distinga da ficção científica tradicional ao incorporar um aprofundamento filosófico e uma cosmovisão que o regem. Seu propósito é resgatar um passado que transcende a experiência da escravidão, buscando reconfigurar o paradigma da inferioridade e desestabilizar as estruturas que perpetuam a marginalização do corpo negro na sociedade. Womack, (2013, p. 101) ressalta o caráter feminista do afrofuturismo, afirmando que o movimento pode ser o primeiro no qual, mulheres negras criadoras são creditadas pelo poder de suas imaginações e são igualmente representadas como o rosto e as modeladoras do futuro. Essa perspectiva é corroborada pela notável presença de mulheres como Nalo Hopkinson, Nnedi Okorafor e N. K. Jemisin entre outros nomes do afrofuturismo, ao lado de Octavia E. Butler.

É o feminismo interseccional negro, conforme Crenshaw (2004), que oferece uma chave de leitura indispensável para compreender a obra dessas autoras, pois permite que seja percebido que a opressão vivida por mulheres negras é multifacetada, envolvendo raça, gênero e classe simultaneamente, sem que possam ser separadas ou hierarquizadas (Crenshaw, 2004, p. 50), fazendo com que não só as mulheres negras sejam afetadas e necessariamente resistentes, mas que os seus filhos, irmãos e companheiros também sofram com as violências atravessadas.

Já o teórico britânico Kodwo Eshun (2003, p. 53-54) sinaliza que o afrofuturismo possui uma centralidade na produção de pessoas negras para pessoas negras. O que não significa que essa premissa visa impedir o consumo por pessoas brancas, mas sim enfatizar que a preocupação primordial é com a produção negra, a construção de personagens negras e a abordagem de questões negras. O protagonismo, portanto, reside não apenas na obra em si, mas também em sua autoria, garantindo que a narrativa seja construída a partir da vivência e da perspectiva de quem a representa.

Essas ações, que transcendem o discurso e se materializam na prática são, em si, manifestações ancestrais. A presença da família de Djonga em entrevistas e campanhas publicitárias, como a da Guaraná com sua avó, onde ela “*ganhou o dinheiro dela*” (Podpah, 2025), exemplifica a concretização de uma economia que não é apenas financeira, mas também simbólica. Essa visibilidade e o reconhecimento financeiro direto para sua avó reforçam a ideia de que o sucesso individual está intrinsecamente ligado ao bem-estar e à valorização da comunidade, da família e das mulheres que o gestaram. Para além da avó e da mãe, Djonga também montou um estúdio de tatuagem com tatuadores/as mineiros/as e sua irmã, Renata Marques é quem administra a empresa.

A atuação de Djonga se insere em uma complexa teia que redefine a economia da cultura, pautada por princípios de quilombamento e uma visão de prosperidade que transcende o acúmulo individual. Como produtor e empresário, ele não apenas gera riqueza, mas a redistribui e a reinveste em sua comunidade, promovendo uma economia simbólica e financeira que visa o fortalecimento coletivo e servem como um poderoso contraponto à narrativa hegemônica, aproximando a ideia de afrofuturismo ao presente, através da ação, do empreendedorismo negro e das possibilidades familiares que o artista Djonga oferece. A empresa Quadrilha, por sua vez, não é apenas um empreendimento comercial, mas um espaço de quilombamento e de gestão de recursos que visa o fortalecimento coletivo e para além da sua mãe como proprietária, Djonga emprega artistas negros e familiares.



Foto: Produção - A Quadrilha

da para direita: seu primo Pedro Marques (produtor monitor), Luiza Alves, companheira de Pedro, (produtora artística), Pisco PAPA, padrinho da Iolanda (produtor stico), Alan Rasta, Gabriel Dutra e Tulio Man (produtores), conhecidos do djonga há mais de 10 anos

Fonte: Luiza Alves de Brito | Instagram



Foto: Homenagem postada no instagram da empresa pelo dia das Mulheres para as trabalhadoras da A Quadrilha, sendo elas: Rosangela Marques (mãe do Djonga, empresária/dona da empresa), Julia Nemer

Monassa (booker); Iulle (esposa do Dj Coyote Beatz, fotógrafa); Andressa Sgarzi (comunicação e marketing); Luiza Alves de Brito (companheira de Pedro e produtora);

Stephani Sabino e as artistas Jordânia Marçal (DJ), Iza Sabino, Bia Nogueira, DJ Kingdom e Laura Sette., todas de Belo Horizonte. Fonte: A Quadrilha | Instagram

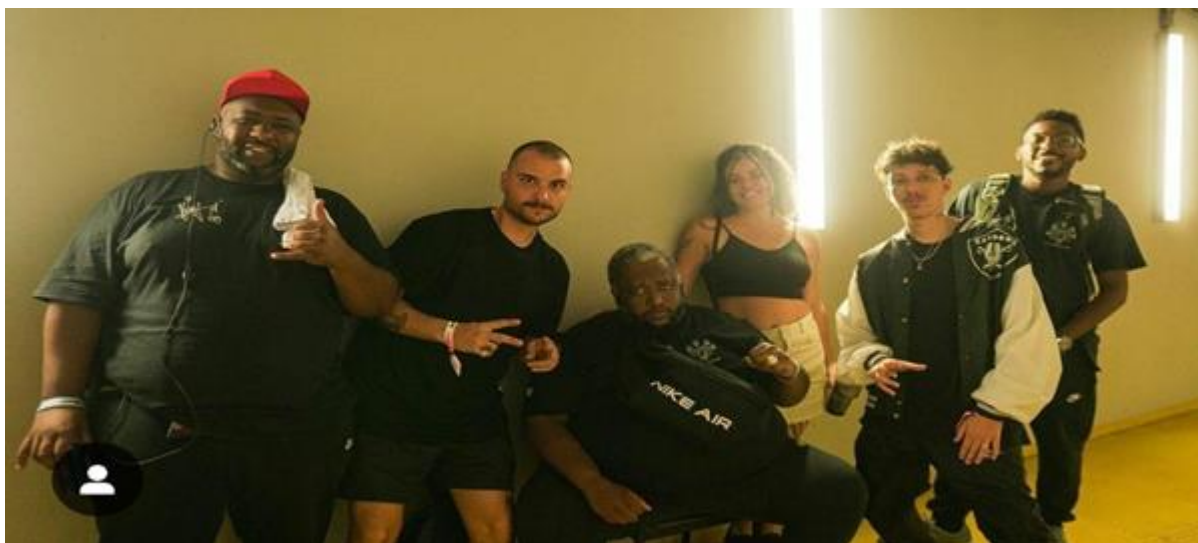


Foto: Integrantes da A Quadrilha – equipe de shows do Djonga
 da esquerda para direita: Toty Torção (segurança), Ariel Chacão (advogado), Leo Gordo (segurança), Luiza Alves (produtora executiva e artística) Coyote Beatz (DJ), Pedro Marques (produtor técnico/monitor)
 Fonte: Luiza Alves de Brito | Instagram

A criação d'A QUADRILHA foi uma virada chave na minha carreira, trouxe uma nova forma de ver a música, de encarar o mercado e marca uma nova fase da minha vida. Além disso, tenho aprendido muito vendo as meninas no corre, lutando pra caramba para entregar um trabalho incrível, desde as mais velhas até as mais novas. Foi uma descoberta ímpar! Isso me levou a refletir sobre como estamos sendo moldados até aqui, e isso tem me ensinado a ser mais pai, cortar laços que não me agregam, ter paciência, mas sem deixar de ser aquele Djonga quente, apaixonado e que luta pelo que acredita. (Djonga, 2022)^{cxvii}

É crucial, no entanto, reconhecer que, apesar da estrutura matriarcal e da forte influência feminina em suas vidas, os homens negros enfrentam situações específicas que, por vezes, os afastam do matriarcado e da ancestralidade, inclusive devido à violência histórica que permeia a sociedade brasileira. A obra de Djonga, ao mesmo tempo em que celebra o poder feminino, também aborda as complexidades e os desafios enfrentados pelos homens negros brasileiros, buscando construir pontes e reafirmar a importância da conexão com suas raízes e com as mulheres que os gestam e protegem.

SÓ DEPOIS QUE HOMEM PRETO PARTE RECEBE HOMENAGEM, ENTÃO NÃO ESPERAM O CARNAVAL PRA FESTEJAR

Quem ensinou você a odiar a textura do seu cabelo? Quem ensinou você a odiar a cor da sua pele ao ponto de você embranquecê-la para ficar como um homem branco? Quem ensinou você a odiar o formato do seu nariz e o formato da sua boca? Quem ensinou você a se odiar do topo da sua cabeça a sola dos seus pés? Quem ensinou você a odiar os seus? Quem ensinou você a odiar a raça a qual você pertence ao ponto de

você não querer estar entre os seus? Antes de você perguntar ao Muhammed se ele ensina ódio, você deveria perguntar a você mesmo quem ensinou você a odiar ser quem Deus fez você ser? E eu mesmo, como muçulmano, acredito que o homem branco é inteligente o bastante. Se ele chegasse a perceber como as pessoas pretas realmente se sentem e como estamos cheios com a falta de comprometimento e a conversa mole... Pare com a conversa mole! Diga a ele como você se sente. Diga a ele agora que tipo de inferno você tem vivido e fale para ele que se ele não consegue limpar a própria casa, se ele não consegue limpar a própria casa, ele não deveria ter uma casa. Ela deveria pegar fogo e queimar ^{cxxvii}

- Malcom X

A discussão sobre a terminologia racial assume uma relevância ímpar, como bem pontuado por Malcolm X, defensor incansável do nacionalismo negro e da autodefesa pessoal desse coletivo. Malcolm X (1963, p. 1) argumenta que o termo “negro” foi imposto durante a escravidão, servindo para designar o descendente de escravizados e desumanizá-lo. Ele enfatiza que o termo não era aplicado aos africanos antes da escravidão, sendo, portanto, um rótulo que aponta o que não somos, sem nos dizer o que realmente somos: africanos na América. Essa visão ressoa com a compreensão de que, antes da colonização e do tráfico transatlântico, os povos africanos possuíam identidades próprias, riquezas em línguas, culturas, espiritualidades e organizações sociais diversas. O colonialismo, contudo, buscou apagar e deturpar essas identidades, impondo uma visão eurocêntrica que reduzia africanos a uma cor ou a uma condição subalterna.

O questionamento de Malcolm X – “Não me diga que você é negro, isso não significa absolutamente nada. O que você era antes de o homem branco te nomear como negro?” – provoca uma reflexão profunda sobre a construção social da raça e o apagamento sistemático das identidades africanas. Suas palavras buscam expor como a visão eurocêntrica reescreveu histórias e reduziu povos inteiros a categorias criadas para justificar a exploração, a violência e a dominação. O rótulo “negro” utilizado para oprimir, também desconectou os povos africanos de sua história original, apagando nomes, línguas, espiritualidades e saberes. A preferência pelo termo “preto” em detrimento de “negro” por alguns, como expresso na fala de Malcom X reflete essa busca por uma terminologia que resgate a positividade e a vida inerente à identidade afro-brasileira, em contraposição à carga histórica de subalternidade associada ao termo imposto pelo colonizador.

Há uma cultura de não amor para homens negros, eles não são amados por homens brancos, mulheres brancas, mulheres negras, nem por crianças. A maioria dos homens negros, especificamente, não amam a si mesmos. Como eles poderiam esperar amor estando rodeados por tanta inveja, desejo e ódio? Homens negros em uma sociedade capitalista, patriarcal, imperialista e branca são temidos, mas não são amados. É óbvio

que parte disto vem da cultura de dominação, confundindo desejo e amor. Através de vínculos sadomasoquistas, a cultura de dominação transforma o desejo, que é desprezo, e o faz tomar a forma de carinho e amor. Se os homens negros fossem amados, eles poderiam ter uma esperança de vida, não estariam presos, enjaulados ou confinados, poderiam se imaginar além deste confinamento. Dentro da construção da individualidade do homem negro dentro de uma sociedade branca, capitalista e patriarcal, está a imagem de um bruto, selvagem, insensível, primitivo e desprovido de inteligência.

bell hooks. *We Real Cool: Homens negros e masculinidade*. 2004.

A narrativa histórica da escravidão no Brasil foi, por séculos, predominantemente contada apenas sob a ótica econômica e de trabalho, como se a brutalidade sistêmica pudesse ser quantificada em toneladas de açúcar, sacas de café e no número de navios negreiros que cruzaram o Atlântico. Contudo, sob essa fachada de produtividade, há partes da escravidão e dos resquícios dela que são ainda hoje silenciados, censurados e suavizados, especialmente o da escravidão sexual e os efeitos psíquicos que ela gerou para a população negra. De acordo com publicações de Wanderson Dutch^{cxxviii}, a escravidão sexual não se trata de um subproduto da violência, mas de um pilar central do projeto colonial, uma sistematização da perversão, da objetificação reprodutiva e do uso estratégico de corpos africanos e afro-brasileiros como ferramentas de lucro, controle e dominação. Não é ficção, é historicidade que emerge por meio de registros, depoimentos e documentos que, apesar da destruição de arquivos, sobrevivem nas frestas do silêncio histórico.

É, segundo ele, um passado cuja sombra se estende até ao presente, moldando as estruturas de poder, gênero, sexualidade e raça no país. Afinal, os corpos de africanos/as escravizados/as, fossem homens, mulheres e crianças não foram apenas submetidos ao trabalho forçado, estes corpos também foram invadidos, colonizados e manipulados na sua dignidade mais íntima. Por isso que resgatar estes acontecimentos é um compromisso com a justiça histórica e um passo fundamental para compreender as raízes do racismo estrutural e da violência que ainda hoje ecoam na sociedade brasileira.

No caso das mulheres, a fertilidade das escravizadas era uma variável econômica, meticulosamente administrada pelos senhores, pois inclusive seu útero não lhes pertencia. Assim como a terra e os minérios, o corpo era tido como um campo de produção, uma extensão viva do sistema escravista. Esta prática, longe de ser uma exceção, constituía uma política de Estado e escravizadores, mesmo que informal, especialmente após a proibição do tráfico transatlântico, quando a reprodução interna se tornou crucial para a manutenção dos "planteis". Mulheres eram forçadas a engravidar precocemente, por vezes aos 13 ou 14 anos, para gerar mão de obra gratuita, crianças que já nasciam com o estatuto de mercadoria. O corpo feminino,

tido como algo violável, era considerado produto, produtor e reprodutor e foi a base da sustentabilidade do sistema, uma lógica onde a acumulação capitalista se construiu sobre a subjugação dos corpos, especialmente os das mulheres, e a exploração colonial (Federici, 2017, p. 21).

Em algumas fazendas, a reprodução era tão sistematizada, que funcionavam como verdadeiras "maternidades" de escravizados, como as documentadas em Remígio (Paraíba) e Mangaratiba (Rio de Janeiro) de acordo com Laurentino Gomes (2019, p. 315). A promessa de alforria para aquelas que gerassem um número elevado de filhos era uma forma cruel de chantagem, uma ilusão de liberdade oferecida para controlar e maximizar o lucro, mas raramente concedida. Essa maternidade compulsória para gerar mais escravizados/as, é uma outra parte da escravidão contra o corpo feminino. Inúmeros são os casos de estupros, abusos e rotinas de violências consideradas "comuns".

No caso dos corpos masculinos, estes também foram colonizados para além da força de trabalho. Homens com características físicas específicas, como alta estatura, eram selecionados para servirem como "reprodutores". Este processo, desprovido de qualquer humanidade, era uma forma de domesticação forçada, baseada em mitos e crenças sobre a transmissão de traços desejáveis para o trabalho pesado. O caso de Roque José Florêncio, conhecido como "Pata Seca", é emblemático. Com mais de dois metros de altura, Florêncio foi comprado por um latifundiário no interior de São Paulo e forçado a gerar, segundo relatos orais, mais de 200 filhos (Viana; Gomes, 2018, p. 288). Homens como ele recebiam um tratamento diferenciado, não vivendo na senzala e tendo melhor alimentação em relação aos outros escravizados, um "privilégio" que apenas sublinhava a sua condição de ferramenta reprodutiva, despojado de agência sobre o seu próprio corpo e sexualidade.

Assim, percebe-se que violência sexual era, ademais, uma arma de guerra psicológica, utilizada para destruir a psique individual e coletiva dos negros e das negras escravizadas. O estupro não era apenas um ato de luxúria, mas uma demonstração pública de poder absoluto. Homens escravizados eram frequentemente forçados a violentar outras mulheres, por vezes as suas próprias esposas, na presença da comunidade, como um ritual de humilhação que visava quebrar qualquer laço de solidariedade e resistência. A sodomia forçada, praticada por senhores contra homens escravizados, especialmente os mais fortes ou rebeldes, era outra tática de "amansamento" e desumanização, usada para aniquilar a identidade, a virilidade e o espírito de revolta (Mott, 1988, p. 12).

A brutalidade não se escondia, pelo contrário, era celebrada e tida como arma de dominação. De acordo com o texto de Wanderson Dutch, em muitas regiões do Brasil colonial,

era comum que senhores organizassem "espetáculos" para os seus convidados, onde corpos africanos eram usados como objeto de prazer. Orgias forçadas e exposições sexuais eram parte do entretenimento da elite, uma celebração macabra do domínio branco sobre corpos racializados. Esta prática, como aponta Gilberto Freyre, contribuiu para a "intoxicação sexual" do ambiente colonial, onde a proximidade física entre a casa-grande e a senzala facilitou um intercuro marcado pela desigualdade e pela violência, consolidando a hipersexualização e fetichização do corpo negro (Freyre, 2006, p. 415). A resistência a essa escravidão sexual era punida com extrema crueldade. Instrumentos de tortura, como a "Pera da Angústia", embora de uso debatido, representam no imaginário a lógica de mutilação e silenciamento imposta aos corpos dissidentes (Santos, 2010, p. 8).

De acordo com Ricardo Salles (2008), as mulheres africanas consideradas "bonitas" enfrentavam um duplo tormento: se por um lado recebiam "privilégios", por outro, tornavam-se alvos constantes do ciúme e da violência das esposas dos senhores, que infligiam castigos terríveis a elas e aos seus filhos, demonstrando que nenhuma posição dentro da senzala oferecia escape da máquina de violência (Salles, 2008, p. 155). Ao transformar o corpo negro em mercadoria, fetiche e objeto, este sistema deixou um legado de dor e desigualdade que se manifesta no racismo estrutural, na violência sexual endêmica e na persistência de formas contemporâneas de escravidão. Não esquecer tais aspectos é demarcar que o apagamento deliberado desta memória é parte do mesmo projeto de dominação que começou nos porões dos navios negreiros.

Talvez, seja por essa história, que gerou feridas profundamente ancestrais, que até hoje homens negros são historicamente impedidos de saber amar e demonstrar sentimentos. Afinal, com tudo que sofriam, não podiam ter reações e posturas que resultassem em mais violências, humilhações e traumas. Mesmo sem saber, esses ecos do passado refletem sobre as possíveis consequências sociais, físicas e psíquicas que podem ocorrer no presente, pois ao demonstrarem sentimentos, o imaginário colonial-racista os representa como demonstração de fraqueza, sinônimo de feminilidade, dignos de ser escravizados, humilhados.

Focando novamente em aspectos da masculinidade, questione-se como pode ser possível amar e demonstrar sentimentos quando esses homens negros foram historicamente violentados em frente de suas companheiras e logo em seguida essas mulheres eram violentadas também para que fosse retirada toda sua integridade? Para além das discussões de identitarismo, como aspectos de gênero e classe, é preciso ter noção de que a relação da escravidão e dos contextos históricos fizeram com que a violência sofrida pelos negros fosse além de cruel e coletiva, dirigida para a produção de uma sociedade extremamente desigual. Para que

privilégios e boas condições de vida fossem reservadas para um determinado grupo, mortes, vergonhas, humilhações, fome, pobreza e aniquilação de suas culturas e de seus corpos, foi o destino daqueles que não fossem europeus.

Quem tem o poder faz de tudo para preservar seu status e é capaz de gerar marcas que, por várias gerações, irão se manter. Mesmo que hoje seja desconhecida a origem de quem estava anteriormente no continente africano, ou a ancestral que foi escravizada, essas dores permanecem através não só do útero ancestral, mas energética e internamente pois é de onde aquele coletivo, aquela família, aquelas pessoas 'saíram' dali uma espécie de cordão umbilical ancestral. Essa é uma parte da história da construção dos lugares que foram colonizados e das pessoas que foram escravizadas. Seria um ato de violência não preservar na memória os problemas não resolvidos acreditando terem se perdido no passado, como se o fato de que no presente não tenhamos culpa e nem mesmo a responsabilidade de transformar os efeitos dessas histórias.

A história do Brasil é intrinsecamente marcada pela violência estrutural e sistêmica contra populações indígenas e negras, um legado que se manifesta em diversas esferas da sociedade contemporânea. Essa construção histórica da violência não se restringe a eventos passados, mas se perpetua em mecanismos sociais que moldam percepções e relações, como a idealização da “mulher branca” e a continuidade da violência perpetrada pela polícia militar. Nesse cenário complexo, a obra e o posicionamento de artistas como Djonga emergem como um campo fértil para a análise e a desconstrução dessas narrativas hegemônicas, especialmente no que tange à masculinidade negra e seus desafios. Djonga, em sua arte e em suas reflexões, aborda essas questões, com um foco particular em sua percepção sobre a masculinidade negra, conforme expressa em sua live de apresentação do álbum “O Dono do Lugar”.

Em sua live de apresentação do álbum “O Dono do Lugar” (2022)^{xxxix}, e em diversas entrevistas subsequentes, o rapper mineiro aprofunda-se na complexidade de ser um homem negro na sociedade brasileira. Ele abordou o tema da masculinidade negra não como um monólito, mas como um constructo multifacetado, atravessado por pressões sociais, expectativas e a constante necessidade de autoafirmação em um ambiente hostil. Djonga discute a toxicidade de certos padrões de masculinidade impostos, inclusive dentro da própria comunidade negra, e a importância da desconstrução desses modelos para a construção de relações mais saudáveis e equitativas. Ele enfatiza a necessidade de os homens negros se reconectarem com suas raízes, com suas emoções e com o cuidado, fala sobre como lidar com a paternidade, e busca desafiar a ideia de que a força reside na insensibilidade ou na dominação.

A coletiva de imprensa do “O Dono do Lugar” foi para além do álbum, um espaço de diálogo onde Djonga expôs suas vulnerabilidades e suas reflexões sobre paternidade, afeto e o papel do homem negro na família e na sociedade. Essa abordagem se contrapôs à narrativa hegemônica que frequentemente associa a masculinidade negra à violência e à ausência, revelando a riqueza e a diversidade das experiências masculinas negras e a busca por uma masculinidade mais íntegra e conectada com a ancestralidade e o cuidado. Ao fazer isso, Djonga contribuiu para a criação de contra-memórias que desconstróem as fragmentações identitárias impostas pelo colonialismo, possibilitando uma subjetividade e uma história que vão além das propostas por teóricos fundamentalistas que negam as visões africanas e suas positivities para a construção do conhecimento mundial. Os traumas gerados pela escravidão e pelo racismo, conforme lembra Eshun (2003, p. 288), são necessários para o século XXI e para o futuro, não apenas para lembrar o passado, mas também para acessar e alertar sobre o hoje e o amanhã.

“Você não precisa ser assim! Porque você sofreu abuso psicológico, abuso de tapa na cara de polícia. Você foi ensinado que se você tem que se defender o tempo inteiro na porrada. Não precisa, mano, não precisa. É esse o recado que está sendo dado nesse disco”. Djonga na coletiva de imprensa do O dono do Lugar.

Como um negro que passou por tantas violências históricas, indireta ou diretamente, Djonga reflete sobre o passado ancestral, com curso em uma temporalidade que antecede a colonização e não se encerra com ela. Apontando uma visão positiva da negritude, destacando o papel de reis e rainhas africanos/as, percebendo o impacto da colonização e refletindo sobre as temporalidades que se cruzam e se distanciam, Djonga defende que sua intenção é dialogar com seus ouvintes. Afirmar a necessidade de ruptura com esse trauma ancestral que modificou psicológica, física, moral e historicamente corpos como o seu. Essa perspectiva histórica é crucial, pois demonstra como o tempo, em sua natureza espiral, ainda mantém, mesmo que inconscientemente, violências inseridas no presente.

Ao abordar temas como frutos, matriarcado e ligação ancestral, Djonga também explora as continuidades geradas desde o primeiro momento de conexão e a vinda de um primeiro ancestral. Essas ligações ressaltam a importância do que veio antes, pois o passado pode moldar e influenciar o presente. As temporalidades tornam-se, assim, um pilar fundamental para a compreensão dos acontecimentos individuais e coletivos. Tempos não contados geram ansiedade e constroem um futuro baseado em narrativas presentes. A crença de que a escravidão não deixou marcas e que apenas o presente importa perpetua o silêncio, a manutenção de

estruturas opressoras e uma desconexão com a história que vivenciamos. Não reconhecer que os eventos não estão simplesmente presentes no agora, mas que possuem uma base histórica e terão uma continuidade, ainda que com diferenças, é ignorar tanto o mundo interno quanto o que nos cerca.

A trajetória de Djonga, enquanto figura proeminente no cenário do rap brasileiro, é marcada por uma complexidade que transcende a mera produção artística, adentrando o campo das contradições inerentes à vivência do homem negro em uma sociedade estruturalmente racista. Embora sua obra exalte o matriarcado e a centralidade da mulher negra na construção de sua identidade e de sua família, conforme anteriormente discutido, certas posturas públicas e escolhas pessoais do artista geram debates e reflexões cruciais sobre as dinâmicas de gênero e raça. Paralelamente, a persistência da violência policial e a criminalização de manifestações culturais como o rap e o funk evidenciam a continuidade de um sistema opressor que afeta diretamente a vida de Djonga e de sua comunidade. Seu trabalho busca analisar essas tensões, conectando-as à noção de um tempo espiralado, onde o passado violento retorna em novas formas, mas também em potencialidades de reexistência e transformação.

Na relação com o sagrado feminino, Djonga apresenta posturas que, embora complexas, geram discussões importantes sobre a masculinidade negra contemporânea. Se, por um lado, há uma exaltação do matriarcado na figura familiar, reconhecendo a mulher negra como pilar de sustentação e ancestralidade, por outro, certas ações e posicionamentos em espaços públicos levantam questionamentos. A controvérsia com a cantora Ebony, por exemplo, e a repercussão de sua música “Conversa com Menina Branca” (Spotify, 2022), que aborda a relação de homens negros com mulheres brancas, são pontos de tensão. Ebony é uma rapper que lançou a música “Espero Que Entendam” (2023)^{cxxx}, criticando a cena atual do rap e discutindo como a masculinidade faz com que as mulheres do rap sejam diminuídas e ganhem menos financeiramente, por mais que sejam melhores lyricamente, posturalmente e nas produções lançadas. Ao se referir ao Djonga e, posteriormente, ao encerrar a faixa a música diz que

Eu não vou pedir desculpas
pode vim lamber meu saco
Quer ser o Travis Scott, mas rima mal pra caralho
Isso não é ódio vida, busca abraçar meu papo, você é
aviãozinho a Baddie é o El Chapo
Indico sair da frente ou você vai ser amassado
Eu acabei de fazer 20 e o meu show já ta lotado
A sua irmã me ama, a sua mina me escuta
Não indico cutucar a onça com essa vara curta
Eles tem bronca de mim, eu sei, eu já vi print
Todos pagam pau pra mim, mas não quer me chamar no feat
Quer fazer outra de mim, uma sem minha autoestima

Eles vão ter que engolir a vitória da Ebony
E tô fadada ao sucesso
fui revelação da Geniu
Os pretão brabão entendem, não Enzo de condomínio
Eu puxo o fundamento e falo da bucetinha
Desculpa, tô megalomaníaca
Ebony Espero Que Entendam (2023)

A reação dos artistas citados e que comentaram a música foi muito respeitosa e contribuiu para a 'viralização' da diss^{cxxxii}, forma de produzir música do gênero rap criada com o objetivo de atacar e desrespeitar outra pessoa e/ou movimento, geralmente outro artista, usando rimas e letras ofensivas. Ao publicar sua reação, ouvindo a faixa sorrindo enquanto dirige, Djonga apenas escreveu como legenda "Olha ela... @baddiebony", contendo três caracteres de sorriso, coração e um emoji espirrando^{cxxxii}. Em uma palestra que fui com a cantora Ebony, no evento Favela Talks, questionei a artista sobre a reação masculina da cena rap perante a faixa lançada e focando no artista Djonga, como ela recebia tal reação. Indaguei se a artista acreditava ter sido um apoio e um reconhecimento do seu lugar ou se acreditava que os homens da cena rap iriam responder de maneira diferente, ou até mesmo com outras diss, contra-atacando os artistas. Prontamente a artista contou a história do lançamento da música, disse que antes de postar no youtube mandou um aviso para apenas três dos homens citados, sendo o primeiro deles o artista Djonga.

De acordo com Ebony, ela enviou a seguinte mensagem no Instagram do artista: “Vida, vou fazer uma música falando sobre a diferença de gênero no rap e vou falar de você, espero que entenda”, e acredita que fez um trabalho que seria irrefutável. Compreendendo que não “deu espaço de resposta” para os homens responderem, Ebony também citou que o artista Major RD inclusive ligou para o Djonga questionando o porquê da exposição com ele, já que gostava dela, e o que ele poderia fazer. Ela aponta que o Djonga respondeu dizendo que era algo muito maior que eles. A reação do Gustavo Marques e o ato de “balançar a cabeça” para a Ebony, para além de conversar com outros homens, demonstra sua compreensão e contrarresposta perante a cena do rap na atualidade e a forma como o movimento, por vezes apropriado pela indústria, também afasta e busca silenciar as mulheres.

Já na obra “Conversa com uma menina branca”^{cxxxiii}, Djonga apresenta suas questões com mulheres brancas, as diferenças econômicas, sociais, judiciais e raciais que sofrem. Enquanto seu pai, Ronaldo Marques sempre cobra a bênção e quer seu bem-estar, o pai dessa menina branca a ‘banca’ financeiramente.

Ela disse que sofre como eu e não teve pai que banca
E eu que tive pai daqueles que sempre me cobra bença
E quer meu bem-estar
Por roubar meu próprio carro, fui dormir na tranca
Eu tive uma conversa com uma menina branca e poucas
E com 25, ela vendeu droga pra comprar umas roupa'
E eu que vi com 13 meu primo tipo na vida loka
Com 25, já teria 12 anos de boca
Em uma conversa com uma menina branca
Ela disse que odeia as cantada' no busão
É nojento, eles passam a mão
Que não anda mais de busão
E a moça da área que foi abusada no busão
Enquanto o caso tá em apuração
Ainda é cobradora no busão
Na conversa com uma menina branca
Ela que disse que já apanhou
Que ninguém apoiou, que neguin' adorou
Sim, que "neguin" adorou
Lá na rua, facada no mano
Podiam ajudar, mas ninguém encostou
Ninguém quer ter culpa, se é que 'cê me entende
"Neguin" tá morrendo e os "neguin" só olhou (Djonga, 2022)

Referenciando o termo “neguin” como uma fala racista comumente usada por mulheres brancas, Djonga fala sobre o não posicionamento por medo das populações negras e como se as questões debatidas fossem individuais, quando é no caso de mulheres brancas, não existiria favelas, já que são coletivas as violências negras perpassadas pelo sistema racista. Para além do mais, finaliza, demonstrando como os homens negros são colocados como violentos por essas mulheres brancas que recorrem as forças policiais para aprisioná-los.

Ou seja, *"Uma Conversa com uma Menina Branca (2022)"*, emerge como uma obra de significativa relevância para a compreensão das dinâmicas raciais e sociais contemporâneas no Brasil. Através de uma narrativa lírica que simula um diálogo entre o eu-lírico e uma mulher branca, Djonga expõe as complexidades do racismo estrutural, do privilégio branco e das violências cotidianas enfrentadas pela população negra. Djonga constrói uma conversa fictícia onde a mulher branca tenta equiparar suas experiências de vida às vividas pelo eu-lírico, minimizando as profundas diferenças impostas pela questão racial. A letra revela a dificuldade

de percepção do privilégio branco por parte de quem o detém, um fenômeno amplamente discutido na academia. Como defende Grada Kilomba (2019), o privilégio branco é uma herança do racismo e do período de escravização, que confere benefícios sociais e econômicos a indivíduos brancos, muitas vezes de forma inconsciente.

Enquanto a mulher branca pode alegar sofrimento, a realidade do homem negro é marcada pela violência sistêmica, como a policial e a judicial, que o coloca em desvantagem e o criminaliza de forma desproporcional. A análise de Larissa Guimarães (2023) em sua monografia *"Da Origem do Rap à Denúncia Cantada nas Letras do Rapper Djonga"* corrobora essa interpretação, ao afirmar que a música escancara de maneira clara e quase cômica a forma que pessoas brancas frequentemente tentam protagonizar ou tornar sobre si diversas questões raciais, desde o racismo em si até todas as formas e estilos de arte originalmente criadas por pessoas negras – o também chamado protagonismo branco (Guimarães, 2023, p. 18).

Para além da parte artística, a parte pessoal da vida do Gustavo Marques também deve ser pautada. O fato de Djonga estar atualmente em um relacionamento com uma mulher branca, a arquiteta Raquel Carvalho^{cxixiv}, adiciona camadas a essa discussão, especialmente quando se pensa nas dinâmicas de raça, gênero e ancestralidade. Essa aparente contradição entre o discurso de valorização da mulher negra e as escolhas pessoais do artista convida a uma reflexão sobre as complexidades da identidade negra e as pressões sociais e históricas que moldam as relações afetivas e de poder. Não se trata de uma simplificação, mas de um reconhecimento de que a vivência do homem negro é multifacetada e atravessada por diversas influências, que nem sempre se alinham de forma linear com os ideais propostos.

Outra situação peculiar e íntima do Djonga e mulheres diz respeito à relação com sua ex-empresaria Nicole Balestro, uma das fundadoras da gravadora CEIA. Ao longo do meu Trabalho de Conclusão de Curso (2023) apontei as más relações e o encerramento da Ceia, tendo inclusive declarações do artista Djonga contrárias aos fundadores, especialmente direcionadas a Nicole Balestro e o seu ex-companheiro Don Cesão^{cxixv}.

Dois anos após as declarações de Djonga e de outros artistas (como a Tasha e Tracie e Kyan), no dia 11/07/2025, Nicole Balestro usou as redes sociais para reclamar de alguns artistas que trabalharam com ela durante o selo musical de rapper CEIA, postando também prints e provas do que vinha a público denunciar. O primeiro a ser criticado foi Djonga, que supostamente deveria R\$ 600 mil a ela. Segundo as declarações de Balestro, para além da dívida, Djonga ainda foi acusado de coagir, violentar e obrigar Nicole a assinar um contrato. “Ameaçou me expor, lembra? Lembro que você falou assim: ‘assina essa porra ou vou para os stories falar que a dona do rap nacional não vai me deixar soltar meu disco’”. Pedindo para que

recebesse o que deve, ela ainda publicou solicitando que *“Me paguem, seus filhos da p*ta. Ajudei vocês em tudo. Fui a mãe, brigava por vocês. Lutava mais do que vocês pelo que tem hoje. Só quero o que é meu de direito. Djonga, eu sei que você está cheio de dívidas, mas venda algum carro”*^{xxxvi}.

Após a publicação de Nicole Balestro, outras mulheres também relataram na internet terem sido prejudicadas por Djonga e sua forma de trabalho. Assim, nota-se que na vivência pessoal do Djonga, para além dos aspectos artísticos, sua vivência com mulheres também é por vezes conturbada. Buscando uma representatividade coletiva, Djonga ainda se relaciona com mulheres brancas – apesar de criticá-las - e se envolve em polêmicas com outras mulheres negras quando o assunto é liderança e trabalho coletivo.

Essas contradições e desafios, tanto em sua vida pessoal quanto em sua produção artística, são elementos que movimentam a análise da trajetória de Djonga. Sua música, que aborda temas como a violência policial, o abuso sexual e a complexidade das relações com os filhos, revela um “tempo espiralado” que retorna em diferença. Ou seja, as experiências traumáticas do passado e do presente não são meramente repetidas, mas reelaboradas e ressignificadas em sua arte, transformando a dor em potência e a luta em reexistência, contendo em si contradições. A negritude, nesse sentido, não é apenas uma identidade racial, mas uma força motriz que permite a Djonga e a sua comunidade transformar as relações catastróficas com o tempo em potencialidades de emancipação.

Como anteriormente citado, tanto nas músicas quanto na sua vivência pessoal, para além das complexidades nas relações de gênero e raça, a trajetória de Djonga é intrinsecamente marcada pela violência policial e pela criminalização de manifestações culturais como o rap e o funk, que são historicamente ligadas à população negra e periférica. A própria prisão de Djonga em 2020, por “desacato” após uma discussão com um policial, é um exemplo contundente dessa realidade. O rapper relatou ter sido detido e mantido em cela por oito horas, um episódio que, embora não amplamente divulgado por ele na época, revela a arbitrariedade e a seletividade da ação policial contra corpos negros. Essa experiência pessoal de Djonga ecoa a realidade de milhares de jovens negros no Brasil, que são constantemente alvos de abordagens violentas e prisões injustificadas.

A criminalização do rap e do funk, por sua vez, é uma estratégia de controle social que busca silenciar vozes e expressões artísticas que denunciam as desigualdades e as injustiças. Djonga tem sido uma voz ativa nessa luta, participando de audiências públicas na Câmara de Belo Horizonte (2025) para debater projetos de lei que visam criminalizar esses gêneros musicais, como a chamada “Lei Anti-Oruam”. Em sua fala ele argumentou que esses projetos

têm um viés racista, tratando o funk e o rap como “caso de polícia” enquanto outras expressões culturais recebem apoio e reconhecimento^{cxvii}.

“Assim não dá. O funk e o rap são expressões culturais. A gente vir aqui falar disso é chover no molhado. (...) Existe uma zona cinzenta em que nem dá pra dizer: o que é apologia? O que não é? O que está incentivando os outros a fazer algo e o que é, simplesmente, uma expressão artística? Quem vai decidir isso? A mesma galera que decide tudo desde sempre. Só tem uma galera que decide tudo desde que o mundo é mundo, e a gente continua deixando eles decidirem”

Durante sua fala, Djonga também propôs uma reflexão aos artistas e políticos presentes na audiência. O rapper foi incisivo ao afirmar que *“eles [os políticos] não chegaram lá sozinhos”*. Em outro momento, ressaltou que esses movimentos sempre foram explícitos. Analisando o Rap a cultura de resistência pela vivência e poesia - Um ensaio sobre o álbum "Histórias da minha área" do rapper Djonga, Jonathan Souza (2021) reflete sobre como Djonga reflete a presença da Polícia Militar e aponta que *“ele ainda traz uma análise de oposição entre a pessoa certa e o crime, tal qual um policial parando uma pessoa negra só por ser negra, algo controverso, que é um agente da lei estar cometendo um crime (racismo) para supostamente prevenir o acontecimento de qualquer outro crime”* (Souza, 2021, p.297-298).

A prisão de MC Poze do Rodo, em 2025, sob a acusação de apologia ao crime, é outro exemplo recente dessa perseguição e criminalização ao movimento no qual o Djonga integra. Esses eventos demonstram que a violência contra a população negra não se restringe ao passado, mas se manifesta de forma contínua e sistemática, seja através da ação direta da polícia ou da legislação que busca reprimir suas manifestações culturais. É nessa complexidade, nesse ir e vir entre o pessoal e o coletivo, o passado e o futuro, o matriarcado e as tensões de gênero, que a obra de Djonga se consolida como um importante referencial para a compreensão da negritude contemporânea e de suas múltiplas formas de resistência e produção de saber.

*O que vale mais: Um jovem negro
ou uma grama de pó?
Por enquanto ninguém responde e morre uma pá
É que hoje playboy fala gíria e porta uma Glo'
Mas na vivência
esses cuzão jamais vai se igualar, ei
Pega a visão, não vá se perder
Não vá se perder, não vá se perder, não, ei (4x)
Djonga em Bené (2019)*

A letra questiona o valor de algo que o dinheiro não compra - a vida – e, ao mesmo tempo, de algo que é financiado e comercial. Djonga orienta aos ouvintes sobre como apesar

de ter virado moda, a negritude ainda é vista como ameaçadora e comprável, sendo necessário um ‘acordar para realidade’. Não existiria mais espaço para que o/a negro/a se aliene, por mais que esteja rodeado de influências midiáticas e neoliberais que incentivam o consumo, a vida do crime, a vontade de se parecer com o algoz e a apropriação dos dialetos e culturas que não são compatíveis com as vivências experienciadas.

Refletindo sobre as temporalidades e suas envolturas, Djonga defende que ninguém com poder parece querer responder às demandas sociais e sobre o valor da vida da juventude negra brasileira, apontando que aprendeu a experienciar o tempo histórico como algo que interfere, projeta e modifica a forma de viver e possuir vida no mercado. Nos versos seguintes da faixa *Bené*, Djonga confessa que “Antes achava que era dono do mundo/ Hoje entendi, irmão, que o mundo que é dono de mim/ Briguei com a razão pela lógica, emocionado/ Até ver quem mal começou se encontrar com o fim” (2019). O trecho comunica que o artista passou a ter a compreensão de foram profundamente afetados e roubados, devido aos processos históricos que envolveram seu corpo negro e os corpos daqueles/as que racial, social, econômica e midiaticamente se parecem com ele.

Compreendendo que o sistema possui uma lógica sobre quem deve viver e de quem deve morrer, Djonga lamenta ter que presenciar histórias de quem está conseguindo se encontrar e ter condições na vida pela primeira vez, mas não consegue se manter devido às circunstâncias que nos cercam. Um caso que exemplifica essa afirmação se dá pelo infeliz assassinato de Matheus Silva Gomes, de 32 anos, mais conhecido como Bertiolli. No dia da morte de Bertolli, em 13 de abril de 2025, Djonga publicou no instagram uma foto em despedida do seu amigo e ex-companheiro de negócios dizendo estar “*cansado de perder meus irmãos para isso. A gente tenta, mas não dá para fazer tudo. Te amo, pretão. A gente se vê em outro plano*”. Matheus fez parte da produtora cultural “A Quadrilha”, criada por Djonga, lançou músicas, como as canções “Catarse” e “Clima de Favela”, que juntas contam com mais de 550 mil visualizações. Porém, o artista foi afastado da empresa do Djonga em 2023 após denúncias de violência doméstica por sua ex companheira, mãe das suas duas filhas, e pela produtora e na época sua companheira, Vitoria Laleska.

Em uma reportagem da rádio mineira Itatiaia, o caso é esclarecido com mais detalhes e com informações registradas no boletim de ocorrência. Bertiolli estava na porta de casa e discutia com a companheira — que está grávida — por uma dívida de R\$ 100. Diante da discussão, a notícia informa que a mulher relatou que ele a agrediu com uma cabeçada e nesse momento, dois homens chegaram de moto no local e efetuaram vários disparos em direção ao artista, que tentou fugir, mas quando estava em cima de um muro, foi atingido por um tiro e

caiu no quintal de uma residência. O artista foi morto com três disparos de uma pistola 9 milímetros. Foi um no ombro, outro no quadril e um no peito, mas pelo menos 13 cápsulas foram encontradas no local. A notícia complementa que fontes da Itatiaia suspeitam que Bertioli tenha sido atraído para o local do crime. De acordo com Renato Rios Neto, autor da reportagem, “há informações de que ele estaria devendo R\$ 3 mil para traficantes da Vila Dias, no Santa Tereza, local dominado pelo Comando Vermelho recentemente” (Itatiaia, 2025).

Eu também conhecia o Bertolli, e me parece pertinente a presente dissertação proporcionar uma aproximação de eventos individuais e coletivos que marcaram a vida do artista Djonga. Organizando os relatos de vida e interpretando o Brasil pela sua ótica, Gustavo Pereira Marques vivenciou e vivência o que o Djonga chama atenção em algumas de suas obras, como na música Bené (2019). Apesar de Djonga ter próximo a ele homens negros que se encontram em situações semelhantes à do Bertioli, tanto no contexto de agressão a mulheres, quanto da criminalidade, quanto para com a potência artística, tais experiências não são isolados de um todo quando se olha para o Brasil. Observemos os dados do CNJ:

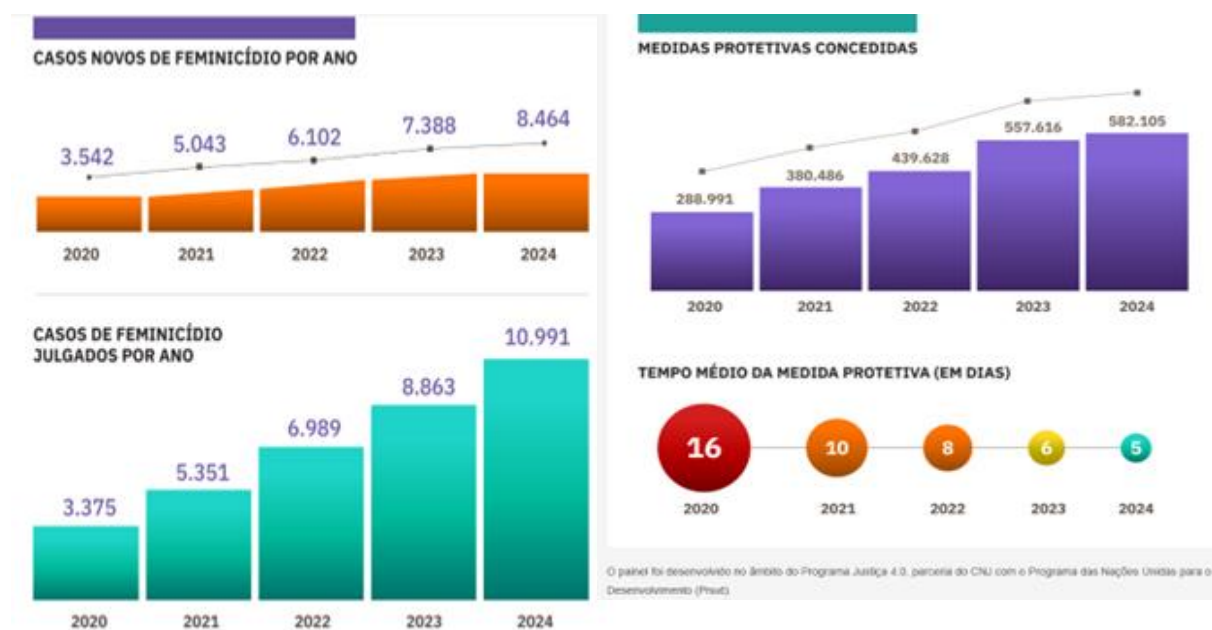


Foto: Dados de novos casos de feminicídio por ano no Brasil, entre 2020 a 2025

Fonte: Conselho Nacional de Justiça (2025)

Realizado pelo Senado Federal em 2024, o relatório nacional do Comparativo Nacional de Violência contra a Mulher, aponta que para 17% das brasileiras, a família é o ambiente em que é menos respeitada. Para outros 25% este local é o trabalho. De acordo com a pesquisa que faz a análise por estados, não se percebem diferenças estatisticamente relevantes entre as unidades federativas, exceto no estado do Rio de Janeiro, em que 12% das fluminenses consideram a família como sendo o ambiente em que a mulher é menos respeitada, patamar

inferior ao nacional. A pesquisa demonstra também que a percepção feminina majoritária é a de que o Brasil é um país muito machista.

O Senado afirma no relatório que comparando o patamar nacional (62%) com o patamar das unidades federativas, percebe-se que há variações nos índices obtidos em nove delas. Entre aquelas em que o patamar é maior que o nacional estão os estados do Rio de Janeiro (73%), de Pernambuco (72%), do Ceará (68%) e o Distrito Federal (69%). Entre os estados que apresentam índices menores que o país como um todo estão os estados do Amazonas (55%), do Rio Grande do Sul (55%), de Rondônia (54%), de Santa Catarina (53%) e de Roraima (50%). Para as demais unidades federativas a percepção de que o Brasil é um país muito machista tem valores estatisticamente equivalentes aos encontrados na pesquisa nacional.

