

O rap nacional e o caso Djonga: Por uma sociologia das ausências e das emergências¹

The national rap and the Djonga case: for an sociology of absences and the sociology of emergences

El rap nacional y el caso Djonga: por una sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias

Rhuann Fernandes²

Resumo

Ocorre na atualidade 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 ocultados 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 construção incessante da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Djonga; RAP; Saberes Emancipatórios; Teorias do Sul.

Resumen

Hoy en día ha habido un debate efervescente en la Teoría Sociológica debido a las problematizaciones planteadas por las "Teorías del Sur". Uno de los puntos principales es identificar los aspectos que faltan en el enfoque sociológico, lo que lleva a la aparición de actores ocultos y el conocimiento producido por ellos, en un intento de valorar la diversidad epistemológica del mundo. De esta manera, este trabajo reflexiona sobre la dimensión transcultural, política y estética de RAP en la producción de conocimiento emancipatorio y señala los posibles diálogos entre este género musical y las posiciones éticas con respecto a las acciones sociológicas. Analizamos secciones de composiciones del rapero Djonga, verificando su música como instrumento de combate y estrategia de descolonización de la vida cotidiana, en base a un análisis detallado de temas sociales, como la coyuntura político-moral y las propuestas de posibles (re) acciones existentes. Termina señalando el discurso del rapero que expande la noción de problemas sociales en el país, un enfoque utilizado para romper el silencio, ya sea del legado colonial o de sus resultados en la construcción incesante de la sociedad brasileña.

Palabras claves: Conocimiento emancipatorio; Djonga; Epistemologías del sur; RAP.

¹Este trabalho é fruto das discussões inseridas na disciplina “Contribuições das abordagens pós-coloniais à Sociologia da Educação”, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ICS/UERJ), ministrada pela Professora Dr^a. Raquel Balmant Emerique. Agradeço imensamente à professora pelos comentários e revisões do presente texto.

²Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Pesquisador na Bloco 4 Foundation (Moçambique) promovendo a construção de espaços de pesquisa sobre ativismo, cidadania e políticas sociais em Moçambique. E-mail: rhuannfernandes.uerj@gmail.com.

Abstract

Nowadays there has been an effervescent debate in the Sociological Theory due to the problematizations brought by the "Theories of the South". One of the main points is to identify missing aspects in the sociological approach, leading to the emergence of hidden actors and the knowledge produced by them, in an attempt to value the epistemological diversity of the world. In this way, this work reflects on the transcultural, political and aesthetic dimension of RAP in the production of emancipatory knowledge and points to the possible dialogues between this musical genre and the ethical positions regarding sociological actions. We analyze sections of compositions by rapper Djonga, verifying his music as an instrument of combat and strategy of decolonization of daily life, based on a detailed analysis of social issues, such as the political-moral conjuncture and propositions of possible (re)existing actions. It ends by pointing to the rapper's speech that expands the notion of social issues in the country, an approach used to break the silence, whether it be of the colonial legacy, or of its results in the incessant construction of Brazilian society.

Keywords: Djonga; Emancipatory Wisdom; RAP; Theories of the South.

1. Introdução

O impacto provocado na vida das pessoas pelo rap não é, por assim dizer, uma novidade. Seus versos são potentes para sensibilizar, pois, ao descreverem experiências pessoais tornam-se porta-vozes ou representantes das experiências de milhares de pessoas. O rap vocaliza a dor coletiva de um grupo racial cotidianamente massacrado pelas diversificadas engrenagens do poder estatal e expressa o martírio dos vulneráveis que são perpassados por múltiplas desigualdades sociais. Não à toa, por sua leitura crítica e profunda do mundo social, o rap é um estilo musical que explicita e expande as percepções acerca dos problemas sociais. E o faz de um jeito que os dados estatísticos dos institutos de pesquisas não são capazes de fazer.

Por esse ângulo, poderíamos traduzir para o nosso contexto o rap como ritmo, alma e poesia, ao invés de, simplesmente, *rhythm and poetry*. Concebido como um fazer coletivo em que a entrega, a dedicação e as utopias importam, é possível afirmar que mudanças estruturais da sociedade são vislumbradas e anunciadas em suas letras. O rap, como característica central da cultura hip-hop, se compromete com a realidade dos seus autores, mas, igualmente, com a história do gênero. Enquanto estilo poético, constitui-se como campo de conhecimento sobre o mundo social. Ao desnaturalizar aspectos da sociedade expressa uma rica imaginação sociológica³.

³Importante ressaltar que não são todos MC's que produzem mensagens de reivindicação política ou de contestação nas letras. Essa variação estilística é conhecida como 'rap consciência' ou 'rap de mensagem'. Por dentro do ritmo passam discursos de ostentação até aqueles que afirmam identidades, diferenciando-se, inclusive, entre regiões. A variação do gênero pode abranger outros aspectos. Por exemplo, nos EUA, recentemente, muitos rappers "das antigas", representantes da *Old school*, estão criticando novas produções e tendências que desconsideram princípios basilares do hip hop, como a lírica. A crítica é direcionada ao *Mumble Rap*, nome irônico, que significa rap de resmungo. Ver: <https://portalrapmais.com/imaginando-um-universo-onde-o-mumble-rap-e-antigo-e-o-lirico-e-a-ultima-tendencia/>, acesso em: 01, jun. de 2019. Apesar disso, considero aqui o traço que identifico como mais característico no rap brasileiro hoje: 'rap consciência' (SANTOS, 2008).

Charles Wright Mills cunhou a expressão imaginação sociológica no final dos anos 1950 (MILLS, 1965). Trata-se de uma habilidade intelectual voltada para a compreensão articulada entre a trajetória biográfica com o contexto histórico e social do indivíduo. Dito de outra forma, a referida imaginação seria um recurso para compreender como o desenvolvimento histórico da sociedade ocasiona impactos nas subjetividades das pessoas. Segundo o autor, é uma competência imprescindível em nossa contemporaneidade, pois a vida humana, a partir da Modernidade, passou a sentir de forma opaca e intensa os resultados de decisões tomadas em lugares remotos e em situações desconhecidas. É uma qualidade que contribui para a percepção e compreensão do que ocorre no mundo, seja o cenário histórico amplo ou próximo e seus significados para a vida íntima dos indivíduos. Por seu turno, pode-se afirmar que o rap é uma das possíveis expressões da imaginação sociológica, inclusive a ultrapassa, pois identifica as demandas da população negra, denuncia as opressões e contribui para a organização de movimentos sociais.

A título de exemplo, o documentário *Straight Outta Compton*⁴ conta a história do N.W.A – um dos grupos mais importantes da história do hip-hop estadunidense. Uma de suas cenas mostra a entrevista realizada com *Ice Cube*, um dos integrantes do grupo. Em seu depoimento, *Ice Cube* afirma que a função do rap é dar voz aos problemas que os negros não conseguem pronunciar, disputando narrativas com os conteúdos divulgados por programas televisivos a respeito desse grupo social, onde os rappers colocam-se contrariamente ao que se veicula nas mídias de massa. Segundo ele, o rap, inicialmente, não vislumbrava abordar gangues, tráfico de drogas ou prostituição, contudo, era impossível não tocar nestes aspectos, uma vez que o papel da arte era refletir sobre a realidade social vivenciada por seus compositores: “O que você vê quando sai de casa, cara? Eu sei o que eu vejo. Não tem glamour não, recebemos armas da Rússia e cocaína da Colômbia e nenhum de nós tem passaporte, o que você me diz? ”, respondeu Cube ao repórter.

É possível afirmar que o rap é influenciado por movimentos sociais e segmentos da população inscritos nas gramáticas morais de raça, gênero, etnicidade, sexualidades, entre outros marcadores sociais. O rap produz e provoca reflexões sobre a conjuntura política atual, fortemente marcada pelo recrudescimento do conservadorismo e das diversas clivagens de violência social. É utilizado para constituição de sujeitos políticos, no sentido de ser uma experiência compartilhada entre pessoas em condições e posições sociais semelhantes: “parece se tratar de uma estética que revida, ao mundo, a agressão e a truculência que o mundo lhe

⁴EUA, 2015, direção de Felix Gary Gray.

dispensou e dispensa” (BARBIN BERTELLI, 2012, p. 227). A partir do rap, os agentes elaboram uma crítica ao conhecimento elaborado a respeito deles por outros agentes sociais.