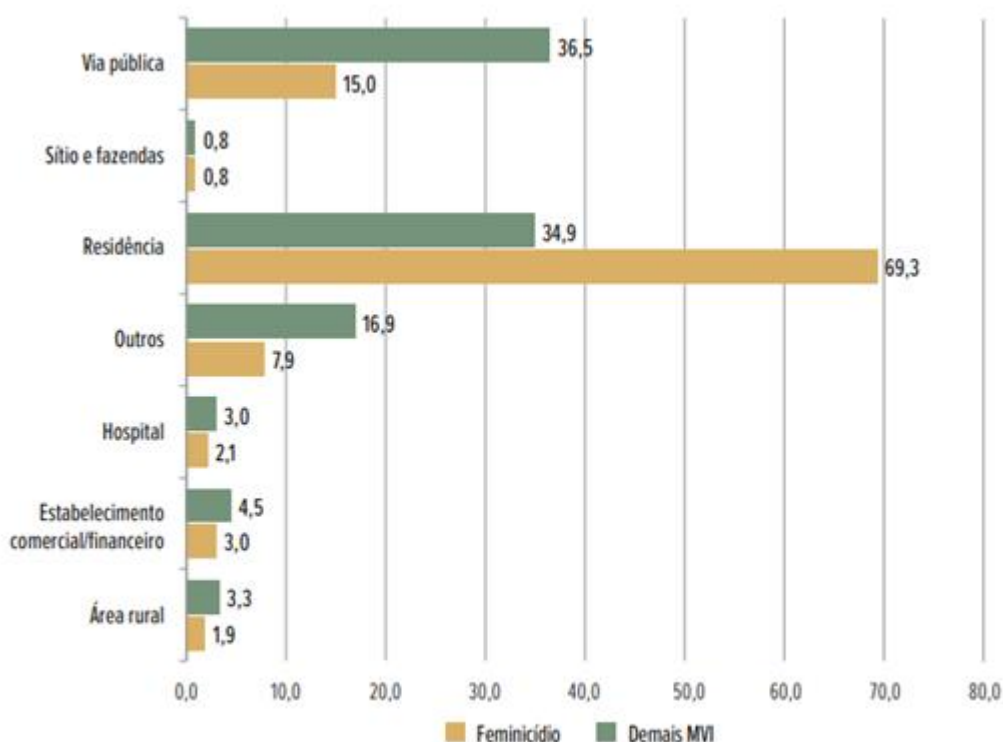
A pesquisa também buscou estudar agressões que, embora sofridas pelas mulheres, podem não ser prontamente reconhecidas como tais. Com esse objetivo, todas as entrevistadas, incluindo aquelas que não declararam ter sofrido violência doméstica ou familiar, foram apresentadas a uma lista de 13 situações de violência, como insultos e ameaças feitos por alguém de relação íntima ou familiar, e perguntadas se vivenciaram alguma delas nos últimos 12 meses. Isto demonstra a importância de discutir as diferentes formas de violência que, historicamente, foram naturalizadas e que atualmente estão sendo denunciadas.

Já o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2023, aponta que 71,9% das vítimas de feminicídio tinham entre 18 e 44 anos quando foram mortas, sendo que o maior percentual se concentra na faixa entre 18 e 24 anos. Já para as demais mortes violentas, a faixa etária de maior risco está mais concentrada na juventude da mulher, entre os 18 e os 29 anos. Diferente dos homens, portanto, cujo risco de ser vítima de morte violenta cai consideravelmente a partir dos 29 anos, para as mulheres a dinâmica dos feminicídios implica um elevado risco por, pelo menos, mais 15 anos.

Trazendo dados sobre a identificação dos autores das mortes violentas intencionais de mulheres, o relatório retrata uma realidade completamente oposta quando comparamos feminicídios e as demais modalidades de violência de gênero. Em mais da metade dos casos de feminicídio (53,6%) o autor é identificado como o parceiro íntimo. Em 19,4% dos casos o autor é o ex-parceiro e em 10,7% dos registros constava outro familiar, como filho, irmão ou pai. O documento afirma que são mulheres que muitas vezes serão esquecidas pelas autoridades policiais, sem que uma resposta seja dada aos familiares a respeito do que e de quem foi o responsável pelo fim trágico da sua vida. Ou seja, a pesquisa concluiu que quando se trata de mortes violentas com vítimas mulheres, há uma clivagem importante na dinâmica criminal dos feminicídios em comparação com as demais MVI's. Já se tratando do local de ocorrência do

evento violento, 7 em cada 10 vítimas de feminicídio foram mortas dentro de casa. Já nos demais assassinatos de mulheres, a via pública foi o lugar mais frequente, representando o local da morte de 36,5% dos casos, seguido da residência (34,9%). O relatório fornece ainda gráficos contendo os dados.

Gráfico com o percentual do local de ocorrência dos feminicídio e das demais mortes violentas de mulheres no Brasil em 2022 Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023

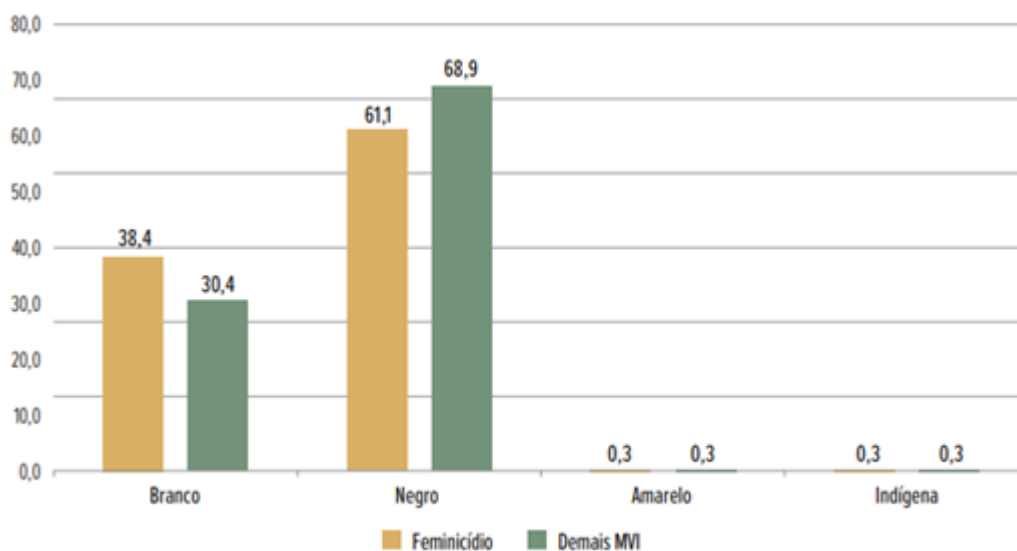


Fonte: Análise produzida a partir dos microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.

No contexto brasileiro, país com uma história e estrutura social racistas, os dados para com as mulheres negras são ainda mais alarmantes. O recorte em termos de raça/cor das mulheres vítimas de violência letal no país, reafirma os elementos de racismo que perpassam todas as modalidades criminosas no país, de um jeito ou de outro. Entre as vítimas de feminicídio, têm-se que 61,1% eram negras e 38,4% brancas. Nos demais assassinatos de mulheres, o percentual de vítimas negras é ainda maior, com 68,9% dos casos, para 30,4% de brancas.

Gráfico com percentual e indicação da raça/cor das vítimas de feminicídios e demais mortes violentas

Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023



Fonte: Análise produzida a partir dos microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.

Importante ressaltar que ao longo da pandemia, a pesquisa de opinião “Violência Doméstica e Familiar contra a mulher do DataSenado”, realizada em 2021, confirmou que houve um crescimento da violência contra a mulher na pandemia, sendo essa percepção da maioria das mulheres brasileiras (86%).

O artigo *Existe diferença de raça/cor do feminicídio no Brasil? A desigualdade das taxas de mortalidade por causas violentas entre mulheres brancas e negras* de Mario Francisco Giani Monteiro, Jackeline Aparecida Ferreira Romio e Jefferson Drezett, publicado em 2021 pelo J Hum Growth Dev, concluiu que as mortes violentas de mulheres por agressão afetam com mais força as mulheres negras brasileiras, independentemente da idade. Estes são os resultados da pesquisa que concluiu que entre os 15 e 29 anos, a taxa de mortalidade por agressão foi maior entre as mulheres pardas, 10,5/100.000, do que entre os brancos, 4,9/100.000. O mesmo ocorreu entre os 30 e 59 anos, com 12,5/100.000 óbitos entre mulheres pardas e 5,9/100.000 óbitos entre mulheres brancas. As taxas de suicídio foram menores entre as mulheres negras do que entre as brancas de 15 a 29 anos (1,2/100.000 versus 2,8/100.000) e entre 30-59 anos (2,0/100.000 versus 5,2/100.000). Entre as mulheres não brancas, o uso de armas de fogo foi maior e entre as brancas o enforcamento.

Estes dados sobre violência contra as mulheres, especialmente mulheres negras, apontam como a vivência digna para nós afro-brasileiras ainda está longe de ser realmente experimentada. Não estamos seguras em nossas residências, sítios, fazendas, estabelecimentos,

nas vias públicas ou na área rural, nem mesmo nos hospitais. Não estamos seguras com os homens com os quais nos relacionamos e nem mesmo com aqueles que moram conosco ou nunca nos viram. Há muita agressão no Brasil. Violências de formas diversas. Neste processo, nossas meninas negras estão sendo mortas por aqueles que se julgam mais fortes e superiores. Morrendo de forma cruel e com ódio daqueles que as matam. Morrendo pelas mãos daqueles que precisam se “provar como homem”, adquirindo uma persona masculina fundamentada em um eurocentrismo que os colocam como dominadores, ao mesmo tempo que são induzidos a realizar um momento de introspecção das suas dores.

Enquanto as mulheres negras morrem pelas mãos dos companheiros, ex-companheiros, desconhecidos, conhecidos, alguns dos homens negros estão sendo perpassados por condições históricas que os colocam como quem tem que personificar o violento, o viril, o agressivo, o estuprador, o serviçal, o ladrão e diversos outros adjetivos que os colocam como o perigo e inimigo da sociedade.

De fato, muitos dos homens negros são os responsáveis pela violência contra as mulheres, especialmente contra as mulheres negras. São eles também que estão sendo presos, encarcerados, relacionados ao crime e sendo mortos. Na véspera da celebração do Dia da Consciência Negra de 2021, o *Instituto Sou da Paz* divulgou um estudo com números alarmantes. Intitulado “Violência armada e racismo: o papel da arma de fogo na desigualdade racial”, o levantamento aponta que pessoas negras morreram três vezes mais vítimas de armas de fogo em 2019 do que pessoas de outras raças. Elas representam 78% das vítimas fatais por agressão com arma de fogo.

A análise, feita a partir de dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade e do Sistema de Informação de Agravos de Notificação do Ministério da Saúde, reunidos entre 2012 e 2019, mostra que a taxa de mortes por homicídio de jovens negros é 6,5 vezes maior do que os índice nacional. Em relação ao perfil das vítimas, o Instituto Sou da Paz concluiu que alguns grupos têm sido mais vitimados do que outros. Em 2019, os homens negros representaram 75% das vítimas de arma de fogo no país, contra 19% de homens não negros, enquanto as mulheres negras somaram 4% das vítimas, contra 2% daqueles de outras raças.

A relação da prisão dos homens negros brasileiros está sim estritamente ligada à instituição polícia militar, mas é preciso reconhecer que a política de “guerra às drogas” é financiada pelos grandes empresários e pelos políticos que possuem heranças diretas da escravidão e pelo Estado brasileiro que financia e se ausenta de diversas **responsabilidades**. Djonga discute sobre essa situação e aponta que “*Tô suando na bic pra te salvar da police/ Pra seguro de vida não adianta apólice/ É que quem roda como OJ não ri como em Simpsons.*”

Fazendo trocadilho com a rima entre salvar seu ouvinte da *police* - polícia em inglês - e evitar um resgate precoceda apólice do seguro de vida, documento que formaliza o contrato entre a seguradora e o segurado. O artista realiza ainda o trocadilho de OJ, elucidando que quem vai preso e sofre as acusações que ele sofreu, não ri como na comédia animada Simpsons, coincidentemente sendo também seu sobrenome

O.J. Simpson foi julgado e absolvido pelo duplo assassinato de sua ex-mulher, Nicole Brown Simpson, e do amigo dela, Ron Goldman, nos anos 1990. O astro era suspeito de matar os dois, a facadas. O crime gerou grande debate no país não apenas pela violência e pela celebridade do acusado, mas pelo fato de ele ser negro e rico; e as vítimas, brancas. (Jornal O Globo, 2024).

Orenthal James "O. J." Simpson foi um jogador de futebol americano, ator e locutor esportivo estadunidense. Ele jogou na *National Football League* por onze temporadas, principalmente pelo Buffalo Bills, e é considerado um dos maiores *running backs* de todos os tempos. Evocando novamente a reportagem de o O Globo, o jornal apresenta o “histórico conturbado” de Simpson, da seguinte forma:

(...) divorciado da primeira mulher, negra, com a qual tivera dois filhos, Simpson se casara, em 1985, com a modelo branca Nicole Brown, com quem teve outros dois filhos. Ele foi apontado como principal suspeito de matar a segunda ex-mulher, Nicole Brown, e o amigo dela Ronald Goldman, e acabou se entregando à polícia após negociações”. Os antecedentes do ex-jogador não ajudavam sua defesa: ciumento e agressivo, ele havia sido preso cinco anos antes do crime por repetidas brutalidades contra Nicole. O casal estava separado desde 1992. No inquérito foram reunidos diversos indícios de culpa de O.J. Simpson, mas advogados hábeis e um juiz da Califórnia conseguiram que o corpo de jurados de maioria negra, exposto a argumentos de teor racista, declarasse o réu inocente, em 3 de outubro de 1995. Nenhum outro julgamento por crime de morte nos EUA teve tanto público: brancos o consideravam culpado e negros, inocente. O julgamento, transmitido pelas principais redes de TV dos EUA em 1995, tornou-se um marco midiático e motivou diversas produções audiovisuais — uma delas, “OJ: Made in America”, recebeu o Oscar de melhor documentário neste ano (O Globo, 2024).

De acordo com uma reportagem da CNN Brasil, durante todo o processo OJ se declarou “100% inocente”, reunindo advogados locais e nacionais reconhecidos, “incluindo o advogado de direitos civis Johnnie Cochran, os famosos advogados de defesa F. Lee Bailey e Alan Dershowitz e o especialista em DNA Barry Scheck. Estando também na equipe Robert Kardashian, pai das irmãs Kardashian”. Em questões controversas como estas, é preciso estar atenta tanto para questões de raça, coletividade e historicidade, quanto para uma questão puramente de mau caráter, quanto em uma perspectiva neoliberal e pós-moderna que nos coloca tendo que buscar incansavelmente por respostas fixas e duais.

Uma Nota do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), revela que os negros são mais alvos de prisões por tráfico de drogas em caso flagrantes feitos a partir de rondas policiais. Segundo a pesquisa, a abordagem quase sempre é feita pelas polícias militar e civil com base no "comportamento suspeito" do acusado. A análise conclui que há falhas, especialmente um viés racial, na aplicação da Lei de Drogas, de 2006. Beatriz Borges, em 2023, publicou no site G1 que Negros são 66% dos réus em processos da Lei de Drogas na Justiça Estadual, referenciando o estudo feito pelo Ministério da Justiça, em parceria com o Ipea, onde foram analisados mais de 5 mil processos nos tribunais de Justiça estaduais, e 253 na Justiça Federal.

A notícia de Beatriz Borges (2023) cita ainda que, segundo o Ipea, no caso da Justiça Federal, todos os processos ligados à Lei de Drogas foram analisados. Já na Justiça Estadual, foi realizada a chamada pesquisa por amostragem, com análise de mais de 5 mil processos, em um universo de mais de 40 mil réus. A pesquisa pretende fazer um diagnóstico sobre a aplicação da legislação contra o tráfico de drogas no país e, segundo a secretária Nacional de Políticas sobre Drogas, Marta Machado, permitiu vislumbrar um perfil comum dos réus. "Os casos de tráfico de drogas focam em pequenos traficantes ou pessoas que até mesmo são usuárias. O perfil do processado é de baixa escolaridade, pequena quantidade de droga apreendida, sem porte de arma, a maioria não branco, e mostra esse padrão de atuação do sistema de justiça criminal, especialmente o sistema de Justiça Estadual, em que 84% dos casos não são fruto de investigação", afirmou Marta.

A pesquisa também levantou dados sobre a fase policial dos processos e diagnosticou que, no caso da Justiça Estadual, 87% dos inquéritos foram abertos por flagrante, e 16% decorrentes de investigações anteriores. Já na Justiça Federal, 53% dos inquéritos foram abertos motivados pelo flagrante, e 44% decorrentes de investigação anterior. Outro dado levantado pela pesquisa é relacionado à violação de domicílios. Na Justiça Estadual, em 49% das abordagens, houve entrada em domicílio do réu. Destes, em 15% dos casos havia mandado judicial. Na Justiça Federal, o percentual foi de 20% de entrada no domicílio, sendo que em 64% dos casos havia mandado judicial. A secretária nacional de Política sobre Drogas, Marta Machado, apontou que um dos principais desafios é qualificar o trabalho policial, e afirmou que a pesquisa mostra que o sistema judiciário está "enxugando gelo". "Acho que o nosso maior desafio é a qualificação do trabalho policial, é a qualificação da aplicação da Lei de Drogas para que ela seja mais eficiente. Basicamente, a pesquisa mostra que estamos enxugando gelo, estamos apreendendo pessoas que ou são usuários e estão classificados erroneamente como traficantes, ou são pequenos usuários que são rapidamente substituídos", disse. "Então, os nossos recursos estão sendo mal investidos e não é à toa que a população carcerária brasileira cresceu muito, ao mesmo tempo em que as organizações criminosas se fortaleceram", finalizou.

Tais reflexões estão longe de ser uma defesa aos homens negros que cometem agressões ou um esforço para isentá-los de responsabilidade, exclusivamente por serem negros,

ou de serem violentos com as mulheres. O que faço neste momento é relacionar as discussões e dados públicos das violências sofridas pelas mulheres negras e o porquê publicamente estão as matando e também refletir quais mortes analisadas pelos órgãos do Brasil estão atravessando estes homens negros.

Djonga em Bené (2019) busca discutir os efeitos do tráfico e da guerra as drogas para a comunidade negra, cantando que *“Passar os quilo não te deixa mais leve, pesa a alma/ Mano, eu conheço esse caminho igual minha própria palma/Falar em pala, na sua mão vai ser só dinheiro sujo/ É que quem lucra é o capitão, vai com calma, marujo*. Na música, o artista retrata a lógica do sistema, na qual o corpo negro é utilizado como ferramenta de mortalidade e controle por meio de uma narrativa que o coloca como grande vilão e inimigo social. Crítica, antes de tudo, os discursos que apresentam os homens negros como aqueles que suas companheiras precisam ter medo. Que os descrevem como agressivos, ladrões, e cujos corpos serão parados e mortos pelos policiais.

São aviõezinhos, mas tão a caminho do World Trade
Center Todo mundo sabe que vai dar merda
Aquele blusa de time foda
O defeito é só o volume ao lado
De resto, ó, cabelin na régua
O fogo que sai da peça é o que esquento o baile
O dom marrom que vai na seda esfria a cabeça
Desce o combo, faz geral rir, que grana é só um detalhe
Fazer história pra quando eu for que a quebrada não
esqueça
Colar na sul só pra fazer o clima
Diz que nem todo boy é trouxa, alguns têm vagina, é
Reis africanos no império errado, uô
Mal sabem que têm um império herdado, yeah
Djonga em Bené (2019)

Djonga aponta também a historicidade dessa realidade e para o que foi retirado dos negros, inclusive o poder da memória e do fácil acesso ao conhecimento legitimado pelas instituições Ocidentais. Este teria sido um processo que construiu perfis pré-determinados pelas condições raciais e sociais que eram ofertadas a esses homens negros. E, ao mesmo tempo, em que dialoga com o ouvinte, remete-se a um comportamento e preocupação com falas familiares que refletem um outro lado das condições da juventude negra brasileira. Faz isto nos versos onde diz: *Filho eu te criei, não minta pra mim, pô, se a luz se apagar, você vai ficar só/ Playground de gente adulta é trampo* (2019).

Afinal, também são os homens negros que estão traficando, apesar de mais morrerem do que lucrar ou usufruir dos recursos adquiridos. São os jovens negros que estão sendo presos, assassinados por armas de fogo, sofrendo violências policiais e se matando, como apresentam

os dados do Ministério da Saúde publicados em 2019. A notícia do site G1 elucida que a pesquisa apresenta o índice de suicídio entre jovens e adolescentes negros sendo crescente e 45% maior do que entre brancos. Os dados mostram que o risco de suicídio aumentou 12% na população jovem negra e se manteve estável entre brancos, concluindo que adolescentes e jovens negros têm maior chance de cometer suicídio no Brasil. O risco na faixa etária de 10 a 29 anos foi 45% maior entre jovens que se declaram pretos e pardos do que entre brancos no ano de 2016. A diferença é ainda mais relevante entre os jovens e adolescentes negros do sexo masculino: a chance de suicídio é 50% maior neste grupo do que entre brancos na mesma faixa etária.

*Aqui não tem quem vive muito igual Mun-Rá
Se o beco é Faixa de Gaza, aguenta o boom, tá?
Maior é Deus, né, ei* Djonga em Bené (2019)

Rashid Khalidi, na obra *The Hundred Years' War on Palestine: A History of Settler-Colonialism and Resistance [A guerra dos cem anos contra a Palestina: histórias de resistência e do colonialismo de povoamento]*, publicada em 2020, explica os acontecimentos na Palestina entre 1917 e 2017, tendo como base de partida a guerra travada contra os povos originários palestinos. Khalidi (2023) destrincha que ao longo de distintas fases, diferentes potências que se aliaram ao movimento sionista (movimento que foi ao mesmo tempo nacionalista e de colonização por povoamento), mais tarde se aliaram ao Estado-nação israelense surgido desse movimento.

A Faixa de Gaza é um território palestino de 365 km², com 2,1 milhões de habitantes, dois terços dos quais refugiados da limpeza étnica de 1948, associada à criação do Estado de Israel. Embora em 2005 Israel se tenha «retirado» da Faixa de Gaza e tenha desmantelado os colonatos ali existentes, conservou o controle da fronteira, do espaço aéreo e das águas territoriais. Por essa razão, a ONU considera que a Faixa de Gaza continua sob ocupação militar israelense, tendo o caso ganhado maior repercussão em março de 2023 e 2025, após o genocídio palestino ^{xxxxviii}

Nota-se que a trajetória de Djonga, enquanto figura proeminente no cenário do rap brasileiro, é marcada por uma complexidade que transcende a mera produção artística, adentrando o campo das contradições inerentes à vivência do homem negro em uma sociedade estruturalmente racista, como o Brasil. Embora sua obra exalte o matriarcado e a centralidade da mulher negra na construção de sua identidade e de sua família, conforme anteriormente

discutido, certas posturas públicas e escolhas pessoais do artista geram debates e reflexões cruciais sobre as dinâmicas de gênero e raça. Paralelamente, a persistência da violência policial, a criminalização de manifestações culturais como o rap e o funk e outras diversas violências passadas cotidianamente evidenciam a continuidade de um sistema opressor que afeta diretamente a vida de Djonga e da comunidade negra. Estas tensões se conectam à noção de um tempo espiralado, onde o passado violento retorna em novas formas, mas também em potencialidades de reexistência e transformação.

A compreensão do tempo, para além de uma linearidade ocidental, é fundamental para apreender a complexidade da ancestralidade e da negritude na obra de Djonga, artista negro e foco deste trabalho. Voltamos aqui a definição de Leda Maria Martins (2022, p. 63) que propõe a noção de um “tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e transforma, e que em tudo incide”. Este tempo é ontologicamente experimentado como movimentos contínuos e simultâneos de retroação, prospecção, reversibilidades e descontração tendo idas e vindas em diferença ao passado e ao futuro a cada instante do presente. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, o dinamismo do universo, a organização da vida e os fundamentos dos acontecimentos. Como um “tempo ntangu, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado” (Martins, 2022, p. 203), ele se refaz em outros tempos, como o de disseminar e o de recolher.

Seguindo Leda Maria Martins, compreende-se que escrever, nesse contexto, é inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais, onde mesmo na morte e na dinâmica das transformações, incide o gesto profético do devir como reminiscência da metamorfose necessária para a urgência, emergência e continuidade da vida e do sagrado que em tudo perenemente habita e se manifesta. Viver, experienciar, escrever e interpretar a história do Brasil, reconhecendo que ela é intrinsecamente marcada pela violência estrutural contra povos indígenas e negros, fornece uma percepção histórica que demonstra a falha ocidental no tempo linear, potencializando uma ancestralidade e tempo espiral que regimenta e melhor organiza tudo aquilo que é vivo e vivido.

A construção histórica de subalternização e desumanização é um pilar fundamental para compreender as dinâmicas raciais e de gênero na sociedade brasileira. A violência não se restringe apenas ao passado colonial e escravocrata, mas se perpetua no presente através de mecanismos de controle social e simbólico. A própria terminologia racial, como apontado por Malcolm X (1963), é uma ferramenta de dominação, onde a linguagem é utilizada para inferiorizar e desumanizar grupos específicos.

Nesse contexto, a discussão sobre a “mulher branca” como ideal de beleza e objeto de desejo, em detrimento da mulher negra, é um reflexo direto dessa estrutura racista e sexista, que impõe padrões estéticos e sociais eurocêtricos. A música “Conversa com Menina Branca” (2022) de Djonga, embora controversa, toca nesse ponto sensível, evidenciando as tensões e as escolhas afetivas que são atravessadas por questões raciais. Além do mais, outras obras do Djonga tocam nesta questão tão inerente a sociedade brasileira, refletindo, ensinando e chamando para o diálogo sobre temática acerca da história, escolhas, solidões, afetos e efeitos que são produzidos por viver em um país como o Brasil

Eu sou o cão e sinto cheiro do medo
Que os cara que se diz o brabo tem da melanina
Sou pé no chão, mas represento na postura
Na cama ela pede mais da que mela nela
Ô, seu cuzão, eu sou o Alfa e o Ômega
Não vai ter lugar pra tu no alfabeto da firma
Alô, paixão, vem de garupa, é touca ninja
E molotov se tiver racista na janela
O dono da lancha tem a cabeça branca
Só que tem 20 anos e a pele preta
Chegou aqui de navio amarrado na tranca
Hoje procura alforria num mar de buceta
Com minas sem sal, nigga sem flow, plano central
Tu nem pediu e ela sentou e eu pensei: Uau
Nunca te quis, nunca te amou, o quê que mudou?
O seu swag ou peixe no bolso? Yeah Djonga (Tô bem 2022)

A faixa acima denominada de “*tôbem*”, abre o álbum “*O Dono do Lugar* (2022)” e lida com as questões anteriormente apresentadas. Novamente se apropriando de termos negativos (como o aspecto de ladrão), Djonga realiza oxímoros e insubmissões para demonstrar suas intenções enquanto artista, intérprete do Brasil e Negro em Movimento. Reafirmando a questão de preterimento de mulheres brancas Djonga relaciona a temática com a história e apresenta o ato de se relacionar com mulheres brancas como sinônimo de liberdade para os homens negros.

Por meio dessas afirmações é possível relacionar outros debates interessantes que são atravessados por inúmeras temporalidades percebidas através do Djonga. A partir do momento que mulheres, neste caso as mulheres brancas, são tidas como certificado de libertação e mais que isso, sujeitas que se tornam para além de objetos, ponto de referência, representação de beleza, estereótipo de desejo, alguém comprável, manipulável e violável, são demonstrados problemas estruturalmente violentos no Brasil.^{cxix} Essas questões também fazem com que mulheres brancas morram, sofram assédios, sejam abusadas, violentadas, objetificadas e se coloquem em posição de trocas financeiras disfarçadas de relacionamentos afetuosos. Tal perspectiva é defendida pela dissertação de Zelinda dos Santos Barros nomeada de “*Casais*

inter-raciais e suas representações acerca de raça” (2003), apresentada à Universidade Federal da Bahia, onde

Estima-se que o casamento inter-racial, utilizado por alguns como reforço ao argumento de igualdade existente entre negros e brancos no Brasil, representa apenas 20% do total de casamentos, o que denuncia a existência de uma idealização das relações raciais nesta sociedade. A investigação das representações acerca de raça nos permite perceber de que forma se manifestam as tensões envolvidas na construção de representações e, simultaneamente, compreender as contradições de uma sociedade que elegeu a mestiçagem como marca identitária e que tem na raça um dos mais importantes elementos de clivagem. (Barros, 2003, p. 6)

Em momentos diversos, Djonga aponta que homens negros escolhem as mulheres brancas, especialmente quando estas buscam por status social e/ou financeiro. Isso faria com que estas mulheres, em sua maioria, não escolham seus parceiros por interesse emocional, físico, de atração ou qualquer outro vínculo sentimental, mas sim por um viés econômico. e

Para além de colocar tais homens na condição de violentos, tal como apontado no artigo e na música “Uma conversa com a menina branca” (2022), o artista finaliza a faixa refletindo sobre a forma que a mulher branca está o denunciando e o colocando na condição de agressivo e violento. O homem negro seria aquele que é proibido de demonstrar qualquer emoção ou sentimento de expressão, revolta, debate, dor ou posicionamento.

Ouvir aquilo me machucou
Levantei a voz e senti a malícia
Ouvir aquilo me machucou
Levantei a voz
Ouvir aquilo me machucou
Levantei a voz, senti a malícia
A conversa com a menina branca
Acabou com ela chamando a polícia Djonga. Uma conversa com uma menina branca (2022)

A música aborda ainda outro aspecto citado por Djonga acerca da polícia, especialmente sobre a polícia militar brasileira. Para além de cumprir os chamados abertos por mulheres brancas, como cita a música, esta instituição age no Brasil como uma das principais responsáveis pela continuidade da violência, perpetuação de abusos e morte dos negros e negras brasileiras/os. Historicamente, a polícia militar tem sido um braço armado do Estado para a manutenção da ordem social baseada na hierarquia racial e econômica do país.

As polícias militares, entretanto, têm origem no século 19, com a chegada de D. João VI, em 1808. Na época, a chamada Guarda Real de Polícia de Lisboa permaneceu em Portugal. Assim, um ano após a chegada da corte lusitana, foi criado um corpo equivalente no Rio de Janeiro, batizado de Divisão Militar da Guarda Real de Polícia do Rio de Janeiro, que adotava o mesmo modelo de organização da guarda portuguesa,

usava os mesmos trajes e armas e já tinha estrutura militarizada, com companhias de infantaria e de cavalaria. O estabelecimento de uma força militar permanente na capital deu-se em função do crescimento populacional do Rio de Janeiro e da necessidade de garantir a segurança da nobreza recém-chegada de Portugal. Todavia, no início do século 19, as cidades do interior também registravam aumento populacional considerável, evidenciando a necessidade de manutenção da ordem pública (Senado Notícias).

A morte diária de jovens negros, a criminalização do rap e do funk, as prisões arbitrárias e ilegais, o medo constante, as abordagens por suspeita de atividade criminosa (que é racializada) e outras violências são exemplos de comprovação e historicidade da manutenção da ordem pública brasileira como aquela que é criada para defender uma população específica, a branca. A Polícia Militar foi criada no começo do século XIX para ser uma “guarda real” preparada para defender os interesses da Europa, representada nesta por meio da farda e das técnicas (armas, infantaria, cavalaria). Ela foi constituída para impedir um crescimento da presença negra, que batesse de frente e tentasse sobreviver ao sistema colonizador, militar e genocida. Ela nasceu como uma instituição de controle, que agride e mata em defesa de grupos raciais e econômicos específicos, como apontado por Fábio dos Santos Gonçalves e Clarindo Epaminondas de Sá Neto (2022).

Abertas as porteiras das fazendas e grandes casas, os ex-cativos brasileiros viram-se absolutamente desassistidos, ante a indiferença do Estado, que promoveu a vinda de imigrantes para o Brasil, buscando a ocupação dos espaços de inclusão no emergente capitalismo local. Frente a tal fato, os problemas sociais brasileiros evoluíram com o crescimento populacional, resultando em substantivas taxas de pobreza, miséria e violência. Para lidar com as transgressões aos códigos legais, resultantes das escolhas das classes dominantes, o Estado brasileiro adotou, desde sempre, um conjunto de políticas de repressão, que passa desde a imposição da pena de morte apenas para escravizados, trabalhos forçados, militarização das forças de repressão e, mais recentemente, a progressão do uso de tecnologias voltadas para o aniquilamento dos transgressores, em sua maioria jovens negros. Este trabalho questiona como uma orientação para segurança pública baseada em tendências necropolíticas afronta os princípios fundamentais constantes na Carta Magna da República Federativa do Brasil (Gonçalves; Neto, 2022).

Os autores acrescentam ainda que o poder da força, exercido pela elite, reflete a possibilidade de controle sobre o outro, especialmente sobre o corpo negro. Em um sistema de leis criados por eles mesmos, com instituições próprias para defender seus interesses, essa elite se apresenta como grupo historicamente privilegiado e com uma polícia preparada para matar, defender e construir mecanismos de controle. Tal como o sistema judicial que tem necessariamente de ser racista, matando, amedontrando, expondo, marginalizando,

perseguindo, causando medo, trauma e sendo marca presente como lógica e base de funcionamento.

Uma pesquisa publicada em 2024, intitulada *Características do racismo estrutural (re)produzido no Sistema de Justiça: uma análise das discriminações raciais em tribunais estaduais*, da 6.^a edição da série Justiça Pesquisa, do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), apontou que o racismo estrutural observado na sociedade se apresenta internalizado no Sistema de Justiça em práticas cotidianas, de modo implícito e tolerado, mas não reconhecido. Jéssica Vasconcelos e Mariana Mainenti apresentam em reportagem publicada no Conselho Nacional de Justiça que, além disso, esse fenômeno institucional responde à baixa efetividade das políticas de redução das desigualdades raciais existentes e ao baixo grau de letramento racial^{cxl}. Tais aspectos provam que as instituições e sistemas impostos pelo Ocidente, ganharam poder com a tentativa de controle violento sobre a permanência ou não da vida negra baseado em uma falsa, eugenista e genocida decisão de quem é humano e de quem não é humano.

Os escravos urbanos, conforme Peters (2008), gozavam de maior mobilidade e liberdade. Eles saíam dos alojamentos de escravos pela manhã, e retornavam somente ao anoitecer, sendo sua obrigação pagar uma diária que seria preestabelecida e fixa, ao seu proprietário. Alugavam a si mesmos. No que concerne ao tratamento dispendido ao cativo negro no Brasil escravista, Lemos e Ferreira (2010) afirmam que o açoite era aplicado a todo escravo culpado de falta grave: deserção, roubo, brigas, etc. O senhor do escravo requeria à polícia autorização para a aplicação da pena, adquirindo o direito de impingir entre 50 a 200 chibatadas, preferencialmente pela manhã, em praça públicas e pelourinhos. Saindo do açoite, o escravo passava pela lavagem das chagas com vinagre e pimenta, para evitar infecção. Já os considerados chefes de quilombos (acampamentos de negros fugidos) recebiam penas de 300 chibatadas, divididas de 30 em 30, em diferentes locais públicos, servindo de exemplo. Geralmente morriam de hemorragias e tétano. De acordo com Santos (2013), os castigos impostos aos escravos infratores guardavam relação com a necessidade de manter uma espécie de “governo econômico dos senhores”, ou seja, o poder da força, o trabalho excessivo e a alimentação insuficiente impunham uma doutrina que não visava a destruição de escravo, mas otimizar sua produção econômica, e diminuir sua força de reação contra o sistema dominante. A punição era um agente político, que buscava sufocar as ideias de reação, causando horror a elas. Ivano (2015) destaca que no esforço para causar dor e punição aos escravos, usavam-se varas, chibatadas, correntes e algemas. Vários instrumentos eram utilizados, ainda, para prender, capturar, conter e supliciar o homem posto sob domínio. Ao pescoço, prendiam-se correntes de ferro e gargalheiras, e nas mãos e pés algemas. Agregavam-se, ainda, máscaras de folha de flandres, para impedir a alimentação, e anéis de ferro para comprimir os dedos. Havia, também, a palmatória, os ferros quentes e o tronco. Araújo (2008) aponta que o chicote, as correntes e a prisão eram a linguagem usada para subordinar os cativos. Tais ameaças sempre estiveram presentes na vida de qualquer escravo urbano. Ao contrário do mundo rural, onde as punições eram exercidas somente pelo poder privado, os escravos na cidade do Rio de Janeiro eram controlados e punidos pelos poderes público e privado, nas ruas, no calabouço ou nas diversas prisões. As autoridades foram, paulatinamente, tomando para si a atribuição dos castigos impingidos, sendo comuns os trabalhos forçados em favor do Estado. (Gonçalves; Neto, 2023, p.72).

É por isso que problematizar as temporalidades e almejar uma experiência e compreensão histórica nos auxiliam a não construir uma visão de mundo objetivando apenas a destruição do aspecto desigual econômico. Realizar isso sem considerar que a noção de raça e o capitalismo são posteriores a escravidão, algo exclusivamente criado pelo Ocidente que silencia, apaga, violenta, mata e sufoca dia a dia a vida, de outras realidades, etnias, sociedades, culturas e sistemas existentes que funcionam de forma totalmente diferentes desta imposta violentamente aos indígenas e africanos sequestrados para serem escravizados.

Os negros trazidos da África foram, inicialmente, alocados à produção nas propriedades rurais, em especial nos engenhos de cana de açúcar. Também colhiam algodão, o fumo, e o café. Além disso, encarregavam-se da extração de metais preciosos. Com a pressão dos jesuítas para a não escravização de indígenas, a cotação do preço de negros escravos elevou-se sobremaneira, fomentando o aprimoramento do tráfico negreiro transatlântico. Entre 1576 e 1600 desembarcaram no Brasil cerca de 40 mil africanos escravizados. Já no período compreendido entre 1601 e 1625 esse volume passou para cerca de 150 mil (ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO, 2006). A escravidão urbana foi comum na América, de uma forma geral. Eram escravos que trabalhavam como carregadores, cozinheiros, marinheiros, em manufaturas e entre outras ocupações. A versatilidade da mão-de-obra escrava era tanta, que boa parte de seus senhores viviam dos lucros que seus escravos lhes proporcionavam. Além disso, nas cidades os escravos ocupavam-se de tarefas no setor público; e no setor privado era comum trabalharem ao ganho ou de aluguel (BATISTA, 2008). Os escravos urbanos, conforme Peters (2008), gozavam de maior mobilidade e liberdade. Eles saíam dos alojamentos de escravos pela manhã, e retornavam somente ao anoitecer, sendo sua obrigação pagar uma diária que seria preestabelecida e fixa, ao seu proprietário. Alugavam a si mesmos. No que concerne ao tratamento dispendido ao cativo negro no Brasil escravista, Lemos e Ferreira (2010) afirmam que o açoite era aplicado a todo escravo culpado de falta grave: deserção, roubo, brigas, etc. O senhor do escravo requeria à polícia autorização para a aplicação da pena, adquirindo o direito de impingir entre 50 a 200 chibatadas, preferencialmente pela manhã, em praça públicas e pelourinhos. Saíndo do açoite, o escravo passava pela lavagem das chagas com vinagre e pimenta, para evitar infecção. Já os considerados chefes de quilombos (acampamentos de negros fugidos) recebiam penas de 300 chibatadas, divididas de 30 em 30, em diferentes locais públicos, servindo de exemplo. Geralmente morriam de hemorragias e tétano. De acordo com Santos (2013), os castigos impostos aos escravos infratores guardavam relação com a necessidade de manter uma espécie de “governo econômico dos senhores”, ou seja, o poder da força, o trabalho excessivo e a alimentação insuficiente impunham uma doutrina que não visava a destruição de escravo, mas otimizar sua produção econômica, e diminuir sua força de reação contra o sistema dominante. (González; Neto, 2023, p. 73)

A violência e a polícia como sistemas de controle, junto ao capitalismo e ao neoliberalismo como sistemas econômicos vigentes, continuam a utilizar-se de força e dominação para impor uma noção de superioridade em relação da vida negra no Brasil. A força policial é ainda hoje usada para definir e executar quem deve morrer, o corpo negro. A violência, punição, perseguição, defesa de interesses próprios e manutenção de uma ordem Ocidental figuram como estratégias de alguns agentes políticos. Estes agentes também controlam ou tentam controlar a intelectualidade, produzindo uma semiótica racista e

meritocrática que busca controlar narrativas e decidir o que é ou não publicizado como ciência e o que pode vir a ser algo viralizado e impulsionado para construir o imaginário e experiência das pessoas.

A punição era um agente político, que buscava sufocar as ideias de reação, causando horror a elas. Ivano (2015) destaca que no esforço para causar dor e punição aos escravos, usavam-se varas, chibatadas, correntes e algemas. Vários instrumentos eram utilizados, ainda, para prender, capturar, conter e supliciar o homem posto sob domínio. Ao pescoço, prendiam-se correntes de ferro e gargalheiras, e nas mãos e pés algemas. Agregavam-se, ainda, máscaras de folha de flandres, para impedir a alimentação, e anéis de ferro para comprimir os dedos. Havia, também, a palmatória, os ferros quentes e o tronco. Araújo (2008) aponta que o chicote, as correntes e a prisão eram a linguagem usada para subordinar os cativos. Tais ameaças sempre estiveram presentes na vida de qualquer escravo urbano. Ao contrário do mundo rural, onde as punições eram exercidas somente pelo poder privado, os escravos na cidade do Rio de Janeiro eram controlados e punidos pelos poderes público e privado, nas ruas, no calabouço ou nas diversas prisões. As autoridades foram, paulatinamente, tomando para si a atribuição dos castigos impingidos, sendo comuns os trabalhos forçados em favor do Estado. Albuquerque e Fraga Filho (2006) destacam que os castigos físicos e as punições cruéis, embora legalmente vedada pelo Estado, eram corriqueiros, terminando às vezes em morte. Poucas vezes os senhores respondiam perante os juizes por acusações de crueldade, ou eram logo absolvidos, já que os juizes, em geral, pertenciam à classe dos senhores. De acordo com Nogueira (2012), a Constituição brasileira de 1824 teve sua importância não apenas por promover alguma estabilidade política, em alguns momentos do Império, mas também por nortear o pensamento brasileiro nas intermináveis crises e revoltas que se sucederam, entre 1824 e 1848. Ela foi preponderante em momentos críticos da história do país, como nas intervenções no Prata e a na Guerra do Paraguai, no fim da tarifa preferencial da Inglaterra e no início do protecionismo econômico, na supressão do tráfico de escravos, no início da industrialização e no próprio processo e evento abolicionista, em 1888. Segundo Campello (2011), a escravidão não estava expressamente prevista em nenhum dos dispositivos da Constituição Imperial de 1824, que, inclusive, era de inspiração liberal, portanto não poderia tal Carta Magna, explicitamente, trair a sua própria finalidade, que incluía o resguardo das liberdades individuais. Nogueira (2012) afirma que sob o ponto de vista material, a Constituição de 1824 se completa por uma série de leis ordinárias, que são substantivamente constitucionais. Dentre essas, o autor salienta o Código Criminal de 1830, e o Código de Processo Criminal de 1832, que vão ser importantes no arcabouço jurídico brasileiro, e normatizam sobre as punições exemplares aplicáveis sobre o escravizado negro no Brasil, mesmo durante o premente movimento abolicionista que, sobretudo na segunda metade do século XIX, tomava cada vez mais densidade. Ao finalmente promulgar o diploma que pôs fim à escravidão oficial, o Estado brasileiro demonstrou, com o processo que simplesmente colocou na rua e no abandono milhões de indivíduos, seu descompromisso para com os ex-escravos. O posicionamento da nação e da sociedade brasileiras foram fundamentais na semeadura e incubação de uma situação social que, ao longo dos anos, agravou-se amplamente, resultando no cenário de desarmonia, desigualdade social e violência persistentes, que se amplia nos tempos atuais. (Gonçalves; Neto, 2023, p. 73)

Essas violências continuam a ser denunciadas e diferentes formas de resistência foram construídas ao longo dos anos. Uma resistência ancestral, diga-se de passagem, que procura formas de continuação da vida, de todas as vidas. Entre as formas de resistência destacamos a arte e aqui, especificamente, o Rap, pilar do Movimento Hip Hop e um combatente importante

para a conscientização individual e coletiva das violências, dos modos de vida, cultura, realidade, vontades, desejos e experiências. A música e a arte se tornam lugares no mundo nos quais elementos importantes para a construção da subjetividade e conhecimento histórico coletivo se encontra.

As perseguições que ocorrem historicamente aos gêneros musicais que emergem das periferias e das comunidades negras, são um exemplo claro da permanência da continuidade da violência institucional. Diversos artistas e integrantes do movimento rap, incluindo o próprio Djonga, ao longo da sua trajetória tem sido um alvo constante dessa criminalização. No caso de Gustavo Pereira Marques, além das vezes que relata ter tido contato com os bailes funks e as vivências culturais, raciais, sociais e estatais que atravessam os negros brasileiros, ele também foi perpassado pela condição de violência que afeta o negro no Brasil, independentemente de renda e classe social e econômica. Um corpo negro é visto como inimigo, aquele que deve ser controlado, o que faz ser necessário aplicar uma “ordem pública”, independentemente do local que ele ocupe.

Em 2020 Djonga foi preso por “desacato” após uma discussão com um policial em uma situação que relatou no Podcast Az Ideia, disponibilizado no youtube^{cxli}. Na entrevista ele narrou o ocorrido após ser questionado pelo apresentador sobre o fato.

Pro Djonga, o Djonga é um cara que ele vive dentro da quebrada dele em BH, como que é pro Djonga transitar ali né, tranquilamente de Porsh tá ligado?! E eu fico pensando, geralmente, a gente que mora na quebrada, a gente luta pra caramba né, mas a gente tem tudo né um histórico de sofrimento e esse lance de racismo estrutural, todo esse lance, geralmente quando você é abordado por um policial né, que porra, eu olho o Djonga, eu vejo o Djonga gigante, aí vem aquele soldadinho de chumbo, olha pro Djonga e quer jogar a autoestima do cara pra baixo, por exemplo, tá ligado? E eu acho que porra, é um bagulho muito foda isso que a gente tá falando (Az Ideia, 2022).

O rapper relatou ter sido detido e mantido em uma cela por oito horas, um episódio que, embora não amplamente divulgado por ele na época, revela a arbitrariedade e a seletividade da ação policial contra corpos negros. Djonga aproveitou a oportunidade para refletir sobre morar onde mora, as dificuldades internas e externas e o posicionamento de responsabilidade política em suas aparições públicas, shows, entrevistas e eleições nacionais e estaduais.

Eu fui preso aí, detido, sei lá como que chama essa porra. É na pandemia, foi 2020 eu acho né, foi 2020, passei umas oito horinha lá na sela, junto com os cara lá, na cela mesmo, os cara nem colocou na salinha pra dar uma moral, saca? Colocaram eu lá, tinha uns cinco ou seis malandro lá, fiquei trocando com os cara, desenbolamos as ideia lá, foi, os cara tudo fã também né, fiquei dando uns conselhos que né, acho que também faz parte da nossa função. Mas eu fui detido porque eu tava de porsche, estava esperando a Malu e a Iolanda, que a Malu foi buscar a Iolanda e eu parei o carro meio que na contra mão, mas não estava... tipo, isso era três horas da manhã,

só pra tu ter uma noção. A gente foi buscar a Iolanda foi na porta da casa da Malu, então não é assim 'eu parei na contramão' no meio da rua, sabe quando cê estaciona o carro do lado de onde seria o lado direito. Eu parei o carro só que ele estava vindo virado no sentido contrário, mas por que? Porque eu estava esperando ela com a criança, então. Três horas da manhã, tá ligado? A gente sabe, eu tô de porsh ali, a gente já é um bagulho louco, nós num sabe que que pode acontecer, minha filha, tá ligado, sacou? E ai beleza. E ai vem o doutor lá, o policial lá e eu não tinha desligado o farol e ele veio parou do lado, parou normal, bem calmo e ai eu abri o vidro pra ver o que que ele estava falando. No que eu abri o vidro ele 'desliga essa porra desse farol ai' e falou desse jeito, eu falei 'fechei o vidro' e falei num vai falar assim comigo né, ai tá ligado, na hora que fechei o vidro ele ficou puto, tá ligado? ai eu desci do carro ele já veio pá, com a arma. Na hora que eu desci do carro eu falei irmão, é o seguinte, eu até desligo o farol, mas não é porra desse farol, cê tá trabalhando, cê tá trabalhando aqui, sacou? Cê tá aqui inclusive pra me servir, né não? Não é servir e proteger o lema seus, tá ligado? então assim, cê tá aqui pra me servir também e me proteger. Tá certo, como eu estou parado na contramão e o frol está ligado, eu posso atrapalhar o cara que vem de lá, mas você não vai falar porra assim comigo. E eu falei numa boa no primeiro momento, tá ligado? sacou, só que ai 'cê é folgado em neguim, cê é folgado, que que cê tá achando e tal', ai o resto da ideia cê sabe né. Ai eu também não vou ficar aceitando o cara ficar falando que eu sou folgado desse jeito, eu respondi pra ele, falei 'folgado é o caralho, mano', não sou folgado. Eu tô aqui esperando minha esposa e minha filha, tá ligado? Cê tem que abordar da maneira correta, me respeitar, cê você me abordar da maneira correta, eu vou simplesmente virar o carro, vou respeitar sua ordem ai e é isso, cê é autoridade? é isso, tá certo, beleza, sacou? Apesar de eu não concordar com muitas coisas, é isso, vou virar o carro e já era, se eu não fizer, me multa, tá ligado?! Agora porra, não sei o que, bababa, que isso, tá ligado? Não é assim que conversa, sacou? ai mano, fui tentar debater, parei dentro da delegacia. Fiquei lá 8horinhas lá (...) O cara, cê é prego pra caralho, tipo, toda hora ficava provocando pra ver se eu respondia alguma coisa tá ligado, e assim, a única coisa que eu fiz o tempo inteiro foi questionar ele o jeito que ele tava falando mano, não quero saber de nada, eu só tô questionando o jeito que cê tá falando comigo. Cê tá certo, mas cê não vai falar assim comigo, tá ligado? A lei do transito é essa, certo? Certo! Mas cê não vai falar assim comigo, mano, porqu isso não funciona. Não é assim que funciona. Então assim, é isso mano. Porém, hoje em di, vou falar a real, acho que até os cara conhece, os filhos dos cara conhece, é fã, então assim, os cara não fica mais enchendo o saco não, as vezes rola uma fofoca ou outra, sabe aquelas ameaça que vem através dos oturos, 'ah, fala pra ele ficar esperto' e tal, mas muito tempo que não pega nada, os cara conhece e tal. E é muito louco, os cara que eu tava trocando ideia esses dias, tem uns cara que é fã também, né? ouve e tal. E como tem uma galera da nossa idade assim, que tá entrando também na parada, é o que os cara ouvia, oh que doidera essa parada, oh que loucura. E as vezes na nossas musicas nós critica os cara e os cara tá ali ouvindo né, muito louco. A arte também tem disso, sacou?! E, só que agora, as pessoas mano, a galera do bairro, a galera da área mano, normalmente é mil grau, tá ligado? Galera normalmente fica é feliz né mano, a maioria, sempre tem um invejoso ou outro, sempre tem alguém querendo prejudicar, mas é pouco mano, na verdade mesmo que seja muitos eles pelo menos mostram o contrario que a galera mostra é que tá felizão, todo mundo mano, é muito daora mano quando você passa na rua, cê ver as vezes um cara que tá em uma situação complicadaça e nessas horas a gente fica até sem graça mano, cê reflete várias paradas tá ligado?! Cê passa com o carro mano e ai tem um cara que mora na rua, tá ligado?! sacou? Uma pessoa que tá ali, em uma situação de rua ali, fala assim, 'mano, combina demais mano, combina demais o cê e esse carro, Deus te abençoa'. Isso ai mano, arre pia tudo, cê fala caralho, oh a situação que esse cara tá e olha a visão que ele tá tendo da situação aqui. E é foda, porque nessa hora o coração fica meio pequeno também, porque ai cê começa a questionar tudo inclusive, ai até que ponto vale a pena esse carro ou não, e ai cê fala, carai, mas eu também não consigo mudar o mundo inteiro, sacou? e ai eu foco em fazer minha parada que é, eu não tenho resposta pra isso que eu tô falando com cês, sendo bem sincero, eu foco em fazer minha musica, dá aquele papo que cês já tão ligado e transformar desse jeito. Claro que nós tá na rua, se tiver uma manifestação que nós

achar que tem que ir, nós vamos, no palco nós vamos da o papo, nas entrevistas nós vamos da o papo, na hora de votar nós vamos votar em quem a gente acredita, mas a parada que nós mais acredita que nós pode fazer pra mudar a realidade é a música, é a arte (Az Ideia, 2022)

Essa experiência pessoal de Djonga ecoa a realidade de milhares de jovens negros no Brasil, que são constantemente alvos de abordagens violentas e prisões injustificadas. A criminalização do rap e do funk, por sua vez, é uma estratégia de controle social que busca silenciar vozes e expressões artísticas que denunciam as desigualdades e as injustiças. Djonga tem buscado ser uma voz ativa nessa luta, participando de audiências públicas na Câmara de Belo Horizonte para debater projetos de lei que visam criminalizar esses gêneros musicais, como a chamada “Lei Anti-Oruam”, proposta legislativa que visa impedir a contratação de artistas que façam apologia ao crime ou ao uso de drogas em eventos públicos financiados com dinheiro público. De acordo com a Carta Capital (2025) o projeto recebeu esse nome informal devido ao rapper Oruam, filho do traficante Marcinho VP, e tem como objetivo proteger crianças e adolescentes da exposição a conteúdos considerados inadequados.

Esta recente situação contextualiza-se bem no tempo espiralar apresentado. Causando um terror midiaticamente, o Programa Brasil Urgente ao relatar os últimos acontecimentos sobre o artista Oruam, permite uma reflexão sobre a semiótica que é produzida para impor medo, controle e imaginário coletivo acerca do homem negro, das mulheres negras e da perpetuação de violências racistas que persegue pessoas, culturas e movimentos existentes. Iniciando a reportagem^{cxlii} a noção de que ele canta sobre drogas por ser filho de quem é associado ao trabalho do pai que está preso em um presídio de segurança máxima, com intuito de uma linguagem de terror. Ao explicar a relação com a possibilidade de ser associado ao tráfico de drogas, o jornalista aponta que ele é "um cara que pode ajudar o tráfico de algumas formas tanto que ele foi indiciado. A polícia do Rio o indiciou neste momento".

Neste meio tempo, interrompe a sequência para notícias que no dia anterior, a Polícia Civil "foi na casa do Oruam ontem à noite, não para procurá-lo, foi até a casa do Oruam para prender um menor de idade que lá estava, um menor que segundo a polícia, é segurança de traficante no Rio de Janeiro e tudo mais". Chegando lá a polícia foi rechaçada. Onde os policiais estão sendo atacados. Toda uma narrativa criada para confrontar o relato do próprio Oruam, este que só aparece realmente falando algo/expressando sobre a situação após 2 minutos de reportagem, dizendo que "ai é fácil, pegar minha família ai, me desrespeitar, entrar dentro da minha casa, fazer o que vocês quiserem é fácil, nós vai ver aqui agora porra, tô aqui na Penha,

vêm me pegar, que cês que eu vire bandido, que eu me revolte né, vem aqui pô, me pegar aqui agora pô, entra aqui, pra tu vê porra, me deixa em paz".

Segundo a reportagem, Oruam postou posteriormente que iria se entregar, que não é bandido, valeu? Desculpa todo mundo, cê vocês acham que eu errei, vou me entregar tropa, provar pra vocês que não sou bandido e vou dar a volta por cima e depois vou vencer através da minha música. Onti eu tava muito nervoso tropa, com tudo que aconteceu, mas queria dizer pros meus fãs que eu amo muito vocês e de boa, vou voltar tropa, vou vencer, tudo bem?!". Ao retornar para a reportagem, imediatamente o jornalista diz "ó o que ele fala, 'tropa', que tropa? os fãs, ela chama de tropa", justificando a ação da polícia como quem está interessado em pegar "foragidos da justiça que consegue sair da casa do Oruam".

Importante apontar que após a prisão da juíza No dia 22/07/2025 Oruam se entregou após A ordem de prisão foi emitida pela juíza Ane Cristine Scheele Santos. O artista vai responder por tráfico de drogas, associação ao tráfico, resistência, desacato, dano, ameaça e lesão corporal. Interessante refletir que a reportagem produz uma pontando que uma das pessoas, menor de idade considerado um dos maiores ladrões de carro do Rio de Janeiro e segurança do chefe do Comando Vermelho se entregou na delegação e que a expectativa foi do Oruam se entregar.

Isso ai deve ser orientação não só dos advogados, mas do próprio crime, falando vai meu, sai daqui, se entrega logo se não cês vão trazer polícia pra caramba pra cá, pode ser um raciocínio também, as duas coisas, a fome com a vontade de comer. Cê junta ali óh, o crime organizado não querendo a polícia próxima e a equipe de defa do Oruam que não deve ser pequena, porque o cara tem grana, essa música dele dá grana pra caramba e outras coisas também dá mesma forma então ele tem condição de contratar advogados que são considerados pessoas de excelência no que fazem e os cara devem ter falado, se entrega logo ai, que a gente vai te defender dessa bronca. A situação dele já era complicada e ficou pior ainda por um fato que ele não tinha ligação, porque quando eles jogaram pedra na polícia, atacaram a polícia, ele fez um vídeo filmando o delegado de polícia, ele cometeu não mais um crime, mas vários crimes, não atoa a justiça do Rio ontem a noite expediu um mandato de prisão contra ele, não existia o mandato de prisão, meteu o mandato de prisão lá, por isso ele tá dizendo que vai se entregar agora, porque agora ele é considerado um foragido da justiça. Agora a origem do problema é esse menor, que diz que já se entregou, Sadoka diz que já se entregou, que o cara já se entregou e tal, e agora o que falta é o Oruam se entregar. Ou seja, mais um problema pra esse cara".

A narrativa criada midiaticamente é de que o Oruam tem associação em diversos crimes instituídos como infração pelo Estado que perpassa sua vivência. Acreditando na música, no movimento em que integra e na oportunidade de experienciar uma vida diferente (ou não) a do pai, Oruam busca uma insubmissão cujo sua ascensão, talento e presença que incomoda. A criação do medo, da associação de negro como inferior, ruim, agressivo, bandido e ladrão é relacionado cm a imagem negra constantemente aparecendo como assim nas televisões, redes

sociais, jornais e notícias viralizadas. Em resposta, Oruam lançou o álbum "*Liberdade*" (2025), contendo 15 músicas, 47 minutos e 39 segundos^{cxliii}, refletindo sobre as temáticas anteriormente citadas, denunciando e contrariando o Estado, ressignificando outras noções de bandido e dos efeitos das perseguições que tem sofrido, para além de aspectos problemáticos de gênero e questões pessoais.

A segunda música do disco *Liberdade* (2025), é a faixa *Madrugada é Solidão*, em parceria com o Mc Poze do Rodo, onde os artistas dizem sobre sentir saudades dos amigos mortos e presos (incluindo o pai do Oruam), das expectativas dos jovens negros, da cultura periférica, do uso de entorpecentes e da ascensão por meio da arte, afinal como apontado por Mc Poze "*Meu senhor, sou MC, não sou bandido*" (2025). Marlon Brendon Coelho Couto da Silva, mais conhecido por MC Poze do Rodo, é outro artista que também foi/é perseguido e que chegou a ser preso em 29/05/2025, sob a acusação de apologia ao crime e envolvimento com o Comando Vermelho^{cxliv}.

De acordo com o CNN, uma nota publicada nas redes sociais do cantor MC Poze do Rodo, após sua prisão na manhã da quinta-feira que foi preso (29), afirma que a ação representa "criminalização da arte periférica". Camille Couto aponta que o texto também classifica a condução do artista como "absurda" e resultado de "racismo e preconceito institucional". Esses eventos demonstram que a violência contra a população negra não se restringe ao passado, mas se manifesta de forma contínua e sistemática, seja através da ação direta da polícia ou da legislação que busca reprimir suas manifestações culturais. Poze do Rodo foi solto dia 03/06/2025. Ao ser solto, MC Poze do Rodo e Vivi Noronha foram ovacionados e centenas de fãs festejaram presencialmente a saída da cadeia. Na ocasião, cantor Oruam subiu em um ônibus para celebrar a liberdade junto com a multidão que os acompanhavam^{cxlv}.

Chavoso da USP em um vídeo intitulado *Jornalismo Policial*, porque você deveria parar de assistir (2020)^{cxlvi}, apresenta sobre o populismo penal midiático e as influências negativas que programas como *Brasil Urgente*, *Policia 24horas* e *Cidade Alerta* têm na sociedade, refletindo que, de forma generalista, o populismo pode ser algo pensado na grande massa da população e quando ele é usado para motivos penais, para além de motivos políticos judiciais, se chama de populismo penal, ou seja o populismo penal é o uso dos discursos populares e as propostas apelativas para implementar medidas punitivas mais severas. Utilizado pelos políticos, o populismo pode ser caracterizando quando, por exemplo, explora do medo das pessoas acerca da criminalidade para se elegerem, fazendo promessas rasas de combate à criminalidade para se eleger.

No vídeo publicado, focando no populismo penal, Chavoso da USP estuda o uso exagerado pela mídia de imagens, de casos de criminalidades muito chocantes que são utilizados para inflar o medo da população em relação a criminalidade, criticando o gênero jornalístico específico que é o dos programas policiais ou do Datenismo, homenagem ao Datena por ser considerado o principal representante do gênero na atualidade, personagem cujo também foi candidato as eleições para o Governo de São Paulo. Retornando a programas anteriores como "Cadeia sem censura", apresentado por Luiz Carlos Alborghetti, filho de pai italiano e mãe brasileira, deputado estadual no Paraná por dezesseis anos.

De acordo com sua biografia e a publicação do Chavoso da USP, Alborghetti pendurava uma toalha no pescoço, ficava batendo com um cassete na mesa enquanto acusava pessoas sem provas e incitava linchamentos, expressando entre outras ofensas um "Veja bem, se não tem que mandar matar uma desgraça dessa. Isso pra mim é uma vadia. A senhora pra mim é uma vadia! Sua vagabunda! Vagabunda! ". Com as mudanças temporais que cada vez mais se baseia em um imediatismo onde todas as coisas acontecem 'automaticamente' e em 'tempo real', os Alborghettis foram vestindo terno, gravatas, pra passar uma impressão maior de seriedade, de responsabilidade, de quem é especialista no assunto. Mas o jeito de se fazer esse "jornalismo" continuou o mesmo.

Chavoso da USP aponta que "Com a exposição exagerada de prisões e perseguições policiais, acusações sem prova e incentivo à violência, o "jornalismo" continuou acontecendo. Ferindo os próprios princípios do jornalismo cujo a base é a neutralidade e imparcialidade, teoricamente, para reportar informações e noticiar os fatos, diferentemente do que jornalistas como Datena, Bacci, Siqueira Jr., fazem não é simplesmente reportar informações, mas é principalmente dar a própria opinião sobre aquilo.

Eles não falam só que um homem foi preso por roubo. Eles falam que "um bandido, safado, marginal foi preso" pela brilhante Polícia Militar, porque tava roubando e era um vagabundo". Então é próprio desse gênero "jornalístico" essa postura agressiva do apresentador onde ele não só noticia os fatos, como também se acha no direito de julgar, condenar e adjetivar as pessoas envolvidas naquela situação imediatista, baseado em informações que ele acabou de receber e que não foram devidamente analisadas.

Nesse cenário de violências, manutenção em diferença do controle e das contradições do ocidente, a própria percepção de Djonga sobre masculinidade negra emerge como um ponto crucial de análise. Em sua live de apresentação do álbum "O Dono do Lugar", ele aborda as complexidades de ser um homem negro na sociedade contemporânea, desconstruindo estereótipos e propondo novas formas de vivência. A presença de mulheres em sua equipe e em

sua vida pessoal, como sua mãe e avó, que são figuras centrais em sua trajetória e na gestão de sua carreira, demonstra uma vivência do matriarcado que se reflete em sua arte e em sua postura como orientadoras e mulheres negras que estão por ele na linha de frente. Assim também tem sido com Oruam e Poze do Rodo, ambos tendo a presença e defesa da suas mães^{cxlvii}, companheiras^{cxlviii}, fãs e do apoio do movimento negro, do hip hop e do funk e dos negros em movimentos.

Essa convivência com o feminino, especialmente com mulheres negras que gestam, protegem e criam homens negros, contribui para uma masculinidade que se permite ser transformada, não por uma necessidade de ser ensinada, mas por uma abertura à convivência e ao aprendizado contínuo que compreende a história, sendo atravessado pelo conhecimento ancestral. Abordando temas como a violência policial, o abuso sexual e a complexidade das relações com os filhos Djonga revela um “tempo espiralado” que se retorna em diferença.

Demonstrando que as experiências traumáticas do passado e do presente não são meramente repetidas, mas reelaboradas e ressignificadas em sua arte, transformando a dor em potência e a luta em reexistência. Sendo uma continuidade da guerra travada desde seus ancestrais. A ancestralidade nesse sentido, não é apenas uma identidade racial, mas uma força motriz que permite a Djonga e a sua comunidade transformar as relações catastróficas com o tempo em potencialidades de emancipação.

Realizando uma análise musical de seus álbuns, com foco nos aqui destrinchados, percebe-se que Djonga através de suas contradições e de sua arte, reitera a ideia de que o tempo não é linear, mas espiral, onde as experiências passadas por mais dolorosas que sejam, podem ser revisitadas e ressignificadas para a construção de um futuro ancestral cujo passado é resgatado para curar e continuar sendo combativo. É nessa complexidade, nesse ir e vir entre o pessoal e o coletivo, o passado e o futuro, o matriarcado e as tensões de gênero, que a obra de Djonga se consolida como referencial para a compreensão da negritude contemporânea e de suas múltiplas formas de existência no Brasil.

As violências históricas contra indígenas e negros, manifestadas em diversas esferas, culminaram em um processo de epistemicídio, que Sueli Carneiro (2005, p. 97) categoriza como a anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, bem como a produção persistente da indigência cultural. De acordo com a autora, este fenômeno se concretiza pela negação ao acesso à educação de qualidade, pela inferiorização intelectual e pelos mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento, onde a busca por uma razão racializada, baseada em uma cultura europeia supostamente superior, atingiu todas as matrizes culturais africanas e suas práticas, desumanizando e inferiorizando o negro.

Nesse contexto, o movimento ancestral e afrofuturista emerge com a missão de usar seus elementos para projetar imagens futuras para um povo que teve o passado sistematicamente apagado. Como aponta Abdias Nascimento (2016; 1978, p. 112), os instrumentos de controle social e cultural, como o sistema educativo e os meios de comunicação de massa, foram e são utilizados para destruir o negro como pessoa e como criador de cultura própria. Assim, resgatar através de narrativas ficcionais o que foi roubado e obliterado da história dos povos negros é uma forma de conduzir uma cultura própria. Nos campos da mitologia e da ciência, esse resgate é um “ato afrofuturista”, pois, como lembra Womack (2013), a teoria crítica também é um aspecto desse movimento (Souza, 2019, p. 47). A ancestralidade, nesse sentido, é a prova de que se pode imaginar futuro e de que as ações geram resultados, lutas, disputas, vitórias e batalhas no presente constantemente cujo as referências que a população negra sempre produziu, vem conquistando novamente reconhecimento e divulgação publicizada, através de muita luta do Movimento Negro, sendo a continuidade dos sonhos ancestrais. Como Djonga verbaliza em Quase Tudo (2022), “*te apresento no presente, um looping do passado*”, o que evidencia um retorno em diferença que une presente e passado, e que, apesar das catástrofes, são potencialidades devido à negritude que o cerca, projetando e experienciando melhores futuros.

CAPÍTULO IV

(RAP)CAPITULANDO POTÊNCIAS E TEMPORALIDADES

*Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Abram alas pro rei, ô
Me considero assim
Porque eu fiz geral enxergar em 3D
Deus, o Diabo e Djonga, pô
Btch! Please, não rouba minha onda
Que os mesmo 90 minutos
Não te faz suar igual quem joga e tem raça
Da terra onde nada vira
Um mano do nada vira a maior
referência de um jogo
Onde saber quem joga mais vale mais
do que pôr comida no prato
Djonga em Hat Trick (2019)*

Recorro, mais uma vez, a faixa de abertura do álbum *Ladrão* (2019), para encerrar as discussões desta dissertação. Buscando identificar os oxímoros que o Djonga utiliza, os versos acima permitem a identificação de críticas, da lírica e da cadência do artista como estratégias de impacto por meio das afirmações, interpretações e experiências, falando sobre si, ao mesmo tempo em que, também, reflete sobre os outros e sobre o sistema que os cerca. Tais oxímoros são um dos pilares que permitem com que seus ouvintes e seguidores fiquem com a *Mente fria, sangue quente* (2019).

De acordo com o dicionário *Oxford Languages*, oxímoro é uma figura de linguagem em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem se excluir mutuamente, mas que, no contexto, reforçam o sentido da expressão (p.ex.: obscura claridade, música silenciosa); paradoxismo. No rap, os oxímoros são chamados de "punchline", sendo a linha de impacto que deixa o verso como algo que se torna memorável, que movimenta o público, demonstra habilidade com as palavras e almeja humilhar e diminuir seus oponentes, ou para provocar a plateia presente - no caso das batalhas de rima - e os ouvintes - no caso das produções musicais.

O canal Escola do Flow, em um vídeo publicado em seu canal do youtube com o título *Punchline no Rap*, apresenta que a punchline são as rimas de efeito. De maneira didática, aponta que no caso do rap, ela não precisa causar necessariamente um impacto específico, como no caso dos filmes de comédia, mas que ela pode causar um sentimento de "*uou, uau, que rima cabulosa*" (2024). Este seria o seu principal objetivo. No vídeo os autores apontam ainda que

para se construir uma boa punchline "nós podemos utilizar de vários recursos de linguagem como duplo sentido, metáforas, comparações". Por coincidência, o primeiro exemplo utilizado para explicar a teoria de maneira prática e musical, foi a música UFA, faixa 3 da produção de Djonga que integra o álbum *O menino que queria ser Deus*, lançado em 2018, um ano antes de Ladrão (2019). Ou seja, parece ser recorrente a utilização de punchlines/oxímoros por Djonga em suas composições, sendo está uma característica do artista.

Um oxímoro continuamente presente em muitos rappers masculinos brasileiros é a relação do rap com o futebol. Defendi no meu Trabalho de Conclusão de Curso (Martins, 2023) que o Djonga, especialmente ao retomar o simbolismo da blusa da seleção brasileira de futebol, relaciona as culturas, lazes e ritos cotidianos que representam sua casa, cidade, estado e país que mora. Sendo um esporte no qual as partidas são disputadas em 90 minutos e que os/as atletas estão constantemente correndo, tendo desgastes físicos, o futebol é usado por Djonga para explicar a diferença em alguém que busca persistir em um jogo que é desigual e diferente a depender do lugar que ocupa socialmente. Por mais que o tempo seja o mesmo para todos os atletas e equipes, o artista aponta que as condições de disputa não são as mesmas e que o prestígio de quem sustenta sua família e faz pelos seus, é menor do que daqueles que apenas desenvolvem e usufruem de sua condição física ou de sua posição de privilégio.

Djonga aponta em Hat-Trick (2019) que procura ler o jogo para além da partida de futebol. Seria como um “mano que do nada vira”, ou seja, alguém que mesmo atravessado pelas dificuldades sociais, históricas e raciais brasileiras se transformou a partir do momento em que foi se construindo como um sujeito ativo do movimento negro, e que procura se orientar pelos conhecimentos familiares, coletivos e ancestrais que teve acesso. Mas também se posiciona como orientador (treinador) do seu público ao aconselhar e indicar possíveis caminhos que serão vantajosos para além dos aspectos financeiros.

*Nas Favela do Brasa,
é tudo nosso
Entre o bem e o mal, é tudo nosso
É tudo nosso, é tudo nosso
E tem os irmão que é só negócio
Fala que a voz dos preto
é tudo nosso
E na paz ou na guerra,
é tudo nosso
É tudo nosso, é tudo nosso
E quem tá contra tá mandado
Djonga Hat Trick (2019)*

É tudo nosso! Essa é a conclusão de Djonga em alguns de seus posicionamentos públicos, especialmente na sua música de abertura do álbum *Ladrão* (2019). Identificando como nossos extremos e as linearidades existentes entre eles se relacionam, o artista RAPcapitula as potências e utiliza-se da ancestralização de futuros para se orientar a pegar de volta aquilo que nos foi tirado. Consciente desse processo, Djonga compartilha o que sente e busca diálogo com diversos/as artistas, como Elis Regina, cantora reconhecida mundialmente como quem “reinventou a MPB com emoção incomparável ao cantar” (BBC, 2025). Tal conexão fica explícita nos seguintes versos: *“Dizem que meu papo é muito profundo, mano/ É que eu mergulho pra nunca boiar/ Somos grandes como oceanos, mas jamais pacíficos/ Eu vou à luta, Elis, porra, viver é melhor que sonhar (Bené).*

Valorizando a palavra e a oralidade, junto com a corporeidade, Djonga se posiciona contra a perspectiva ocidental, aproximando-se e retomando a utilização dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros que conferem à palavra um estatuto que transcende sua função meramente sógnica. De acordo com Leda Martins, nesses contextos, a palavra não é apenas um veículo para representar algo, mas é intrinsecamente investida de eficácia e poder. A palavra falada, em particular, mantém a capacidade de não apenas designar o objeto a que se refere, mas de portar em si mesma a essência desse objeto. Ela é, em sua própria enunciação, o acontecimento, contendo e evocando aquilo que nomeia e denomina (Martins, 2022, p. 93).

Tal concepção profunda da palavra, como força vital e performática, é fundamental para a compreensão das cosmovisões que permeiam essas culturas e os movimentos que o Djonga integra. De acordo com a autora, é por meio da palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, estabelecendo um consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e as gerações futuras. Esse circuito integrado de complementaridade assegura o equilíbrio cósmico e telúrico. Assim, a palavra, enquanto sopro e dicção é em sua própria linguagem um ritual em si. Os rituais de linguagem, por sua vez, encenam a palavra, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro de forma espacial e atemporal, integrando voz e ritmo, gesto e canto em uma complementaridade essencial (Martins, 2022, p. 96).

Entretanto, a potência da palavra não reside em um querer isolado (Martins, 2022, p. 96). Nas complexas zonas de construção e ambientação das sonoridades nas culturas matizadas pela negrura, a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor em um determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2022, p. 127-128). Justamente porque a palavra, concebida como força e princípio dinâmicos, transcende sua função meramente comunicativa para se configurar como

linguagem. Essa transformação ocorre em virtude de sua capacidade de "expressar e exteriorizar um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito" (Martins, 2022).

A partir dessa perspectiva, sua plena realização exige uma integração multifacetada, abrangendo elementos como a música, a dança, o ritmo, as cores, o gesto performático e a adequação contextual. Essa intrínseca relação confere à voz uma natureza numinosa e ao corpo um poder aurático no âmbito das religiões afro-brasileiras. Tais características são ressonâncias diretas de sua africanidade, onde a criação, o registro e a emanção do conhecimento são intrinsecamente manifestados e veiculados pela palavra proferida e cantada, pela música e por toda uma sonoridade rítmica. Essa sonoridade é, por sua vez, coreografada na dança e em todos os movimentos e gestos, estabelecendo uma sinestesia na qual a própria sonoridade esculpe visualizações no espaço aéreo.

No contexto das oralituras, o corpo assume um papel central, emergindo como um portal multifacetado que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado. Ele se projeta como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória. A palavra, por sua vez, detém um poder intrínseco de realizar o que libera em sua vibração. É nela que residem as divindades, os ancestrais e os inquices, as rezas que curam e que performam o tempo oracular dos enigmas, do passado e do devir.

A palavra é o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina, sendo o locus onde os ancestrais e o próprio tempo se manifestam nos cantos e nas enunciações. Nesses ambientes de linguagem, a palavra oralitizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo contínuo de expressão e poder. A palavra não se restringe a um mero registro estático do conhecimento, mas se constitui como sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, um verdadeiro índice de sabedoria. Seu saber se torna evento não por cristalizar-se em repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. Conforme Martins, a palavra oral existe no momento de sua expressão, articulando uma sintaxe contígua através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades (Martins, 2022, p. 93-94).

A concretização da palavra oral como linguagem, conhecimento e fruição reside em sua capacidade de aliar, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança e o canto. Essa performance exige propriedade e adequação em sua execução, sendo proferida de modos específicos para atingir a eficácia desejada (Martins, 2022, p. 94). Desse modo, a palavra transcende sua função meramente comunicativa para se configurar como poder, atribuindo ao

enunciador a integral responsabilidade do dito em sua voz, pois a palavra é, em sua essência, oráculo e ação (Martins, 2022, p. 95).

Djonga, por exemplo, demonstra essa consciência e responsabilidade em sua arte. Conceitual e metodologicamente, a oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e como rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. Afinal a oralitura pode ser compreendida, fundamentalmente, como um fenômeno da performance, tendo sua abordagem teórica e metodológica como elemento que nos permite analisar os protocolos, códigos e sistemas que a regem, bem como seu modo de operação em termos de realização, recepção e afetações. Isso inclui o estudo de suas técnicas e convenções culturais, que se manifestam como formas de inscrição e grafia de saberes, de acordo com a autora (Martins, 2022).

Isto ocorre especialmente através do corpo. Ainda de acordo com Maria Leda Maria Martins (2022), o movimento do corpo-voz, do corpo-chão, do corpo-mastro, ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica e espiralar das temporalidades simultâneas. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance (Martins, 2022, p. 133-134).

As civilizações africanas, no Saara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada. Reduzir a civilização da palavra falada a uma negativa “ausência do escrever” demonstra uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. Uma sociedade oral reconhece a fala como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada em elocuções-chave, isto é, a tradição oral. Ela pode ser definida como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder. Dizer ou nomear é fazer. As palavras criam coisas, o nome é a coisa. (HGA, 2013, p. 52).

Já as relações com o tempo ancestral são fundamentadas em ensinamentos e conhecimentos que ultrapassam as noções ocidentais de temporalidade e espaço. Ao resgatar a ancestralidade, valorizar a oralidade e a corporeidade, e utilizar a ficção especulativa como ferramenta de projeção de futuros, Djonga e movimentos como o afrofuturismo e o Hip Hop não apenas desafiam as narrativas hegemônicas, mas também constroem novos caminhos para a emancipação e a celebração da identidade negra. É um convite à imaginação radical, à

subversão das expectativas e à construção de um mundo onde as multiplicidades são aceitas e celebradas como a própria essência da existência. A História Geral da África conclui ainda que

Antes de interpretar suas tradições, o historiador deve iniciar-se nos modos de pensar da sociedade oral. A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Suas características particulares são o verbalismo e a transmissão, o que faz dela um documento mais frágil que o documento escrito que é um objeto: um manuscrito. Mas, nem toda informação verbal é uma tradição oral. A origem das tradições pode repousar num testemunho ocular, num boato ou numa nova criação baseada em diferentes textos orais existentes, combinados e adaptados para criar uma nova mensagem. Mas somente tradições baseadas em narrativas de testemunhos oculares são realmente válidas. Esta definição de tradições não implica nenhuma limitação, a não ser o verbalismo e a transmissão oral. Inclui toda uma literatura oral, testemunhos inconscientes, que fornecem detalhes sobre o passado e são fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral. Tudo que uma sociedade considera importante para o seu perfeito funcionamento é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição. Toda instituição e grupo social tem uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e o justifica. Por isso, toda tradição terá sua “superfície social”, sem a qual a tradição não seria mais transmitida (Vansina, 2013, p. 52).

É exatamente essa performance, classificando o Djonga como um intérprete social brasileiro, que “RAPensar as Temporalidades” me soa interessante e extremamente importante. Vejo o Gustavo Marques como um artista que possibilita, através de seus posicionamentos e obras, integrar o debate sobre temporalidades e tempos históricos. O Djonga realmente é uma figura interessante por saber brincar, saber entrar e sair, conhecer os caminhos. Não é à toa que Djonga faz referências diretas a Exu. Balançado pelos movimentos de Exu, Djonga é um negro mineiro que usa seu corpo como tecnologia de ancestralidade e potencialidade. O corpo negro que constantemente foi violado e que desde a infância surge como um problema no Brasil (como retratado em algumas músicas dos seus álbuns), passou a representar força, resistência, possibilidade e persistência de vida.

Além do mais, Djonga, através do seu corpo e da sua voz contribuiu para a esperança de que é possível falar e traçar outras rotas de fugas. Tal ascensão é pessoal e subjetiva, mas pode vir a ser também econômica, social e política. Artistas não escapariam dessas experiências históricas e no caso do Djonga, ele "chamou a responsabilidade para si". Como já foi observado, contradições são marcas registradas no trabalho e na vida pessoal do Djonga, e isso também o torna humano. Ele utiliza-se disso como potência e, como apresentado anteriormente, brinca com as lógicas e se esforça para retornar para os seus. Djonga relata suas experiências temporais e constrói imagens desse tempo ancestral e afrofuturista, deslocando-se constantemente em espirais.

Projeções temporo-espaciais de territórios são também constatadas nas canções de Djonga e elas evidenciam, como no rap “Ladrão”, o desejo de que a cultura do outro, como falar espanhol, e não apenas os seus produtos midiaticamente globalizados cheguem à favela. como no rap “Ladrão”, o desejo de que a cultura do outro, como falar espanhol, e não apenas os seus produtos midiaticamente globalizados cheguem à favela. Vai pensando, os fiéis da sua área falando espanhol Não só com a peita da Espanha As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser considerada estranha 46 Por muito mais que comprar os carro, comprar pessoas, luxúria e maconha Quando seu filho te olhar no olho, o que ele vai sentir, orgulho ou vergonha? (Djonga, Ladrão, “Ladrão”, 2019. Destaque nosso). Vemos no trecho acima que Djonga insta o seu ouvinte a imaginar os fiéis “da sua área falando espanhol”, não apenas com a camisa da seleção de futebol do país, item tipo exportação, confeccionado por grandes marcas que buscam mão de obra barata em países subdesenvolvidos. Mais que isso, o rapper mineiro sonha com a “irmã” negra com cabelo “sarário crioulo” caminhando, sem que a sua caminhada seja considerada estranha ao seu território, que aqui se reveste de lugar. Radicalizando a questão do consumo e expondo a escravidão gerada por sua busca constante, Djonga demonstra na última linha do trecho citado anteriormente, que “carro”, “pessoas”, “luxúria” e “maconha”, presentes em muitas das produções de rap, podem representar, na verdade, a ilusão que seduz e afasta os povos colonizados da realização efetiva de sua emancipação. (Medeiros, 2019, p.45)

O DONO DO LUGAR E A NEGRITUDE ANCESTRALIZADA AFROFUTURISTA

Apesar de precisar jogar com o sistema, Djonga nem sempre se deixa enquadrar neles. **Isto ocorre com as denominações de ladrão e o dono do lugar. Na perspectiva histórica, quem é considerado o ladrão? Quem define o que é O Dono do Lugar? Qual narrativa é perpassada através do que se consome, sente, ouve, vive e vê? Quem é o que? Quem constrói esses discursos?** Como Gustavo Pereira Marques, sendo o Djonga, se utiliza da linguagem corporal e artística se afirmando como referência, buscando ser condizente com a sua prática de performance, assumindo para si certos posicionamentos por via da corporeidade. No caso de Djonga, ele busca retratar o ladrão e o dono do Lugar como estruturas de um negro em movimento que se utiliza da potência artística para ser um intérprete da sociedade brasileira. Cria por meio dessas figuras reflexões e conhecimentos sobre política, economia, história, temporalidades, cultura e outros aspectos potentes criados, denunciados relatados e experienciados através de uma lente cultural negra ancestralizada e afrofuturista.

*O dedo
Desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
Cê cresce achando que cê é pior que eles
Irmão, quem te roubou te chama
de ladrão desde cedo
Ladrão
Então peguemos de volta o que nos foi tirado
Mano ou você faz isso ou seria em vão o que
os nossos ancestrais teriam sangrado*

*De onde eu vim, quase todos dependem de mim
Todos tremendo meu não, todos esperam meu sim
Do alto do morro, rezam pela minha vida
Do alto do prédio, pelo meu fim
Ladrão, no olhar de uma mãe eu consigo
entender o que pega com o irmão
Tia, vou resolver seu problema
Eu faço isso da forma mais honesta
E ainda assim vão me chamar de ladrão
Ladrão*

Djonga Hat –Trick (2019)

Como apontado por mim anteriormente (Martins, 2023) por meio destes versos é possível realizarmos uma analogia com a história de Robin Hood, famoso personagem da literatura inglesa que roubava dos ricos para dar aos pobres. Elucidei (Martins, 2023) que no caso do Djonga ele busca roubar, tendo uma proposta de resgate como sinônimo, para devolver a ascensão para aqueles que participaram da sua caminhada desde sua origem, procurando inverter os termos e papéis, dizendo que na verdade aqueles (as) que fazem com que haja uma manutenção no sistema brasileiro de ver preto (a) como ladrão (ã), é quem deveria ser considerado (a) como quem furta e rouba o outro.

Quem historicamente roubou a população negra, sequestrando-os em África, é ainda hoje quem rouba a mesma população negra diariamente, até mesmo com olhares, pensamentos, medos inconscientes, exclusões e falta de reparação histórica, sequer permitindo que os negros não sejam vistos desassociados da imagem sobre o ruim, feio, o perigoso, o sujo e o violento. No canal *O algoritmo da Imagem*, apresentado por senhorita Bira, ela discute a ‘*A marca de Cã*’,^{cxlix} onde:

Cã, filho de Noé, ao zombar da nudez de seu pai, foi amaldiçoado para todo o sempre. Seus descendentes estavam fadados a carregar por toda a eternidade a marca do maldito: a pele escura. A fome, a escravidão e todo o azar da raça estavam justificados pela ausência de alma. São maus, selvagens e feios. Precisam ser dominados, domados, catequizados, europeizados, tornados brancos, limpos e alvos como os santos e o próprio Jesus. A beleza está nos olhos de quem vê. E os nossos olhos são azuis.

Refletindo sobre os imaginários e a semiótica construída por meio dessa lógica, o “ruim” e nesse caso, o ladrão, é construído imagetivamente como o corpo negro. Corpo este que deve ser aniquilado, embranquecido, aprisionado e destruído pela maldade que fornece ao mundo. Djonga tenta escancarar isso, ao passo que encara suas responsabilidades como homem negro e alguém que valoriza a ancestralidade e a família, ainda que não seja necessariamente sanguínea. Deste modo, ele também busca colocar a figura de ladrão relacionada a música e a cultura que fez e continua fazendo sucesso e dinheiro. Assim, usa-se da ancestralidade para

pautar essa necessidade de retorno e resgate daquilo que de fato seria importante e utiliza-se da estética da insubmissão para não aceitar o que lhe é imposto, orientando a si e aos (as) seus (as).

Tanto é uma construção histórica que o esclarecimento do artista Djonga vai para além do corpo e do dinheiro. Djonga demonstra que o “ladrão” é aquele que está inserido também nas discussões públicas, temporais, políticas, sociais e ancestrais que o perpassam, tal como na importante questão de concentração e má distribuição da terra. Quando o artista se refere ao morro, local este que moram pessoas que são semelhantes a ele em raça, economia e localidade, encontra-se tais sujeitos rezando por sua vida, pedindo para que tenham prosperidade, segurança, sucesso e proteção em seus caminhos. Diferentemente daqueles que residem no alto dos prédios, que estão nos grandes centros e que não foram marginalizados por um processo escravagista e racista, nem mesmo se parecendo fisicamente com ele, mas estando em prontidão e clemência pelo fim de sua vida.

Juntei essa coisa do estereótipo, do ladrão, com esse lance do resgate às origens. No que deu? Já que vocês acham que eu sou ladrão, então o que eu estou fazendo é roubar a cena e chamar a atenção mesmo, tá ligado? (sic) Roubar as mentes e trazer para o nosso lado, pegando tudo o que eu conquistei: prêmios, status, dinheiro e capacidade de influência, trazendo de volta para as minhas raízes. É um lance mais Robin Hood do que esse ladrão do senso comum” (DJONGA, 2019, p. 100).

Assim, Djonga está se utilizando da figura do ladrão para refletir sobre temáticas acerca da distribuição de terra e renda no Brasil, refletindo “sobre a perspectiva de preocupação com aqueles (as) que são afetados(as) pelo sistema desigual no qual são envolvidos (as) e que fazem com que esses corpos negros e brancos pobres sejam marginalizados, permanecendo sendo aniquilados e subjugados” (Martins, 2023, p. 99).

Ao relatar as dependências e expectativas familiares devido a ascensão que teve após se tornar o Djonga, afirmando que o discurso de ladrão pode não mudar apesar de realizar as ações de forma honesta, chama os iguais a ele a “*pegar de volta aquilo que nos foi tirado*”, em tom de convocação, incentivando uma organização coletiva dos/as negros e negras brasileiros/s, cujo objetivo é honrar a luta ancestral que começou anterior a ele, mas que se perpassa no agora e ainda existirá em alguns futuros.

Nessa faixa, considerada uma das mais autoexplicativas sobre os objetivos do álbum, é nítido algumas intenções e problematizações criadas pelo artista Djonga nesse disco, tal como a não aceitação do significado atribuído por brancos (as) e ricos (as), que subjuga às pessoas negras, a necessidade de repensar quem rouba quem, as responsabilidades que aqueles (as) que possuem ascensão econômica são cobrados (as) para auxiliar aos (as) seus (as) e a forma como a leitura mental de certos conceitos já predestinado precisam ser modificados. Perpassando por toda questão racista que a sociedade pondo em julgamento sujeitos negros como ladrão simplesmente pela sua

cor e/ou vestimenta, a apropriação desse termo e a ressignificação do mesmo é uma tática de luta muito necessária, já que ao citar o termo “Ladrão” como título de um trabalho da musicalidade do rap, Djonga consegue também transformar a expressão em um sentido positivo, contribuindo para que esta palavra tenha agora diferentes associações, não necessariamente apenas negativas, mas como algo artístico e que trouxe além de outras coisas, recursos financeiros justamente para alguém que possui a cor e o fenótipo na qual geralmente é tido como aquele quem rouba, o ladrão. (Martins, 2023, p.84)

Gravado na residência da sua avó, em São Lucas, Belo Horizonte – MG, o álbum do gênero Rap, composta pelo Djonga, interpretada pelo próprio Djonga e Coyote Beatz, seu DJ, o álbum “LADRÃO” é composto por 10 faixas, conta com 40 minutos e 13 segundos DE duração, 4 participações (Felipe Ret, MC Kaio, Chris Mc, Dougnow) sendo lançado pela produtora Ceia. “Ladrão” é o terceiro álbum do rapper e conta com a produção de Thiago Braga, Fritz e JNR, estando disponível em todas as plataformas digitais de reprodução musical apresentadas no capítulo 3. Nas palavras de Djonga, ele fez um processo de ressignificação, buscando um roubo de mentes, de postura, ação e devolução aos seus e suas raízes. Nas tabelas a seguir destaco alguns aspectos técnicos sobre o álbum Ladrão (2019).

Tabela 01: Aspectos técnicos sobre o álbum Ladrão (2019)

Aspectos Técnicos do álbum Ladrão (2019)	
Data de Lançamento	13 de março de 2019
Gênero	Rap
Duração do álbum	40 minutos e 13 segundos
Interpretação	Djonga
Produção Musical	DJ Coyote Beatz
Formato	Streaming / Download digital
Produção Executiva	Ceia Ent. (Gravadora/Selo)
Mix/Master	Arthur Luna e Coyote Beats
Direção Criativa	Djonga e Alvaro Benevente
Direção de Arte e Capa	Alvaro Benevente
Fotografia	Daniel Assis e Bruna Serralha
Produção	Nicole Balestro
Lyric Vídeo	Alvaro Benevente e Vítor Fonseca
Outras informações relevantes O álbum Ladrão (2019) foi gravado na residência da avó do rapper Djonga, Dona Maria Eni Viana, em São Lucas - BH; A produção do álbum conta com o coral/voz da cantora Marina Sena e da sua banda da época, Rosa Neon, nas músicas Hat Trick, Leal, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Falcão.	

Este disco foi eleito um dos 25 melhores álbuns brasileiros do primeiro semestre de 2019 pela Associação Paulista de Críticos de Arte.	
Disponível em:	Spotify; Youtube; Deezer; Apple Music; Tidal; Google Play; iTunes Store; Amazon e Music
Links para acesso:	https://onerpm.lnk.to/Ladrao e https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kQHNdXtAj3vDcX3CabT5HEd1MufwGWWjM

Fonte: Criação própria da autora
(Informações retiradas da plataforma Youtube)

Tabela 02: Informações sobre o álbum Ladrão (2019)

Nº da Faixa	Nome da música	Tempo	Participação	Contexto e/ou outras informações iniciais	Visualizações no Youtube
1	Hat-Trick	4:30	-	“E se fosse o contrário?” e “Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?” Estas são as frases e os questionamentos centrais do artista Djonga nesta faixa, onde ele busca aprofundar sua criticidade em relação ao comportamento de artistas negros que ascendem e se esquecem das suas origens e da sua cor, se esforçando para se tornar ou para ser aceito como aquilo que não é, neste caso, um homem branco rico. Em quesito letra e som, Djonga utiliza-se de efeitos sonoros em momentos específicos (como uso de violino, batidas mais fortes ao dizer “é tudo nosso”, som de sua risada, coral para dar longividade e barulho de disparo de arma de fogo para simbolizar a morte do jovem negro), para potencializar seu discurso e relaciona a sua vivência, a ancestralidade e a necessidade histórica da luta para que a continuidade das vidas negras possam existir e serem mais respeitadas. Exaltando a negritude, o cantor se coloca como rei, por ser aquele que vive rodeado de outros reis e rainhas e como quem ascendeu ainda que tudo fosse contrário a isso. Buscando resgatar uma aproximação da realidade dos jovens negros brasileiros e uma junção ao	12.370.368 + 7.650.107 (clipe)

				Movimento Negro, aponta como essa população sofreu e sofre no percurso da história, sendo considerados e tratados como ladrões, quando na verdade, desde a colonização, foi quem foram roubados. Sendo assim, se apropria da ideia de ladrão e idealiza tomar de assalto e modificar certas estruturas raciais, políticas, culturais, geográficas e sociais, se apresentando como 3D (Deus, Diabo e Djonga). Tais temáticas aparecem de forma mais detalhada através do videoclipe proposto.	
2	Bené	3:59	-	Iniciando a faixa com uma conversa direcionada ao seu DJ Coyote Beatz, Djonga questiona as transformações raciais e a apropriação que ocorreu da branquitude em alguns aspectos da população negra, mas que ainda assim não podem ser comparadas. Assumindo para si a responsabilidade de ser um artista influente, busca aconselhar jovens negros a valorizarem a vida, através do refrão “Pega a visão/Não vai se perder/não” e chama Elis Regina para diálogo ao apontar que “Eu vou à luta Elis/Porra, viver é melhor que sonhar”, em referência a obra Como Nossos Pais, interpretada pela artista. Relembrando o episódio da facada no Jair Bolsonaro na época das eleições, citando desenhos, levantando questões de gênero e de diáspora, Djonga utiliza-se da criticidade e busca politizar, problematizar e apresentar novas versões e sugestões para a sua própria história de vida, para a história dos jovens negros e para a história da população afrobrasileira, esta que são “Reis africanos no império errado, uôô/Mal sabem que tem um império herdado, yeah”.	6.277.539
3	Leal	3:43	-	Contando novamente com coral da banda Rosa Neon e com efeitos sonoros de sussurros e batidas consideradas mais lentas e	106.226.907

				romântica, esta música é uma homenagem para sua companheira da época, Malu Tamiettie é em quesito numérico, a obra mais escutada da carreira do Djonga até os dias atuais. Ao retratar a história do casal, apresenta sobre relacionamentos, necessidade e a possibilidade de corpos negros se amarem e se fortalecerem para ficarem juntos. Relacionando com questões históricas, há uma discussão da noção de temporalidade e o que é considerado “para sempre”, e traz também alusão a outros pontos importantes a serem discutidos, como a comparação da sua amada com a rapper e atriz Queen Latifah e não com uma mulher da cor da Katy Perry, a criação do mundo, a noção de liberdade e coragem, a arquitetura de Oscar Niemeyer, considerada tão bem feitas quanto o corpo de sua companheira, e como é o dia-a-dia em uma relação afrocentrada. Aqui, Djonga aproveita para trazer um contexto peculiar de artistas reconhecidos no meio do rap, que neste momento estavam desentendidos, e une os dois ao versar “Ouvindo Felipe Ret com som no talo/Gritando que o mundo é nosso/Ouvindo Don L com ela no colo/Pensando que se foda o mundo”, tornando possível uma aproximação ao ouvir o som de ambos.	
4	Deus e o Diabo na terra do Sol	6:37	Filipe Ret	Inspirado no filme do cineasta brasileiro Glauber Rocha (1964), Djonga rebate críticas sobre sua performance, busca ampliar sua crítica social ao que acontece no Brasil e joga com a temporalidade, refletindo sobre passado, questões que estão acontecendo atualmente e projeta futuros melhores, tal como aconteceu na época de Canudos, e considera também a busca por novos e diferentes caminhos como algo palpável. Faz	10.255.784

				isto exaltando a si, a forma que se tornou reconhecido no seu estado, aponta uma soberania sobre seus adversários trazendo exemplos de que “jogam em divisões diferentes” e como um anti herói que também sabe a importância do amor, convida a companhia daquelas/es que ama para participar desse momento emancipatório com ele. Citado na música anterior (Leal), o artista Filipe Ret, faz nesta faixa, sua participação dizendo sobre as suas experiências, trazendo trocadilhos durante sua apresentação, prezando pela liberdade para viver e mostrando como a favela e o mundo ainda são sertões. O rapper provoca ainda o artista Baco Exu do Blues que utiliza a concepção da ideia histórica de Exu como diabo, ao dizer que “Porra/Eu faço parecer fácil/ Porque sou o primeiro diabo/Muito antes de Baco” e relembra também casos como o de Brumadinho e Mariana, que tiveram desastres causados por ganância capitalista, deixando dezenas de vítimas fatais, desabrigados e desaparecidos. Ret finaliza sua participação dizendo que “o amor é o mais alto grau da inteligência humana”, permitindo se pensar sobre como o conhecimento pode ter uma base diferenciada e fundamentada no sentir.	
5	Tipo	4:00	MC Kaio	Esta música é uma produção considerada como love song e apesar de levantar questões que carecem de uma leitura com um olhar feminista, elucida o intuito de Djonga em demonstrar seus sentimentos e paixões, de forma a se declarar para sua amada. Apontando momentos íntimos e amorosos, o artista também possibilita nesta faixa, a interpretação de outras formas de relacionamento, uma diferente experiência histórica com o tempo e com o que ocorreu com o personagem Che Guevara. Djonga, ao	24.476.272

				falar de amor, retoma um orgulho ancestral e se coloca como rei do lugar onde reside e também altera a ideia de aprisionamento, permitindo-se ser preso somente nos cabelos encarachados, diferentemente do que retrata nas suas outras músicas, ao referir-se a forma da prisão estatal e a violência policial.	
6	Ladrão	4:33	-	A produção musical desta faixa conta com uma voz do próprio Djonga repetindo a maioria dos versos em um tom como se fosse uma dobra musical, que permite sentirmos uma profundidade e a reafirmação da voz, ao mesmo tempo em que se parece algo cantado de forma mais livre, onde o Djonga surge como alguém/algo que reafirma e que dá ênfase no que está sendo dito, mas que ao mesmo possui uma sensação de pausa, onde nota-se um maior fôlego, um espaçamento, algo que está longe, mas perto, como uma espécie de eco, possibilitando inclusive que o som fixe de forma mais fácil a ideia do que ele quer transmitir. Exaltando seu trabalho e suas composições, mas ciente do contexto do rap e das questões que envolvem as ascensões e declínios dos artistas e a sociedade brasileira, diante do racismo, essa faixa apresenta o conceito central do álbum e elucida como Djonga pensa a proposta artística. A música que leva o nome do álbum, termina com uma parte da canção Guerreiro de Atitude “Robin Hood”, funk de MC Hudson 22, onde nos permite questionarmos qual tipo de Ladrão Djonga quer se apropriar, do que se considera correto e do que será construído ou desconstruído o futuro e o próprio momento atual. Aqui, Djonga critica mais uma vez a apropriação branca, que mantém os privilégios em uma estrutura baseada no racismo, sem nenhuma vivência periférica, e aponta como seus desejos e	14.280.131

				projeções futuras veio a se realizar, permitindo que ele questionasse e imaginasse para além dos estereótipos e expectativas que havia sobre ele, enquanto negro.	
7	Bença	3:55	-	Iniciando com a voz de um bebê, falando Vovô e mamãe, e finalizando com a oração e benzimento de sua avó e cuidadora espiritual, Maria Eni, esta obra é a que melhor representa o objetivo do álbum e do Djonga enquanto artista. Tal canção apresenta a preocupação com a ideia de resgatar valores e respeito a ideia do tempo e da ancestralidade, que o cantor julga ser indispensável, incentivando um retorno ao colo de quem se ama, retratando sobre a sua família, sua relação com o seu pai e com seu filho e a potência que fez com que ele seja o que é.	38.108.028
8	Voz	5:22	Doug Now & Chris MC	Se eternizando a partir do “combinaram de nos matar, combinamos de ficar vivo”, há nesta música, uma relação com a noção da potência do afrofuturismo, uma crítica a facilidade do acesso educacional para a população branca e o impacto disso para a população negra, uma demonstração das violências perpetradas pelo racismo e sua vontade em se preocupar com outras coisas, mas que isso não lhe é permitido devido aos processos de colonização e colonialidade, baseados na escravidão e no racismo que o faz ficar constantemente em resistência e em alerta, salvando-se pela arte constantemente.	3.220.913
9	Mlk 4tr3v1d0	1:26	Autor: Jorge Aragão	Interpretando e adaptando a música do sambista Jorge Aragão, Djonga apresenta sua trajetória e se coloca em um lugar de insubmissão, contrariando qualquer crítica, e demonstrando como é merecedor de reconhecimento e respeito, assim como ele tem pelo Movimento Social Negro e pelo Movimento Hip Hop.	1.106.845

10	Falcão	3:53	-	Com o coral de Marina Sena, Djonga expressa ter ciência da importância que a sua arte tem para as pessoas que o ouvem e sentem-se representadas por ele, enegrecendo a ancestralidade e incentivando a liberdade para os negros. Inclusive, se coloca politicamente ativo e faz uma demonstração das fragilidades de alguns sistemas ocidentais como a dualidade de gênero e a corrupção do Estado e do judiciário brasileiro.	13.721.831
Total de visualizações do álbum: 237.693.006 (Acesso em 12/04/2024)					

Gustavo Pereira Marques continua a caminhar e abrir novos caminhos, contrários àqueles que foram impostos, fazendo uso da insubmissão para ser um homem negro e periférico associado a palavra ladrão, não mais como algo negativo. Semelhante ao que se considera da insubmissão, o objetivo de Djonga é a criticidade e luta perante à negação ao direito da vida que lhe foi retirado para imposição e manutenção da cultura dominante pela violência. Violência esta que é, “no caso do Brasil, uma mesma cultura branca, racista, heteronormativa e com desejo de ser europeia”, mas tendo os negros em movimento como contrários a tais normas “que continuam em resistência e fundamentação em uma ancestralidade que é presente e potente em suas vidas” (Martins, 2023, p. 84-85).



Fotos: Daniel Assis e Bruna Serralha
(Capa do álbum Ladrão)

“Não sei, tô muito feliz né de tá, de ter feito esse trampo. Ladrão é isso né véi? Fora..Nós temo que resgatar né mano, nós temo que voltar a origem sempre, os cara chama nós de ladrão desde de sempre, desde que nós é criança, tá ligado? Nós somos sempre isso, ladrão, vagabundo, safado, desde de 10 anos de idade cê fica ouvindo isso. Ai não é nem com as palavras as vezes né, esconde a bolsa quando cê vem, cê fala, pô sou ladrão né, te olha estranho quando cê entra no shopping, porquê será? Fazer alguma coisa ruim com eles né? Vai robar a filha deles ou alguma coisa né? Material mesmo (irônico). Tá véi, a gente rouba e leva de volta para quem é dos nossos, ai fica zero a zero. (Djonga, 2019)

representação de Ogun na Umbanda e onde o corpo ensanguentado de Djonga simboliza “a violência dos algozes contra corpos negros” (Ferreira, 2021, p. 68).

Ao analisar a capa com outras perspectivas, nota-se também, uma referência a figura de Exu. Sabe-se que Exu é o princípio e está em tudo. Ele representa não só a ancestralidade na sua maior forma de representação, mas tudo que existe. Acredita-se no Candomblé que nada se faz sem Exu, já que é considerado o orixá do movimento, das mensagens e quem faz a fusão entre o todo e a parte. “É Exu quem faz e desfaz tudo e todos. [...] Exu significa na linguagem yorubá ‘esfera’, ou seja, aquilo que é infinito, que não tem começo e nem fim e representa o todo ou a fusão das partes” (Correia, 2020).

Djonga ao representar Exu “enaltece suas raízes africanas, faz a referência a violência e o preconceito sofrido por religiões dessa matriz e se consagra como um portador de uma mensagem necessária para o desmantelamento de um status quo prejudicial a sua identidade racial” (Corraide, 2020, p. 102). Usando da ancestralidade como ligação espiritual, mas também como uma arma política para resistir cultuando e aprendendo, percebe-se a relação na capa em alusão à figura de Exu, colocando-o como quem vem na frente, quem traz consigo caminho, virilidade, quem olha com os olhos bem abertos e quem possui a boca que tudo come, além da representação ao ejé (sangue) e seus olhos bem abertos que elucidam a luta e a busca de Exu por melhores condições de existência, com outras experiências no tempo histórico, estratégia e sagacidade (Martins, p. 74-75), almejando se tornar O dono do Lugar (2022).

O dono do lugar...uma experiência musical sobre minha luta contra os moinhos de vento, contra inimigos maiores que eu, ou que não existem, uma reflexão sobre indústria da música, masculinidade preta...sobre como as pretas que me cercam me seguram, sobre como meus filhos me salvam...um disco que diz mais do que isso tudo, pq sou um geminiano impetuoso demais pra seguir o protocolo...só quero que ouçam dia 13 do 10 (Djonga – Onerpm, 2022).



Fotos: Coniim
(Capa do álbum O Dono do Lugar)

É uma reflexão, sobre contra quem estamos lutando, pelo que, e se temos força pra isso. Essa representação já começa pela capa, onde escolhi diversos moinhos, uma referência a 'Don Quixote', de Miguel de Cervantes, que é uma grande alegoria sobre isso, essa loucura, idealismo, confusão. Acredito que isso diga muito sobre as letras do disco e sobre meu atual momento (Djonga – Onerpm, 2022).



Fotos: Coniim

(Contracapa do álbum O Dono do Lugar)

Quando fiquei pensando nessa Parada do Dom Quixote, eu refleti que estava falando tanto de indústria, falando tanto desse inimigo que é maior que eu, ou que eu nem sei se ele existe. Como em um momento que as coisas estão tão instantâneas e rápidas, que estão acontecendo eu to fazendo músicas de 5 minutos, falando tantas palavras e coisas sérias, eu pensei que eu só posso ser louco né mano” (Djonga – Onerpm, 2022).

Outra imagem central para a compreensão de sua obra é a alegoria de *Dom Quixote*, que permeia o álbum "*O Dono do Lugar*" (2022). A referência aos moinhos de vento na capa simboliza a luta contra inimigos que podem ser maiores ou até mesmo inexistentes, refletindo a "loucura", o idealismo e a confusão inerentes à jornada artística e existencial. Essa metáfora se estende à sua identidade, onde a "masculinidade preta" é construída e sustentada pelo suporte

vital das mulheres que o cercam e de seus filhos, que se tornam pilares de resiliência e "salvação" em um contexto desafiador.

Djonga também se posiciona criticamente em relação à instantaneidade da indústria musical contemporânea. Em um cenário que valoriza a rapidez e a superficialidade, o artista questiona a validade de produzir músicas de cinco minutos, repletas de "palavras e coisas sérias". Essa postura, que ele mesmo descreve como "loucura", é, na verdade, um ato de resistência e autenticidade. Como um "geminiano impetuoso", ele se recusa a seguir protocolos, optando por uma arte que provoca, questiona e se aprofunda em temas complexos, reafirmando a autonomia criativa e a integridade artística como valores inegociáveis. Assim, a obra de Djonga se configura como um espelho das tensões entre a arte, a identidade e as demandas de um mundo em constante aceleração.

Tabela 09: Aspectos técnicos sobre o álbum O Dono do Lugar (2022)

Tabela com aspectos técnicos sobre o álbum O Dono do Lugar (2022)	
Data de Lançamento	13 de outubro de 2022
Gênero	Rap
Duração do álbum	41 minutos e 45 segundos
Interpretação	Djonga
Produção Musical	DJ Coyote Beatz; Rapaz do Dread; Dallas e Honaíser
Formato	Streaming / Download digital
Produção Executiva	Paulo Correia
Mix/Master	Arthur Luna Beccaris
Direção Criativa	Djonga e Alvaro Benevente (Alvinho)
Direção de Arte e Capa	Alvaro Benevente (Alvinho)
Realização	A Quadrilha
Fotografia da Capa	Marconi Henrique - Conin
Assistente de Fotografia	Hugo Blender e Leonardo Mota
Modelos da Capa	Gabriela Martins e Rayane Caldeira
Produção da capa	Gabriel Pacheco e Paulo Correa
Assistente de Produção	Maria Luiza Tamietti, Luiza Alves e Leonardo Roberto
Figurino	Eduardo Dhug
Assistente de figurino	Amanda Gomide, Sophia Zorzi e Gisele Reis
Cabelo e Maquiagem	Gisele Reis
Outras informações relevantes	
Este álbum do Djonga, está entre os mais ouvidos do mundo e a relevância da obra, que ainda foi destaque em telão na Times Square na semana do lançamento, agradou ao público, o que fez com que todas as faixas do	

disco figurassem nos top 200 das principais plataformas de áudio, com “tôbem” sendo a música mais ouvida do álbum. O disco como um todo, atingiu o sétimo lugar no ranking mundial no Spotify, enquanto na Deezer, “O Dono do Lugar” é o segundo álbum mais ouvido do planeta, em dados levantados pela ONErpm, distribuidora digital das músicas do artista, entre 14 e 16 de outubro – menos de uma semana após o lançamento da produção.

Djonga lançou o álbum ‘O Dono do Lugar’ com uma intervenção artística, instalando um moinho de vento na Praça Sete, no Centro de Belo Horizonte - MG. Esta ação foi para divulgar a obra que foi inspirada em Dom Quixote, de Miguel Cervantes. O rapper viajou até Consuegra, cidade considerada um Patrimônio da Humanidade, que fica a 70 quilômetros da capital espanhola, Madrid, e onde estão os moinhos originais descritos no livro.

Outra ação de lançamento foi a preparação da publisher, com outdoors e lambe-lambes em diversas cidades do Brasil, sendo as cidades de Salvador (BA), Manaus (AM), Recife (PE), Campinas (SP), Curitiba (PR), Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS). Já os lambe-lambes puderam ser vistos em São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG) e Recife (PE). Essas divulgações continham um Qr Code onde um número limitado de pessoas poderia retirar kits montados pela produção do Djonga com lembrancinhas do disco.

Sobre a capa, Djonga disse na entrevista para o POPline que quem a idealizou foi Marconi, seu amigo de infância mais conhecido como Coninn, assim como quase todo mundo que trabalha com o artista, segundo ele, 90% das pessoas. Marconi se tornou o fotógrafo na estrada e é considerado por Djonga como “um cara com a sensibilidade artística muito foda e quis colocar ele pra fazer.”

Disponível em:	Spotify; Youtube; Deezer; Apple Music; Tidal; Google Play; iTunes Store; Amazon e Music
Links para acesso:	https://onerpm.link/odonodolugar e https://youtube.com/playlist?list=PLEE-L5Au_Xzf6xpfGjWHUPwja6qngl18&si=Zj6bmypbT5OSJ5V

Fonte: Criação própria da autora
(Informações retiradas da plataforma Youtube)

Ao longo de uma entrevista para o POPline (2022), a repórter indagou o Djonga dizendo: “Eu queria que você falasse um pouco sobre a capa do disco. Eu não pediria isso se fosse qualquer outro artista, mas como é você, que coleciona capas icônicas, eu quero saber”. Djonga responde que: “essa capa é louca porque eu sempre fico pensando muito em qual vai ser a capa. E quando você falou que esse disco tem esse lance de reestreia, tem um lance de começar de novo, tem o lance de sair daquele ciclo que eu tinha criado, de lançar [novos álbuns] no dia 13 março sempre e tal, e a capa também tinha que ter esse lance de reestreia”.

As duas capas dos álbuns possuem referências ao sangue. São imagens fortes, violentas, mas que representam a vitalidade, a vida e criação. Apesar de ter a coisa artística, Djonga

elucida que queria voltar para uma capa mais artística e mais sensível e que fosse uma releitura. Assim que o artista considera a capa do álbum o *O dono do Lugar*. Djonga afirma que:

(...) essa capa é uma releitura de Dom Quixote, da cena icônica e clássica de Dom Quixote. E eu nunca gostei de explicar as capas, então não vou explicar de novo não, mas têm muitas coisas interessantes dentro daquela capa. As mulheres pretas ali, né? O moinho de vento, o coquetel molotov sendo jogado no Moinho de Vento. O coquetel molotov representa muito: o lance do ‘fogo nos racistas’, é fogo nos outros, que o Djonga põe toda hora, não sei o que e tal. E aquele inimigo, ali, representado no moinho de vento que a gente não sabe quem é, enfim. Não quero explicar muito não, mas está tudo um pouco dentro disso aí, sacou? É uma analogia do Miguel dos Cervantes, do Quixote, e o mais legal de tudo é que a gente teve a oportunidade de ir lá em Consuegra – que foi o lugar que o Miguel de Cervantes se inspirou para fazer essa passagem dos moinhos de vento -, fomos lá nos moinhos originais. (Djonga, 2022)

“É uma reflexão, sobre contra quem estamos lutando, pelo que, e se temos força pra isso. Essa representação já começa pela capa, onde escolhi diversos moinhos, uma referência a ‘Don Quixote’, de Miguel de Cervantes, que é uma grande alegoria sobre isso, essa loucura, idealismo, confusão. Acredito que isso diga muito sobre as letras do disco e sobre meu atual momento” destaca Djonga. Entretanto, “O Dono do Lugar” não deixa de falar muito sobre a vivência de Djonga, além de reflexões sobre o masculino e masculinidade, motivadas pela criação de seu selo.

O artista aponta ainda que tem aprendido muito ao longo do processo de trabalhar com mulheres, sendo uma descoberta que o levou a “*refletir sobre como estamos sendo moldados até aqui, e isso tem me ensinado a ser mais pai, cortar laços que não me agregam, ter paciência, mas sem deixar de ser aquele Djonga quente, apaixonado e que luta pelo que acredita*”, de acordo com o próprio artista.

Do nascimento ao lançamento A ideia do disco partiu de um momento em que o artista estava desesperançoso por causa da pandemia, amargurado e a vida não vinha seguindo o fluxo que ele queria, já que sentia saudades dos palcos, e estava um pouco ressentido com o lançamento de “Nu”, álbum anterior, onde o cantor afirma que não foi finalizado como esperado: “comecei a achar que o problema era lançar disco, já que vivemos essa febre dos singles. E eu gosto de disco, que seja uma obra conceitual de ponta a ponta e isso martelava na minha cabeça, mas a volta aos palcos me ajudou a colocar as ideias no lugar e aí surgiu a ideia para este trabalho”. Desta forma, Djonga decidiu não lançar nenhum single até o fim de 2022 para trabalhar intensamente em “O Dono do Lugar”, que foi sendo gravado ao longo do ano. Já a data de lançamento, embora não tenha 13 de março – como de costume –, acabou sendo escolhida no mesmo dia, porém em um mês diferente: “diante de tantos acontecimentos que estão por vir em 2022, não encontrei uma data melhor. O 13 me persegue”. (Djonga, 2022)

Ainda citando a reportagem para o Popline, Gustavo Marques elucida que a maior referência, além da figura paródica, aventureira e criadora de seus próprios mundos de Dom Quixote, são as suas “batalhas contra os moinhos”, representadas na capa do disco como “uma experiência musical, sobre minha luta contra os moinhos de vento, contra inimigos maiores que eu, ou que não existem”, contou o cantor em suas redes sociais ao divulgar o álbum.

Na história, Dom Quixote decidiu lutar contra os moinhos de vento por confundi-los com Dragões, desde então essa se tornou uma expressão para descrever situações em que se cria uma percepção errada de um adversário ou de um cenário. “*O Dono do Lugar*” é uma experiência musical, sobre minha luta contra os moinhos de vento, contra inimigos maiores do que eu ou contra inimigos que não existem. É uma reflexão sobre a indústria da música, sobre a masculinidade preta, sobre como as pretas que me cercam me seguram, sobre como meus filhos me salvam”, relatou Djonga em seu perfil do Instagram antes do lançamento.

Em comemoração aos dois meses do lançamento do álbum “*O Dono do Lugar*“, Djonga realizou uma ação que foi um sucesso. Através de seu selo, A Quadrilha, o rapper realizou os shows do álbum em quatro capitais brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte, que acompanhavam um QR code levando a um hotsite com as informações sobre o álbum e um endereço físico onde um número limitado de fãs, por cidade. Cada fã que encontrasse o Qr Code poderia retirar um kit com camiseta, copo, chaveiro e pôsteres comemorativos. Interessante que a estratégia funcionou e todos os brindes foram esgotados.

As discussões propostas pelo artista Djonga em suas obras *Ladrão*, lançada em 13 de março de 2019, e o álbum *O Dono do Lugar*, disponibilizado em 13 de outubro de 2022, a partir da análise das categorias de ancestralidade e afrofuturismo, colocam-no como sujeito consciente política, intelectual e historicamente através da arte. Interpretar o Brasil através da arte, da ancestralidade e do afrofuturismo, estudando o Gustavo Pereira Marques foi uma das intenções deste trabalho, almejando que Djonga não seja uma memória esquecida, do ponto de vista histórico, a fim de que seja ampliado (não simplificado) a representação que ele e sua música podem vir significar. O sentido apresentado por Djonga, a vivência do sujeito em uma categoria do que foi e o rap como disputa: É um gosto e espaço aberto para todos? Tem uma lei fixa? O que fazer aos 50 anos no agora nos disse e nos diz sobre passado e perspectivas de futuro? Será a reprodução do passado ou a criação de futuros? E como é possível criar futuros, reimaginando passados?

O afrofuturismo do Djonga está (também) no ato de não querer representar sua existência somente em ações contrárias, mas no próprio ato de viver, ser livre, poder realizar escolhas, ser contraditório, retirar expectativas do outro sobre ele, construindo sua própria

subjetividade. No TCC, defendido em 2023, foquei na resistência direta, em atitudes consideradas insubmissas do Djonga que o colocam como um signo da luta negra. Na dissertação, volto-me para outra face, que também está interligada a uma postura combativa, mas que se aproxima das percepções vividas em áreas pessoais que contextualizam a interpretação da sociedade brasileira.

De Ladrão (2019) a O Dono do Lugar, (2022), me parece uma auto-coroação no aspecto da linguagem e corporeidade utilizada pelo artista. Em ambas as obras Djonga apresenta-se como um “rei”, aquele que tem autoestima, que é combativo, que interpreta contextos históricos, experiencia temporalidades, que se posiciona sobre aspectos políticos brasileiros, reflete suas experiências e se consagra a partir de sua subjetividade, especialmente pelas realizações familiares, que são também coletivas quando o lemos como um Negro em Movimento. Ao mesmo tempo, ele se apresenta satisfeito em ter conquistado tanto, mas atento para outras vivências, especialmente aquelas que ditam sobre as temporalidades que o perpassam. Isto levando em consideração o processo capitalista ao longo dos últimos séculos, intensificado pelo processo neoliberal que assola a sociedade brasileira. Em paralelo às questões econômicas, estão os denominados tempos não esperados, mas totalmente provocados, destacando-se nas produções de Gustavo Marques aspectos sobre a Momento do Rap Brasileiro, Masculinidades, Indústria Musical, Religião.

RAP É O VÍRUS, EU TRANSMISSOR

*Dinheiro é bom
Melhor ainda é se orgulhar de como
tu conquistou ele
Aqueles coisas, né, o que se aprende
no caminho importa mais do que a chegada
Isso te faz seguir real
Igual um filme de terror na direção
de Jordan Peele
Aqueles coisa, né, quem vai com muita sede
ao pote tá sempre queimando largada
É pra nós ter autonomia
Não compre corrente, abra um negócio
Parece que eu tô tirando
Mas na real tô te chamando pra ser sócio
Pensa bem
Tirar seus irmão da lama
Sua coroa larga o trampo
Ou tu vai ser mais um preto
Que passou a vida em branco?
Djonga em Hat-Trick (2019)*

Estes versos da faixa Hat-Trick (2019) são potentes exemplos do que este último capítulo busca desenvolver. Trazendo como real aquilo que se aprendeu ao longo do processo, Djonga se utiliza da citacionalidade vivida por uma outra pessoa negra - Jordan Peele - para exaltá-lo, dizendo que suas produções também fornecem essa sensação de realidade. Vale lembrar que Jordan Peele é o primeiro negro a receber o prêmio de Oscar de melhor roteiro original, em 2018, com a produção do filme *Corra!*. Ele também é ator e cineasta norte-americano e através de sua produtora *Monkeypaw Productions*, explora temas sobre a negritude e o racismo, por meio do gênero terror, protagonizados por personagens negros e desfazendo narrativas que exploram o racismo sistêmico de forma crítica, envolvente e criativa, como nas obras *Corra!* (2017) e *Nós* (2019).

Djonga também possui uma música chamada *Nós*, lançada em 2021 no álbum *Nu* que, segundo um vídeo publicado no canal FilosoFísica no youtube^{cl}, reflete sobre diversos nós possíveis, individuais e coletivos, podendo ser um nós sobre a coletividade sociorracial que é temática do filme e também das vivências do artista Djonga. Fazendo diversas referências à família, ao hip hop internacional e brasileiro e ao contexto do país, esta música é a representação dos questionamentos, inseguranças e da decisão em viver pela coletividade, tendo responsabilidades nas lutas coletivas, politicamente institucionais ou não. Essa faixa apresenta a própria relação do cantor com o Movimento Negro Brasileiro e com o antirracismo, apresentando pontos em comum da população negra em relação a como fomos/ somos afetados pela história das diásporas africanas, da escravidão, dos estereótipos, doenças, sentimentos, revoltas e resistências.

Outro dia eu me vi perdido
Chorando por algo que outro alguém me causou
Em minha direção, veio um mano e disse
A gente nasce sozinho e morre sozinho
A gente nasce sozinho e morre sozinho
Eu não quis acreditar
Eu não quero acreditar
Eu não vou acreditar
Até aqui tudo foi por nós
É nós, é nós
Uma porção de dedo pra nós, ó
Medo pra nós, ó, arma pra nós, ó

Até se tá com nós, tá apontada pra nós, ó
Cá entre nós, ó
Como é que desata esses nós?
Mais um virou presunto pelo quebra nós, ó
Gata, eu pensei demais em nós, ó
Praia pra nós, ó, casa pra nós, ó
Mas nós vai virar assunto lá pros nosso, ó
Neguin' mudou de vida e esqueceu de nós
Vamo morrer junto na merda e gritando: é nós, ó
Djonga em Nós (2021)

Note que “o nós” apresentado também podem ser relacionados àquilo que está amarrado ao íntimo de cada ser, sendo às cordas que nos aprisionam de maneira sistemática, financeira, racial e sentimental. Estes “nós” são também os galhos que por vezes se quebram, mas que se reconstróem por que a árvore tem uma raiz sólida e voltam a florescer e dar frutos. E também pode ser interpretado como o “nós” presente na metafísica, onde o questionamento central é “quem somos nós”?. ^{cli}

Djonga também lançou uma música que se chama Corra, em 2018, no álbum *O Menino que Queria ser Deus*, que me permitiu as reflexões abaixo.

O artista Djonga por meio de algumas obras e posicionamentos políticos comprova e assume a responsabilidade de ser o porta-voz dos sujeitos históricos silenciados, se apresentando contrário à colonialidade. Um exemplo é a sua obra Corra, lançada em 2018, que conta com a participação da artista Paige e pode ser compreendida em diálogo com “Os condenados da terra” (1961), obra clássica de Frantz Fanon. Ao realizar uma alusão aos ancestrais que sofreram com a colonização, Djonga na música e no videoclipe, assume a sua postura de negro marginalizado, “não somente contando a história de um povo oprimido pela escravidão e pela violência, mas se inserindo como ser ativo nesse processo, no qual está colocado, como negro e marginalizado, ao lado dos que foram vencidos depois da luta” (LEITE; PEREIRA, 2019 p. 72). (Martins, 2023, p. 28).

Atualmente, o Movimento Hip Hop experimenta uma fase de heterocronia peculiar, caracterizada por uma coexistência de temporalidades distintas. Enquanto suas raízes históricas e princípios fundadores permanecem relevantes, o movimento se insere em novos contextos e dinâmicas, especialmente impulsionado pela expansão digital. A maior visibilidade online e o acesso facilitado a plataformas digitais permitiram que o Hip Hop alcançasse locais e públicos anteriormente inatingíveis, democratizando seu alcance e consolidando sua presença global. Essa ubiquidade, contudo, levanta questões sobre a preservação de sua essência em meio a um cenário em constante transformação.

Nesse ínterim, o Hip Hop se vê imerso na lógica do capitalismo neoliberal, um ambiente que, por vezes, parece desvirtuar seus propósitos originais. A busca por visualização, acessos e likes e, conseqüentemente, por recursos financeiros, tornou-se uma realidade inegável. Embora essa adaptação ao mercado possa gerar a impressão de um esquecimento dos motivos e inspirações dos precursores do movimento, é crucial reconhecer que o rap, em particular, tem demonstrado uma notável capacidade de "jogar o jogo". Essa estratégia não apenas permite a realização de sonhos e a melhoria das condições de vida para muitos artistas e comunidades, mas também consolida o Hip Hop como um canal de grandiosa interpretação educacional em diversas áreas.

Para além da dimensão econômica, o Hip Hop se destaca como uma ferramenta poderosa para a compreensão de tempos e contextos históricos, oferecendo narrativas e perspectivas que muitas vezes são marginalizadas em outras esferas. Artistas, através de suas letras e performances, atuam como cronistas sociais, relatando vivências e provocando reflexões críticas. Adicionalmente, o movimento se revela um processo de cura e terapia, proporcionando um espaço para a expressão de dores, traumas e aspirações, e funcionando como um catalisador para o bem-estar mental e emocional de seus praticantes e ouvintes. Essa função terapêutica é intrínseca à sua natureza, transformando a arte em um meio de ressignificação e empoderamento.

A musicalidade negra, em suas diversas manifestações como o samba, o rap e o funk, exerce um impacto diário e profundo na vida daqueles que a ouvem. Essas expressões culturais não são meros entretenimentos; elas carregam consigo identidades, histórias e resistências, agindo de formas distintas sobre os indivíduos. A capacidade dessas musicalidades de tocar, inspirar e mobilizar as pessoas demonstra a força contínua da cultura negra como um pilar de transformação social e pessoal, reafirmando a relevância do Hip Hop como um dos mais potentes veículos dessa herança cultural na contemporaneidade.

Nesse contexto, é plenamente possível entrelaçar conceitos como ancestralidade, afrofuturismo, arte, política e movimentos sociais como o Hip Hop. A produção afrofuturista, por exemplo, vai além da simples representação de pessoas negras; ela exige a utilização da teoria crítica nas expressões da linguagem (Womack, 2018, p. 28). Essa abordagem se alinha com a natureza de movimentos como o Hip Hop, que para as pessoas marginalizadas, transcende a mera expressão cultural. Santos (2021, p. 27) ressalta que o Hip Hop se torna "uma arma, uma forma de resistência, um condutor no processo de mudança de realidade, promovendo a construção e a reconstrução de memórias". Dessa forma, tanto o afrofuturismo quanto o Hip Hop se configuram como ferramentas poderosas para a reivindicação de

narrativas, a reinterpretação do passado e a projeção de futuros possíveis, enraizados na sabedoria ancestral e na luta política contemporânea. Até porque, como afirma Ana Paula Santos (2017),

(...) o Hip Hop seria uma memória exilada no contexto do patrimônio cultural reconhecido e oficializado pelo Estado. Por outro lado, essas populações periféricas sofrem violências cotidianas, que se traduzem em memórias dolorosas e traumáticas, denominadas por Michel Pollack (1989, 1992), como subterrâneas. Tais memórias encontram no Hip Hop um canal de expressão, onde memórias violentas são trazidas à tona e denunciadas (Santos, 2021, p. 27).

Deste modo, a identidade cultural da musicalidade negra é um campo vasto e complexo, profundamente entrelaçado com concepções de tempo, memória e ancestralidade. As montagens artísticas contemporâneas, frequentemente inspiradas por uma África inventiva e tecnologicamente avançada, reavivam saberes e criações que muitas vezes foram negligenciados ou obliterados pela narrativa hegemônica. A interlocução com poéticas tecnodigitais, comuns ao Afrofuturismo e à estética Hip Hop, é um exemplo claro dessa articulação. Através de *samplings* sonoros e visuais, esses movimentos criam uma "explosão sensorial e perceptiva marcante" (Martins, 2022, p. 185), ressignificando o passado e projetando futuros possíveis.

A reflexão sobre o tempo e a experiência da temporalidade tem sido um objeto privilegiado de estudo em diversas áreas do conhecimento, da filosofia à física, da antropologia à literatura (Martins, 2022, p. 24). No entanto, para além das abordagens puramente científicas, a experiência do tempo histórico é vivida e moldada pelas culturas e pelas pessoas. Maria Leda Martins oferece uma contribuição fundamental ao propor que, em determinadas culturas, especialmente na Filosofia Africana, o tempo é um local de "inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade" (Martins, 2022, p. 22). Esses conhecimentos são "emoldurados por uma certa cosmo percepção e filosofia", revelando que o tempo não é apenas uma medida linear, mas uma entidade que nos habita e nos estrutura.

Essa perspectiva se alinha com a ideia de que o "mais sofisticado refinamento de uma cultura não traduz apenas um estilo estético, mas o(s) estilo(s) traduzem um pensamento" (Martins, 2020). Nesse pensamento, reside uma visão de mundo e, consequentemente, uma própria experiência, vivência e concepção do tempo e das temporalidades. O tempo, portanto, transcende a mera inscrição em calendários; ele é "algo que nos habita, é algo que nos estrutura". Na musicalidade negra, os acordes da ancestralidade criam suplementos que

revestem os "muitos hiatos, vazios e rupturas forjadas pelas abissais diásporas" (Martins, 2022, p. 214).

Ainda de acordo com a autora, essa capacidade de transcrição e reincorporação do que parecia "inexoravelmente submersa nas travessias" demonstra a resiliência e a vitalidade da cultura negra (Martins, 2022). A musicalidade torna-se um veículo para a restituição de saberes e sapiências, perpetuamente transcritas e inscritas nas "curvilíneas espirais do tempo", sob o signo da reminiscência e da presença. A experiência do tempo histórico se interliga com a cultura em um movimento contínuo, onde o passado se manifesta no presente, como um "looping", apontado por Djonga. A música, em sua essência, tem a capacidade de "verbalizar o tempo", como exemplificado na canção "vai devagar" *feat* de Djonga com Rosa Neon^{clii}, que aborda a temática do tempo, demonstrando como a arte é um portal para essas complexas camadas de significado.

É na busca da conscientização e do diálogo que Djonga proporciona e esclarece algumas das estratégias ancestrais e afrofuturistas do Movimento Negro brasileiro e dos Negros em Movimento.

Cobrando uma nova consciência, mas no sentido de cuidado e de responsabilidade, Djonga interage com os/as ouvintes desejando que a ascensão para a população negra, em meio a uma época capitalista neoliberal, seja construída por detalhes grandiosos e realmente importantes. Ele demonstra isso ao dizer que "*Quem vai com muita sede ao pote tá sempre queimando largada*", refletindo sobre como o raso e o imediato não são as escolhas mais seguras. Sua música também orienta sobre os aspectos econômicos de seus ouvintes: "*não compre corrente, abra um negócio*". Isso evidencia que, apesar de ter sido um direito historicamente negado, o dinheiro do/a sujeito/a negro/a deve ser utilizado para algo que busque melhorar as condições de vida para si e para os seus, não em um tom de proibição, mas de conscientização, de maneira que esteja constantemente se questionando se "*vai ser mais um preto/Que passou a vida em branco?*".

*E dizem que união de preto é quadrilha
Pra mim é tipo um santuário
Quem pensa diferente, sanatório
Se junta Brown e Negra Li
temos um relicário*

Djonga em Hat-Trick (2019).

Esta é uma punchline realizada por Djonga que agrega elementos da citacionalidade, consagrando Mano Brown e Negra Li como relicários do rap brasileiro. Esses dois artistas

representam poder, força e mutabilidade ao longo das décadas, perpassando as temporalidades e abrindo espaço para o rap ser o que é hoje. Em contrapartida, alfineta quem não concorda que a negritude unida é transcendental, colocando-as como loucas por não compreenderem a potencialidade assinalada.

*Lanço aqueles sons
Que você arrepia
toda vez que ouve
Olha os playboy gritando que
o Djonga é o mais OG
Poupe-me, poupe-me
Me desculpa ai
Mas não compro seu processo
de embranquecimento de MC
Eu sigo falando o que vejo
Tem uns irmão que tá falando
o que essa mídia quer ouvir
Alguns portais nem me citam
É que eu já ultrapassei, pô!
Competições pra ganhar do bonde
Não sejam tão trapaceiros
Perca pra um grande adversário
Não pra sua incompetência
Um castelo de areia
não suporta o tsunami
Ponha a mão na consciência
Djonga em Hat-Trick (2019).*

Os versos acima apontam para alguns questionamentos de Djonga sobre a indústria cultural. O Rapper discute a realidade musical marcada pela competição desleal, onde a negritude produz, cria e ressignifica coletivamente, mesmo sendo constantemente alvo de apropriação e embranquecimento. Ele concluiu tais afirmações na própria música ao dizer que *Num é porque agora eu tô de tênis/Mas a real que deixei vários no chinelo/A real é que mostramos o que era bom/Pra uma estrutura que tava sem critério* (2019), refletindo sobre o momento no qual que o rap passou entre os anos de 2014-2017, onde ele se lançou como artista e se consagrou como referência do movimento.

O rap nacional contemporâneo, sintetizado pela observação da atuação de Djonga na sua obra, segue realizando um movimento de busca da reconstrução identitária das pessoas negras pela apresentação do contexto social onde estas se inserem e apropriam-se de elementos como os problemas locais, discriminação social e racial e do passado colonial, no esforço por denunciar, protestar, resistir, criar e promover o orgulho de ser negro por meio dos conteúdos produzidos nos álbuns e letras (Lima, 2020, p.12). O Rap na atualidade é uma perspectiva de mundo experimentando a relação temporal, onde o tempo não ocorre de maneira linear e a ideia de futuro e passado se fazem presentes, de modo que se cruzam, por vezes, ao mesmo tempo.

Dito como o “atual”, a ideia de atualismo lida com as relações das temporalidades. A luta é para não se perder do movimento sankofa sempre retornando para voltar e buscar o que foi esquecido, para não se perder.

Djonga em *Quanto Mais Eu Como, Mais Fome Eu Sinto!* (2025), seu último álbum lançado próximo ao término da escrita desta dissertação, é a expressão de que se um dia a fome foi um impulso de sobrevivência para Djonga, hoje ela é um conceito metafísico que o move, conforme apontado por Felipe Mascari (2025)^{cliii}. Mais do que uma necessidade física, a fome do rapper mineiro se tornou sinônimo de inquietação, de busca incessante por evolução e superação.

As músicas “*Fome e Real Demais*”, apresentadas no show de lançamento da turnê ao vivo em Belo Horizonte, publicada em conjunto pelo canal do youtube do artista^{cliv}, simboliza o que está dissertação quis discutir. Para além da letra que elucida a relação de Djonga com os orixás Exu e Ogum, é importante apresentar a forma que o Djonga se coloca presente artisticamente e como os elementos semióticos foram construídos ao longo da apresentação. Na exibição, há um homem corporeificando Exu que carrega uma coroa até o Djonga e leva a coroa até a cabeça do artista, consagrando-o como o rei e o dono do lugar. Contando com aspectos sonoros, orais, visuais e artísticos, Djonga utilizou em sua apresentação dançarinos, coral, diversos músicos, homenagens a personagens negros e muita história.

Gustavo Pereira Marques ao corporificar Exu se ancestraliza, recorrendo no tempo espiralar que não só resiste, mas que também intelectualiza e produz. Por meio da arte, Djonga é integrado a história como artista, intérprete e figura de referência do/no Brasil.

Por tais ações e tamanha fome Djonga se coloca como rei por meio da personificação de Exu e faz com que os movimentos do orixá sejam responsáveis pela posição que ele ocupa e é reconhecido atualmente. Este é o movimento de Exu quando Djonga canta fogo nos racistas! Essa visão justa, essa vontade de ser o real justiceiro, de ser o real divino justo que as vezes é muito associado à Xangô, é na realidade muito também do Orixá Exu. Até porque Exu é o movimento, é também a busca pelo que é justo. Exu é capaz de punir até mesmo a sua mãe, caso esteja errada. Este despertar do divino que há em todos nós e esse despertar de Exu no corpo do Djonga se manifesta por meio de Exu Bara.

A trajetória de Djonga no cenário musical contemporâneo pode ser interpretada sob a ótica da agência de Exu, compreendido aqui como a força dinâmica que possibilita a materialização e a abertura de caminhos. A ascensão de seu corpo negro ao palco não apenas desafia a narrativa histórica de isolamento, mas também o posiciona como um símbolo potente de representatividade e coletividade. Essa projeção é intrinsecamente ligada à vivência

matrifocal do artista e à manifestação de ancestrais divinos que, através dele, se corporificam e se tornam cultuáveis. A concretização de sonhos, evidenciada pela capacidade de Djonga em prover sua família por meio de seu trabalho, solidifica sua presença e transforma o palco em um quilombo simbólico, um espaço de resistência e afirmação cultural. Nesse sentido, o movimento de Exu Bara se manifesta como um despertar de poder que coroa o artista, conferindo-lhe uma realeza ancestral e um papel de liderança na ocupação de espaços e na ressignificação da identidade negra no contexto atual.

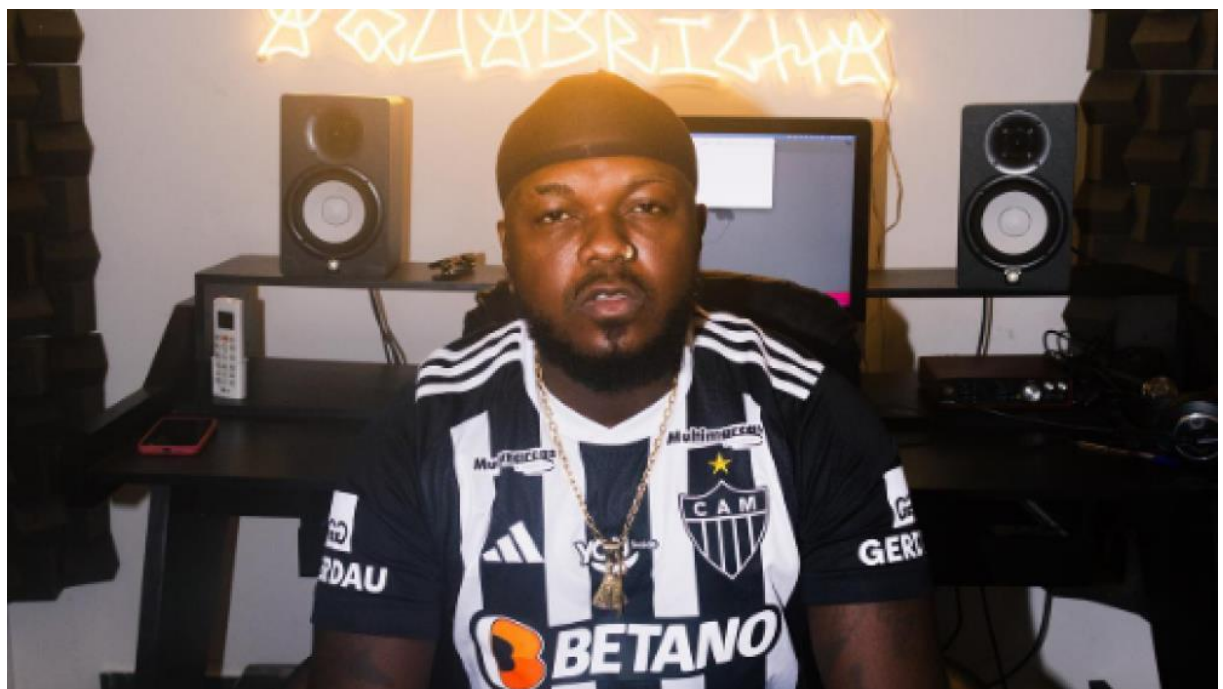
Para além disso, assim como os Movimentos Negros e os Negros em Movimento, Djonga também cria estratégias para que sua vida continue a existir, para que sua família tenha condições de viver e para que os/as negros/as almejem futuros melhores, utilizando-se da arte, das corporeidades, da oralidade, das contradições, da politização e de toda uma consciência da ancestralização de futuros no agora. Isto porque as temporalidades e as experiências temporais não são lineares, mesmo com o futuro permanecendo ancestral. Tal percepção fica mais clara quando invocarmos novamente Ìròkò, o Orixá do tempo e/ou Kitembo, inquite que possui características semelhantes ao Orixá. Características essas que são chancelas da clorofila que traz a perspectiva de como nós podemos observar que ancestralidade possui constantemente rotas de fuga, construção de saberes de forma estratégica e consciente que são interligadas ao corpo, as corporeidades e ao tempo espiralar. Na lógica de o Ìròkò e Kitembo, por serem uma árvore, não há possibilidade de culto dentro de um espaço fechado, não se tendo possibilidade de cultuá-los em um recinto que não seja na natureza, através da árvore, do gesto e do simbolismo que essas forças carregam.

Eles são cultuados pelas raízes, sendo o pé que se fincou até o chão e que fortaleceu a permanência da árvore, por mais que esteja “escondida”, dentro da terra, é por esses pés que representam as raízes profundas que se ficam no chão; pelo tronco de onde saíram os orixás do Orum (céu) para o ayê (terra) e que reconhecem e representam os antepassados e o sangue daqueles/as que antecederam a própria casa de seu culto, sendo um tronco firme e forte. Com suas folhas e galhos, que até podem se quebrar, mas que nascerão novamente pelas raízes sólidas, representando também as protuberâncias ancestrais. Ou seja, a árvore, aqui invocada por meio de Ìròkò e Kitembo, elucida aquilo que veio anteriormente e que hoje assemelhamos aos nossos pés (raízes), o corpo ereto que é a consolidação, crescimento e parte importa —e visível — das transformações (tronco), e as transformações que por vezes caem, mas que se renascem, ofertando frutos, formatos e modelagens diferentes (folhas, flores e frutos).

Em sua continuidade artística, Djonga para além das fontes do trabalho, permite em suas obras e apresentações públicas que seja analisado característica de um negro em movimento

que reflete e ressignifica contextos brasileiros que enaltecem, perseguem e matam a depender da sua cor, raça, gênero e classe. O Djonga é esse fruto que traz consigo raízes do rap. É necessário que constantemente seja refletido sobre os artistas acerca do que veio antes e o que veio depois deles, sobre o que hoje é potente que o Djonga trouxe? O que o Djonga deixa de legado? Qual água que o Djonga deixou para que os rappers anteriores estejam usufruindo e aqueles que vem depois dele esteja sendo beneficiados? O que o Djonga começou que é potencializado por outros rappers?

Foto: Djonga com a blusa do Clube Atlético Mineiro



Fonte: Rádio Itatiaia/Reprodução

CONSIDERAÇÕES FINAIS

VOU VIRAR TRILOGIA, A CAMINHADA É LONGA

Acredito que um dos resultados desse trabalho foi contribuir para destacar a potencialidade da arte, mas especificamente da musicalidade negra, aqui representada pelo movimento Hip Hop e pelo pilar rap, através do artista Djonga. Fiz isso imbricando as temporalidades que experienciamos, com os movimentos de resistência fundamentados na ancestralidade. Valorizei a forma como a população negra se mantém viva e artística apesar dos pesares e reconheci que a partir delas, as projeções de futuro podem ser mais otimistas, caso baseadas no afrofuturismo ou na ancestralização de futuros. Nesta dissertação, reconheço ainda, em especial, as rodas de samba, o funk, o paredão e diversas outras manifestações culturais que ainda ocorrem de maneira coletiva como resistência nas diversas partes do Brasil.

Ao longo do trabalho debruicei-me em apresentar temporalidades espiraladas que atravessam não somente o Gustavo Pereira Marques, mas especialmente a população negra brasileira, fora alguns aspectos mundiais, temporais e tecnológicos que tem sido compartilhado. As transformações que são causadas pelos tempos que se cruzam. A interferência artística e política sofrida por estes movimentos em meio a tudo isso. A forma como a população afro-brasileira se encontra no Brasil e apesar disso, como a ancestralidade e o afrofuturismo são chaves organizatórias e é na ancestralidade e no afrofuturismo, onde toda a beleza e todo o respiro que existem vieram a ser, apesar do Brasil (Mombaça, 2021, p. 17).

Permitido pela noção de tempo espiralar, onde a ancestralidade é o que fundamenta, guia e movimenta a vida, que o afrofuturismo surge como saídas. A ancestralidade pulsa o viver negro, deixa viva a memória e aponta que as ‘provas’ da potencialidade negra sempre estiveram presentes, não só na condição de violentadas, mas na condição de produtoras. A ancestralidade cria relação com aquilo que se foi, com aquilo que se é e aquilo que será. Abre caminhos então para o afrofuturismo e o coloca como grandiosa potência de movimento, intelectualidade e criação. Faz isto reconhecendo tempos sombrios que devem ser encarados com seriedade. Mas que resiste, apesar das turbulentas experiências temporais, que também nos dizem sobre o racismo, desigualdade e perpetuação da colonialidade, atrelado a experiência histórica. A história tem exigido crueldade, porque vimos tudo isso vindo (Mombaça, 2021, p. 113).

Ao fim e ao cabo, percebe-se que quanto mais preto, mais marginalizado, quanto mais diferente dos padrões eurocêntricos, mais se é excluído, silenciado e violentado. Ao passo que com tamanho impacto humano colonial, o próprio planeta pede socorro. Não em um sentido de

ser a natureza que precisa de nós, mas sim das inúmeras vidas, nossas vidas, que dependem da condição habitável planetária para continuar existindo.

Da mesma forma, gosto de perceber este tempo em sua crueldade e miséria, em sua crueza e seu desencanto, porque suspeito que não possamos simplesmente superá-lo ou transcendê-lo. Não se deixa para trás o que está por todo lado, mas também não se pode aceitar que o que está por todo lado estará para sempre aqui. Se o futuro está para ser moldado, e o presente é colapso, esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível (Mombaça, 2021, p. 112).

Encerro dizendo que estes não são tempos ideais ou planejados e politicamente construídos nas performances através da ancestralidade e do afrofuturismo, porque são tempos que foram fundados em um passado escravista, que ainda é vivo e atuante. Mais que isso, são tempos determinantes e sombrios, baseados no massacre de milhares de palestinos, indígenas, travestis, transexuais, crianças, mulheres, homens negros e brancos pobres. Estes são tempos em que as políticas brasileira e mundial não se importam com a população e defendem interesses de um grupo de privilegiados bilionários e de uma elite branca, seja de qual partido político for. É um tempo em que o capital e o sobrenome são o que determinam se você terá ou não tempo para ter qualidade de vida. Um tempo que o uso virtual se intensificou diante a catástrofe que foi a pandemia Covid-19. Um tempo que não foi encerrado, mas que se aproxima do momento em que humanidade poderá não mais existir, porque não existirão mais condições climáticas habitáveis, devido a massiva e contínua destruição da natureza.

São tempos não esperados porque não haverá mais tempo, tampouco vida. Da mesma forma que já é possível notar as diferenças ocasionadas pelo aquecimento global e pela interferência rude da humanidade no planeta, entre outros motivos. O que não se pode esquecer, por nenhum segundo que seja, é que estes foram e são tempos totalmente provocados pela própria humanidade, ou melhor, por aqueles que devido a sua violência incessante, genocida, escravista e colonizadora que detém o capital e, portanto, detém a possibilidade de interferir realmente nas condições sociais e climáticas. É certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora, no entanto é preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que vem (Mombaça, 2021, p. 82).

Resistimos e RAPensamos Temporalidades, porque no meio de toda dor e calamidade, houve e há movimentos que se contrapõem. Afinal, se o contrário da vida não é a morte, e sim o cativo e a escravidão, a vida ínfima escorre para fora, além e aquém do destino que nos foi designado pelo futuro branco cis-heteropatriarcal (Mombaça, 2021, p. 134). É necessário apontar que temáticas sobre as temporalidades não esperadas, mas provocadas, são notórias ao

longo dos dois álbuns, especialmente a temática de pertencimento e debates ambientais/nacionais na obra *Ladrão*, e os aspectos de indústria cultural no *O Dono do Lugar*, ambos refletindo temporalidades e criações.

Há obviamente paralelos entre as faixas e as temáticas trazidas entre os dois álbuns, não sendo necessário categorias específicas de um ou de outro, mas sim uma noção de continuidade nas reflexões pelo artista. Por exemplo, a faixa de abertura que possui a mesma nomenclatura do álbum *Ladrão* aponta que *Me diz a fórmula pro tal sucesso/já que talento não garante vivw/Ao menos seja verdadeiro, o mais perto que cês chegaram do morro é no palco favela do rock rio*”, que se conecta com a crítica trazida em *Dom Quixote*, segunda música do álbum *O Dono do Lugar* (2022), onde ele aponta *Essas rimas que não vendem mais, me deram carros, essas rimas que não vendem mais me deram roupas, essas rimas que não vendem mais me alimentaram, essas rimas que não vendem mais, a*, refletindo a posição da indústria musical capitalista como o novo regimento do que é dito como sucesso e consequentemente viralizado ou cancelado (na cultura do cancelamento, na mesma faixa, Djonga cita *Vê nossos irmão, olha o que fizeram com Nego do Borel, de longe é bonito manim, é que nem auróra boreal*.

Para além da reflexão da indústria, citarei breves exemplos de relação nas outras temáticas apresentadas, tal como a noção de historicidade e temporalidade apresentada pelo autor. Na faixa citada anteriormente (*Dom Quixote*), Djonga aponta que *Se engana quem diz que se agora tá bom não importa o final, perdeu gol do jogo e se orgulha de meter caneta e chapéu, ouve as ideias é tipo ir pra meca, é fundamental*, se colocando como sujeito que compreende o momento presente e também a responsabilidade de ser aquele que produz conhecimento que se torna em aconselhamentos para seus iguais por meio da sua experiência. Isto é notável tal como em *Bené*, onde o artista se apresenta retratando que *Passar os quilo não te deixa mais leve, pesa a alma, mano eu conheço esse caminho igual minha própria palma, falar em palma, na sua mão vai ser só dinheiro sujo, é que quem lucra é o capitão, vai com calma maríjo*. Na mesma faixa, ainda indica uma (não direção) pedindo que *Pega a visão, não vai se perder, não vá não*.

Na obra *Mlk 4tr3v1d0* (2019) o artista reflete sobre temporalidades que culminou em sua história, solicitando um respeito no momento presente por aquilo que construiu dizendo *Ganhei minha fama de Djonga nos rap de roda, fico feliz em saber o que fiz pela música, faça o favor, respeite quem pode chegar onde a gente chegou*. Já na faixa *Tôbem*, o autor aponta que *E eu tô bem, independente de perreco e de buxixo, eu tô bêm, fazendo grana e mostrando o meu dedo médio pra esses lixos, eu tô bem, eu multiplico, eu dobro o lucro, eu invisto, e eu tô*

bem, complementando ainda a noção histórica cujo reflete sobre as temporalidades que o atravessa,

Complementa dizendo que *O que eu pensei pro meu futuro, virou meu presente, mas vivo a mesma coisa daquele passado, achei que eu podia relaxar, eu tava cego, então tive que voltar fazer rap pesado. Pros menorzim não tenha mais que vender prensado, pra ver se o Estado libera o baseado, nas lágrimas que rolam no meu camarim, vi que o que eu faço é sobre se sentir abraçado, não gosto das posturas que a rua me pede, só que essa é a saída que a rua me dá, cês nunca vão entender o que é agir na bad, já que seu bedroom tu não tem que arrumar, nem sabe*. Estes versos são repletos de temporalidades envoltas em avanços e desafios ainda vivenciados pela comunidade negra como apontado ao longo desta dissertação, evidenciando, na faixa Dom Quixote, uma *Outra postura pra quem suga, pros que é de sempre eu sigo o mesmo, rap é o vírus, eu transmissor, se dormir no ponto, eu pico mesmo*, demonstrando uma coletividade, responsabilidade artística e a noção subjetiva de postura enquanto um artista negro brasileiro.

Afinal, Djonga faz isso só por amor, como apontado em *bala fini*, ao refletir sobre *Novos flows, novos planos, anti-herói, novo Tanos, mesmos pés, novos tênis, outro bolso, mesmos manos, um conceito que colhemos, é o respeito que plantamos, acredita, nós podemos, olha a grana que contamos. Foi agindo que em bloco, que nem time, focado em nunca perder o time, são vários sabores tipo bala fini, se é doce ou amargo tu quem sabe*, realizando encaixes e trocadilhos contextuais que falam de história, cultura, permanência, continuidades e rupturas, afinal, *Eles falam no som, eu realizo, eles falam que são, eu realeza, tô focado no pão eu nunca briso, por isso foi mais fácil encher a mesa, nada disso é só meu, sempre divido, acende a vela pra manter a chama acesa*.

Devido a quantidade de páginas já escritas na dissertação e pelo tempo necessário para a finalização desta produção, não foi possível destrinchar profundamente os apontamentos e relações com os conceitos analisados de forma como foi inicialmente pensado ao longo da escrita do I capítulo. Assim, sugiro que anteriormente e/ou após a leitura do trabalho, escutem as fontes trabalhadas a fim de conhecer e identificar as discussões apresentada no meu texto.

Afirmo que pelo possível, este trabalho se voltou ao aprofundamento da relação ancestral para com o matrifocal e a masculinidade negra brasileira, identificando como a ancestralidade abarca o afrofuturismo em movimento espiralar. Também me aprofundi na produção imagética relacionada a essas discussões com o artista Djonga em suas obras *Ladrão* (2019) e o álbum *O Dono do Lugar* (2022). A partir da análise dos conceitos de ancestralidade e afrofuturismo, pensei ambos os álbuns como fontes de pesquisa que se entrelaçam com os

discursos e com as intencionalidades do artista como um sujeito que se coloca como consciente através da arte, tornando o rap – e seus integrantes- como movimento produtor de epistemologia, marcação de territorialidade e difusor de multiplicidade que cria e atravessa a história, memória, cultura e a movimentação de corporeidades.

A fim de comprovação, para além da apresentação do artista, da análise de categoria e da leitura das letras escritas musicais em si, foi realizado também uma descrição dos álbuns de maneira mais aprofundada, onde os contextos na qual foram publicados são expostos, a repercussão midiática e pessoal para o Djonga, quais são e os porquês das participações escolhidas, a estética imagética das capas dos álbuns e os efeitos sonoros perceptíveis ao escutar as obras que intensificam a relação do (a) ouvinte, colocando-o como possível agente educador do movimento negro e do movimento hip hop, com foco no pilar rap.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, ATLAS da Violência. Brasil, 2021.

AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. Liberalismo, neoliberalismo e educação. In: Educação e gestão neoliberal: a escola cooperativa de Maringá – uma experiência de Charter School? Maringá: EDUEM, 2021. Disponível em: [online]. Acesso em: [inserir data de acesso].

BESERRA, Amanda Aparecida Julio. Um retorno a Sankofa e os modos de produzir a vida: uma análise afrofuturista sobre não ser. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, [Local], 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Wynne Borges. Artevismo Negro: a resistência dos sujeitos subalternos. In: COPENE, X, 2018, Uberlândia, Minas Gerais. Anais... Uberlândia: [s.n.], 2018.

CERQUEIRA, Gustavo Melo. Brevíssimas Considerações sobre Sofrimento e Teatro Negro. Revista Olhares, Escola Superior de Artes Célia Helena, v. 9, n. 1 e 2, 2023.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da História: Quatro Teses. Critical Inquiry, 2009. Tradução: Denise Bottmann et al.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. Tradução Denise Bottmann et al. Revista Sopro, 2013.

CHAKRABARTY, Dipesh. O planeta: uma categoria humanista emergente. [S. l.]: Zazie Edições, 2020.

COSTA, Alyne. O antropoceno é o nosso tempo. In: MOULIN, Gabriela (Org.). Habitar o Antropoceno. [S. l.]: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In: DERY, Mark. Flame Wars: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

DUPUY, Jean-Pierre. Chorar as mortes que virão: por um catastrofismo ilustrado. In: NOVAES, Adauto (Org.). Mutações: o futuro não é mais o que era. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (Org.). Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. Tradução de André Duchiede. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. p. 97.

FARIA, Daniel Barbosa Andrade de. DOI-CODI Atualista: O tempo como tecnologia de controle social. Revista de Teoria da História, UFG, 2022.

FERNANDES, Janaina M. Vamos Falar de Racismo: Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje (ditado Iorubá). [S. l.]: UNIFAL - MG, 2023. (Artigo).

FERNANDES, Lais Fernanda. De quantos tempos é feita uma mulher. Revista HH Magazine, 2020.

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

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. Revista Imagofagia - Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 17, 2018.

GURGEL, Dani. O novo público da indústria musical: aquele que compra ou aquele que escuta?. Signos do Consumo, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 44–53, 2016.

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KILUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de; BARROS, Marcelo. O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. [S. l.]: Pallas Editora, 2015.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANDER, Edgardo (Org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LEÃO, Márcia Aparecida da Silva. Cultura de Rua: Construção da Identidade do Negro e o Movimento Hip Hop. 2005. [Tipo de trabalho, ex.: Monografia, TCC, etc.].

LIMA, Cairo Henrique Santos. Afrofuturismo, Pós-Modernismo e Pós-Colonialismo: Descentramentos Teóricos e a Crítica Epistemológica a partir das Artes Afrodiaspóricas. Revista TEL (Tempo, espaço e Linguagem), Irati, v. 14, n. 1, 2023.

LOPES, Alfredo Ricardo Silva; JUNIOR, Mário Martins Viana. O Antropoceno como Regime de Historicidade. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais - RBHCS, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, jun. 2020.

MACEDO, André Luan Nunes. A História do Eurocentrismo na História Intelectual. Revista de Teoria da História, Universidade Federal de Goiás, v. 23, n. 01, jul. 2020.

MACHADO, Ana V. D. et al. A construção da sociedade neoliberal brasileira: qual o lugar da democracia? Rev. Direito e Práx., Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 1-36, 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Maria Eduarda Durães. Ancestralidade e insubmissão no Hip Hop: um estudo do álbum Ladrão (2019) de Djonga. 2023. 110 f. [Tipo de trabalho, ex.: TCC, Monografia, etc.]. Jataí, 2023.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. Tradução de Cleber Daniel Lambert da Silva. Áskesis, v. 4, n. 2, jul./dez. 2015.

MBEMBE, Achille. Afropolitanism and Afrofuturism. In: [NOME DO EVENTO, se houver]. Palestra em vídeo. College de France, 2016.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. Public Culture, Durham: Duke University Press, 2003.

MBITI, John S. African Religion and Philosophy. 2. ed. [S. l.]: [s.n.], 1999.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOONEN, Francisco. Pindorama conquistada. Repensando a questão indígena no Brasil. [S. l.]: Editora Alternativa, 1983.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: Usos e Sentidos. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: Usos e Sentidos. São Paulo: Editora Ática S.A, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO – PENESB, 3., 2003, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: [s.n.], 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. Transcrição do Documentário Ori. In: Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição. 1. ed. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 326-340.

OLIVEIRA, Eduardo David. A Ancestralidade na Encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPR, Curitiba, 2001.

OLIVEIRA, Eduardo David. Epistemologia da Ancestralidade. FAGED-UFBA, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, Fortaleza: UFC, v. 1, n. 2, 2009.

OLIVEIRA, Jayr Figueiredo. Tecnologia, trabalho e desemprego: Um desafio a empregabilidade. In: SIMPÓSIO DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO E TECNOLOGIA – SEGeT, II, 2005. Anais... [S. l.]: [s.n.], 2005.

OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002. p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, p. 4.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XXI. 2. ed. Vitória: Editora Milfontes/Mariana: Editora da SBTH, 2018.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. Reconfigurações do tempo histórico: presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital. *Revista UFMG, Belo Horizonte*, v. 23, n. 1 e 2, p. 270-297, 2016.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o tempo. Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *RBCS*, v. 16, n. 47, out. 2001.

QUEIROZ, Rafael P. F. Descolonizar Mentes, Enegrecer o Pensamento: Epistemologias Negras na Comunicação. *Revista Cadernos da Escola de Comunicação*, v. 17, n. 1, p. 144–160, jan./dez. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. *Perú Indíg.*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: [AUTOR, ORGANIZADOR, etc.]. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: [Editora], 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, v. 17, n. 37, 2002.

RAMOS, Danielle C. A.; NETO, Manoel J. G. S. “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”: Caminhos para uma educação antirracista no Distrito Federal. *Revista Calundu*, v. 5, n. 2, jul./dez. 2021.

REIS, Diego dos Santos. *Corpo-documento: um ensaio para descolonizar memórias*. *Revista Interterritórios, Universidade Federal de Pernambuco*, v. 8, n. 16, 2022.

RODRIGUES, Bernardo Salgado; FIGUEIREDO, Talita Estrella Figueira. Colonialidade na América Latina e a Descompartimentalização do saber. *Revista Habitus*, v. 10, n. 2, 2012.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como Educação*. *Revista Exitus, Santarém/PA*, v. 9, n. 4, p. 262-289, out./dez. 2019.

SAHLINS, Marshall. *Cosmologies of Capitalism: The Trans-Pacific Sector of the ‘World System’*. *Proceedings of the British Academy*, v. LXXIV, 1988.

SALOMON, Marlon (Org.). Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. Geração Tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 11, n. 23, maio 2018.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. Tranças, turbantes e empoderamento de mulheres negras: Artefatos de moda como tecnologias de gênero e raça no evento Afro Chiq (Curitiba – PR). 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTOS, Solange Stéfane. O Novo Evangelho de Djonga: secularização do corpo negro no mundo do rap. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021.

SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. Revista Periódicus, UFBA, Salvador, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017. Disponível em: [endereço eletrônico]. Acesso em: 15 dez. 2020.

SAUNDERS, Tanya L. Sonhos Monstruosos E Cenas Monstruosas: Ativismo Queer E A Política Da Futuridade Feminista Negra No Brasil. In: SILVA, Robson P. (Ed.). História & Outras Eróticas. Curitiba: Editora Apris, 2021.

SERAFIM, Vanda; FILHO, Laís Azevedo. De garoto de recados a detentor dos segredos do mundo: A representação de Exu em Deuses de Dois Mundos, a trilogia épica dos orixás (Brasil - Século XXI). Revista de História e Estudos Culturais, v. 19, n. 1, 2022.

SILVA, Raissa Lauana Antunes da. Distorções e Reescritas: O Afrofuturismo e a Ficção Científica Distópica em A Parábola do Semador, de Octavia Butler. 2022. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

SILVA, Roger Luiz Pereira da. O olhar opositor negro: Estratégias Afrofuturistas nas Colagens digitais de Karina Duarte e Jesso Alves. 2023. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

SILVA, Roger Luiz Pereira da. “Quando o negro se movimenta, toda a possibilidade de futuro com ele se move”: Afrofuturismo e práticas estéticas de resistência. *Albuquerque*, v. 11, n. 21, jan./jun. 2019.

SOARES, Emanuel Luís Roque; NASCIMENTO, Wanderson Flor do Nascimento. Exu, Corpo e Sexualidade. *Revista da ABN*, v. 12, n. 31, p. 11-26, dez. 2019-fev. 2020.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Esdras Oliveira de; ASSIS, Kleyson Rosário. O Afrofuturismo como dispositivo na construção de uma Proposta Educativa Antirracista. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, Serra Talhada, v. 6, p. 64-74, jan./dez. 2019.

SOUZA, Waldson Gomes de. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação da Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

TAVARES, Julio Cesar (Org.). *Gramática das Corporeidades Afrodiaspóricas: Perspectivas Etnográficas*. [S. l.]: Editora Appris, 2020.

THIONG’O, Ngugi wa. *Writes in Politics: a Re-Engagement with Issues of Literature and Society*. Edição revista e ampliada. Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP, Portsmouth: Heineman, 1997.

TRAPP, Rafael Petry. Raça, corporeidade e subjetividade em Beatriz Nascimento e Eduardo de Oliveira e Oliveira. *História da historiografia*, v. 16, n. 44, p. 1-22, 2023.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. [S. l.]: Zazie Edições, 2019.

WOMACK, Ytasha. *Cadete Espacial*. In: FREITAS, Kênia (Org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

ANEXOS

Realizando uma tipologia das fontes e aprofundamento no tema estudado, deixo abaixo as produções acadêmicas encontradas sobre o artista e algumas entrevistas sobre/com ele. O

levantamento desses dados específicos sobre o Djonga possibilita localizá-lo nas discussões pertinentes à pesquisa desenvolvida, unindo a arte ao artista nas suas mais profundas entrelinhas. Reconhecendo também que o Djonga faz uma afirmação de si e de suas intencionalidades enquanto sujeito histórico, cultural, artístico e político, para além de ser cantor e compositor, integrando-se como um Negro em Movimento. As informações acerca dos trabalhos disponibilizados foi realizada na data 14/04/2024.

Ao observar que a internet tem sido cada vez mais um dos principais meio de comunicação na qual se baseia uma nova forma de sociedade, conhecido como uma “sociedade em rede” (CASTELLS, 1999, p. 256), os recursos tecnológicos dessa pesquisa se encontram amparados nas mídias sociais, entrevistas concedidas pelo artista Djonga, trabalhos acadêmicos publicados disponibilizados e demais canais onde possa ocorrer uma divulgação do artista e da sua identidade como sujeito e “figura pública” (MARTINS, 2023, p. 18).

Neste sentido, criou-se 06 tabelas para mapear a presença do artista em entrevistas, nas produções de doutorado, mestrado, artigos, anais de eventos, criação de material didático, entre outros produtos educacionais, contendo as informações dos trabalhos desenvolvidos divididos em: título; autor; ano; área; resumo do trabalho e local de disponibilidade de acesso ao texto. Considera-se que essa estrutura possibilita mensurar e qualificar como, academicamente, a musicalidade do artista tem contribuído para o desenvolvimento de uma cosmopercepção cultural de inclusão social e de resistência perante a colonialidade e ao racismo, em especial nas discussões científicas.

Tabela 01: Entrevistas com participação do artista Djonga

Título	Canal	Data	Duração	Observações	Fonte
ACERCA DJONGA #1	RAP TV	16/03 /2017	26min 13seg	Djonga apresenta sua trajetória, fala sobre o curso de História, influência da sua mãe Rosângela Marques ter sido formada em Administração, diz sobre sua participação no Programa de Iniciação a Docência Afro e sobre a Lei de Cotas. Levantando problemáticas de raça e gênero, Djonga diz sobre a falta de espaço e protagonismo para as mulheres no rap e reflete sobre a cena política e musical de Minas Gerais.	https://www.youtube.com/watch?v=6G6WgSmBhTE
DISSECAÇÃO Djonga - Heresia	RAP TV	21/09 /2017	28min 51seg	Reconhecendo o machismo que existe nas letras do primeiro álbum Heresia, Djonga faz a entrevista dizendo sobre seu primeiro trabalho. Apontando que as participações se restringem aos refrões das músicas, o artista	https://www.youtube.com/watch?v=eeNkvg4gqG0

				disseca a forma como essa dicotomia e dualidade é algo intencional em suas faixas desde o início da sua carreira. Falando sobre racismo e como isso o impactou desde muito novo, problematiza também questões sobre masculinidade, sexualidade, o medo da polícia e também a ideia de como ele sempre se sentiu visto como ladrão. Nota-se que a discussão do termo Ladrão é uma preocupação do Djonga desde o momento que se localizou como negro no mundo, antes mesmo da sua obra de 2019, ter a nomenclatura como título do trabalho.	
Djonga - O Menino Que Queria Ser Deus - Entrevista/Making Of	ONErpm	16/03/2018	04min 51seg	Nesta entrevista de Making Of do seu segundo álbum, Djonga apresenta o alcance da frase “fogo nos racistas” e como ele sabia que iria se tornar um potente símbolo da resistência negra brasileira. Reflete também sobre seu alcance e como conseguiu estar bem financeiramente, ganhando muito dinheiro.	https://www.youtube.com/watch?v=5tC1rJvht9k
ACERCA DJONGA #2	RAP TV	10/01/2019	34min 18seg	Contextualizando processos políticos brasileiro e se preocupando com o futuro, Djonga aponta que “arte é pra incomodar”, independentemente se é um governo de esquerda ou de direita. Respondendo aos processos de embranquecimento e a elite branca que tenta se apropriar do movimento rap, aponta como ele ainda é a mesma pessoa e elucida a linha tênue que é ser Djonga e também ser Gustavo Pereira Marques.	https://www.youtube.com/watch?v=RDmZb9yr28c
Djonga - Ladrão - ONErpm Entrevista\Making Of	ONErpm	14/03/2019	10min 06seg	Acreditando que muito se sabe para onde vai, mas que muito se esquece de onde se veio, Djonga neste Making Of apresenta o objetivo do álbum Ladrão e como ele considera como este, naquele momento, era o melhor trabalho de sua carreira, justamente por ter evoluído e por sempre andar para frente, tendo amadurecido, vivenciado outras coisas, ter visto seu filho Jorge crescer e a forma como ele está feliz em ter realizado esse trabalho. Indo de contraponto ao que sempre o chamaram: “ladrão, vagabundo, safado” com palavras, olhares e atitudes, Djonga escancara como o racismo não permite que negros sejam ruins e falhos, ensinamento que veio desde sua infância através da sua avó Maria Eni.	https://www.youtube.com/watch?v=Qt0XmhBLxo
Djonga - Ladrão - ONErpm	ONErpm	18/04/2019	04min 09seg	Falando das dificuldades passadas na vida da sua avó Maria Eni Viana, Djonga retrata a história da sua família e da sua ancestralidade. Apresenta como este foi um	https://www.youtube.com/watch

Entrevista - B-Side				momento delicado, após o falecimento do seu avô, e a forma como algumas pessoas da comunidade abraçaram a sua avó e ajudaram com que ela conseguisse sozinha criar três filhas em uma casa com um único cômodo e banheiro, em plena Ditadura Militar. Esta situação é representada na faixa Bença, música de número 07 do álbum Ladrão (2019).	?v=KrA3HjuOKdo
Manos e Minas Djonga 31/05/2019	Manos e Minas	31/05/2019	53min	Segundo a descrição da entrevista, no palco do Manos e Minas, Djonga, que aos 24 anos é uma das grandes revelações do rap nacional, além de ser um dos nomes mais influentes da cena. Nesta edição, ele vem mostrar o repertório do seu novo trabalho “Ladrão”, conta também como a paternidade influenciou suas novas composições, sobre as diferenças entre a vida na favela e no asfalto e sobre racismo. O programa ainda traz diretamente da Bahia, Lara Nunes, representando na cena do Slam. E também as dicas de livros de cabeceira da Joice Berth, arquiteta, escritora e ativista. Além disso, Djonga também fala de amor e da forma como é importante para a população negra falar sobre amabilidade.	https://www.youtube.com/watch?v=h7AoB1KoOE4
DJONGA: ‘LADRÃO É O MAIOR LANÇAMENT O DOS ÚLTIMOS ANOS EM NÚMEROS’ ROLLING STONE	Rolling Stone Brasil	28/08/2019	14min 05seg	O rapper mineiro Djonga volta ao canal da Rolling Stone Brasil para uma entrevista divertida na qual ele fala sobre alimentação, saúde, muay thai, cantar a capela e, enfim, explica por que lança discos no dia 13 de março, em especial por ser considerado o dia do seu time, Clube Atlético Mineiro.	https://www.youtube.com/watch?v=V70FW0n8fys&pp=ygUZZGpvdHJldmlzdGEgbGFkcsOjbw%3D%3D
Djonga - Falando sobre o disco Ladrão no João Rock Rap Talks	Rap Talks	07/12/2019	1min 34seg	Fala do Djonga no festival João Rock sobre seu álbum Ladrão e como o disco tem uma extrema importância, já que a partir dessa nomenclatura, ele está em um grande palco e em vários espaços reconhecidos de uma forma não racista e preconceituosa.	https://www.youtube.com/watch?v=67I2qaY_wYk&pp=ygUZZGpvdHJldmlzdGEgbGFkcsOjbw%3D%3D
ACERCA DJONGA #3	RAP TV	20/03/2020	20min 05seg	Nesta entrevista Djonga fala dos seus objetivos de vida e como sua preocupação é sempre conseguir algo melhor para si e para os seus. Retratando suas inseguranças, o medo de morrer, falando das masculinidades, da violência e de como	https://www.youtube.com/watch?v=ERKmO6GxhG8

				homens no geral gostam de matar e acham que tudo se resolve em bala, Djonga relaciona isso com as questões coletivas da sociedade Brasileira e mais uma vez, critica as posturas do Jair Bolsonaro.	
DJONGA: O HISTORIADOR DA QUEBRADA ENTREVISTA UOL TAB	UOL Prime	30/03/2020	9min 32seg	Ao lançar o álbum Histórias da Minha área, Djonga fala nesta entrevista sobre política, música, história e o contexto brasileiro de forma geral. Além de exaltar sua mãe por ser alguém letrada desde época quando negros e negras não estavam na Universidade Pública, diz ainda sobre como para além dela, seu pai e sua avó são suas inspirações, demonstrando que a ancestralidade e o privilegio de ter essas figuras como referências, foram o que permitiu com que ele se tornasse o artista que é hoje, apesar das dificuldades raciais.	https://www.youtube.com/watch?v=Sy1QQS5MJm8
Djonga no Fundição Resenha	Fundição Progresso	31/03/2020	07min 59seg	Nos bastidores de um dos shows da turnê Ladrão, Djonga dá entrevista falando sobre sua família, criação e vivências e como o funk e o rap tem a ver com o tempo e com as coisas que ele e os amigos viviam. Inspirado em Frantz Fanon, bell hooks e nos filmes brasileiros, fala como a arte toca suas subjetividades e modifica o seu processo de criação e produção e apresenta também como sua paixão por futebol fez com que ele fizesse o trocadilho para djongador, colocando-o como seu nome de usuário no instagram.	https://www.youtube.com/watch?v=CATEQLSpLs&pp=vgUZZGpvdmdhIGVudHJldmlzdGEgbGFkcsQjbw%3D%3D
Djonga: “Até hoje eu não tenho dimensão do meu tamanho”	Papo de Musica	07/04/2020	18min 24seg	Esta entrevista também será uma das bases para esse trabalho, já que o Djonga utiliza desse espaço para tratar de temas centrais da sua vida, em especial sobre questões de família, imagética do Ladrão e mais uma vez, da questão policial perante a masculinidade negra.	https://www.youtube.com/watch?v=GjUK0Fc9dT4&t=7s
Djonga - Enxuga Gelo #06	Enxuga Gelo	27/03/2021	01h 50min 30seg	Em uma conversa distraída com seu amigo íntimo e cantor rapper Froid, Djonga fala sobre suas aspirações para o futuro e a vontade de se aposentar e morar em uma roça em Minas Gerais. Diz também sobre contextos brasileiro, sobre Bolsonaro, sobre o avanço do uso das redes sociais, o cenário atual do rap e a pressão dos ouvintes sobre ele e seu objetivo de fazer música para desabafar, apesar de ser um momento onde acreditava que não iria mais lançar álbum. Analisando os impactos das suas obras lançadas até 2021, Djonga aponta como Ladrão foi um álbum que alcançou o	https://www.youtube.com/watch?v=bP7TnQ0jFEA

				“povão” devido a história que conseguiu construir neste trabalho.	
Djonga - Podpah #81	Podpah	25/03 /2021	4h 28min 03seg	Falando sobre diversas coisas, desde futebol, ancestralidade, religião, música, política, regionalidade, amizades, saúde, curtição, arte, artistas, entre outros temas, Djonga se apresenta também com questões do Gustavo Marques e faz contextualizações do que considera importante, como o momento da música, do entretenimento, dos seus shows, entre outras coisas. Alguns momentos da entrevista serão utilizados ao longo da dissertação, quando condizente e contribuinte para os assuntos discutidos.	https://www.youtube.com/watch?v=IN-SJ1zwrMg&t=15354s
DJONGA + KYAN rap, falando: podcast #01	RAP, falando	29/03 /2021	1h 54min 20seg	Iniciando o programa do canal Rap Falando, Djonga e o artista Kyan contam diversas histórias de suas vidas e carreira durante esses anos como artistas. De forma bastante descontraída, os cantores falam das suas trajetórias, opinam em questões mais públicas da sociedade brasileira, brincam com os entrevistadores, falam de família, futebol, comida mineira, programas que costumam e gostam de assistir, entre diversos outros assuntos. Alguns momentos da entrevista serão utilizados ao longo da dissertação, quando condizente e contribuinte para os assuntos discutidos.	https://www.youtube.com/watch?v=KGkagvI2pyQ
5 MINUTOS DJONGA E SUA OPINIÃO IMPOPULAR	RAP TV	07/05 /2021	5min 44seg	Considerado opiniões impopulares, Djonga responde sobre assuntos que geralmente não lhe perguntam, como cruzeirenses que gosta, cerveja que não tomaria, pior jogador que passou pelo Atlético Mineiro, onde estava quando o Brasil perdeu de 1 x 7 para Alemanha, como ele cura ressaca, entre outros assuntos descontraídos.	https://www.youtube.com/watch?v=PTR8QsH_ujM
Djonga #Provoca	Provoca	01/06 /2021	55min 46seg	Falando da sua trajetória, dizendo das suas inspirações, de como o funk e o rock, entre outras músicas o influenciaram, retratando sua infância, dizendo sobre situações que já passou, entre outros assuntos, Djonga é provocado a responder questionamentos enquanto artista e enquanto seu lado pessoal. Um corte que viralizou dessa entrevista, é quando o apresentador, Marcelo Tas, pergunta se ele já sofreu racismo. A entrevista toca como um todo, na vivência do Gustavo Marques antes da música, fala sobre questões raciais e também questiona-o sobre o show do Complexo da Maré, durante a pandemia covid - 19.	https://www.youtube.com/watch?v=n9yOGEUVJhc

Djonga ilumina Sonastério Sonastério ilumina (Episódio 02)	Sonastério	08/07 /2021	28min 19seg	Segundo a descrição da publicação, Djonga, um dos maiores nomes no rap nacional, ilumina o Sonastério com sua história profissional e conta quais foram seus planos para ser advogado, profissão que achava que iria cursar. Diz também como essa vontade foi substituída por outros projetos e sonhos, que o levaram a escrever história na cultura brasileira. Nesta entrevista e performance ao vivo ele compartilha a visão de mundo de um cara singular que une a música, a rua, a sociedade e a família em cada situação, especialmente em suas composições.	https://www.youtube.com/watch?v=uXt8gkWiBOY
DJONGA - CACHORRAD A PODCAST #25	Camisa Doze	27/09 /2021	5h 36min 22seg	Em um programa que é sobre futebol, em específico sobre o clube do seu coração, o Galo, Djonga se distrai e conversa sobre assuntos “não sérios”, relata sobre sua infância e responde a comentários de fãs. Também retrata a forma como a sociedade brasileira é muito racista, a dificuldade para artistas se manterem e terem uma condição financeira favorável, a ausência de diálogo que existe entre os diferentes e aborda diversos outros assuntos de política pública, fazendo muitos posicionamentos e esclarecimentos do que acredita ser importante a ser dito.	https://www.youtube.com/watch?v=4VU7gyWGMao&t=22s
Djonga #101 - Az Ideias Podcast	Az Ideias Podcast	03/12 /2022	02h 08min 48seg	Pautando o ano de 2024 como os 10 anos de sua carreira, Djonga reflete sobre suas posturas enquanto artista e os momentos que passou durante tais processos. Debatedo sobre masculinidades, a influência de se sentir desejado por outras mulheres após a fama, retratando a questão policial e falando abertamente como foi ter sido preso pela primeira vez. Djonga diz também sobre o Bolsonarismo, eleição do Lula, momento atual do rap, ditadura, queimação da estátua do Borba Gato, sua contribuição a comunidade a partir da live na pandemia e de vários outros acontecimentos decorrentes do racismo e da estrutura social brasileira. Paulão, seu primo e funcionário, apresenta um pouco de como é trabalhar para o Djonga e diz sobre como foi o processo da capa do álbum O Dono do Lugar (2022).	https://www.youtube.com/watch?v=WEJT43976hg
DJONGA - Podpah #580	Podpah	20/03 /2023	4h 13min 03seg	De família, criação dos filhos, Frantz Fanon, situação de racismo que sofreu com seu pai na França, exposição de redes sociais, não reconhecimento que há de jovens como negros, até arte, artistas, viagens, bebidas, brincadeiras, vontades, futebol e se afirmar	https://www.youtube.com/watch?v=WA-EZGoCZjo&t=13637s

				como competitivo, Djonga é entrevistado e fala de diversos temas.	
Djonga - Forbes Under 30 - A Jornada #1 #DjongaNaForbes @DjongaGE	Forbes Brasil	06/04 /2023	49min 09seg	Esta será uma das entrevistas base para a pesquisa, devido Gustavo Marques responder diversos questionamentos sobre temporalidade e futuro. Além de falar do álbum O Dono do Lugar, seus trabalhos publicados e do Djonga enquanto artista, esse trabalho se preocupa também em apresentar melhor o lado íntimo do artista e a ascensão que conseguiu economicamente e socialmente falando. Milionário antes dos 30 anos, Djonga fala aqui sobre futuro, ancestralidade e sobre a longa caminhada que já percorreu e ainda pretende trilhar na sua vivência.	https://www.youtube.com/watch?v=JFbvKtwroVY
DJONGA E DONA MARIA NO ABSURDO ESPECIAL DE DIA DAS MÃES - Rango Brabo #23	Podpah	09/05 /2023	45min 54seg	Neste programa de humor, Djonga leva sua avó Maria Eni para o episódio e a entrevista vai entrando em diálogo com ambos, questionando se um sabe os desejos do outro, as escolhas, datas etc., tudo com muito bom humor e risada. Neste episódio Maria Eni conta sobre sua saúde e finaliza a entrevista com uma emocionante oração.	https://www.youtube.com/watch?v=HxOBgWHVUzo
Cultura Livre Djonga 20/04/2024	Cultura Livre	20/04 /2024	28min 26seg	Nesta entrevista, além de cantar ao vivo, Djonga fala sobre sua infância, sua época de estudante secundarista e a militância, diz dos relacionamentos, significado do seu nome, relação com o cantor Hot e o processo de produção musical e as mudanças que ocorreram até seu último álbum lançado, Inocente Demotape.	https://www.youtube.com/watch?v=Jp7AoxK0gqA&t=722s

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências citadas)

Tabela 02: Relação das Teses produzidas sobre o artista Djonga, tendo-o como fonte e/ou assunto central do trabalho

TESES DE DOUTORADO					
Título	Autor/a	Ano	Área	Resumo	Fonte
“A culpa é do Diabo”: as políticas de existência na encruzilhada entre neopentecostalismo, varejo de drogas ilícitas e terreiros em favelas do Rio de Janeiro	Carolina Rocha Silva	2021	Programa de Pós Graduação em Sociologia, do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do	Esta tese, de cunho etnográfico, investiga a complexidade das relações estabelecidas, em termos de disputas político-religiosas, entre neopentecostalismo, varejo de drogas ilícitas e	https://bdtd.ibict.br/vu/find/Record/UERJ

			Estado do Rio de Janeiro.	religiosidades afro-brasileiras em algumas favelas do Rio de Janeiro, comandadas pela facção Terceiro Comando Puro (TCP). A tese divide-se em três partes. Em primeiro lugar, uma análise histórica da construção simbólico-social da figura do Diabo, elemento central para a compreensão desse fenômeno. Na figura 9 do trabalho, a Capa do disco Ladrão, do rapper mineiro, Djonga, é utilizada para finalizar o tópico que apresenta Exu, problematizando o estereótipo, assim como Djonga em sua obra e em conjunto com a frase “Falam tanto de Deus e Diabo. É que vocês só enxergam em 2D” (Djonga, 2017).	f33d6ccb47a81f2cffe101462f30843f
Total: 01					

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências acima citadas)

Tabela 03: Relação das Dissertações de Mestrado produzidas sobre o artista Djonga tendo-o como fonte e/ou assunto central do trabalho

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO					
Título	Autor/a	Ano	Área	Resumo	Fonte
Discursos de ascensão social no rap brasileiro	Mateus Cunha da Silva	2022	Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense	A dissertação faz uma análise textual, aplicação teórica e procedimentos composicionais das obras <i>Falcão</i> e <i>Hoje</i> não do artista Djonga, na parte 4, tópicos 4.4.5 e 4.4.6 da Dissertação.	https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/28670/Dissertacao-Mateus-corre%C3%A7%C3%A3o-Final.pdf?sequence=1&i

					sAllowed=y
Discursos e etnicidade: o rap de Djonga como prática de Empoderamento Étnico - Racial	Méssia Gomes do Nascimento	2022	Programa de Pós Graduação em Estudo de Linguagens, da Universidade do Estado da Bahia	Objetivo geral: observar as manifestações dos discursos como constituintes de saberes e perceber a regularidade dos enunciados que compõem os discursos sobre a proliferação de autoestima negra no rap de Djonga, a fim de identificar no discurso as materialidades da ideologia e as formações discursivas que autorizam os ditos sobre empoderamento étnico-racial;	https://pedroeditores.com.br/?arquivo_download=10004
Djonga: o Historiador da Quebrada - Rap, Antirracismo e Mediação Intelectual (2017-2021)	Lucas Nascimento dos Santos	2023	Programa de Pós Graduação em História - UnB	Nesta dissertação, discutiremos as conversações entre a produção artística e a atuação sociopolítica do rapper mineiro Djonga e a categoria de intelectual mediador, elaborada por Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen. Como intelectual mediador, Djonga contribui na (re)construção e transmissão de conhecimentos propriamente acadêmicos, utilizando o espaço que conquistou na esfera pública para traduzir conceitos complexos em uma linguagem acessível, ampliando o alcance do conhecimento histórico e promovendo a reflexão crítica acerca da sociedade brasileira. Para dar corpo a essa análise, iremos investigar como, entre os anos de 2017 e 2021, a performance, as intervenções públicas e as produções artísticas de Djonga foram capazes de construir pontes entre o saber histórico e a sociedade em geral, influenciando o debate público acerca de vários temas, com destaque para a desigualdade social, a violência contra a juventude negra e a luta antirracista no Brasil.	Ainda não foi disponibilizado no repositório da UnB
Juventude e(m) movimento: uma terapia	Gabriel Nogueira Malta	2023	Programa de Pós Graduação em Educação -	Em um cenário politicamente conservador e neoliberal inaugurado pelo golpe de	https://repositorio.ufmg

problematizadora da BNCC			Conhecimento e Inclusão Social.	2016, foi elaborado um conjunto de políticas públicas educacionais que chamamos de contra-reforma do Ensino Médio, cujo efeito mais significativo para nós é sua imposição curricular autoritária materializada na Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Neste marco esta dissertação tem como pergunta de pesquisa: De que forma o movimento cultural do hip-hop pode problematizar o jogo de linguagem bancário presente no currículo para o ensino médio imposto pela BNCC sobre a juventude brasileira? Assim, operamos uma atitude de pesquisa terapêutico problematizadora inspirada, de um lado na filosofia do segundo Wittgenstein e de outro, no pensamento e obras do pedagogo Paulo Freire, assim como ancorados na produção musical de quatro rappers de Belo Horizonte. As vozes de Djonga, FBC, nabru e Laura Sette participam da composição desta dissertação a partir de músicas que foram publicadas entre os anos de 2019 e 2022 e são mobilizadas enquanto jogos de linguagem vinculados ao movimento hip-hop com o intuito de sustentar uma problematização feita por nós aos jogos de linguagem autoritários das políticas públicas educacionais gestadas no seio de uma democracia deteriorada.	.br/handle/1843/60983
O Novo Evangelho de Djonga: Secularização do corpo negro no mundo do rap	Stéfane Santos Solange	2021	Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de	Gustavo Pereira Marques, o Djonga é popularmente conhecido no universo do rap por sua produção fonográfica com apurada denúncia ao sistema social vigente, na qual os diversos modos de poder se entrecruzam por meio de uma refinada elaboração crítica. Pela reatualização narrativa dos versos dos Racionais Mc's,	https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/13404/1/DISSERTAC3%87%C

			Mestre em Comunicação	o rapper constrói o que entendemos como um universo particular, através do qual sua autointitulação como Deus recria as potencialidades do corpo negro pelo reposicionamento deste a um local sacralizado. Desta forma, esta dissertação tem por objetivo principal compreender as formas utilizadas pelo rapper para a inauguração de um instante de denúncia pós Racionais Mc's, em que o reconhecimento e a identidade tematizados instituem um movimento horizontal de tensionamento, mas, sobretudo, de autoaceitação entre os negros, e inaugura uma nova percepção coletiva consciente por meio do Rap. Para sua realização, optou-se pelo recorte nos quatro primeiros álbuns produzidos pelo cantor em sua carreira solo: Heresia (2017), O menino que queria ser Deus (2018), Ladrão (2019), Histórias da Minha Área (2020). A percepção da cultura midiática como meio para a propagação da marcação das violências e da própria sacralização da negritude será observada em quatro videoclipes: Junho de 94 (2018), Corra (2018), Hat-Trick (2019) e Eu vou (2019). Por meio de categorias como a descolonização do olhar e a estética da correria, questões caras à reflexão teórica sobre a ancestralidade e a representação racial são articuladas com a observação analítica sobre a cultura midiática e seus desdobramentos em relação à comunicação e à produção musical contemporânea, mais especificamente às pertencentes ao rap brasileiro.	3%83O NovoEvagelhoDionga.pdf
Pedagogias do Rap e a narrativa		2021		A presente dissertação discorre sobre o gênero	https://lume.ufr

insurgente : uma análise a partir das composições musicais do rapper Djonga	Vinícius Barbosa Cannavô		Programa de Pós Graduação em Educação - UFRGS	musical rap como um artefato cultural produzido na contemporaneidade, que articula saberes legítimos, rompendo com a estigmatização das expressões das camadas populares e operando um tipo específico de pedagogia, que aqui adjetivamos de Pedagogias do Rap. A pesquisa está vinculada à Linha de Pesquisa dos Estudos Culturais em Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS). Acorado nas teorizações do campo dos Estudos Culturais em Educação e dos estudos Pós-Estruturalistas, esta pesquisa analisa o acionamento do conceito de pedagogia cultural a partir das representações que circulam nas músicas, que ensinam modos de ser e estar no mundo presente. Pensar a educação para além dos muros da escola se faz necessário, pois há uma série de saberes que estão engendrados em espaços informais de educação e em artefatos culturais, que se configuram como conteúdos pedagógicos e constituem, neste caso, uma narrativa insurgente.	gs.br/handle/10183/219912
“Negro drama”: representações e esteriótipos acerca das masculinidades negras	Dandara Abreu Guimarães	2022	Mestrado em Ciências Sociais Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro	Analisa dois estereótipos racistas dados no senso comum brasileiro que recaem sobre as masculinidades negras, o esteriótipo de “Marginal/Ladrão” e a figura do “Negão”. A pesquisa tem como fonte principal letras de Raps gravadas entre os anos de 2017 a 2019 pelos rappers Baco Exu do Blues, BK’ e Djonga. A narrativa existente nas letras nos possibilitou visualizar o quanto o homem negro ainda hoje continua a ser estigmatizado, a partir de moldes racistas, herança de	https://rima.ufrj.br/jspui/handle/20.500.14407/15787

				um longo período de escravidão que violentou cruelmente a existência do povo negro no Brasil. Diante disso, fica clara a importância de novas narrativas que rompem com esse discurso e, ademais, abrem caminho para o surgimento de pluralidades no campo das masculinidades.	
"Riscando Fósforo" Decolonialidade e Hip Hop na produção artística de Djonga	Rogério Leão Ferreira	2021	Programa de Pós Graduação em Estudos Culturais do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul	Esta dissertação é fruto de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa descritiva, cujo objeto de estudo é a cultura Hip Hop enquanto movimento negro de resistência e a contribuição e engajamento do rapper Djonga em suas práticas culturais e artísticas para a legitimação de afirmação e formação de identidade que se encontram presentes nas letras de rap com suas respectivas representações e significados simbólicos por meio de seu trabalho cultural musical. O interesse em tornar esse discurso objeto de investigação científica se deve ao fato da ocorrência de inúmeras discussões acerca do que seja o Rap e qual o seu papel cultural para a sociedade contemporânea, interpretando assim suas ações no cenário urbano, potencialmente marcado do que seja heterogêneo. Quanto a análise da estrutura e construção do trabalho de Djonga por meio do gênero musical rap e suas expressões simbólicas como em imagens de capas dos álbuns e vídeos se alicerçou sob a lupa e balizamento dos Estudos Culturais e decoloniais sendo realizada nesse sentido uma revisão de literatura que aproxima a trajetória sociocultural do movimento Hip Hop ao contexto desse campo teórico, acolhendo conceitos, significados e	https://posgrad.uacao.ufms.br/portal/trabalho-arquivo-s/download/8826

				reflexões de seus autores para o fomento dessa pesquisa como Ramón Grosfoguel (2007); Joaze Bernardino Costa (2019); Nelson Maldonado Torres (2019); Aníbal Quijano (2005); Frantz Fanon (1968; 2008); Nestor Garcia Canclini (2015). Como resultado espera-se explicitar por meio do campo epistemológico dos estudos decoloniais a relevância significativa do gênero Hip Hop enquanto cultura negra de resistência tendo como instrumento o Rap como modus operandi de interpretar e executar o objetivo do sujeito de pesquisa enunciador (Rapper).	
"Universo em Crise: Engajamento e Denúncia no rap de Djonga	Ícaro de Oliveira Leite	2020	Mestrado em Letras, Universidade Vale do Rio Verde	Djonga é o nome artístico de Gustavo Pereira Marques, nascido em 1994 na Favela do Índio, em Belo Horizonte. Em ascensão no cenário do rap brasileiro, ele possui quatro álbuns gravados e várias participações em canções de outros artistas. Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se constrói o discurso de engajamento e de denúncia do rapper mineiro e que elementos o constituem, tendo como ponto de partida as letras de seis canções que compõem os álbuns Heresia (2017), O Menino que Queria ser Deus (2018) e Ladrão (2019) e singles publicados no YouTube e/ou Spotify. Para tanto, investigamos e discutimos aspectos importantes para a concretização de nosso objetivo, tais como o gênero musical rap; sua função política e social nas comunidades periféricas nas quais se origina; e temas tratados por Djonga: (1) o rapper e seu papel político-social na comunidade; (2) o tema da violência e o uso da linguagem como mecanismo	https://www.unincor.br/images/imagens/2020/dissertacao-icaro-oliveira.pdf

				de contestação e de uma violência reativa, originária de situações de exclusão e desamparo sociais; (3) a configuração da figura feminina em suas letras, revelando aspectos contraditórios de um discurso social de valorização de vozes silenciadas que, por vezes, rebaixa o lugar social da mulher, repetindo discursos padronizados e internalizados quanto ao papel feminino.	
Total: 09					

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências citadas)

Tabela 04: Relação de Trabalhos de Conclusão de Curso produzidos sobre o artista Djonga tendo-o como fonte e/ou assunto central do trabalho

TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO - TCC					
Título	Autor/a	ANO	Área	Resumo	Fonte:
A letra e a Luta: Como o Rap nacional aborda o racismo estrutural?	Diego Nunes Ferreira	2023	Instituto de Humanas, curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Pelotas	A presente pesquisa tem como objetivo analisar a trajetória e produção musical dos rappers Emicida, Djonga e Kyan, buscando estabelecer conexões entre suas músicas e o conceito de racismo estrutural. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica e análise de letras de músicas dos artistas, levando em consideração seus contextos, ideologias e questões raciais. Ao longo do trabalho, é possível observar como a música desses artistas reflete suas vivências, que partem de uma realidade social carregada de desigualdades raciais.	https://pergamum.ufpel.edu.br/pergamumweb/vinculos/0000f4/0000f45f.pdf
Análise das representações da negritude expressas nas letras do rapper Djonga	Pâmela Rafaela de Souza Lima	2020	Bacharelado em Relações Públicas pela Universidade Feevale	Esta monografia tem como tema central a representação da negritude no conteúdo das letras de música do rapper Djonga. Para tanto, busca compreender as representações de negritude expressas nas letras das músicas O Mundo é Nosso, Junho de 94 e Hat-Trick, que integram,	https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000022/000022bf.pdf

				respectivamente, os álbuns Heresia (2017), O menino que queria ser Deus (2018) e Ladrão (2019), além de compreender como as letras se conectam com os respectivos álbuns e entre si, identificar conteúdos que apontam para a identidade da negritude e o debate de como ela está presente nesse material. O estudo parte da problematização do histórico do Rap e seus artistas manifestam símbolos da cultura de pessoas negras e da periferia para posituação da identidade negra, mas, em vista destes elementos não serem imutáveis, interessa investigar saber como um rapper jovem que desponta no cenário da música nacional, caso de Djonga, aborda a temática atualmente.	
Ancestralidade e Insubmissão no Hip Hop: um estudo do álbum Ladrão (2019) de Djonga	Maria Eduarda Durães Martins	2023	Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal de Jataí	A partir da pesquisa bibliográfica e da técnica de análise de conteúdo, este trabalho busca compreender se o gênero da musicalidade rap está ligado à alguns elementos especificamente associados à cultura da juventude negra no contexto histórico da diáspora, como uma maneira audível de produzir representações de si e de qual maneira o artista Djonga em Ladrão (2019) se apropria dos conceitos de "Ancestralidade e Insubmissão", contribuindo para o desenvolvimento de uma cosmo percepção cultural de inclusão social para a juventude negra brasileira. O Rapper mineiro, escritor, compositor e empresário Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, se consagrou como um dos maiores porta-voz da musicalidade do gênero rap, um dos pilares do movimento Hip Hop. Considerado um dos nomes mais influentes do rap na atualidade, ele se apresenta como signo de resistência afrodescendente que perpassa as manifestações culturais da população negra no Brasil, numa proposição de insubmissão e resistência a colonialidade do poder. Em "Ladrão", lançado em 13	https://sophia.ufjf.edu.br/TerminalWebRI/Busca/Download?codigoArquivo=1851

				de março de 2019, Djonga traz em sua totalidade a necessidade de um resgate para as origens e uma ressignificação de alguns termos, em especial do próprio conceito de ladrão, oferecendo a oportunidade de discussão e enfrentamento do racismo estrutural, pauta histórica das lutas do Movimento Social Negro Brasileiro.	
Artista Independente: processos e desafios	Ingrid Neri dos Anjos	2022	Instituto de Artes da UNESP, Bacharel em Música com Habilitação em Composição	O presente trabalho tem como objetivo propor reflexões acerca de vivências artístico-musicais, entendendo como e por que os caminhos ora se assemelham, ora se distinguem, sempre em direção às possíveis respostas para a pergunta: em que consiste a suposta "independência" dos chamados artistas independentes? Cita o Djonga.	https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/4cf9e7fc-485a-46b9-bdad-3e090da1a98c/content
Direito e Rap: A desigualdade racial pela voz de Djonga	Laura Gonçalves Pereira	2022	Curso de Direito da Universidade Federal do Pampa.	O presente trabalho tem como objetivo principal identificar nas músicas do álbum "Ladrão" (2019) do rapper mineiro Djonga, elementos que denunciam a desigualdade racial na sociedade brasileira. A discussão sobre as violências que as pessoas negras sofrem no país é necessária, uma vez que o Brasil teve sua história construída em cima da escravidão do povo preto e indígena, e, como resultado dessas violências, atualmente essas mesmas pessoas sofrem através do preconceito racial, a violência policial, a exclusão social e o racismo estrutural. Com o passar do tempo, o RAP vem reivindicando, lutando e ganhando espaços que foram historicamente negados às pessoas negras e periféricas.	https://dspace.unipampa.edu.br/bitstream/riueam/riueam/7673/1/Laura%20Goncalves%20Pereira%20-%202022.pdf
Negritude, Imagem e Música: representações afro-brasileiras em vídeos de rap	Ágata Emyle Marques	2019	Curso de Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.	O presente trabalho tem como objetivo entender, por meio da análise de vídeos de Rap, de que forma jovens negros têm ressignificado a própria história e a cultura afro-brasileira. Desde o seu surgimento, as narrativas apresentadas pela música Rap	https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26203/1/2019_AgataEmyl

			Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda	estiveram ligadas à luta política e à conscientização da população negra. Os vídeos passavam a desempenhar influência significativa no mercado musical a partir do avanço tecnológico e da proliferação das telas no meio urbano, com televisões, computadores e smartphones. Portanto, pesquisar narrativas em vídeos de Rap possibilita a compreensão de algumas das atuais formas de resistência e existência da juventude negra no Brasil. Analisam os vídeos BLUESMAN, HAT-TRICK e Eminência Parda, respectivamente dos músicos Baco Exu do Blues, Djonga e Emicida, buscando elucidar as possíveis conexões entre o contexto social representado e os aspectos técnicos e narrativos responsáveis pela construção dos significados nas respectivas obras.	eMarques_tcc.pdf
O imaginário de si e sobre a polícia em letras de rap	Luiz Renan Costa de Souza	2019	Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências da Linguagem da Universidade Federal do Pará do Campus Universitário do Baixo Tocantins - Abaetetuba	Esta pesquisa, com base na teoria da Análise de Discurso de Linha Materialista/Francesa, de Pêcheux, analisa o discurso da cultura do Hip Hop a partir de um corpus constituído por letras de músicas do rap brasileiro como as dos rappers Mc Cid, Emicida, Djonga, MVBIL. O objetivo é o de percebermos como os rappers projetam o seu imaginário sobre si e sobre a polícia, considerando que, os rappers selecionados para análise se caracterizam por retratar no seu discurso, materializados em letras de músicas, as condições de existência dentro de contextos suburbanos e periféricos no Brasil, especialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.	https://bdm.ufpa.br/bits/tream/prefix/3622/6/TC_C_ImaginarioSiPolicia.pdf
O menino que queria ser Deus: Uma conversa sobre infâncias, identidade, raça e rap	João Pedro Goulart da Silva	2021	Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do	E aí, querido, como estamos? Que bom que tu apareceu, tava precisando falar contigo, tu tem um tempinho livre? Não precisamos conversar tudo agora, dá pra gente fazer isso nos tempinhos livres que a gente tem - tô ligado que a vida tá corrida e se a gente não correr junto fica pra	https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/253442/0/01158112.pdf?s

			título de bacharel em Psicologia	trás. Pensei que a gente podia trocar umas ideias sobre coisas que não costumam falar com a gente, tipo a importância do amor e da raiva pra nós, meninos pretos (sim, mano, a raiva tem uma função), quais caminhos podemos trilhar e quais já foram trilhados por outras pessoas (tudo bem que a gente aprende errando, mas a gente não precisa aprender só com as nossas experiências, por isso a importância de se escutar os mais velhos) e, falando em caminhos e mais velhos, qual deus nós queremos e podemos ser. Não só pra facilitar, mas também pra enriquecer nossas conversas, eu imaginei que seria, no mínimo, instigante trazer outras pessoas pra compor essa troca de idéias. Não são quaisquer pessoas, eu poderia facilmente ter chamado alguns pensadores que eu conheci na faculdade, tipo Freud, Foucault e mais uns parecidos - e tenho certeza que eles iriam ficar felizes de participar desse diálogo -, mas quem me trouxe até a faculdade é muito mais qualificado pra isso, tipo Froid, Emicida, Djonga, Racionais, BK, Baco Exu do Blues e mais um pessoal aí.	equence=1&isAllowed=y
O Movimento Hip Hop Contemporâneo e as Relações de Gênero: (Des)construções necessárias	Bianca Larissa Zini Franchin; Julia Costa da Silva; Mariana Martinez dos Santos; Matheus Correa; Rafael Kenji Hiratuka	2021	Monografia de Iniciação Científica PIBIC-EM. Coordenador ia Geral de Pesquisa e Extensão do Centro Universitário Sagrado Coração – UNISAGRADO - Bauru/SP. 2021	Esta pesquisa fundamenta-se na temática das discussões acerca das relações de gênero e como elas se dão no campo da produção musical e midiática, especificamente por meio da análise de dois representantes do movimento hiphop brasileiro contemporâneo. Perante o ponto em questão, surgiram os seguintes questionamentos: Quais são as representações de gênero expressas em músicas do movimento hip-hop brasileiro, em específico nos rappers em estudo – Criolo e Djonga? Estas canções apresentam reflexões quanto aos problemas históricos sociais? Como as reações do público desenvolvem desconstruções internas e externas na produção artística do movimento hip-hop nacional?	https://repositorio.unisa.br/jspui/bitstream/handle/196/1/0%20MOVIMENTO%20HIP%20HO%20CO%20TEMPOR%C3%82NEO.pdf

				Diante dos problemas estabelecidos, pudemos entender o conceito de gênero como uma construção simbólica em diversos campos sociais.	
O rap de Djonga: A utilização de ambiguidades lexicais como ferramenta de denúncia social	Jessica Tiemi Ito Silva	2022	Monografia apresentada ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Humanidades: Educação, Política e Sociedade	Esta pesquisa tem como foco a análise de ambiguidades lexicais e suas categorias homonímia e polissemia em letras de músicas atuais do gênero rap, especificamente, as do rapper e compositor Djonga. Para isso, utilizamos os raps dos seus três álbuns chamados Heresia (2017), O Menino Que Queria Ser Deus (2018), Ladrão (2019). A análise foi realizada a fim de identificar tais utilizações, suas possíveis interpretações e seus efeitos de sentido. Por meio de análises quantitativas e qualitativas, concluímos que tal processo é utilizado de forma intencional e abundante como recurso expressivo para gerar múltiplas interpretações e transmitir mensagens mais veladas.	https://repositorio.ifsp.edu.br/server/api/core/bitstream/7cadf8e3-12d7-4613-972d-dbab4deeb26d/content
O rap e o slam como poéticas de protesto contemporâneas afro-brasileiras	Tainá Cristina Evangelista dos Santos	2021	Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, Instituto de Humanidades e Letras dos Malês. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde	O presente trabalho visa apresentar o RAP e o SLAM como poéticas de protesto afro-brasileiras da contemporaneidade utilizando textos da literatura afro-brasileira. Para isso, utilizamos contos, poemas, entre outros, para fazer uma interligação com letras de músicas de RAP e SLAM. A partir das obras dos artistas Emicida, Djonga, Gog, César Mc, entre outros, dialogamos com aportes teóricos para compreender que tanto a literatura afro-brasileira quanto o RAP e o SLAM surgiram com o objetivo de dar vez e voz a comunidade negra e periférica. É uma busca para driblar um sistema racista e excludente, dominado por uma supremacia branca. O objetivo principal deste trabalho é mostrar como o RAP e o SLAM atuam junto com a literatura afro-brasileira na difusão de conhecimento sobre o povo negro no Brasil, bem como a história de seus ancestrais. Nesse sentido percebemos o combate ao	https://www.repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/2702

				racismo, à desigualdade racial e, igualmente, tais expressões artísticas é a luta dos negros em busca da ascensão social. Para isso, textos de autores participantes da literatura afro-brasileira como CUTI, Geni Guimarães, Cristiane Sobral, Eduardo Assis, Conceição Evaristo, Zainne Lima Da Silva, entre outros, serão estudados, analisados, comparados com letras de RAP e SLAM, fazendo com que estes sejam parte integrante deste trabalho.	
O RAP É POLÍTICO: Uma análise psicanalítica de discurso sobre o racismo e a segregação racial na música “Olho de Tigre” de Djonga	AMANDA MARIA MATOS BRAGA ARAÚJO	2022	Coordenação do Curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio	O presente artigo tem como finalidade refletir sobre a compreensão e contextualização do cenário político e social brasileiro sob a perspectiva do gênero rap, bem como identificar e descrever por meio de uma análise psicanalítica de discurso a forma com que composições desse estilo musical discutem temáticas pertinentes ao estudo social, como o racismo, a segregação racial e a desigualdade. Destaca-se a seguinte questão: a partir dessa análise de composição nacional, como o rap discute o racismo estrutural e suas consequências, bem como o cenário político e social do Brasil? O estudo foi construído a partir da análise de publicações sobre a temática entre os anos de 1999 e 2022 e foi utilizado como método de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, posteriormente sendo feita uma análise do discurso presente na composição da canção “Olho de Tigre”, do MC mineiro Djonga. Como resultado do trabalho, pôde-se constatar que o rap é um importante instrumento de vocalização do sofrimento e das diversas violências e humilhações sociais presentes no cotidiano da população preta e periférica, constituindo-se como uma arte que ecoa como grito-denúncia que escancara e discute as condições de subalternidades a serem superadas.	https://sis.unileao.edu.br/uploads/3/P_SICOLOGIA/P1596.pdf

Os signos da luta antirracista no videoclipe Junho de 94: uma análise semiótica	Alexandre Souza da Silva	2023	Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda. Porto Alegre, 2023.	Este trabalho busca contribuir para o debate acerca da luta antirracista a partir de uma análise da produção videográfica do rapper Djonga. Para isso, destacou-se os principais elementos significantes com tal temática, operando uma análise semiótica sobre eles, tendo por base teórica a leitura de Santaella (2005) da obra de Charles Sanders Peirce e suas aplicações à pesquisa em Comunicação. O corpus configura-se na obra Junho de 94, da qual são destacados 8 signos para análise. O estudo considera signos visualmente explícitos que possuam ligação com a luta antirracista, no entanto, o racismo está intrincado na estrutura social e por esta razão por vezes pode ser retratado de forma mais branda, necessitando certo grau de sensibilidade para reconhecê-lo. Dessa forma identificou-se representações ligadas a sin-signos, quali-signos e legi-signos, tais como uma corda ao redor do pescoço de Djonga, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a prestação de serviço do patriarca da família negra à família branca, o contraste entre os brinquedos das crianças de ambas as famílias, a atenção negada à Djonga, a ordem de execução dada pelo patriarca da família branca e o banheiro que apresenta-se após a suposta morte de Djonga.	https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/272444/001194875.pdf?sequence=1&isAllowed=y
Ritmo e Poesia: potencialidades do Rap como mediador em processos educacionais e na atuação em Psicologia Escolar	Lucas Yago Rodrigues Duarte	2023	Repositório Institucional - Universidade Federal de Uberlândia.	Este trabalho teve o objetivo de discutir os sentidos e significados presentes em algumas composições de 2019 e 2020, de dois artistas do Rap nacional, Djonga e Rashid, a fim de explorar o potencial educativo e pedagógico no Rap e investigar as possibilidades de sua utilização pela Psicologia Escolar, no trabalho de psicólogos escolares e na mediação de processos educacionais.	https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/37420
Total: 15					

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências citadas)

Tabela 05: Relação de artigos produzidos sobre o artista Djonga, tendo-o como fonte e/ou assunto central do trabalho

ARTIGOS					
Título	Autor/a	ANO	Área	Resumo	Fonte
A Correria como forma de resistência negra em vídeos do rap brasileiro	Solange Stéfane Santos; Coração Cláudio Rodrigues	2021	Revista Periferia. Educação, Cultura & Comunicação . DOI: 10.12957/periferia.2021.53499.	O presente artigo analisa a produção dos vídeos “Crime Bárbaro”, de Rincon Sapiência, “Corra”, de Djonga e o curta “Bluesman”, de Baco Exu do Blues, almejando compreender como tais artistas aliam os conceitos de identidade e resistência ao ato de fuga, caracterizado nos vídeos pela corrida contínua empreendida pelos personagens principais. Busca-se também investigar como suas narrativas ajudam o espectador a compreender a correlação entre o racismo estrutural e o genocídio de jovens negros no Brasil. Por fim, intui-se estabelecer se o ato de correr empreendido nas narrativas ficcionais do vídeo pode ser caracterizado através de uma perspectiva estética em torno de fronteiras e frestas culturais.	https://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/15020/1/ARTIGO_CorreriaFormaResistenciaNegra.pdf
A objetificação da Figura Feminina no rap de Djonga: Uma leitura de “1010”	Ícaro de Oliveira Leite	2020	Revista Memento. Revista eletrônica da Universidade do Rio Verde	Nas letras do rapper mineiro Djonga, vemos a preocupação com as mazelas de sua comunidade, o racismo e a exploração dos sujeitos marginalizados, atendendo ao que podemos chamar de cartilha social do rap. Mas ao mesmo tempo que o rapper compõe um discurso de denúncia das explorações sociais, ele objetifica a figura feminina, estabelecendo e aceitando relações de dominação. São várias as representações da mulher em suas letras, algumas de modo paradoxal, sendo configuradas como símbolo do acolhimento e compreensão, quando	http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/6157/10951873

				relacionadas à sacralidade materna, ou como putas, reveladas como objetivos sexuais masculinos ou quando ensaiam sua própria sexualidade. Neste artigo, analisaremos a letra da canção “1010”, do álbum O Menino que Queria ser Deus, refletindo sobre o modo como o oprimido se revela também opressor, evidenciando as complexas e diversas relações de dominação.	
A ressignificação do valor identitário do negro nas capas do álbum Ladrão e História da minha área do rapper mineiro Djonga	Gisele de Souza Reis Coutinho; Illana da Silva Rebello	2022	EID&A. Periódicos UESC.	O presente artigo propõe-se a investigar os mecanismos de construção identitária do negro nas capas dos álbuns Ladrão e Histórias da minha área do rapper Djonga, verificando como o processo de semiotização de mundo e os imaginários sociodiscursivos são mobilizados pelo artista na ressignificação do perfil do jovem negro, que funcionam também como uma contra-argumentação a discursos estereotipados acerca desse perfil e dos papéis do negro no Brasil. Parte-se da hipótese de que o mundo significado nas capas dialoga com o propósito do movimento Hip Hop, que questiona uma identidade negra pré-estabelecida. O percurso teórico metodológico tem como base a Semiologia, com os conceitos de sujeitos da linguagem, identidades, argumentação e imagem. Dada a multimodalidade do corpus, utilizaremos também a teoria dos signos de Pierce e estudos sobre cor (GUIMARÃES, 2000). Pretende-se, portanto, investigar, principalmente, os procedimentos de identificação e de qualificação do jovem negro, (re)construídos pelo artista.	https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/3450
Abram Alas pro rei: Redescobrimos a negritude em Djonga	Solange Santos	2020	XIII Encontro Nacional de História da Mídia	O presente artigo busca estabelecer relações entre a musicalidade do rapper Djonga e o pensamento de Frantz Fanon sobre os impactos da branquitude sobre corpos	https://redealcar.org/anais-eventos-nacionais-13o-

				negros. Objetiva-se discutir como a branquitude é problematizada pelo rapper de forma a construir novos patamares para a consagração daquilo que se entende como um verdadeiro amor a negritude e da própria aceitabilidade de se reconhecer como um sujeito negro. Para sua realização optou-se pelo recorte teórico no videoclipe de “Hat-Trick” composição do álbum Ladrão de 2019.	encontro-2021/
Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga	Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros	2019	Revista Espaço Acadêmico - n. 218	Este artigo versa sobre a construção do conceito de ladrão no terceiro disco do rapper belo-horizontino Gustavo Pereira Marques, o Djonga. A partir da grande cena enunciativa Djonga (Eu), playboy (Tu), espaços de referência diversos, o conceito de ladrão é recursivamente construído via antropofagia mental, processo inerente ao pensamento humano que prevê a deglutição criativa e consequente integração seletiva da experiência alheia. Assim sendo, o artigo procurar perscrutar na ancestralidade e na territorialidade, como se dá a integração da experiência de vida de Djonga que culmina na elaboração do seu ladrão metafórico.	https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/49977/751375148655
Brasil, A Pátria Amada para quem? A perpetuação da Tradição Colonial que Relega a População Negra Brasileira a Violências e Desumanidades	Thayres Alves de Resende	2023	Universidade de Brasília. Recebido em: 11.11.2022 Aceito em: 12.02.2023	O presente artigo tem como ponto principal apresentar uma análise crítica acerca do recorte de raça no contexto nacional, tornando sobressalente a perpetuação da tradição colonial que direciona a população negra brasileira a um cenário construído por violências e desumanidades. Sendo assim, o paper carrega a perspectiva decolonial, haja vista que embora a sociedade brasileira tenha conquistado diversos avanços no que tange à humanização dos cidadãos negros, vai ser analisada a conjuntura hostil ainda existente. O artigo explora esse âmbito por meio das	https://miroslavmlilovic.com.br/index.php/cadernos/article/view/9/15

				contradições existentes entre a “Pátria Amada” versada no Hino Nacional e a cruel realidade evidenciada na arte de protesto do rapper Djonga, desse modo, por meio de suas músicas e mediante ao respaldo de obras literárias e artigos já publicados convergentes a temática, este escrito denuncia as diversas mazelas que a população negra enfrenta. Sendo possível concluir com tal artigo que a sociedade brasileira possui como símbolo nacional um Hino totalmente idealizado, pois não se satisfaz condizente com a Necropolítica e com a Banalidade do Mal cotidianas. Logo, com a análise crítica alinhada ao estudo subalterno, a música de Djonga se torna mais representativa acerca do Brasil atual quando expõe o fato de os brasileiros negros serem isentos de humanidade e de pertencimento à Pátria do que o próprio Hino brasileiro.	
Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo	Acauam Silvério de Oliveira	2020	Universidade de Pernambuco. Departamento de Letras, Garanhuns, PE. Anu. Lit., Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65 - 77 , 2020 . ISSN 2175 - 7917	Um dos aspectos mais radicais do rap brasileiro ao longo de sua trajetória foi a crescente regulação de sua dimensão estética por um conjunto de parâmetros éticos fundamentais construídos coletivamente junto à comunidade periférica. Em termos objetivos, isso significa que a qualidade ou o sucesso do gênero no interior do mercado musical não poderia ser avaliado apenas esteticamente. Em seus momentos de maior radicalidade o rap não pretendia ser interpretado apenas enquanto música, mas como o partilhar de formas de sabedoria popular e coletiva integrada à vivência dos sujeitos periféricos, com o objetivo declarado de salvar vidas. Entretanto, à medida que o movimento hip hop vai se fortalecendo profissionalmente, sem que se resolva a desigualdade social de base que lhe deu origem, o rap passa a ser	https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n2p65/44449

				compreendido mais imediatamente enquanto pura forma estética, dotando a dimensão ética de um inequívoco caráter performático. Ou melhor, fazendo da própria política uma questão estética, mais ligada ao universo hip hop do que à comunidade periférica originária, da qual se separou.	
Do clube à tribo, de Milton a Djonga: sobre algumas passagens e protagonistas da canção mineira.	Elder Natan Pinto de Oliveira; Bernardo Nascimento de Amorim	2023	Revista Não nos cabe o silêncio das Montanhas. Ensaios acerca da Poesia Mineira Contemporânea. p.183. 2023	Contextualiza processos brasileiros e aponta que na mesma década de 1990, do outro lado do Atlântico, nasciam aqueles que formariam o coletivo de rap DV Tribo, fruto de afinidades semelhantes às que haviam conectado Milton e Márcio Borges. Gustavo Pereira Marques, o Djonga, era um dos integrantes da Tribo. Pela sua pujança criativa e visceralidade, refletidas nas composições com forte posicionamento político, o músico reuniria milhões de fãs, no Brasil, alcançando também projeção internacional. Estamos diante de figuras marcantes de uma história que vale a pena contar. O tempo em que ela se passa vai de 1964 aos dias de hoje. Seu espaço de origem é a cidade de Belo Horizonte.	https://repositorio.ufop.br/handle/123456789/17748
Entre o Machado de Assis e de Xangô: O sincretismo religioso no rap brasileiro de Djonga e de Baco Exú do Blues	Lia Machado dos Santos	2018	V Jornais do Mercosul. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais. p. 04-207.	Este artigo propõe uma análise comparatista do sincretismo religioso (CANCLINI, 2004) presente em duas obras de expoentes do RAP fora eixo SP/RJ – o álbum Esú, do baiano, Baco Exú do Blues, e O menino que queria ser Deus, do mineiro, Djonga. Religiosidade, credos e denúncia ao racismo misturado às suas experiências intimistas marcam o trabalho destes dois artistas que vêm causando polêmicas e reflexões no cenário da música brasileira contemporânea. Nesse sentido, propomos o cotejo entre a iconografia das capas dos álbuns e as letras das canções entrecruzadas pela ressignificação de um ritmo –	https://www.unilasalle.edu.br/uploads/files/4a045d328bf3264fa6bd72243aa936ce.pdf#page=204

				RAP. Buscamos assim discutir a forma como essas obras constituem, ou não, um discurso que enfrenta e denuncia o contexto nacional de crescente intolerância religiosa.	
Exposição da necropolítica do Estado Brasileiro pelo Hip Hop: Uma análise dos textos de Djonga e Mbembe	Marco Túlio Corraide	2021	Revista interdisciplinar de sociologia e direito, Confluências	Em um cenário de violência direta com o qual o Brasil convive diariamente, ser uma pessoa de cor é ter em suas costas um alvo constante para políticas estatais que nos fazem lembrar como as estruturas racistas dos tempos de colonização ainda não foram superadas. A música de Djonga, não só como entretenimento, funciona também como um alerta de como autores como Mbembe, ao cunhar o termo necropolítica, estava descrevendo a realidade do nosso Estado. De metodologia jurídico-sociológica, de forma descritiva, o objetivo desse artigo é compreender a situação do Brasil a partir do que Djonga narra em suas músicas utilizando os elementos construídos por Mbembe para interpretar nossa cultura.	https://periodicos.ufrb.br/confluencias/article/view/43438/28751
Filosofia, Rap e Racismo: uma introdução à obra de Mamy	Rodrigo Castilho de Almeida	2021	Revista Continentes da Filosofia: Insurgências, Ressurgências e Descolonialidades Epistêmicas	No presente trabalho, buscamos dar uma pequena contribuição à efetivação da Lei 10.639/03 no que toca à produção filosófica e o ensino de filosofia. A lei torna obrigatório o ensino de cultura africana e afro-diaspórica em todos os níveis da educação básica. Não é possível, porém, que ocorra ensino sem uma prévia pesquisa, de modo que ambos os processos são indissociáveis. A obra dialoga com alguns versos do Djonga.	https://www.academica.edu.br/51308552/FILOSOFIA_RAP_E_RACISMO_UM_A_INTRODU%C3%87%C3%83O_%C3%80_OBRA_DE_MAMY
O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País	Filson Fernandes; Núbia Azevedo; Solange Santos; Nair Prata	2019	Publicado em Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV	O presente artigo aborda o rap como atividade simultânea de resistência e construção da identidade negra. Tomando-o como vertente musical e forma de expressão atual, discute-se a construção de sentido da luta negra no País. Objetiva-se, assim, investigar o lugar que o negro	https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf

			Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vitória - ES	ocupa, bem como suas formas de representação na discografia do rapper mineiro Djonga, composta por três álbuns. Metodologicamente, o estudo se fundamenta na pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, tendo como base o conceito de identidade-resistência de Manuel Castells. Conclui-se que Djonga coloca o rap como instrumento social por meio dos discursos de denúncia e de esperança, evidenciando seu engajamento na construção de uma identidade de resistência.	
O rap nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências	Rhuann Fernandes	2020	RELACULT. Revista Latino - Americana de Estudos em Cultura e Sociedade	Na atualidade tem ocorrido um efervescente debate na Teoria Sociológica por conta das problematizações trazidas pelas Teorias do Sul. Um dos principais apontamentos é identificar as ausências na abordagem sociológica, fazendo emergir atores ocultos e os conhecimentos por eles produzidos, na tentativa de valorizar a diversidade epistemológica do mundo. Dessa forma, este trabalho efetua uma reflexão acerca da dimensão transcultural, política e estética do RAP na produção de saberes emancipatórios e aponta para os possíveis diálogos entre esse gênero musical e os posicionamentos éticos no que tange aos fazeres sociológicos. Analisa-se trechos de composições do rapper Djonga, verificando sua música como instrumento de combate e estratégia de descolonização do cotidiano, a partir de uma análise minuciosa de questões sociais, como a conjuntura político-moral e proposições de possíveis ações de (re)existências. Finaliza-se apontando para o discurso do rapper que expande a noção das questões sociais do país, um artifício utilizado para quebrar o silêncio, ora do legado colonial, ora de seus resultados na	https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1657/1128

				construção incessante da sociedade brasileira.	
Práticas linguístico - sociais de rappers brasileiros	Gabriele Pecuch; Hércius Batista Pereira.	2023	Revista USP. São Paulo. n. 138. p. 39-56, 2023	O presente estudo toma por objeto as práticas linguístico-discursivas de rappers, a partir da concepção da terceira onda da sociolinguística, acerca das interações entre a linguagem e o social, descrita por trabalhos como Eckert (2005; 2006). Para tanto, analisamos transcrições de entrevistas de quatro sujeitos, concedidas ao programa “Manos e Minas”, focalizando os marcadores discursivos e as escolhas lexicais realizadas. Para melhor compreender como a linguagem é utilizada na construção das práticas sociais desse grupo de falantes, analisamos também as representações discursivas desses depoimentos e os contornos identitários realizados.	https://jornal.usp.br/wp-content/uploads/2023/10/3-Gabriele-Pecuch.pdf
Processos de Branqueamento, racismo estrutural e tensões na formação social brasileira	Elicardo Heber de Almeida Batista	2020	Revista Geografia em Atos (GeoAtos online), v. 4, n. 19, p. 11 - 37, set - dez/2020.	Baseado no rapper brasileiro Djonga e o pesquisador estadunidense Jason Stanley, o trabalho mostra como as elites constroem narrativas próprias e nem sempre verdadeiras sobre minorias sociais baseadas em discursos falaciosos, neofascistas ou até mesmo a maldade em seu estado mais puro.	https://revista.fct.unesp.br/index.php/geografiamatos/article/view/7725/pdf
Rap a cultura da resistência pela vivência e poesia - Um ensaio sobre o álbum “Histórias da Minha Área” do rapper Djonga	Jonathan Araújo Barreto de Souza	2021	Revista da ABPN. I Dossiê Temático: “Educação superior e transformação social: descolonização e igualdade racial”	O presente trabalho propõe o analisar o RAP como uma ferramenta de resistência que trabalha através de vivências e letras encaixadas em um “BEAT”. O “RAP” surgiu dentro do movimento HIP HOP iniciado na década de 70 na periferia de Nova York, mais precisamente no Bronx, criado por imigrantes jamaicanos. O RAP (Ritmo e Poesia) mescla batidas eletrônicas conhecidas como BEATS, e letra, que na maioria das vezes relatam o cotidiano das periferias, trazendo uma carga histórica. Por se tratar de uma cultura majoritariamente negra, são relatados pedaços da história e resistência do povo preto em	https://abpnrevista.org.br/site/artic/e/view/1105

				diversas letras, sendo essa a parte de maior interesse deste trabalho, tendo seus estudos baseados no último álbum do rapper Djonga “Histórias da Minha Área”.	
“Combinaram de nos matar, combinamos de ficar vivos” Racismo e resistência negra no rap brasileiro contemporâneo	Henrique da Rosa Müller; Lucas Lazzarotto Vasconcelos Costa	2022	Afro-Ásia Salvador, n. 65, p. 607–647, 2022. DOI: 10.9771/aa.v0i65.45173.Afro-Ásia, Salvador, n. 65, p. 607–647, 2022.	Neste artigo, é realizada uma análise da música “Olho de Tigre” do artista Djonga’.	https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/45173 .
“É isso aí, você não pode parar. Esperar o tempo ruim vir te abraçar”: A cultura brasileira nas letras de rap nacional	Diana Silva Thomaz.	2020	Ensaio em Português como Segunda Língua ou Língua Estrangeira. PUC Rio. n.º 35	Este trabalho trata-se de um estudo da cultura subjetiva brasileira por meio das letras de rap nacional. O corpus é constituído por três letras de música, sendo elas “A vida é desafio”, de Racionais, “Levanta e Anda”, de Emicida, e “Deus e família”, de Djonga. O objetivo é, a partir do estudo feito por Almeida (2015) sobre o comportamento brasileiro denominado “deixa vida me levar”, que é associado às classes sociais menos favorecidas socioeconomicamente, verificar se o mesmo se confirma nas letras de rap, que acreditamos representar essa parte da população brasileira ao narrar as mazelas de seu cotidiano. Somado a isso, verificaremos de que modo as dimensões Indulgência, Evitação ou controle de Incerteza e Orientação de Longo ou Curto Prazo (HOFSTEDE, 2011) se revelam nas canções escolhidas. Como aporte teórico, utilizamos conceitos e pressupostos de teorias interculturalistas, mais especificamente adotamos Bennett (1998) e Hofstede (2011).	https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/51182/51182.PDF
“E se fosse ao contrário?” Djonga e Fanon: um	Rogério Leão Ferreira;	2020	Revista eletrônica Trilhas da	A partir do livro "Pele negra, máscaras brancas", de Frantz Fanon (2008) procura-se dialogar	https://trilhasdahistoria.uf

diálogo sobre racismo e alienação	Fábio Silva Sousa		História, v. 10, n. 19, ago.-dez., ano 2020	sobre os constructos teóricos do autor quanto ao processo de alienação do homem negro. Nesse contexto, remete-se à linguagem simbólica de Djonga presente no álbum “Ladrão” produzido em 2019, e o videoclipe do rap Hat-Trick, no qual é possível constatar o dia de um negro com o rosto pintado de branco, o rapper acorrentado como escravo surge no vídeo "pendurado" no pescoço do personagem que interpreta a cena. O objetivo é apresentar as ideias de Djonga e Fanon sobre a alienação que ocorre no processo de escravidão e no choque do racismo que com seu impacto devastador desvela e determina as engrenagens dessa alienação. Ao perceber o racismo cada vez mais presente, admite-se a importância das ideias de Djonga e Fanon sobre como se engajar contra o sistema opressor.	ms.br/index.php/RevTH/article/view/12147 .
“Fogo nos racista”: uma análise estética, política e mercadológica dos vídeos do rapper Djonga	Anderson Almeida	2023	Revista POPFILIA. Vol 2, 2023 - 16720.	Este trabalho visa compreender de que maneira o videoclipe se configura enquanto um produto do mercado fonográfico e também como a autorrepresentação do artista está relacionada ao seu posicionamento de “marca”. Para tal, vamos analisar 03 vídeos do rapper Djonga a partir de 03 conceitos complementares das áreas da semiótica da canção e estudos culturais tentando problematizar questões de raça, gênero e classe.	https://proceedings.science/popfilia/popfilia-2023/trabalhos/fo-go-nos-racista-uma-analise-estetica-politica-e-mercadologica-dos-videoclipes-d?lang=pt-br
“Hat-Trick”, O Rap engajado de Djonga	Ícaro de Oliveira Leite; Cilene Margarete Pereira	2023	Revista do curso de Letras da Uniabeu. v. 14, n.1, 2023.	O rap, um dos elementos da cultura hip-hop, é originário de comunidades periféricas e tem em sua constituição uma dimensão política e reivindicatória clara, a fim de promover uma consciência	https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4242

				coletiva de todos os participantes. Frequentemente, o rapper assume uma postura engajada, que diz respeito à tomada de posição em relação aos fatos cotidianos de sua vivência. Ser engajado, para o rapper, é lutar por sua comunidade e por seus valores, defender suas ideias, denunciando, sobretudo, as injustiças e desigualdades sociais existentes em suas localidades. Considerando o exposto, neste artigo propomos a leitura de uma canção do rapper mineiro Djonga, refletindo sobre sua postura engajada e de comprometimento com sua comunidade. A canção escolhida para análise é “Hat-Trick”, do álbum Ladrão, lançado em março de 2019. Na canção, Djonga sugere uma união comunitária e que o empoderamento do sujeito periférico só pode se dar quando este reflete na expressão coletiva.	
Total: 20					

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências citadas)

Tabela 06: Relação de resumos, relatos de experiências, entre outras produções sobre o artista Djonga, tendo-o como fonte e/ou assunto central do trabalho

ANAIS, RESUMOS, RELATOS DE EXPERIÊNCIA, MATERIAIS DIDÁTICOS E OUTROS					
Título	Autor/a	Ano	Área	Resumo	Fonte:
A biografia de Gustavo Marques o Djonga	Nicolly Leal e Yasmin Queiroz	-	Livro digital. Biblioteca livrosdigitais.org.br	Pode ser utilizado como material didático. Apresenta a biografia do Gustavo Pereira Marques e algumas curiosidades sobre o artista.	https://www.livrosdigitais.org.br/livro/138083127NV9107?page=0
A pedagogia decolonial de “Fogo nos racistas!”	Angélica de Freitas e Silva	2022	Outras Palavras, Revista online	Análise do poder pedagógico decolonial de movimentos culturais anti-hegemônicos como o rap, propondo uma	Parte 01: https://outraspalavras.net/

			Ensaio em 03 partes sobre Movimento Negro, Djonga e sua frase: Fogo nos racistas.	reflexão acerca de como movimentos culturais podem ser informativos e meios para as mudanças sociais. Nesta primeira parte, retomo vertentes do pensamento decolonial que abrem as fissuras para compreender o lugar e o papel pedagógico do rap. Na segunda parte, reflito sobre como o rap nacional pode ser uma arma milagrosa contra retrocessos ultraconservadores nas áreas social e política do país. Argumento que o rap ensina, politiza e viabiliza imaginários de mudança social porque traz sujeitos históricos à existência. Na terceira e última parte, analiso mais de perto o trabalho criativo de Djonga.	movimentoserebelias.com.br/dias/fogo-nos-racistas-a-pedagogia-a-decolonia-l-do-rap/ Parte 02: https://o.utraspalavras.net/movimentoserebelias/rap-educacao-e-as-palavras-como-armas-milagrosas/ Parte 03: https://o.utraspalavras.net/movimentoserebelias/a-pedagogia-a-rebelde-e-decolonia-l-de-djonga/
Ancestralidade & Estética da Insubmissão no Hip Hop: Um estudo do álbum Ladrão	Maria Eduarda Durães Martins	2021	Resumo publicado no Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão - Conepe, da Universidade Federal de Jataí, p. 297	Os elementos apresentados ao Programa de Iniciação à Pesquisa das Licenciaturas - UFJ, analisou com um estudo sistemático, a estética da insubmissão e a apropriação da ancestralidade na obra Ladrão (2019), de Djonga. Enquanto objetivos, buscamos abordar e dialogar com as produções acadêmicas sobre a história do movimento Hip Hop, com um olhar multidisciplinar e interdisciplinar entre algumas	https://files.cerco.mp.ufg.br/webby/up/464/o/Anais_do_VI_CON_EPE_2021.pdf?1635969076

				áreas de ciências humanas na contemporaneidade, com foco na juventude afro-brasileira. Investigamos se a musicalidade do artista Djonga contextualiza as Identidades Culturais Negras, no sentido de apresentar o Hip Hop como um processo de descolonização cultural emancipatório.	
Canção e variação linguística nas aulas de língua portuguesa: Sequência de atividades para o ensino fundamental II	Amanda Simões de Souza Tatiana Aparecida Moreira	2021	Profissional em Letras – Proletras, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).	No item 3 - Sobre a canção Zaluzejo, o trabalho utiliza a canção Oto patamar de Djonga. Como fruto de pesquisa, foi produzido uma sequência de atividades intitulada “Variação linguística e canção: uma proposta para as aulas de língua portuguesa no ensino fundamental”, na expectativa de auxiliar o trabalho do professor no referido componente curricular.	https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/1488/PRO-DUTO_E-DUCACIONAL_Can%C3%A7%C3%A3o_Varia%C3%A7%C3%A3o_Lingu%C3%ADstica_L%C3%ADngua_Portuguesa.pdf?sequence=2&isAllowed=y
Djonga	Bruna e Amanda	-	Livro digital. Biblioteca livrosdigitais.org.br	Pode ser utilizado como material didático. Está é uma biografia do cantor, compositor e escritor Djonga. O livro conta um pouco mais sobre sua trajetória na cena do rap, como sua infância e início da carreira. Mostrando seus álbuns e o significado por trás deles. Você também encontrará algumas curiosidades sobre a vida do cantor, frases marcantes, entre muitas outras coisas.	https://www.livrosdigitais.org.br/exportar_pdf/137832QA2WDA_AEP
Entre o beat, o flow e a rima: Representação identitária e	Gideão Gabriel Oliveira Feliciano	2023	Resumo da Comunicação apresentado na IV Semana de	Discutir - se - á às representações identitárias e as denúncias de grupos marginalizados nas canções	https://www.revistas.uneb.br/index.p

legitimidade nas canções “Llovía” de Canserbero, “Homem na estrada” dos Racionais MC’S e “Ladrão” de Djonga			Filosofia da Universidade do Estado da Bahia. O Encontro Acadêmico ocorreu no Departamento de Educação do Campus I da UNEB, na cidade de Salvador, de 14 à 19 de agosto de 2023.	“Llovía” do rapper venezuelano Canserbero, “Ladrão” do rapper brasileiro Djonga e “Homem na estrada” do grupo Racionais Mc. Este trabalho busca contribuir para o debate acerca da luta antirracista a partir de uma análise da produção videográfica do rapper Djonga. O corpus configura-se na obra Junho de 94, da qual são destacados 8 signos para análise. Dessa forma identificou-se representações ligadas a sin-signos, quali-signos e legi-signos, tais como uma corda ao redor do pescoço de Djonga, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a prestação de serviço do patriarca da família negra à família branca, o contraste entre os brinquedos das crianças de ambas as famílias, a atenção negada à Djonga, a ordem de execução dada pelo patriarca da família branca e o banheiro que apresenta-se após a suposta morte de Djonga.	http://anansi/article/view/18056/12134
Se você quer escrever sobre desabafos: -Eu, Djonga.	Isabela Moreira da Mata; Jackson de Sousa Figueiredo; Júlia Miranda de Oliveira; Maria Laura de Paula Nogueira; Milenny Lauren Oliveira Brito		Projeto didático proveniente do Programa de Residência Pedagógica da UFMG, financiado pela CAPES.	Material didático e plano de aula sobre a música Eu, do álbum Nu, de Djonga. Insere-se na obra Escritas de Si: Um projeto de Acolhimento e Reflexão Pessoal.	http://rp.letras.ufmg.br/wp-content/uploads/2022/02/Projeto-Didatico-%E2%80%93Escritas-de-si-versao-final.pdf
Estética, Ancestralidade e Insubmissão no Hip Hop: Um Estudo do disco ‘LADRÃO’	Maria Eduarda Durães Martins	2020	Resumo publicado no XI Congresso Brasileiro dos (as) Pesquisadores Negros (as),	Resumo da pesquisa desenvolvida no Programa de Licenciaturas. O estudo insere-se no campo dos estudos culturais e principalmente dos estudos acerca da comunicação de	https://drive.google.com/folders/1iQHs9gW45UBuAfmjY

(2019) de Djonga			Paraná. Caderno Negras Escrivências, Interseccionalidades e Engenhosidades: Educação e Políticas Afirmativas, p. 131	massas e mídias sociais que objetivam a produção, descentralização e veiculação de informações e conteúdos interativos com vistas à produção de uma suposta hegemonia cultural e espera-se que este trabalho contribua com futuras pesquisas, com a conscientização da sociedade brasileira e que produza impacto acerca do debates sobre o rap. A obra analisada foi “ladrão”, um álbum do Djonga, lançada no ano de 2019.	O4NKS608SelU1Ug
Estética, Ancestralidade e Insubmissão no Hip Hop: Um Estudo do disco ‘LADRÃO’ (2019) de Djonga	Maria Eduarda Durães Martins	2020	Resumo publicado no Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão - Conepe, da Universidade Federal de Jataí, p. 239	O estudo insere-se no campo dos estudos culturais e principalmente dos estudos acerca da comunicação de massas e mídias sociais que objetivam a produção, descentralização e veiculação de informações e conteúdos interativos com vistas à produção de uma suposta hegemonia cultural e espera-se que este trabalho contribua com futuras pesquisas, com a conscientização da sociedade brasileira e que produza impacto acerca do debates sobre o rap. A obra analisada foi “ladrão”, um álbum do Djonga, lançada no ano de 2019.	https://conepe.ufjf.edu.br/2020/anais-2020
Estética, Ancestralidade e Insubmissão no Hip Hop: Um Estudo do disco ‘LADRÃO’ (2019) de Djonga	Maria Eduarda Durães Martins	2021	Trabalho completo publicado no anais do XI Congresso Brasileiro dos(as) Pesquisadores Negros(as), Paraná. Caderno Negras Escrivências, Interseccionalidades e Engenhosidades: Educação e	O presente trabalho é parte dos desdobramentos de uma pesquisa referente a Identidade Cultural da Musicalidade Negra que se encontra em andamento no grupo de estudos do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da Universidade Federal de Jataí (NEABI/UFJ). Trata-se, assim, de uma abordagem com sustentação teórica subsidiada pelos conceitos de diáspora africana e decolonialidade, com foco em um estudo realizado sobre	https://drive.google.com/drive/u/5/folders/15J9UGTA3E40amsQopPJIKPicTzcd76Q

			Políticas Afirmativas, p. 97 - 108	o álbum Ladrão (2019), do Rapper mineiro Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga. Por meio de leituras de pesquisas acadêmicas sobre o movimento cultural do Hip Hop, nota-se que a musicalidade do Rap possui uma linguagem comunicadora da juventude afrodescendente no Brasil e no mundo, especialmente, a partir da década de 1980.	
“Histórias da nossa área”: Oficinas de Letramento Racial baseadas nas experiências dos territórios de Ribeirão das Neves (MG)	Juliana Ventura de Souza Fernandes	2022	Relatos de Experiência. [recurso eletrônico] / organizado por Aline Cristina Viana Rocha, Carlos Henrique Bento, Paulo César Lourenço da Silva. – Belo Horizonte, MG: IFMG, 2022. Publicação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais.	“Histórias da Nossa Área” é um projeto de pesquisa-ação voltado ao Letramento Racial de jovens estudantes do Ensino Médio. As oficinas foram pensadas a partir dos princípios do “Letramento Racial Crítico” (FERREIRA, 2014) e do uso de metodologias ativas como ferramentas dos processos de ensino-aprendizagem. Para as jovens integrantes do NEABI, a narrativa de Djonga é potente em termos das possibilidades de (auto)reconhecimento, de partilha de experiências comuns, de fomento a sentimentos de pertença e representatividade. Ao mesmo tempo, a trajetória de sucesso de Djonga e de outros artistas da cena do rap nevensense, belo horizontino e mineiro, de forma geral, permite a conexão com vivências positivas da negritude, alusivas daquilo que outro importante rapper, Emicida, nos ensinou com sua reivindicação radical de restituição da humanidade de pessoas pretas no país: “Permita que eu fale e não minhas cicatrizes.	https://www2.ifmg.edu.br/portal/noticias/e-book-relacoes-etnico-raciais-lancamento/livro-relacoes-etnico-raciais-rev2-s.pdf#page=55
Multimodalidade, Dialogia e Raça:	Bruna Carolini Barbosa	2022	Resumo - Revista de Linguística -	A linguagem, mais que estrutura ou mero instrumento de comunicação,	http://www.entre

Djongador das Palavras			Universidade Federal do Ceará	está indissociavelmente implicada no/pelo social. Partindo dessa premissa, este trabalho tem como objetivo analisar um vídeo-post da página “Quebrando o Tabu”, intitulado “Vai falar que todo preto é bandido? Mentira! – Djonga lendo comentários, em que o rapper mineiro Djonga responde perguntas de internautas sobre diferentes temáticas, tais como violência, raça, racismo e antirracismo.	palavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/2551/934
Músicas que trabalham autoestima negra: Minha experiência com Emicida, Djonga e Baco Exu do Blues, Aprendendo a Resistir	Olavo Lisboa dos Santos; Elisabete da Silveira Ribeiro	2023	Relato de experiência publicado no IX Congresso Nacional de Educação	Este trabalho tem como objetivo relatar minha experiência com as músicas de cantores do Rap/Hip hop brasileiro atual e a importância para minha formação enquanto ser social. Para além de apresentar as canções como forma de representação da realidade e mostrar como as músicas são ótimas ferramentas antirracistas, voltadas para a valorização e o empoderamento da população negra brasileira. Dessa forma, surge a questão de como as músicas destes três cantores Emicida, Djonga e Baco Exu do Blues me ajudam a melhorar a minha auto estima, a consciência racial e o processo de resistência contra o racismo. Justifica-se, assim, este trabalho, pois as músicas são instrumentos importantes para a obtenção de conhecimento através de uma linguagem poética que retrata situações da realidade. Os cantores foram escolhidos pelo fato das suas músicas conterem várias críticas à realidade na qual a população negra está inserida no Brasil e me ajudam a entender melhor, a ser melhor e me aceitar do jeito que eu sou e devo ser	https://www.editorarealize.com.br/editora/analysis/condu/2023/TRABALHO_COMPLETO_EV185_MD1_ID2220_TB749_1511202_3231557.pdf

“Negro parado é suspeito e correndo é ladrão” A relação da Necropolítica e do necropoder com o Juvenício negro	Alicia Moraes Palheta e Ariane Helena Coelho Raiol	2020	Resumo publicado no anais do XI Congresso Brasileiro dos (as) Pesquisadores Negros (as), Paraná. Caderno Negras Escrivências, Interseccionalidades e Engenhosidades: Educação e Políticas Afirmativas, p. 507	“Quem tem minha cor é ladrão quem tem a cor de Eric Clapton é clep- tomaníaco” o cantor de rap belorizontino, Gustavo Pereira, mais conhecido pelo nome artístico como Djonga, faz esta menção utilizando de paranomá- sia, do sobrenome de um músico inglês branco em referência ao transtorno psicopatológico, que causa aos portadores dessa patologia o impulso de furtar objetos. A música faz uma reflexão crítica ao racismo institucional existente na sociedade que elege jovens negros como mais propícios naturalmente ao mundo da criminalidade.	https://drive.google.com/drive/folders/1iQHs9gW45UBuAfmjY04NKS608SelU1Ug
O Movimento Hip Hop contemporâneo e as relações de gênero: (Des)construções necessárias	Bianca Larissa; Zini Franchin; Julia Costa da Silva; Mariana Martinez dos Santos; Matheus Correa; Rafael Kenji Hiratuka	2021	Monografia de Iniciação Científica PIBIC-EMG . Coordenadoria Geral de Pesquisa e Extensão do Centro Universitário Sagrado Coração – UNISAGRADO - Bauru/SP	A presente pesquisa teve como objetivo introduzir o diálogo entre as complexas relações de gênero que permeiam nossa sociedade por meio do movimento hip hop, crescente na cena musical em nosso país. Nesta investigação, foram abordados os discursos sexistas que circundam o movimento, observados nas obras dos artistas Djonga e Criolo. Ambos os rappers emergiram no cenário artístico nos últimos anos e possuem grande participação no movimento ativista, nas produções midiáticas musicais que englobam temas de cunho racial, socioeconômico e, ademais, de gênero.	https://repositorio.unisagrado.edu.br/bitstream/handle/196/1/0%20MOVIMENTO%20HIP%20HOP%20CONTEMPORANEO%20E%20AS%20RELAÇÕES%20DE%20GÊNERO%20NOS%20MOVIMENTOS%20DE%20RESISTÊNCIA%20E%20LUTA%20SOCIAL%20EM%20BRASIL.pdf

Pra nem morta ser calada: arte afrobrasileira como fortalecimento identitário entre estudantes de medicina	Marina Moreira	2021	Revista Saúde debate Rio de Janeiro, V. 45, N. 129	Inspirada na música do rapper Djonga do álbum Heresia como título de oficina, este relato de experiência teve o objetivo de explorar a utilização da técnica de estêncil como instrumento de resistência para construção identitária e demarcação de território por alunas e alunos de medicina atingidos por processos de marginalização. Utilizando-se de materiais comuns ao cotidiano de profissionais de saúde, foi possível retratar diferentes imagens relevantes para a luta das minorias e para a identidade pessoal dos participantes. A partir da cultura negra, essa oficina atuou como centro de ensino e de mobilização social, possibilitando a criação de instrumentos de resistência e autoafirmação.	https://www.scielo.br/j/sdeb/a/hW9B9PWF8XW394jKc4hCtbj/?lang=pt&format=pdf
Seco, cruel, é inevitável: A leitura da discriminação racial, e da luta racial pela cultura hiphop de Belo Horizonte através de Djonga	Luca Amaral Machado	2022	Resumo congresso - XXX Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	A metodologia assumida na pesquisa teve como pilar a autobiografia de Djonga, um rapper e homem negro da periferia de Belo Horizonte que possibilita uma análise contextual da experiência jovem, masculina, negra e periférica. A análise seria fundamentada no material vinculado ao artista, como suas músicas, entrevistas, imagens e vídeos, bem como as músicas e entrevista de outros sujeitos que fazem parte do contexto de vida de Djonga, considerando os marcadores sociais que transpassam sua vivência e sua relação íntima com o universo do movimento cultural hip-hop da periferia de Belo Horizonte. Seu penúltimo álbum, "Histórias da minha área", seria um determinante para a produção biográfica, pois há um caráter autobiográfico nele.	https://www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2022P20191A3739003367.pdf

Sintonizando o Rap nas rádios de BH	Vítor Gonzaga dos Santos	2021	Trabalho completo publicado no anais do XI Congresso Brasileiro dos (as) Pesquisadores Negros (as), Paraná. Caderno Negras Escrivências, Interseccionalidades e Engenhosidades: Artes, memória e espaços	Este artigo tem como objetivo apresentar alguns resultados da investigação realizada durante a conclusão da graduação em Relações Públicas, sobre o RAP em Belo Horizonte - Minas Gerais, voltada especificamente para compreender a ausência dos artistas do gênero nas principais rádios de sua própria cidade. A pesquisa buscou responder quais são os principais motivos que fazem com que as músicas desses artistas não serem reproduzidas nas principais rádios da capital mineira.	https://drive.google.com/drive/u/0/folders/15J9UGTA3E40amsQopPJKPicTzcd76Q
Vozes no escuro identidade e resistência no rap "O mundo é nosso" de Djonga	Célia Dias dos Santos	2023	Anais do simpósio Internacional de Ensino de Língua, Literatura e Interculturalidades (SIELLI), Encontro de letras.	O jovem Djonga despontou em 2016 no cenário do rap nacional com canções que discorrem sobre o lugar do negro na sociedade, discursando sobre experiências cotidianas, espaços urbanos marginalizados, violência policial, identidades e conflitos sociais. Este trabalho tem como objetivo geral analisar a letra de uma canção do rapper mineiro, com o intuito de refletir sobre a postura de enfrentamento crítico e de resistência na narrativa musical do compositor. Selecionamos a canção "O mundo é nosso", do álbum Heresia, que foi eleito por voto popular como o melhor disco de 2017. Na obra em análise o rapper fala sobre pertencimento étnico, assumindo a necessidade de contar a sua própria história a partir de uma postura cidadã que incita pelo despertar da consciência do público em relação à realidade que os oprime. Assim, para o estudo de caráter qualitativo-interpretativista serão utilizadas, primordialmente, as contribuições teóricas de	https://www.anais.ueg.br/index.php/sielli/article/view/15599

				Orlandi (2004), Foucault (2006) e também os estudos culturais de Hall (2000, 2003). Concluimos que Djonga, através de suas rimas num canto quase falado, desvela os estigmas que foram criados no imaginário social rompendo o silêncio das vozes periféricas com letras politizadas e reivindicatórias. Além das reafirmações identitárias as canções retratam, de maneira geral, a discriminação social e racial e apontam para as inconsistências do sistema vigente ao tecer duras críticas ao Estado e a polícia.	
Total: 19					

Fonte: Criação própria da autora (fundamentado nas referências citadas)

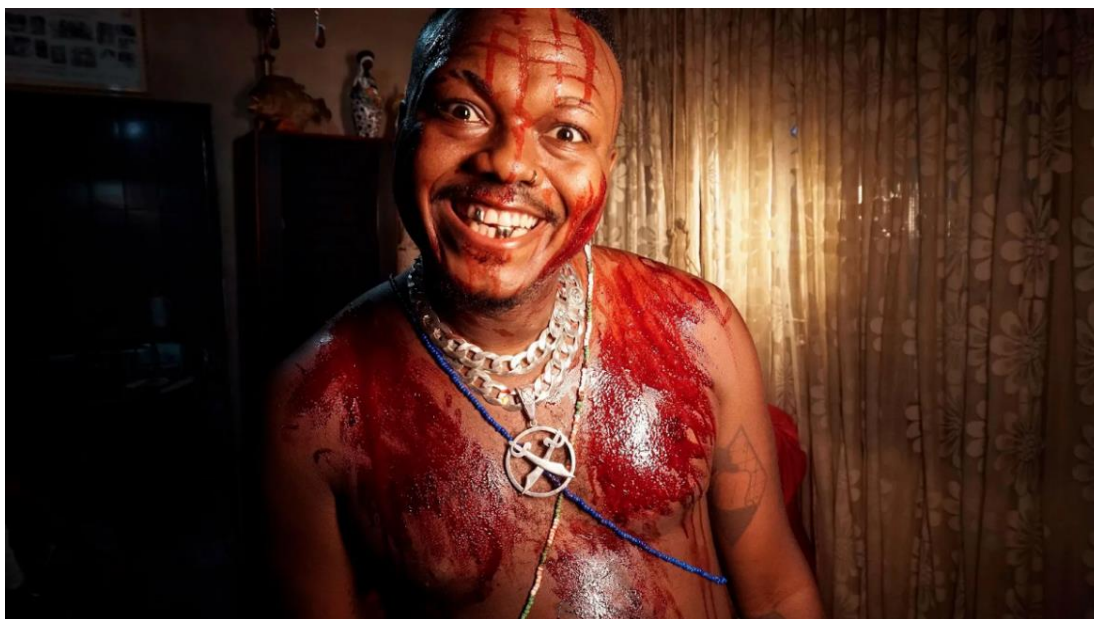


Foto: Daniel Assis e Bruna Serralha

(Divulgação)

ⁱ Juana Elbein dos Santos, na obra *Os nagô e a morte* (1976), defende que dentro das concepções simbólicas do sistema religioso nagô, Exu não é considerado somente como orixá, no sentido restrito que essa palavra assume para os adeptos das religiões de matrizes africanas. Exu é princípio, tal como o próprio Olorun, forma direta que Oludumarê, divindade suprema protomatéria do universo, assume para aproximar-se dos humanos. Juana Santos (1976), nos elucida que Exu não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e

como o axé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo, já que sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados e a vida não se desenvolveria.

ⁱⁱ Artigos como *Pedagogia das encruzilhadas Exu como educação* de Luiz Rufino (2019) e *O/A Educador/a EXUFREIREANO/A* de Sílvia Maria Vieira dos Santos (2012), elucidam como Exu realiza com maestria essa função de ser um potente agente educador.

ⁱⁱⁱ De acordo com Maria Leda Martins (2022), autora que será citada diversas vezes neste texto por ser uma das minhas maiores referências, apresenta a ideia de encruzilhada como base de pensamento e de ação, agente tradutor e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. Que nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos interculturais e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam - nem sempre amistosamente - práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Maria Leda Martins, grandiosa ancestral e anciã viva, utiliza desde 1991, o conceito de encruzilhada como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem (Martins, 2022, p. 50).

^{iv} José Fernando Peixoto de Azevedo, escritor de uma breve introdução sobre os livros da Encruzilhada, editora que publicou *Performances do Tempo Espiral* de Maria Leda Martins (2022), anteriormente citada, e também a obra *Não vão nos matar agora* de Jota Mombaça (2021), apresenta que encruzilhada resulta de uma confluência de conhecimentos, comportando o desafio e a viravolta, saberes e sua reinvenção - mapa de caminhos já transitados e ainda transitáveis, gesto de uma cena que é escolha e instância de uma ação prevista, mas não precipitada, em constante tradução.

^v Esta frase é algo que a minha mãe de santo e zeladora espiritual Yannaê Fernandes me diz carinhosamente quando precisa me explicar certos assuntos. Usamos também para falar da minha relação com a minha ancestral Kabucilê e a minha orixá Yemonjá, ambas donas das águas e protetoras, mas rios distintos e diferentes.

^{vi} Esta dissertação é de alguma maneira, uma continuidade do meu trabalho de conclusão de curso em História pela Universidade Federal de Jataí (UFJ). Na monografia, busquei analisar a insubmissão e a apropriação da ancestralidade na obra *Ladrão* (2019) do rapper mineiro Djonga. Realizei uma análise do artista e do álbum *Ladrão*, colocando-o como “um preto que não passou a vida em branco” e RAPensei conceitos e movimentos para a compreensão da resistência(s) negra perante a colonialidade do poder. Indico a leitura do trabalho para uma melhor compreensão dos meus objetivos e maneira de escrita/produção. Trabalho disponível em: <https://sophia.ufj.edu.br/TerminalWebRI/acervo/detalhe/328374?guid=1717953155217&returnUrl=%2fTerminalWebRI%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1717953155217%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d328374%23328374&i=1>.

^{vii} Fala do Djonga em uma entrevista para o Jornal Nacional após ser o primeiro brasileiro a concorrer o prêmio internacional de hip-hop - o BET HIP-HOP Awards, premiação norte-americana anual realizada pela Black Entertainment Television, voltada para rappers, produtores e diretores de videoclipes de hip hop. Na entrevista, mostrou-se o lado mais íntimo de Gustavo Marques, se apresentando ao lado da sua avó Maria Eni e da sua mãe Rosangela Marques. Djonga ao falar sobre suas referências e de impactos pessoais, aponta em especial, como o racismo e a discriminação faz com que compreendemos quão grande é a estrutura que se beneficia disso, o que para ele, torna o combate e a luta antirracista muito mais pesada e também mais séria, onde se deve também acreditar em si e no valor e resultado de seu trabalho. Na oportunidade, sua avó Maria Eni aponta sobre sua vida pessoal, dizendo: “*agora que tô aproveitando minha vida, nunca fui de sair pra festa, baile, farra, o tempo não dava*” e ao responder o “*e agora?*” da repórter, diz que neste momento está curtindo e se permitindo “*tirar o atrasado*”, pela condição que no agora, seu neto Djonga lhe permite ter. Rosangela Marques aponta na entrevista como ela e o pai de Gustavo, seu Ronaldo Marques, o entregaram a Deus, abençoando-o e o acompanhando de forma otimista nesse processo. Ambas situações são representativas para esta pesquisa, já que nos possibilita pensar a relação entre ancestralidade, identidade negra, afrofuturismo e relações com as temporalidades que existem na vida artística e também no lado mais pessoal da fonte deste trabalho. Djonga finaliza a entrevista dizendo que considera o papel da arte de incomodar, de causar reflexão, mais do que fundamental, onde fora isso, ele tem como objetivo “*levar amor e diversão para o coração de todo mundo*”. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8938333/>.

^{viii} Djonga relata, a partir de 8 minutos e 26 segundos, a forma que a graduação impactou na sua vida, fazendo com que ele convivesse com diferentes pessoas, conhecendo diversos filmes brasileiros, livros e histórias novas, e ocupando um espaço que não é pensado para que pessoas como ele estejam ali. Apresenta ainda como foi seu período como professor de história através do PIBID AFRO e o impacto desse projeto na cidade que é considerada a segunda maior do Brasil, quando o critério é quantidade de habitantes negros. Assim, aconselha os seus

ouvintes sobre questões de raça e a necessidade de que os negros devam se “empoderar de fato”, saudando ainda sua antiga e referência de professora, a quem ele se refere carinhosamente por Cassandra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6G6WgSmBhTE>.

^{ix} Entre 2018 e 2020 o programa desenvolvido na UFOP também abordou as questões indígenas, por meio de um subprojeto que buscava desenvolver ações pedagógicas para fazer cumprir a lei 11.645/08, que torna obrigatório o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e Indígena em todos os níveis da educação. Para saber mais, ler a Monografia produzida por meio de relato de experiência, vivenciada com base no projeto na UFOP, das autoras Beatriz Guimarães Alcântara e Camila Martins Mapa (2022). Disponível em <https://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/5271?locale=es>.

^x Na entrevista, a partir de 2 horas, 55 minutos e 35 segundos, que será melhor aprofundada posteriormente na dissertação, Djonga relata como esses processos foram importantes para ele e para sua concepção de mundo, ao ser entrevistado em uma live com o candidato à presidência em 2022, Léo Péricles, pelo Partido UP (Unidade Popular). Na ocasião, Djonga conta como já conhecia o candidato e como participou ativamente de Movimentos Sociais e Estudantis, desde seu ensino médio, reestruturando o Grêmio Estudantil e sendo o representante na sua escola. Elucida que também contribuiu com a ocupação Eliana Silva, realizada por famílias sem moradia e sem terra na região do Barreiro - MG, ocupação que leva esse nome em homenagem a uma militante falecida do MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas), e que era uma liderança da Ocupação Corumbiara. Djonga aponta que este processo foi o momento em que decidiu cursar História, por ser um campo que tinha mais proximidade com ele, com a educação, com a escola e com o que considerava melhor para o país. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J8aGNbjU-b8>.

^{xi} Obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6oaXJU8rVvY>

^{xii} Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpvSUMmN-Qn/>

^{xiii} Wynne Borges Carneiro em *Artevismo Negro: a resistência dos sujeitos subalternos* (2018, p. 01), aponta o termo artevismo como a junção da palavra arte com a palavra ativismo, denominando o trocadilho, que significa expressão artística como meio de empoderamento, questionamento e resistência da cultura afro-brasileira.

^{xiv} Artigo disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/7679/7022>

^{xv} Essa discussão é apresentada a partir de 11 minutos e 50 segundos do vídeo publicado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=varZ12X4ToI>, acesso em

^{xvi} Considerando a diversidade teórico-metodológica dos estudos sobre juventude no Brasil e no exterior, Breitner Tavares aponta que o método documentário desenvolvido a partir de Karl Mannheim potencializa o método de análise para o estudo das orientações coletivas promovidas pela juventude, no sentido da construção de um estilo de vida em torno da cultura jovem, como fator preponderante para a configuração geracional. Artigo disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ccrh/a/mgz9qZ4nxz8mh8TXtHbLCWx/?lang=pt&format=pdf>

^{xvii} Os Adinkras são um conjunto de símbolos pertencentes ao povo Ashanti, localizados principalmente nos países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental, mas também estão presentes em outros lugares do globo, principalmente em consequência dos processos das diásporas africanas. Os Adinkras são, também, um conhecimento e uma tecnologia ancestral africana, que trabalha no campo da linguagem. Nesse sentido, são ideogramas que expressam valores tradicionais, ideias filosóficas, códigos de conduta e normas sociais. Podem ser divididos em algumas categorias, como animais, seres humanos, objetos artesanais, corpos celestiais, plantas e ideias abstratas. A palavra Adinkra tem um significado de despedida na língua Twi do povo Ashanti. O sufixo “Kra” é traduzido como alma, então Adinkra é como um adeus à alma. O andrika encontrado com mais facilidade é o Sankofa, geralmente em portões, grades, estampas e tatuagens. Sankofa simboliza um pássaro que olha para trás, caminhando para frente e significa algo parecido com “volte e pegue” ou “voltar para buscá-la”, nos ensinando o valor de aprender com o passado para a construção do presente e do futuro (SPOTIFY: Pílulas do Conhecimento: Espaço do Conhecimento; UFMG, 2022). Passarei brevemente sobre Sankofa ao decorrer do capítulo.

^{xviii} Laís Fernanda Fernandes (2020), ao analisar tempo e temporalidades históricas no conto *O cooper de Cida*, integrante de uma coletânea de contos reunidos no livro *Olhos D’água*, publicado pela Editora Pallas, em 2014, da intelectual, linguista e escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, apresenta essa noção de heterocronia. Este conto nos conduz, pela imaginação sensível da autora, à apreciação e indagação de formas individuais – mas compartilhadas coletivamente – de percepção temporal na contemporaneidade, interpelada pela sensação de estar sempre correndo, ocasionada em especial pelo sistema capitalista neoliberal vigente. Um exemplo trazido para o artigo da Laís Fernandes, é o dia incomum onde a personagem vai até a praia e coloca seus pés na areia. Esta, que constantemente vive com a sensação de ter que estar correndo e de estar sempre atrasada, se percebe presente no agora, atenta aos seus sentidos e ao seu redor. E ao olhar ao seu redor, percebe, repara, opina, sente e imagina a relação com o diferente, não só sobre as questões econômicas, mas também sobre as questões

de temporalidades. Ao pensar nas pessoas que possuem recursos financeiros, que moram próximo a praia, que não precisa acordar horas antes para pegar transporte público, que não tem de ter um tempo reservado para cuidar dos afazeres da casa, que não tem de se preocupar com condições básicas, entre outros privilégios, pode e vai usufruir de melhores condições de vidas e consequentemente de maiores percepções e relações de poder acerca dos tempos que o cerca. Disponível em: <https://hmagazine.com.br/de-quantos-tempos-e-feita-uma-mulher/>

^{xix} Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar* (2022), obra supracitada neste trabalho, apresenta que a questão do tempo sempre constituiu objeto privilegiado da filosofia, assim como da física, da antropologia, da literatura e de múltiplas áreas e campos de conhecimento, já que todas as culturas expressam, em seu cotidiano mais banal e concreto, assim como nas mais diversas especulações e abstrações teóricas, retóricas e rituais de seus sábios e mestres, noções e experiências de temporalidades mais diversas (Martins, 2022, p. 24). Me apoio na leitura desta obra, entre inúmeros outros motivos, pela habilidade de Leda Maria Martins realizar um mapeamento profundo das discussões sobre tempo e temporalidades, distanciando-se da ideia ocidental de tempo que é capturado pela palavra, focando-se nas noções de tempo para a filosofia africana, grifado nos saberes, corpos, performances e gestos. Pelo trabalho realizado por essa importante anciã viva e pela limitação de páginas, o levantamento das noções de tempo para as filosofias não será realizado nesta dissertação

^{xx} Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (Martins, 2022, p. 21).

^{xxi} O conceito de Heterocronias proposto por Marlon Salomon (2018), auxilia a compreensão da multiplicidade dos tempos históricos e aparece no final dos anos de 1960, nas ciências humanas, através da filosofia (p. 19 -20). O autor apresenta que a multiplicidade temporal se tornou um problema historiográfico incontornável, pois a consciência do desmoronamento de um tempo único, homogêneo e linear apresentou inúmeros desafios ao pensamento historiográfico e a pluralidade de histórias e de temporalidades não podia mais ser mais homogeneizada nas histórias globais ou gerais da civilização. Recomendo leitura para quem desejar aprofundar como ocorreram as transformações acerca do tempo e das temporalidades históricas.

^{xxii} Reginaldo Prandi no texto *O Tempo e o Candomblé* (2001) aponta também que entre nós, o relógio e o calendário permitem contar o tempo transcorrido entre dois eventos, sendo possível, mesmo num passado distante, saber que fatos estão mais próximos entre si e quais mais se distanciam. Um segmento de tempo pode ser comparado com outro, por exemplo, o tempo médio da vida de um homem. Assim, todos os fatos relevantes são datados, isto é, descritos num calendário sequencial escalonado em intervalos iguais (séculos, ano, mês, dia, hora), (Prandi, 2001, p. 48).

^{xxiii} Na filosofia Ocidental, é defendido que o tempo, no âmbito da linguagem, se exprime pela palavra, assim como é pela palavra, principalmente a escrita, que se postulam suas aporias. O tempo seria assim capturado pela palavra, em sua expressão discursiva que se inscreve como escritura e discurso. (...) Nessa via de raciocínio, a escrita, como lugar de memória, é um dos instrumentos de expressão mais enaltecidos e habita os lugares de memória privilegiados no Ocidente (Martins, 2022, p. 28 -29).

^{xxiv} Segundo John S. Mbiti em *African Religion and Philosophy*, Sasa em geral une os indivíduos ao seu imediato ambiente, sendo um período da consciência vivente. Por outro lado, Zamani é o período do mito, provendo a Sasa um sendo de fundação e segurança; e unindo todas as criaturas, de modo que tudo seja abraçado dentro do Macro Tempo (1999, p. 21-22).

^{xxv} Importa assinalar as transformações desse princípio fundacional a partir de uma experiência originalmente vivenciada e concebida no âmbito familiar, de forma concreta e materialmente figurada, para sua transcrição e abrangência transfamiliar nas Américas, em particular no Brasil, como um modo de readequação seja do princípio em si, seja dos sujeitos nele circunscritos e a ele relacionados, tendo a expansão consequente do conceito como engendramento de novos vínculos, dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, acrescenta Leda Maria Martins (2022).

^{xxvi} Em uma entrevista ao *El País*, quando veio ao Brasil, o escritor queniano, uma das maiores referências da África em literatura que está sempre às portas de um prêmio Nobel, tem uma história de luta pela libertação de seu país. Na década de 60, quando a colonização do continente africano estava em cheque, terminando na queda de vários governos, ele lutou pela emancipação do Quênia das mãos dos britânicos ao lado de jovens intelectuais que, como ele, eram recém-saídos da universidade. Segundo Ngugi [lê-se gugui], o tema da colonização, que permeia toda sua obra, também é responsável por sua vinda ao Brasil, que “tantas semelhanças” guarda com sua terra natal. Ngugi wa Thiong’o é leitor entusiasmado de Jorge Amado, autor brasileiro a quem ele entregaria um prêmio Nobel pela forma como escreve, e diz que a questão da disputa pela terra, presente na obra do baiano, o leva de volta ao Quênia, assim como o tema da escravidão. “Quando estou em Paraty, banhada pelas

águas do oceano Atlântico, estou de frente para a África, especialmente para Angola. Muitos africanos vieram para cá contra a sua vontade, para participar da construção de cidades como essa. Mesmo andando nessas ruas de pedra, estou muito consciente dessa história de sangue”. Entrevista de Ngugi wa Thiong’o ao El País, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/03/cultura/1435952470_967603.html.

^{xxvii} O escritor queniano Ngugi wa Thiong’o conta que quando viaja, procura se informar de dados para entender o terreno em que está pisando: quantas pessoas vivem nas ruas e qual é a população carcerária. “Não sei como é o Brasil, mas nos EUA há dois milhões de pessoas presas. Quatro vezes a população da Islândia”, diz. Para ele, essa é a amostragem perversa do aprofundamento das diferenças sociais. Em 1977, Ngugi foi preso numa penitenciária de segurança máxima em Nairóbi por ter escrito uma peça de teatro que criticava o governo queniano e por tê-la escrito no idioma gikuyu. Na cadeia, tomou uma decisão radical de parar de escrever em inglês e adotar seu idioma natal, como posicionamento político. Reportagem disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/nao-se-pode-perder-a-propria-lingua-diz-ngugi-wa-thiongo-8n9nxzp80611hgxxwcjvcz0d/> Copyright © 2024, Gazeta do Povo.

^{xxviii} Leda Martins (2022, p. 58) aponta que no Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar -Oceano, lugar sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias.

^{xxix} No artigo *O Afrofuturismo como dispositivo na construção de uma Proposta Educativa Antirracista*, Esdras Souza e Kleyson Assis, aponta que o futuro para os grupos historicamente subalternizados é uma questão emblemática, tendo em vista que os mesmos não têm o direito sobre a própria existência. É preciso lembrar que, durante os anos do tráfico humano e escravidão dos ancestrais africanos, o algoz colonizador forçava os prisioneiros a reproduzirem um ritual humilhante, que dava a tônica dos eventos que estariam por vir. Esse ritual consistia em dar nove voltas em torno de algo denominado “árvore do esquecimento”. Esse movimento representava muito mais do que a perda dos vínculos com a terra originária para aqueles que estavam sendo sequestrados para a morte. Na verdade, apagar o passado é eliminar qualquer tentativa de lembrança sobre si e os seus, comprometendo o entendimento do presente e a construção do futuro. Eis a razão da manutenção desse ritual do esquecimento estar presente até hoje, de formas diversas, mas com o mesmo teor de violência (Souza; Assis, 2019, p. 67).

^{xxx} Cairo Henrique Santos Lima em *Afrofuturismo, Pós-Modernismo e Pós-Colonialismo: Descentramentos Teóricos e a Crítica Epistemológica a partir das Artes Afrodiaspóricas* realiza este trabalho. Colocando o afrofuturismo como movimento estético-político, salienta as continuidades e rupturas entre as ambas abordagens teóricas, e entre estas e o afrofuturismo. De acordo com o autor, a “questão afrodiaspórica”, presente em ambas as abordagens, ressignifica a cultura e a arte como segmento ativo da atividade política. ^{xxxvi} Cairo Lima (2023, p. 95) aponta que mais de um século antes do termo afrofuturismo ser cunhado por Mark Dery, já haviam manifestações artísticas que antecipavam tal discussão, em especial com a literatura, vanguardista em relação ao uso da ficção especulativa.

^{xxxi} Não só existe a noção de que pessoas negras não gostam de tecnologia, como também há a desvalorização de tecnologias desenvolvidas por povos negros antigos. Como ressalta Womack (2013), a teoria de que foram alienígenas e não humanos que criaram as pirâmides esconde um pensamento racista. Acreditar nisso é preferir dar os créditos dessas construções para seres de outros planetas em vez de admitir que povos em África foram capazes de desenvolver tal arquitetura. A desvalorização do conhecimento de povos africanos antigos reverbera no apagamento dos feitos, invenções, conquistas e descobertas de cientistas negros e negras na história mais recente (Souza, 2019, p. 48).

^{xxxii} Tradução retirada do artigo *O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente*, de Kênia Freitas e José Messias (2018).

^{xxxiii} Para além do escritor branco Dery, (1994), devemos supor, é claro, que há uma influência mútua entre os intelectuais diaspóricos que transformaram a discussão teórica adentrando a academia, e os artistas que desfrutaram da dinâmica política contemporânea para modelar novas linguagens, identidades e representações, as quais revelam configurações culturais eficazes e coerentes com as experiências históricas por trás das artes afrodiaspóricas (Lima, 2023, p. 105).

^{xxxiv} Por questões de delimitação não me aprofundo na discussão sobre afropessimismo, mas é fato que ele se mostra uma importante ferramenta conceitual nessa relação de passado de escravidão e presente de racismo socialmente estruturado (Freitas; Messias, 2018). Para os afropessimistas, a abolição da escravidão apenas levou a uma reorganização da “dominação e o ex-escravo tornou-se o ‘sujeito’ racializado negro” (Racked & Dispatched, 2017: 8) e a mesma relação de violência estrutural se manteve socialmente para o negro. Neste sentido, a condição da negritude diaspórica contemporânea é ainda a condição do escravo (Freitas; Messias, 2018). O Afropessimismo se desencontra com o Afrofuturismo por não acreditar mais que haja -ou que houveram- vida, criação, avanços positivos e modificações para a população negra. Para saber mais ler *Fim do Mundo ou Afrofuturo? Um estudo sobre as contranarrativas do afrofuturismo e do afropessimismo*; dissertação

de Marcelo de Jesus Lima (2021), disponível em:
<https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/3966/1/fim%20do%20mundo%20ou%20afrofuturo%20convertido%20%281%29.pdf>.

^{xxxv} O termo afropolitanismo chamou atenção ao ser cunhado oficialmente pela escritora ganense nigeriana Taiye Selasi em 2005 para definir a geração de migrantes africanos filhos/as de pais que haviam deixado a África nos anos 60-70. Em 2007 Achille Mbembe retoma o termo em seu ensaio *Afropolitanismo* para falar da história do continente africano como o resultado do fenômeno da circulação dos mundos que, segundo o autor, a colonização procura fixar por meio da instituição moderna ocidental da fronteira. O afropolitanismo é uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral. Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais, recentes), eles não têm, estritamente falado, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto - o que não significa que nós sejamos indiferentes ao seu destino (Mbembe, 2015, p. 70-71). O afropolitanismo não é o mesmo que o pan-africanismo ou a negritude. De acordo com Mbembe, Afropolitanismo não é somente questão de afirmar que uma parte da história africana se encontra alhures, fora da África. É a capacidade de reconhecer sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar com aquilo que possui aspecto de ser contrário por completo – é precisamente essa sensibilidade cultural, histórica e estética que o termo “afropolitanismo” indica. Artigo disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/achille_mbembe_-_afropolitanismo.pdf.

^{xxxvi} Este é o tópico 3.2 da dissertação de Roger Luiz Pereira da Silva, com quem muito aprendo. Disponível em: <https://repositorio.utfrp.edu.br/jspui/simple-search?filterquery=Silva%2C+Roger+Luiz+Pereira+da&filtername=author&filtertype>equals>

^{xxxvii} O autor apresenta que o afrofuturismo e o futurismo são movimentos completamente distintos. Evocando Richard Humphreys (2000 [1999]), elucida que o futurismo surgiu na Itália na década de 1900 com a publicação do Manifesto Futurista, escrito por Filippo Marinetti. Tal movimento artístico apontava para uma ideia de futuro e modernização italiana, rejeitando o passado, glorificando a guerra, com crenças higienistas, perspectivas machistas, e contribuindo com o fascismo. Essas características não poderiam ser mais diferentes do que o afrofuturismo propõe. Pensando na própria formação da palavra, o afrofuturismo também não é simplesmente a junção pessoas negras (afro) + futuro (futurismo). Poder reivindicar a construção de um futuro, imaginar -se em espaços majoritariamente negados são pontos importantíssimos do movimento. Mas a narrativa não precisa ser necessariamente futurista ou de ficção científica, a fantasia e o horror sobrenatural mesmo ambientados em épocas passadas são produtivos para criar o que o conceito propõe, como veremos ser o caso dos romances *Kindred: laços de sangue* (2017 [1979]), de Octavia E. Butler e *A balada do Black Tom* (2018 [2016]), de Victor LaValle. A ideia de futuro é algo que ocorre para além das obras, ela diz respeito à representação e recuperação de espaços negados até mesmo no campo da imaginação (Souza, 2019, p. 34 -35).

^{xxxviii} Morena Mariah é mãe da Ayó, pesquisadora de Afrofuturismo, assessora parlamentar, podcaster, autista/TDAH/SEDh, carioca, ariana e de axé. É graduanda em Estudos de Mídia. O episódio onde ela apresenta a noção Ancestralização de Futuros (2022), surge a partir do contato que teve falando sobre Afrofuturismo com os estudos de Futuro, ou com a Alfabetização de futuro e ao ver o distanciamento dessa produção de futuro que se baseia em algo muito mais mercadológico, criou ela mesmo a resolução para carência conc eitual e de movimento que observou. O episódio está disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4FhYoP1uNCXelx5KjpCVLN>.

^{xxxix} Dias antes de finalizar o período de entrega deste primeiro capítulo, após uma reunião do grupo de Estudos Afrofuturistas que participo, me deparei com esse episódio da Morena Mariah por recomendação da Ana Paula Teixeira. O sentimento foi puramente de um reencontro ancestral. Eu ainda não conhecia e nem havia me deparado com os trabalhos da Morena Mariah, porém, este episódio, em especial, me possibilitou teorizar melhor a junção de Ancestralidade e Afrofuturismo que busco em conjunto, integrar. ^{xlvi} Morena Mariah insiste na pluralidade da vida. É a noção de vida total, não apenas da vida humana. Afinal, não há hierarquias de vidas porque, inclusive para os humanos existir, o planeta precisa fornecer condições de existência.

^{xl} Dias antes de finalizar o período de entrega deste primeiro capítulo, após uma reunião do grupo de Estudos Afrofuturistas que participo, me deparei com esse episódio da Morena Mariah por recomendação da Ana Paula Teixeira. O sentimento foi puramente de um reencontro ancestral. Eu ainda não conhecia e nem havia me deparado com os trabalhos da Morena Mariah, porém, este episódio, em especial, me possibilitou teorizar

melhor a junção de Ancestralidade e Afrofuturismo que busco em conjunto, integrar. ^{xlvii} Morena Mariah insiste na pluralidade da vida. É a noção de vida total, não apenas da vida humana. Afinal, não há hierarquias de vidas porque, inclusive para os humanos existir, o planeta precisa fornecer condições de existência.

^{xli} Epstemicídio é segundo a importante intelectual brasileira Sueli Carneiro (2005), o processo de múltiplas fontes de anulação e desqualificação da capacidade cognitiva, confiança intelectual e discriminação dos conhecimentos e saberes não eurocentricos, sobretudo para a população negra.

^{xlii} Assim como Eduardo de Oliveira, não compreendo [...] epistême como conhecimento racional cravejado pela dinâmica civilizatória grega. Tampouco concebo epistemologia como um ramo da filosofia ocidental que se ocupa da questão do conhecimento (uma Teoria do Conhecimento). Não me interessa aqui a briga entre a tradição britânica e francesa em torno do termo. Concebo epistemologia, neste ínterim, como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover (Oliveira, 2009, p. 02).

^{xliii} Jota Mombaça (2021, p. 95), almeja o fim do mundo (pelo menos do mundo como conhecemos), em especial por sempre perdemos tudo. E como quem sempre perde tudo, nos tornamos mortas-vivas. Porém, ela nos coloca como estando na posição de mortas-vivas, algumas de nós gostamos de nos identificar como zumbis. Somos zumbis, porque, a rigor, não estamos nem mortas nem vivas, mas também porque descendemos do guerreiro Zumbi dos Palmares. Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que, no avelho de todo apocalipse, há uma vida preta que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo cada vez que a gente perde tudo (Mombaça, 2021, p. 95). José Azevedo ao abrir o livro de Mombaça (2021), aponta que a ideia de um fim de mundo, tão cara aos mundos que aprenderam a se reinventar, quando capturada pela lógica destrutiva do capitalismo e seu fetiche de um apocalipse final, acaba por impor a frascologia acerca de um planeta que se confundiria com esse mundo. Uma indicação de Jota Mombaça é a anciã e intelectual negra brasileira Denise Ferreira da Silva que nomeou o projeto moderno em sua relação com o mundo social e com a vida planetária, apresentado o “fim do mundo” como uma práxis, com o texto *A Dívida Impagável*, disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>.

^{xliv} Música: *Eu precisava voltar com a folhinha* (2021). Disponível em:

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

^{xlv} Redistribuição da violência é uma demanda prática quando estamos morrendo sozinhas e sem nenhum tipo de reparação, seja do Estado, seja da sociedade organizada. Redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aquelas para quem a paz nunca foi uma opção (Mombaça, 2021, p. 73). É um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar guerra. trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz desse mundo e feita contra nós (Mombaça, 2021, p. 74).

^{xlvi} A noção proposta de quebra, por Jota Mombaça (2021), será descrita e utilizada no segundo capítulo desta dissertação, vendo-a não como os estilhaços, mas sim, como o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento.

^{xlvii} Tanya Saunders no artigo *Sonhos e Cenas Monstruosas: Ativismo Queer e a Política da Futuridade Feminista Negra no Brasil* (2020), oferece algumas reflexões sobre ativismos negros como um ponto de partida produtivo para desafiar o atual estado das coisas para a população afrodescendente nas Américas. Saunders (2020), se questiona também, como é a vida para as pessoas que não têm numerosos marcadores de privilégio social, já que ao presenciar ataques violentos com base fundamentalista cristã da direita do Brasil à feminista e escritora Judith Butler, quando ela veio ao Brasil em 2017, prova que o funcionamento do país baseia-se em violências e construções de monstruosidade literal e simbólica, até mesmo para com personagens reconhecidos mundialmente, que por vezes, nem brasileiras e/ou negras são, mas que acabam interseccionadas por outras violências.

^{xlviii} Kabengele Munanga (2003), questiona o porquê de uma classificação da diversidade humana em raças diferentes e aponta como os sentidos do termo se modificou através de algumas áreas, como na Zoologia e na Botânica, até chegar no século XVIII, onde “a cor da pele foi considerada como um critério fundamental e divisor d’água entre as chamadas raças” (p. 03). Dividindo as pessoas em três grupos de raça, sendo elas a raça branca, negra e amarela, essa noção racista é perpetuada ideologicamente ainda que biologicamente e cientificamente seja comprovado que não exista essa separação, ao ponto desta estrutura se manter até os dias de hoje no imaginário coletivo do senso comum, sendo hegemonicamente respaldado pela ciência como um conceito para tentar explicar a diversidade humana (Martins, 2023, p.22).

^{xlix} De acordo com o autor, o padrão de poder atual consiste entre o capitalismo como um padrão universal de exploração social, o Estado como forma central e universal que detém o controle de autoridade coletiva e o Estado-Nação como modernidade, onde o eurocentrismo toma forma hegemônica de controle da subjetividade

e intersubjetividade; e a colonialidade do poder se apresenta com a ideia da raça como fundamento do padrão universal de classificação e dominação social (p. 04). Assim, a partir do século XVI, os (as) negros(as) neste contexto histórico passaram a ser a raça colonizada mais importante e os principais seres humanos explorados através do trabalho escravo como o ativo mais importante da acumulação capitalista, tendo que trabalhar excessivamente, mesmo não tendo condições dignas de existência (Martins, 2023, p. 22).

ⁱ O Brasil responde a mais de oitenta processos na Corte Interamericana de Direitos Humanos pela violação constante de Direitos Humanos que são infligidos no país, pelo próprio Estado. Neste link é possível acompanhar o Painel de Monitoramento das decisões da Corte IDH em relação ao Brasil, https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoib2E1OTlmNTUtYWE4My00OWI3LTg5ZDktNTQ4OTExOTQ5MWM2liwiYmFkOTE5MGU2LWMONWQtNDYwMmM1iYzVjLWVjYTU1NGNjZjQ5NylsImMiOiJ9&pageName=ReportSection_99c9b36388ded0a2e72e.

ⁱⁱ Boletim disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/especiais/2023/boletim-epidemiologico-saude-da-populacao-negra-numero-especial-vol-2-out.2023/view>. A CPI da pandemia também apontou que a população negra foi a mais atingida pelo Covid-19.

ⁱⁱⁱ Dados disponibilizados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/populacao-negra-encarcerada-atinge-maior-patamar-da-serie-historica#:~:text=Em%202005%2C%2058%2C4%25,forma%20cada%20vez%20mais%20preponderante>.

ⁱⁱⁱⁱ Sueli Carneiro (2005), na sua tese de doutorado em educação, apresenta uma das obras de filosofia política mais relevantes escritas no Brasil. Carneiro (2005), interpreta o racismo brasileiro e faz uma defesa da necessidade de resistência perante uma luta coletiva. Apresentando personagens negros importantíssimos para o Brasil, Sueli Carneiro obtém a racialidade como uma noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder conformando saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder.

^{liv} Segundo Jota Mombaça (2021, p. 63), a polícia no Brasil é uma das únicas facções criminosas que é responsável pela investigação de seus próprios crimes. O Estado, assim como as polícias, movem-se com e pelo desejo (p. 68).

^{lv} Informações disponíveis em: Instagram do Nego Bispo

https://www.instagram.com/rocadequilombo/?utm_source=ig_embed&ig_rid=ed176404-2e15-4c5f-a4eb-c03e68662a71 ; Reportagem Brasil de Fato: <https://www.brasildefato.com.br/2023/12/04/estarei-vivo-mesmo-enterrado-disse-nego-bispo-quilombola-contracolonia-que-morre-aos-63-anos/>

^{lvi} O estudante de ciências sociais na Universidade de São Paulo e influencer, conhecido como Chavoso da USP, aponta que o liberalismo se refere a “liberdade econômica” e ao “livre comércio”/“livre mercado”. É uma ideologia político-econômica que se desenvolveu durante a queda do feudalismo e ascensão do capitalismo entre os comerciantes da Europa que desejavam ter mais liberdades em relação ao Estado para fazer seus negócios. Defende-se uma “economia de mercado” (capitalista), onde coisas sejam produzidas com o objetivo de serem vendidas, mercantilizadas. Também defende que o Estado se responsabilize por poucas áreas da vida social, deixando que a maioria seja cuidada por iniciativa de empresas privadas. Assim, defendem as privatizações de empresas, bens e serviços públicos. Chavoso da USP, aponta ainda uma diferença temporal dos liberais clássicos, que eram contra a privatização da água, para com dos liberais atuais que estão privatizando a Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo - Sabesp. Finaliza sua reflexão dizendo que na teoria, muitas das coisas que os liberais defendem parecem bonitas, como “menos impostos”, “menos burocracia”. E com esses discursos atraem muitas pessoas pobres, principalmente pequenos comerciantes que se acham “empreendedores”, “empresários”, “CEOs”. Mas a real é que o Liberalismo é e sempre foi uma ideologia que defende os interesses da burguesia, apenas. Da (hoje) classe dominante. A liberdade que eles querem é a liberdade para explorar os trabalhadores e a natureza sem intervenção do Estado, sem terem que pagar por direitos trabalhistas, sem serem fiscalizados por órgãos do Ministério do Trabalho ou do Meio Ambiente, por exemplo, aponta Chavoso da USP, em uma publicação na sua rede Instagram, em 09 de junho de 2024.

^{lvii} Devido às conjunturas brasileiras, não é possível realizar a análise do desenvolvimento do neoliberalismo no Brasil ao longo destas especificidades e tampouco pode ser investigado, no sentido de aplicar integralmente ao contexto nacional, estudos voltados aos cenários norte-americano e europeu (Machado, et.al, 2024, p.05), como parâmetros.

^{lviii} Esta é uma preocupação que inquieta cada vez mais as trabalhadoras brasileiras, em especial aquelas sem portabilidades de privilégio e com condições que dificultam a contratação neste sistema neoliberal. Segundo o Future of Jobs Report (Relatório sobre o Futuro do Trabalho), publicado em 2023, nos próximos cinco anos, um a cada quatro trabalhadores (23%, para ser mais exato) deve perder o emprego — ou ser realocado em um novo posto — por causa da inteligência artificial e de outras tecnologias digitais. É possível acessar a pesquisa em: <https://economia.uol.com.br/colunas/carlos-juliano-barros/2023/05/16/forum-economico-mundial-tecnologia-vai-impactar-23-dos-empregos-ate-2027.htm?cmpid=copiaecola>.

^{lix} Jayr Figueiredo de Oliveira no artigo Tecnologia, Trabalho e Desemprego: Um desafio a empregabilidade (2005), nos aponta que historicamente, a humanidade utiliza sua capacidade de raciocínio para desenvolver produtos e processos que facilitem o seu trabalho e contribuam para o seu bem estar social, porém, esta capacidade humana progrediu de forma tão intensa que surgem situações problemáticas, relacionando o desemprego com o alto nível de tecnologia empregada nas organizações.

^{lx} Márcia Aparecida da Silva Leão (2005), diz que para se ter uma ideia do poder e expansão da globalização, basta observar a força das outras instituições sociais que também regulam posturas e culturas no comportamento do indivíduo, como a Igreja, a Família e a Escola. Pois, a partir do trabalho, do modo de produção, principalmente da cultura, tudo e todos que forem diferentes do padrão cultural desenvolvido por uma determinada economia passam a ser marginalizados.

^{lxi} Apesar de focar-me nas questões digitais, por ser um universo no qual eu e o artista Djonga, objeto dessa pesquisa, está inserido, reconheço que mais de 675 milhões de pessoas ainda vivem sem eletricidade no Brasil. Apenas na pandemia da covid-19, 75 milhões deixaram de ter capacidade financeira para pagar por luz e eletricidade. Os dados foram publicados em um mapeamento inédito realizado por entidades internacionais como Organização das Nações Unidas, Organização Mundial da Saúde e a Agência Internacional de Energia. Outro fator que carece reconhecimento é que cerca de 36 milhões de pessoas não acessaram a internet no Brasil em 2022. Outros dados importantes levantados pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação, no ano de 2022, é de que uma em cada três pessoas das classes D e E não acessaram a internet; que 28% da população da área rural não usou a internet (sendo 18% na área urbana); que as regiões do centro-oeste, norte e sudeste são as que possuem maiores índices de uso de internet no Brasil; que as pessoas entre 16 e 24 anos são as mais conectadas (somando 94%), enquanto pessoas com 60 anos ou mais representam 43%; que a maior parte dos usuários que acessaram a internet foi somente pelo celular, sendo 62%. Entre 74% das pessoas que usaram internet via computador e celular verificaram se uma informação vista na rede era verdadeira; Entre quem usou internet apenas pelo celular, o índice é de 37%. Reportagens disponíveis em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2023/06/06/em-plena-era-digital-675-milhoes-de-pessoas-ainda-vivem-sem-eletricidade.htm> e <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/05/16/36-milhoes-de-pessoas-no-brasil-nao-acessaram-a-internet-em-2022-diz-pesquisa.ghtml>. Em um relatório produzido pelo Banco Mundial, Organização Mundial da Saúde (OMS), Divisão de Estatística das Nações Unidas (UNSD), em parceria com a Agência Internacional de Energia (IEA) e a Agência Internacional de Energia Renovável (IRENA), estima que 08% da população não terá acesso à energia em 2030. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/184580-relat%C3%B3rio-estima-que-8-da-popula%C3%A7%C3%A3o-n%C3%A3o-ter%C3%A1-acesso-%C3%A0-energia-em-2030#:~:text=energia%20em%202030-,Relat%C3%B3rio%20estima%20que%208%25%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20n%C3%A3o,acesso%20%C3%A0%20energia%20em%202030&text=Um%20novo%20relat%C3%B3rio%20que%20monitora,n%C3%A3o%20t%C3%AAm%20acesso%20%C3%A0%20eletricidade>.

^{lxii} O professor Daniel Barbosa Andrade de Faria, na qual tive o privilégio de ser aluna, propôs no artigo *DOI- CODI ATUALISTA: O tempo como tecnologia de controle social*, que entre as várias ferramentas de que o sistema DOI-CODI dispunha para o controle social, o tempo foi uma das mais destacadas. Nesse artigo, o tempo é entendido, assim, como um instrumento de controle social. Tempo não no sentido abstrato, cronológico, mas sim como ritmo social. No caso em questão, o ritmo imposto pelo sistema DOI-CODI era, sobretudo, definido pela lógica do atualismo, com a produção permanente de informações, a reprodução automática de toda uma maquinaria burocrática e militar que visava agir rápida e intensamente sobre seus alvos, tendo, por isso, desdobramentos operacionais nas estratégias e táticas de combate ao inimigo interno. Nesse sentido, desvendou como os instrumentos usados pelo DOI-CODI no combate à chamada subversão, tais como e principalmente a tortura sistemática, obedeciam a essa mesma lógica temporal. No final do artigo, considera que mesmo com o fim dos DOI-CODI essa lógica sobreviveu ao fim da Guerra Fria. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/73946/39410>.

^{lxiii} Rodrigo Turin (2019) aponta em *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*, que a aceleração e a ubiquidade das novas tecnologias constituem um segundo eixo forte de sincronização. Carregamos no bolso a urgência de estar sempre presentes, disponíveis, conectados. A desespecialização

promovida pelo digital, criando novos feixes de solidariedade global, também implica um encurtamento do tempo disponível para habitar o contemporâneo. Isto faz com que a gente tenha o presente da internet medido em cinco minutos (Aleida Assmann), já que este é o intervalo de tempo no qual os internautas costumam prestar atenção em algo, antes de se dissipar em outras demandas do mundo virtual (Turin, 2019, p. 15).

^{lxiv} Turin nesta obra também apresenta a temporalização e crise dos conceitos e aponta que estes são moldados politicamente para outras palavras, com tons de neutralidade. A crise dos conceitos é onde as linguagens e noções de progresso, cidadania, etc., se transformaram em inovação, eficiência, transparência, etc., ou seja, são linguagens e conceitos neoliberais que são disputados historicamente e que por vezes é utilizado e circulado de maneira despercebida no seu aspecto político, por todas que utilizam os termos.

^{lxv} De acordo com o levantamento do Centro de Tecnologia da Informação Aplicada (FGVCia) da Escola de Administração de Empresas de São Paulo (FGV EAESP), essa antecipação do processo de Transformação Digital foi o equivalente ao esperado para o período de um a quatro anos. Em 2022, no Brasil eram mais de 242 milhões de aparelhos smartphones em uso, adicionando notebooks e os tablets, a numeração sobre para 352 milhões de dispositivos portáteis, ou 1,6 por habitante. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/pandemia-acelerar-ou-processo-transformacao-digital-empresas-brasil-revela-pesquisa> Uma outra reportagem interessante que elucida como o cenário global intensificou as discussões da internet e a forma como a pandemia alterou drasticamente a sociedade moderna é o artigo de Rafael Serfaty (2021), que aponta reflexões educativas, de informática e psiquiatria sobre o uso das tecnologias virtuais. Disponível em: jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12168&sid=29. Outra indicação para compreender o impacto do uso das redes sociais é o documentário O Dilema das Redes, que reúne ex-funcionários de grandes sites e diversos especialistas em tecnologia do Vale do Silício para alertar sobre o perigoso impacto das redes sociais na democracia e na humanidade como um todo.

^{lxvi} Os dados de casos e óbitos confirmados por Covid-19 no Brasil podem ser visitados em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso atualizado no dia 17/06/2024.

^{lxvii} Jair Messias Bolsonaro está inelegível por 08 anos. Por maioria de votos (5 a 2), o Plenário do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) declarou em 2023 a inelegibilidade do ex-presidente da República Jair Bolsonaro por oito anos, contados a partir das Eleições de 2022. Ficou reconhecida a prática de abuso de poder político e econômico nas comemorações do Bicentenário da Independência realizadas no dia 07/09/2022. Bolsonaro foi condenado também pelo uso indevido dos meios de comunicação durante reunião realizada no Palácio da Alvorada com embaixadores estrangeiros. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Outubro/tse-declara-inelegiveis-bolsonaro-e-braga-netto-por-abuso-de-poder-no-bicentenario-da-independencia>.

^{lxviii} Reportagem que considera Bolsonaro o pior gestor da pandemia, por diversas ações de negacionismo, disponível em português no link: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/midia/bolsonaro-e-apontado-como-o-pior-gestor-da-pandemia-no-mundo-saiba-por-que/>. Importante dizer que apesar de terem sido três acusações, Jair Bolsonaro atualmente foi absolvido de uma delas. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Outubro/tse-decide-que-nao-houve-abuso-de-poder-em-live-de-bolsonaro-em-agosto-de-2022>. Enquanto finalizo a dissertação, Bolsonaro é réu no STF por tentativa de golpe de estado após a eleição de 2022 e se encontra usando tornozeleira eletrônica. 55% dos brasileiros aprovam tornozeleira em Bolsonaro e acham que ele pretendia sair do Brasil. Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/08/01/datafolha-tornozeleira-bolsonaro.ghtml>

^{lxix} Faltaria páginas neste trabalho para citar tamanhas atrocidades cometidas por Jair Bolsonaro durante a pandemia Covid-19. Em relação a propagação de não isolamento e de defesa ao neoliberalismo, disfarçado de empreendedorismo, há disponíveis, entre outras, as seguintes reportagens: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-21/pesquisa-revela-que-bolsonaro-executou-uma-estrategia-institucional-de-propagacao-do-virus.html>; <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>; <https://diplomatique.org.br/jair-bolsonaro-tudo-agora-e-pandemia-tem-que-acabar-com-esse-negocio/>; <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/vai-quebrar-tudo-diz-bolsonaro-em-nova-critica-ao-fechamento-do-comercio.shtml>; <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/bolsonaro-faz-nova-investida-contrafecha-tudo-na-pandemia>; <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2022-09/bolsonaro-critica-politicos-que-mandaram-ficar-em-casa-na-pandemia>.

^{lxx} Bolsonaro ri do aumento do suicídio durante o período de isolamento; <https://oglobo.globo.com/epoca/guilherme-amado/bolsonaro-ri-com-suposto-aumento-de-suicidios-na-pandemia-24910700>.

^{lxxi} Durante lives -transmissões ao vivo-, em tempo simultâneo, Bolsonaro imitou pacientes com falta de ar. Durante lives -transmissões ao vivo-, em tempo simultâneo, Bolsonaro imitou pacientes com falta de ar.

<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/08/22/bolsonaro-imitou-paciente-com-falta-de-ar-durante-transmissoes-ao-vivo-na-internet-em-2021.ghtml>.

^{lxxii} Vídeo de dois momentos que Bolsonaro chamou a Covid-19 de gripezinha. Fato que posteriormente, o inelegível nega, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55107536>.

^{lxxiii} Declaração de Jair Bolsonaro após ser questionado sobre mortes por coronavírus. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/20/nao-sou-coveiro-ta-diz-bolsonaro-ao-responder-sobre-mortos-por-coronavirus.ghtml>; Relaciono esta fala com uma outra infeliz de Jair Bolsonaro que ao ser questionado sobre as cotas sociais, apontou que não devia nada, pois ele não escravizou ninguém. Discussão interessante proposta no artigo *“Que dívida? Eu nunca escravizei ninguém!”: escravidão, trauma cultural e consciência histórica* de Alex Andrade Costa. Disponível em: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/748>.

^{lxxiv} Apesar de ser contestado cientificamente, Bolsonaro diz que tratamento com hidroxiclороquina e azitromicina era eficaz. Notícias disponíveis em:

https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/03/25/interna_politica,1132382/bolsonaro-diz-que-tratamento-com-hidroxiclороquina-e-azitromicina-tem.shtml; <https://oglobo.globo.com/politica/enquanto-bolsonaro-defendia-tratamentos-ineficazes-contracovid-19-iniciativas-se-espalhavam-pelo-pais-veja-cronologia-1-25210958>; <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2020/07/07/bolsonaro-tomou-hidroxiclороquina-e-azitromicina-drogas-nao-tem-evidencias.htm>.

^{lxxv} Bolsonaro negou mais de 11 vezes a compra de vacina. O Brasil, pelo reconhecido mundialmente Sistema Único de Saúde (SUS), poderia ter sido modelo exemplar de vacinação para o mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/octavio-guedes/post/2021/04/27/cpi-da-covid-governo-bolsonaro-recusou-11-vezes-ofertas-para-compras-de-vacina.ghtml>.

^{lxxvi} Como apontado anteriormente, são inúmeras as violações de direitos humanos causadas por Jair Bolsonaro no período da Covid-19 ao Brasil. Os links a seguir dizem respeito à negação do Bolsonaro a diversas vacinas que foram propostas ao Brasil, em especial pelas agências de saúde que agem e pesquisam através das Universidades e Institutos Federais Brasileiro: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2020-10/bolsonaro-diz-que-governo-federal-nao-comprara-vacina-coronavac>; <https://www.brasildefato.com.br/2021/06/07/bolsonaro-recusou-vacina-da-pfizer-pela-metade-do-preco-pago-por-outros-paises>; <https://noticias.uol.com.br/confere/ultimas-noticias/2022/07/22/nao-tinha-para-vender-bolsonaro-mente-sobre-atraso-em-compra-de-vacina.htm>; <https://noticias.uol.com.br/confere/ultimas-noticias/2021/03/22/secom-bolsonaro-vacinacao-brasil-covid-19-confere.htm>; <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/05/13/representante-da-pfizer-confirma-governo-nao-respondeu-ofertas-feitas-em-agosto-de-2020>; <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/06/exclusivo-governo-bolsonaro-pediu-propina-de-us-1-por-dose-diz-vendedor-de-vacina.shtml>.

^{lxxvii} Ao menos 95 mil vidas poderiam ter sido salvas, segundo cálculos conservadores do epidemiologista Pedro Hallal, da Universidade Federal de Pelotas (RS). Ou seja, os números podem ser maiores, mas essas doses de vacinas poderiam evitar no mínimo 1 em cada 5 mortes, se considerarmos que 496 mil pessoas morreram oficialmente de covid-19 no Brasil até o fim de maio de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57286762>.

^{lxxviii} A Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pandemia Covid - 19, coloca no relatório final, o Jair Bolsonaro como “líder e porta-voz” das ‘fake news’ no país. <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-10-20/bolsonaro-e-lider-e-porta-voz-das-fake-news-no-pais-diz-relatorio-final-da-cpi-da-pandemia.html> e https://veja.abril.com.br/coluna/radar/bolsonaro-admite-ordem-para-espalhar-fake-news-mande-i-qual-o-problema#google_vignette.

^{lxxix} O Site Poder360 coletou em retrospectiva as frases de Jair Bolsonaro (PL) ao longo da pandemia de covid-19. Vídeo com as falas do inelegível disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xobspacl7C4&t=14s>.

^{lxxxvii} Íntegra do veto de Jair Bolsonaro, mantido pelo Congresso Nacional, disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/05/28/veto-de-bolsonaro-que-barrou-criminalizacao-de-fake-news-e-mantido>.

^{lxxx} Uma excelente tese é a da pesquisadora Tatiana Dourado (2020). Na obra Fake News na Eleição Presidencial de 2018 no Brasil, a pesquisadora registrou a circulação de 346 fake news no período eleitoral daquele ano, compilando só os desmentidos publicados pelas cinco principais agências de checagem do Brasil. As referidas Fake News foram o que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. Tese disponível em https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31967/1/Tese_Tatiana%20Dourado.pdf

^{lxxxi} O Tribunal Superior Eleitoral (TSE), multou em 2023, Jair Bolsonaro por veiculação de desinformação nas Eleições de 2022. A ação analisada pelo Plenário da Corte envolvia a página LulaFlix, vinculada à campanha do

então candidato à reeleição à Presidência da República. O próprio site do TSE também teve de desmentir falsas informações divulgadas e incendiadas pelo candidato.

<https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Agosto/tse-multa-bolsonaro-por-veiculacao-de-desinformacao-nas-eleicoes-de-2022>; <https://www.tre-go.jus.br/comunicacao/noticias/2022/Outubro/fato-ou-boato-justica-eleitoral-desmentiu-as-principais-fake-news-sobre-o-processo-eleitoral-em-2022>.

^{lxxxii} Não poderíamos mensurar o quão ruim foi o governo do Jair Bolsonaro, em especial no sentido de políticas públicas e de reparações históricas. O Bolsonarismo se tornou algo além do próprio Bolsonaro. Mas infelizmente, o Brasil está longe de ter apenas essa figura como inimigo. Pelo contrário, estamos bombardeadas de todos os lados, há pouquíssimas representações políticas eleitas que de fato buscam representar o povo. É preciso dizer que o mundo não reserva nenhuma esperança para nós (Mombaça, 2021, p. 96), além do fim dele.

^{lxxxiii} Juntamente com as queridas amigas e historiadoras Natália Alves e Larissa Barth, na qual juntas integramos projetos e a Revista *ProblematizAê!*, tenho desenvolvido dois artigos que relacionam o tempo, as temporalidades e as catástrofes ambientais históricas, atrelados ao processo capitalista e destrutivo da natureza. Com Natália, estamos pensando o tempo como poder, fim do mundo e quais as possíveis rotas de fuga que se fazem possível nesses tempos. Com Larissa, analisamos o tempo histórico e a tragédia no Rio Grande do Sul devido às enchentes e alagamentos que atingiram 2,3 milhões de pessoas. Sabe-se que, grande parte dessa tragédia foi causada por ação humana. Eu e Larissa, vamos analisar tais contextos a partir da música *Rude Girl*, da cantora e rapper gaúcha Cristal, que aponta que há pretos no Sul. A obra de Cristal foi lançada em 2019, anos antes da catástrofe que atingiu drasticamente o estado do Rio Grande do Sul. Ambos artigos devem ser publicados ao final do ano de 2024 e início de 2025. Por esse motivo e pela delimitação da dissertação, não irei aprofundar-me nas questões ambientais, mas estou prontamente atenta a isso. Também, vejo a forma como a ancestralidade e o afrofuturismo se fazem presentes, necessários e desviantes dessas catástrofes

^{lxxxiv} Chakrabarty aponta neste tópico que estudiosos que escrevem sobre a atual crise da mudança climática estão de fato dizendo algo significativamente diferente daquilo que os historiadores ambientais haviam dito até então. Enquanto involuntariamente destroem a distinção artificial, mas respeitada, entre as histórias natural e humana, os cientistas do ambiente postulam que o ser humano se tornou muito maior do que o simples agente biológico que sempre foi. Os seres humanos agora exercem uma força geológica. Como na colocação de Oreskes: “Negar que o aquecimento global é real é negar precisamente que os seres humanos se tornaram agentes geológicos, mudando os mais básicos processos físicos da terra” (p. 09).

^{lxxxv} Em relação ao antropoceno, este se refere ao período da história humana geralmente associado ao que hoje concebemos como as instituições da civilização – os primórdios da agricultura, a fundação das cidades, o surgimento das religiões que conhecemos, a invenção da escrita – iniciou-se há cerca de dez mil anos, quando o planeta passava de um período geológico, a última era do gelo ou o Pleistoceno, para o mais recente e calorífero Holoceno. O Holoceno é o período em que supostamente estamos vivendo; mas a possibilidade de uma mudança climática antropogênica levantou a questão de seu fim. Agora que os humanos – graças à nossa numerosa população, à queima de combustíveis fósseis e a outras atividades afins – nos tornamos agentes geológicos no planeta, alguns cientistas propuseram que reconheçamos o início de uma nova era geológica, na qual os humanos agem como o principal determinante do ambiente do planeta. O nome cunhado para esta nova era geológica é Antropoceno.

^{lxxxvi} Embora não seja incorreto acreditar que as mudanças climáticas tenham muito a ver com a história do capital, uma crítica que se resume tão somente a ser uma crítica do capital já não é suficiente para abordar questões relacionadas à história humana, desde o momento em que se tornou necessário ter em conta as mudanças climáticas e que o Antropoceno começou a despontar no horizonte de nosso presente. O presente geológico do Antropoceno passou a estar vinculado ao presente da história humana (...) A civilização humana certamente não começou com a condição de que, um dia, em sua história, o homem teria que mudar da madeira para o carvão e do carvão para o petróleo e o gás (p. 17-18).

^{lxxxvii} Podemos apenas compreender intelectualmente ou inferir a existência da espécie humana, mas nunca experimentá-la como tal. Não poderia haver nenhuma fenomenologia de nós mesmos como espécie. Mesmo se nós nos identificássemos emocionalmente com uma palavra como humanidade, não saberíamos o que é ser uma espécie, pois, na história das espécies, os humanos são apenas um exemplar do conceito espécie, como, com efeito, seria qualquer outra forma de vida. Mas ninguém experimenta a condição de ser um conceito. A discussão sobre a crise das mudanças climáticas pode, assim, produzir afeto e saber sobre os passados e futuros coletivos humanos que operam nos limites da compreensão histórica. Experimentamos efeitos específicos da crise, mas não o fenômeno como um todo (p. 21).

^{lxxxviii} Jota Mombaça (2022), fala sobre sentir-se que estava sempre a correr. Segundo a autora, sempre teve a impressão de que morreria de repente, acometida por violências comprovadas estatisticamente que sofrem as pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas no Brasil e no mundo, como ela. Correndo

rumo a uma ilusão de conforto e estabilidade para se salvar de coisas das quais não podem ser salvas. Se lembra também de trabalhar como se pudesse alcançar a velocidade necessária para cruzar pontes ainda não erguidas; como se, correndo, pudesse existir entre mundos assimétricos. Em uma entrevista para o site UOL, Jota Mombaca aponta que quando escreveu o “Veio o tempo...”, estava comprometida com esse futurismo urgente, com essa velocidade. Segundo ela, havia uma dimensão aceleracionista na sua prática, no sentido de dizer “vamos logo reconhecer que o mundo simultaneamente já acabou e está acabando”, para então nos dedicar logo a questão que me parece, de fato, importante: como habitar o mundo como se ele já tivesse acabado e estivesse acabando ao mesmo tempo, uma vez que essa parece ser precisamente a nossa condição histórica na modernidade? Esse futurismo urgente falava da urgência de chegar coletivamente nesse lugar, nesse limite. Como um movimento que visa instaurar uma armadilha para o tempo linear. Reportagem disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/jota-mombaca-o-brasil-e-uma-ficcao-de-poder/>.

^{lxxxix} Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, em inglês.

^{xc} Um dado importante a levantar é que devido o cenário abrupto da chegada da pandemia da Covid -19, bem como a necessidade do distanciamento social como medida preventiva da doença, houve um impacto brusco com mudança de hábitos e o início de readaptação frente a essa nova realidade, causando aumento dos casos de ansiedade, acarretados, substancialmente, pela solidão, incerteza e ausência de contato humano (Cunha, et. al, 2021). Artigo que retrata do Isolamento social e ansiedade durante a pandemia da COVID-19: uma análise psicossocial (2021), disponível em

<https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BJHR/article/view/28615/22602>.

^{xcj} Esclareço que aqui a minha percepção se foca em uma possível transformação na experiência com a música, surgidas com a noção de individualidade e de isolamento, frente a temporalidades.

^{xcii} Ver os artigos Os danos causados pelo Fone de Ouvido, de Lívia Bosque e Maria Testa (2019); Poluição Sonora: O uso do fone de ouvido em alunos do Colégio Estadual Dr. Luiz Vieira de Denilson Alves de Oliveira (2013); Trabalho de Conclusão de Curso de Sirleide Vieira da Silva (2013) que estuda Hábitos auditivos em jovens de uma instituição de ensino de São Paulo.

^{xciii} [CE] NA ESCUTA [DA] Poéticas e Aspectos Políticos do Uso de Fones de Ouvido Na Cena Contemporânea, é a tese de Renato Martins Navarro, defendida em 2021, que apresenta um estudo sobre as possibilidades poéticas e os aspectos políticos acerca do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. Ele reflete sobre a escuta na vida cotidiana, considerando os aspectos culturais e políticos do som nos grandes centros urbanos brasileiros e traça um panorama sobre as diferentes abordagens do som nas artes a partir das vanguardas artísticas e das tecnologias do século XX. Analisa os processos criativos e particularidades da cena em trabalhos nos quais o som escutado pelos fones de ouvido pauta e convoca ação do artista através do comandos, por conteúdos imersivos ou pela técnica verbatim. Também analisa a forma que os fones são utilizados como dispositivo de mediação da experiência do espectador, proporcionando ações e deslocamentos espaciais, editando olhares e ampliando a escuta. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-30082021-215531/publico/RenatoMartinsNavarro.pdf>.

^{xciv} Comigo aconteceu algo interessante, na minha relação com fone de ouvido. Ao usar um fone do meu padrao, esses maiores e com melhor qualidade sonora, percebi sonoridades e detalhes musicais das obras do álbum *Ladrão* (2019) de maneira muito diferente do que nos últimos 5 anos. Pela primeira vez, experienciei como se pudesse tocar e sentir a música, acompanhando atentamente cada repetição, cada face dos beats, tendo uma outra profundidade na análise musical, ainda que na posição de ouvinte e historiadora.

^{xcv} É importante ressaltar que no Brasil, pela escala de trabalho excessiva do modelo 6x1, as festas, reuniões, comemorações e momentos de lazer se alocam às sextas e sábados à noite e/ou domingo de dia. Os finais de semana são, teoricamente, os únicos dias disponíveis para a quebra da rotina. Ainda assim, este espaço por falta de condições e ‘tempo’ se restringe também ao momento de descanso e/ou rotina de trabalho dupla, em especial no caso das mulheres, que em média, dedicam 10,4 horas por semana a mais que os homens aos afazeres domésticos ou ao cuidado de pessoas, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019). A deputada Erika Hilton (PSOL-SP), em 01/05/2024, dia do trabalhador, protocolou uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC), pelo fim da escala 6 x 1, para que os trabalhadores tenham tempo digno de viver com suas famílias, sendo onde as condições de trabalho respeitem suas subjetividades. Esta proposta foi em conjunto com o Movimento Vida Além do Trabalho, criado a partir da repercussão no Tik Tok como protesto, feito por Rick Azevedo. “Nascido em Tocantins e morador do Rio de Janeiro há 10 anos, Rick aos 30 anos estava cansado da escala 6x1 que o trabalho de balconista de farmácia lhe proporcionava. Em paralelo, também conciliava os trabalhos de influencer no Tik Tok onde comentava as novidades do mundo pop. Porém, nenhuma live repercutiu tanto quanto o vídeo que ele publicou no dia 13 de setembro de 2023. Na entrevista a Layanne Serrano (2024), Rick Azevedo diz que “era uma segunda-feira quando eu estava de folga e decidi gravar um vídeo. Era o único dia que eu tinha de descanso em uma semana. Era o único dia em que eu poderia marcar um médico,

arrumar a casa ou ir à praia. Eu já estava inconformado com essa escala desumana de 6x1 em pleno período que vigora o CLT, quando a minha coordenadora me ligou e me estimulou ainda mais a desabafar.” Segundo Serrano (2024), na ligação a coordenadora pediu para Rick entrar mais cedo no dia seguinte, o que fez com que a mudança de horário encurtasse o seu único dia de folga. Rick aponta que “Costumava entrar às 14h30, ou seja, contava com o descanso da manhã seguinte, que me foi tirado também,”. O vídeo foi publicado no dia 13 de setembro de 2023 na parte da manhã, enquanto Rick Azevedo ia ao trabalho. Com o celular desligado durante o expediente, o balconista só se deu conta da repercussão que o seu vídeo tomou na internet quando ligou o celular e viu milhares de mensagens chegando. “Vi notificações por todo o lado. Muita gente repercutindo e dizendo que a escala 6x1 é um absurdo, inclusive muitos advogados”. Disponível em <https://exame.com/carreira/minha-missao-e-acabar-com-a-escala-6x1-diz-criador-do-movimento-vat-vida-alem-do-trabalho/>. Tal prolongação a temática se deve 1) pela importância do Movimento e Políticas Públicas pelo fim da escala insustentável que é a 6 x1, cujo também considero como urgente e desumana; 2) Porque a forma como este movimento ocorreu e o que ele se tornou, nos permite refletir sobre as temporalidades históricas aqui apresentadas. Vejamos, há questões desde a desumanização para com o outro ao retirar condições básicas de existência, de descanso e de lazer, precarizando suas vidas e inúmeras violências. Com reflexões possíveis para as questões de atualismo, a ideia da proporção das redes sociais e a forma como ela influencia o que é ‘viralizado’; a noção de sempre ter que estar acelerado, atrasado e ansioso. Além de nos mostrar falta de qualidade de vida devido às questões econômicas e a desigualdade, ao mesmo tempo em que há a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), como proposta estatal fundamental para a manutenção dos direitos das trabalhadoras. Aqui as noções de tempo para cuidar de si, de tempo de trabalho, de tempo para fazer questões de limpeza, tempos de coisas na qual eu não saberia delimitar a forma própria de como os algoritmos permite que somente algumas coisas viralizam, já que a partir da própria história de Rick Azevedo - e tantas (os) outras (os) - já que se nota que já haviam outras publicações de outros conteúdos e usos da plataforma; entre outros tempos que se cruzam ao tempo virtual onde qualquer pessoa pode através de um aplicativo, ter um impacto a nível nacional, ou quem sabe ainda, efeito mundialmente falando. E como isso pode vir a ser integrado por Políticas Públicas, em conjunto com a primeira deputada parlamentar transexual e negra a liderar uma bancada no Congresso Nacional. Erika Hilton, além da necessária representatividade política, faz um movimento muito interessante que é auxiliar e propor uma outra forma de política para o Brasil, defendendo que a política deve ser pop, para se tornar cada vez mais popular e fazer parte do cotidiano de todas as pessoas. “Enquanto a política não for pop, ela continuará nas mãos dos políticos de carreira, homens, brancos, e toda essa turma que manda na política há décadas. Continuará segregando quem tem a política no sangue de quem a política faz sangrar”, diz Erika para “Quem Conta Um Conto”, videocast de @transpreta e @heloobiolo. Erika Hilton foi homenageada, entre outras personagens brasileiras, no show da Madonna no Rio de Janeiro em 04/05/2024, e participou juntamente com Beyoncé, enviando vídeos para o ato de abertura do show da Ludmilla em abril de 2024, no Coachella, festival anual de música e arte.

^{xcvi} Em 15 minutos e 13 segundos, Emicida relata essa experiência durante o show no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

^{xcvii} Este é um documentário que possui várias camadas próximas com o meu primeiro capítulo e me influenciou ativamente. Por questões de delimitação, foco somente na relação do uso do ditado logo no início do documentário porque me auxilia pensar um tempo ancestral e afrofuturista baseado no Sankofa e em outros movimentos proporcionados por Exu. Porém, relações com as temáticas de História, Temporalidades, Movimento Negro, Movimento do Samba como ancestral do Movimento Hip Hop, políticas públicas, relação com a natureza e a plantação, entre outros assuntos, são perceptíveis na obra e podem contribuir em um aprofundamento deste trabalho.

^{xcviii} Refletindo sobre as danças rituais negras e sua relação com o corpo, Maria Leda Martins (2022), apresenta que policromado pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural e do tempo que o concebe e estrutura. É nzila, caminho, repertório de pensamentos que grafam esse corpo/corpus, estilística e ontologicamente, como locus e ambiente de saber, de memória e de história. Essas ideias e concepção são também grafadas em uma das mais importantes inscrições africanas nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, pontos riscados, cartografias dessas ontologias, signos dos cosmos e de suas derivações. O corpo bailarina o tempo que se graf a e se grava em seus movimentos. O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado também na memória do gesto. O gesto, poiesis do movimento, esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades e vocalidades, criando “no espaço a forma externa do poema”. Assim, “um bom dançarino é aquele que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar a visualização

dos ritmos”. Ou como também diz Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como dimensão visual da forma musical. Esse índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que como inscrição constitui uma imagem, um signo cultural estilístico. Um corpo hieróglifo (Martins, 2022, p. 209).

^{xcix} Na obra supracitada neste trabalho, *Performances do Tempo Espiral* (2022), a mestra Leda Maria Martins apresenta a noção de corporeidade. Esta é a ideia de que a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz. Corporeidades é a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais (Martins, 2022, p. 22).

^c Corpo que possui uma voz que cura, mas que, afiada, também corta (Martins, 2022, p. 173).

^{ci} Maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyèwùmí, 2002, p. 4).

^{cii} Pindorama, ou terra das Palmeiras, era originalmente habitada por inúmeros povos que se identificavam como Tupinambá, Tamoio, Caeté, Potiguara, Tupiniquin, ou com outras dezenas de nomes diferentes. Embora muitos destes povos falassem a mesma língua e possuíssem culturas idênticas, ocupavam territórios separados e bem delimitados que consideravam seus e que protegiam contra a invasão por povos vizinhos (Moonen, 1983, p.12). É este o nome que as populações indígenas definiam como o que hoje se conhece por Brasil.

^{ciii} Segundo Leda Maria Martins (2022, p. 79), o corpo-tela é um corpo-imagem, constituído por uma trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gesto e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. O corpo-tela é composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades. Ele engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória.

^{civ} Mas a imagem não se retém nas paisagens sensíveis do visível, pois também pode compor-se uma qualidade sonora que exige a escuta, entregando-se a nós também na sua qualidade auditiva. Nas estéticas negras avizinham-se essas qualidades possíveis das imagens, estilisticamente convergentes e complementares, pois, em suas diversas propriedades, a imagem pode ser também constituída pelos sons e suas propriedades sónicas. Aliando o tônus visual ao sonoro, esse corpo de visualidades luminosas é imantado pelas sonoridades, no qual o corpo-tela torna-se um corpo vozeado, no qual o dizer, desdizer e dizer de novo é axioma significativo, como emanção. O uso da voz faz-se assim instrumental, pois cria nos processos e técnicas de produção das linguagens fônicas variadas gravuras da voz (Martins, 2022, p. 176).

^{cv} Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (Martins, 2022, p. 88).

^{cvi} É por essa palavra que são exaltadas as virtudes, condenados os vícios, e onde são lembrados os heróis e heroínas; é por essa palavra que se conhecemos mitos, as batalhas e guerras, as festas e celebrações. Em suma, toda a história daquela comunidade é criada e recriada através de cada nova contação; é a palavra viva, renascendo na fala do contador, tornando viva a memória de um povo” (Maeso, Pedron, 2023, p. 5).

^{cvi} De acordo com Isaneh, cantor de Soul Music/Gospel Black e compositor, “Black Music é um termo utilizado para se referir a diversos gêneros musicais criados e influenciados pela cultura afro-americana. Esses gêneros incluem o jazz, o blues, o soul, Funk o R&B (Rhythm and Blues), o hip hop, entre outros. A Black Music surgiu no contexto da luta contra a discriminação racial nos Estados Unidos, e se tornou uma forma de expressão e resistência para a comunidade negra”.

^{cvi} Evocando Freitas (2015), Cláudia Alexandre aponta que durante o século XIX e início do XX, a perseguição imposta pela sociedade e pela imprensa não distinguia, por exemplo, samba, batuque, Candomblé, quilombo e capoeira, designando-os todos como “vadiação, sinônimo de contravenção” (FREITAS, 2015, P. 193).

^{cix} Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12346192/>

^{cx} Dados disponíveis em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/policia-brasileira-a-que-mais-mata-e-a-que-mais-morre/816839100>

^{cx} Reportagem disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/delegados-de-sao-paulo-emitem-nota-de-repudio-contra-a-vai-vai/>

^{cxii} Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DFq6O3LtgII/>

^{cxiii} Os Movimentos Negros e os/as negros/as em movimentos historicamente produzem teorias e práticas que desafiam a ordem dos acontecimentos, alcançando o impossível. Assim como pareceu improvável que os/as negros/as escravizados/as realizassem uma organização armada de resistência que resultou na Revolução do

Haiti, local anteriormente conhecido pelos indígenas da região como Ayiti, cujo significado é terra montanhosa. Esta reflexão é feita pelo historiador Michel-Rolph Trouillot em "*Silenciando o passado: Poder e a produção da história*".

^{cxiv} Entre inúmeros outros autores que tem a escravidão como fonte, cito aqui Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, bell hooks, W. E. B. Du Bois, Frantz Fanon, Frederick Douglass, Castro Alves, Joel Rufino dos Santos, João da Cruz e Sousa, Luís Gama, José do Patrocínio, Domingos Caldas Barbosa, Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Mary Catherine Karasch, David Brion Davis, Jessé Souza e outros/as contemporâneos como Murilo Borges, Lucas Rodrigues do Carmo, Luiz Rosemberg Trajano da Silva e os trabalhos produzidos por Thaís Lopes, Rocha, Paula Juliana Foltran Fialho, Guilherme Oliveira Lemos, Vinícius de Andrade Almeida, Andreza Carvalho Ferreira e Lucas Casemiro Brizon, no âmbito da Universidade de Brasília. Entre outros/as, estes/as autores/as elucidam a vasta produção defendida sobre a temática da escravidão e seus malefícios ao Brasil.

^{cxv} Em décadas que a expectativa de vida da população negra cresceu, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), houve também maiores representatividades negras e um firmamento das conquistas artísticas que prosseguem na luta brasileira, aqui destacados em especial o samba e o hip hop como movimentos potentes na luta antirracista. Cito também que houve melhorias em políticas estatais como a Lei 11.645/2008 e a Lei 12. 711, que prevê que as universidades federais reservem 50% das vagas para alunos pretos, pardos, indígenas, pessoas com deficiência e alunos que tenham feito todo o Ensino Médio em escolas públicas. Este fato fez com que o número de alunos negros e pardos aumentasse em 41% do total de matrículas da rede federal, em 2010, para 52%, em 2020. Caso seja considerado também indígenas nesta conta, os índices passam de 42% para 53%, segundo dados compilados pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes) com base no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep).

^{cxvi} TAG é uma pequena identificação sonora no início de uma música, normalmente inserida pelo/a produtor/a do som.

^{cxvii} Assim como defende a criação de todo o Universo, segundo a teoria do big bang citada pelo artista nos versos de Hat-Trick (2019).

^{cxviii} Comercial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVYL4XEy8G0>

^{cxix} Lançado nas plataformas em outubro de 2023, o álbum se firmou como a melhor estreia dos últimos tempos do Spotify Brasil, ocupando o TOP 12 dos álbuns mais ouvidos no país e acumulando 50 milhões de streams em apenas 60 dias. Informações disponíveis em: <https://portalrapmais.com/djonga-conquista-a-maior-posicao-do-spotify-brasil/> e <https://reddeglobo.globo.com/redebahia/tarolando/noticia/djonga-estreia-show-na-concha-acustica-no-dia-264.ghtml>

^{cxx} Para saber mais acerca das violências virtuais, ler: Disseminação do ódio nas mídias sociais: análise da atuação do social media (2018) e Redes Sociais como instrumento para agressões virtuais (2019). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/inter/a/vmrXc37zFxXk89CL5fxgZzr/> e https://editorarealize.com.br/editora/anaais/conedu/2019/TRABALHO_EV127_MD1_SA5_ID7727_20092019140528.pdf

^{xxxi} As discussões sobre tempo atualista foram realizadas no primeiro capítulo do trabalho.

^{xxxi} Disponível em: https://www.instagram.com/p/DlhigM5Pkz9/?img_index=1

^{xxxi} A relação e história da avó do Djonga, Maria Eni Viana, foi relata e aprofundada por mim no meu Trabalho de Conclusão da graduação em História.

^{xxxi} Disponível em: <https://revistaeducacao.com.br/2023/11/24/ailton-krenak-florestania/>

^{xxxi} Para além das citações de Nego Bispo anteriormente citadas, há também este artigo que elucida tais intelectualidades. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/br/artigo/321/somos-comeco-meio-e-comeco-um-ate-breve-a-nego-bispo>

^{xxxi} Entrevista disponível em: <https://onerpm.com/pt/djonga-lanca-em-13-de-outubro-o-disco-o-dono-do-lugar/>

^{xxxi} Entrevista de Malcom X, traduzida pelo Brasil de Fato no canal do Youtube, realizando "Uma visão popular do Brasil e do mundo". Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/NpmH2FvC3Og?feature=share>

^{xxxi} Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DLLFkd5P93F/?igsh=d2hvemZuaWZxYTJx>

^{xxxi} Coletiva de Imprensa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXCDiqcUW TU>

^{xxxi} Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6mNggaNaTA>

^{xxxi} Este vídeo apresenta algumas reações dos artistas citados. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_NnCErSJh4

^{xxxi} Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/baXlHid9X2Q>

^{xxxi} Videoclipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K60JEbq-fQE&list=RDk60JEbq-fQE&start_radio=1

^{cxxxiv} Não encontrei muitas informações acerca da atual companheira do Djonga, para além do que o próprio artista posta dela. Raquel Carvalho possui seu perfil pessoal privado (https://www.instagram.com/_raquelcf/), um perfil público do seu trabalho (<https://www.instagram.com/raquelcarvalho.arq/>).

^{cxxxv} Declarações do artista Djonga em 2023 podem ser visualizadas em <https://www.rapdab.com.br/2023/03/22/djonga-explica-detalhes-e-fala-sobre-a-sua-saida-do-selo-ceia/>.

^{cxxxvi} Como eu acompanho os envolvidos no assunto, acabei por referenciar por meio das postagens da Nicole Balestro. Apesar disso, o jornal Metrôpoles também publicou uma matéria sobre as denúncias. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/djonga-e-acusado-de-dar-calote-de-r-600-mil-em-empresaria-musical>

^{cxxxvii} Disponível em: <https://rede98.com.br/noticias/bh-regiao/quem-vai-decidir-isso-djonga-propoe-reflexao-sobre-lei-anti-oruam-na-camara-de-bh/>

^{cxxxviii} No dia 7 de outubro de 2023, o Movimento de Resistência Islâmico (Hamas) promoveu uma operação sem precedentes no sul de Israel/Palestina¹, descrita por ele como “retomada” de terras, que foi prontamente retaliada. Os objetivos foram chamar a atenção para a Causa Palestina por meio de um enfrentamento militar e capturar reféns para trocar por presos políticos mantidos por e em Israel. Há indícios de que o plano foi elaborado há muito e direcionado, sobretudo, a objetivos militares (BRASIL²⁴⁷, 2023; THE NEW YORK TIMES, 2023). Vale reproduzir trechos do discurso da liderança política do Hamas, o que não implica em concordar com seus métodos: Alertamos o mundo sobre o governo fascista em Israel, que deixou colonos livres para semear a violência [...] Alertamos contra intensificar a colonização da Cisjordânia [...] Quantas vezes mataram nossos rapazes, mulheres e crianças diante dos olhos indiferentes do mundo? Mas não nos escutaram [...] Quantas vezes alertamos o mundo de que há prisioneiros nas cadeias da ocupação, mais de seis mil de nossos irmãos, nossas crianças, nossos jovens, nossos homens e mulheres, alguns há décadas atrás das grades? [...] Quantas vezes alertamos sobre o bloqueio injusto imposto a Gaza, que levou a tamanho sofrimento humano? [...] Gaza vive essa crise humanitária, como uma gigantesca prisão a céu aberto que mantém reféns 2.2 milhões de pessoas [...] Quantas vezes alertamos contra cometer e perpetuar seus crimes nos territórios palestinos ocupados em 1948 [hoje, considerado Israel] e tentativas de isolar os palestinos lá? Todavia, espalharam morte, terror e execuções deliberadas entre nosso povo [...] Quantas vezes lembramos a eles da existência de um povo palestino que, há 75 anos, vive na diáspora, em tendas e campos de refugiados? Mas escolheram ignorar nosso povo, seus direitos legítimos. E, lamentavelmente, muitos países conferiram cobertura a essas políticas de Israel. Basta! Não temos escolha senão embarcar nessa jornada estratégica e completar o ciclo da Primeira e Segunda Intifadas, das revoluções da resistência palestina, ao coroá-las com uma batalha pela libertação de nossas terras, nossos santuários, nossos concidadãos nas cadeias da ocupação [...] Ao inimigo: nem suas ameaças, nem sua arrogância lhe serviram até agora e não poderão servi-los no futuro. Temos uma única coisa a dizer: devolvam nossas terras (MEMO, 2023). A ação e o revide garantiram todos os elementos para a batalha narrativa voltar a sua máxima magnitude. Afinal, até então, a Questão Palestina estava um tanto fora dos holofotes, como se reinasse a paz e não o apartheid. Um dos posicionamentos seguiu sendo a adesão acrítica a Israel. Governos “ocidentais” e importantes meios de comunicação prontamente adotaram como verdade e reproduziram sua versão estatal, justificando a “represália” ou “guerra contra o terrorismo” como direito à autodefesa. Essa narrativa pasteurizada descontextualiza a situação, reduzindo a contraviolência ao terrorismo, representado como fenômeno irracional e atemporal, “mal absoluto”, que mobiliza apenas ódio e destruição, proliferando comparações entre Hamas, al-Qaeda e Estado Islâmico. Lembra Edward Said (2003) que terrorismo não é conceito analítico, mas arma político-ideológica de deslegitimação, silenciamento e esvaziamento da capacidade narrativa. Afinal, não importa o que um terrorista diz, ele apenas precisa ser eliminado. Daí a relevância de iniciar citando o “outro”, que não tem espaço de fala e que apenas nos chega representado de modo ideologizado. Inclusive, importantes veículos submeteram sua cobertura à censura, reproduzindo a desumanização dos palestinos ou omitindo sistematicamente determinadas palavras, atendo-se ao repertório do terrorismo e autodefesa (BRASIL²⁴⁷, 2023a; HARB, 2023; INTERNATIONAL FEDERATION OF JOURNALISTS, 2023). Exemplo é a cobertura do The Guardian (2023b; 2023c) da reunião entre Abbas e Blinken, durante a qual o primeiro denunciou, literalmente, o genocídio em curso (AFP, 2023), mas tal termo foi suprimido.

^{cxxxix} Produzi um artigo para graduação onde analisei que segundo o Manifesto do Partido Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels (2019), a partir da ascensão da burguesia e da inserção do capitalismo no mundo tudo se transformou e as relações sociais e familiares não ficaram de fora desta mudança. As vivências que obtinham intuítos afetivos, se transformaram em trocas de poder, oportunidades e capital, isso não somente na família proletária, mas principalmente na família burguesa. E tendo a família burguesa como classe dominante, é necessário a compreensão da interferência de seus atos sobre a família proletária.

^{cxl} Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/pesquisa-aponta-que-racismo-na-justica-e-implicito-e-tolerado-mas-nao->

reconhecido/#:~:text=Pol%C3%ADtica%20Judici%C3%A1ria%20PopRualJud-,Pesquisa%20aponta%20que%20racismo%20na%20Justi%C3%A7a,e%20tolerado%2C%20mas%20n%C3%A3o%20reconhecido&text=O%20racismo%20estrutural%20observado%20na,e%20tolerado%2C%20mas%20n%C3%A3o%20reconhecido.

cxli Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I94gBxncGPg>

cxlii O corte da reportagem foi publicado pelo programa e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0XMVNmbWx1I>

cxliii Álbum disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6vFQ9dJq1sFwBm9SvKirzi>

cxliv Notícia disponível e aprofundada em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/rj/mc-nao-e-bandido-nota-de-poze-do-rodo-fala-em-criminalizacao-da-arte/>

cxlv Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UDfb41b02xM>

cxlvi Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjQfEDIXwTc>

cxlvii Publicação da mãe do Oruam sobre situação do filho, apontando que estaria no lugar dele se fosse possível, disponível em: https://www.instagram.com/reel/DMdrP_9hSAf/

cxlviii Vivi Noronha, companheira de Poze do Rodo, saiu em sua defesa, acusa os policiais de invadir de forma truculenta e furtar joias da sua casa, passando também a ser investigada. Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/06/02/vivi-noronha-investigacao.ghtml>

cxlix Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i9554JWJDy0>

cl Análise disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdMZOPP45m8>

cli No álbum Nú, que integra a faixa nós, Djonga também retrata sobre o período pandêmico e como isso o afetou. Realizei essa discussão na minha monografia e indico a leitura para aprofundamento do debate.

clii Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rpyjxxJ5lql>

cliii Notícia disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2025/03/13/djonga-album-novo/>

cliv Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xMwrhMK0MHs&list=RDxMwrhMK0MHs&start_radio=1