Esse aspecto nos diz muito sobre o contexto discursivo do gênero, ou seja, sobre as experiências de seus agentes como integrantes de uma humanidade subalternizada pelos resquícios do colonialismo, regido pela lógica do pensamento moderno abissal. As assimetrias étnico-raciais no Brasil resultaram da condição colonial que se atualiza contemporaneamente por meio da privação de direitos e valores de negras e negros. Perante a isso, o rap é uma resposta à invisibilidade da humanidade da população negra por expressar seus valores e produzir conhecimento a partir de seu ponto de vista sobre o mundo social. O reconhecimento dos saberes transmitidos nos versos de rap é condição fundamental para o aprofundamento da democracia na sociedade brasileira, pois abordam experiências cotidianas, memórias, identidades e conflitos sociais. Assim, para chegarmos a um denominador comum de justiça social, temos de repensar o paradigma civilizatório sob o qual nosso país foi fundado e desenvolvido, a saber, o paradigma europeu. Para tanto, devemos recorrer à reconhecimento da infinita pluralidade dos saberes e da necessidade de valorização deles para realização de ações emancipatórias (QUIJANO, 2010; SANTOS 2007).

Nesse artigo, proponho uma reflexão a partir de um caso específico: o rapper Djonga, que desde 2016 despontou no cenário do rap nacional e teve sua obra reconhecida através de várias premiações importantes no meio artístico. Djonga se destaca por suas letras politizadas e reivindicatórias, dando importância à musicalidade como forma de denúncia social e assumindo-se como referência de mobilização negra contra o racismo. Fez da música um 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.

O objetivo deste trabalho não se limita a uma reflexão sobre as interfaces entre arte e ciência. A partir da análise de algumas músicas de Djonga, procuro articular o rap com a sociologia e o faço tentando ultrapassar as linhas abissais que separam culturas e grupos sociais. Para tanto, parto do aporte teórico desenvolvido por Boaventura Sousa Santos, denominado pelo próprio como Epistemologias do Sul. Segundo Santos, as epistemologias coloniais produziram divisões entre os reconhecidos e os invisíveis e entre o conhecimento considerado relevante e os saberes desvalorizados pelo pensamento hegemônico, configurando, assim, no espaço social uma ecologia dos saberes. Ou seja, ao identificar as ausências na abordagem sociológica procuro fazer emergir atores ocultados e os conhecimentos por eles produzidos.

Em vista disso, procuro verificar como Djonga propõe novas leituras sobre o ambiente político nacional, exprimindo-se através de uma linguagem outra, a saber, através da estética política do rap. A escolha deste material deve-se à ênfase que o artista confere às experiências da população negra e às suas reivindicações nos últimos anos, principalmente, no que diz respeito à afirmação estética. Tal agenda pressupõe o dismantelamento dos estigmas engendrados pelo racismo e afirmação da noção de raça como uma construção social. Nesse sentido, Djonga é um produtor de saberes emancipatórios, fora dos parâmetros epistemológicos colonizadores e concretiza o movimento que o hip-hop, em geral, vem historicamente realizando: quebrar o monopólio branco sobre a representação e interpretação do “problema” do negro no Brasil (SANTOS, 2008). A intenção metodológica do meu texto, ao expor alguns versos desse MC, é deixar que as letras falem por ele mesmo, ainda que minha abordagem teórica encaminhe para isso.

O presente artigo foi organizado em três eixos de discussão. O primeiro, intitulado “Subalternizando narrativas e saberes: o Estado-nação brasileiro e a consolidação do sistema de distinções”, sublinha como o Estado brasileiro, em busca de sua modernidade, utilizou o pensamento europeu como justificativa para inferiorização dos africanos e de seus descendentes, defendendo a colonização; o cruel processo de escravidão e o embranquecimento, delineando até os dias de hoje as hierarquias raciais. O segundo refere-se à inserção transcultural do rap, que consiste em uma leitura pós-colonial do gênero musical e sua trajetória como fruto da diáspora africana⁵. No eixo “Sociologia das ausências e das emergências: Djonga e a produção de saberes emancipatórios”, defendo, a partir da análise das músicas desse MC, que a sociologia das ausências e das emergências visam explorar e conferir legitimidade a saberes e práticas esquecidos ou invisibilizados na busca por alternativas emancipatórias latentes e descolonizadoras (FERRANI, 2018). Nessa perspectiva, prezo pelo reconhecimento do rap, em geral, e as músicas do Djonga, em particular, como movimentos produtores de conhecimento popular, periférico e revolucionário, configurando-se em uma

⁵Costa (2006) menciona que os estudos pós-coloniais não estão filiados em uma única matriz teórica. No entanto, a crítica desenvolvida pelos pensadores dessa vertente, na maioria dos casos, dirige-se ao processo de produção do conhecimento científico porque privilegia modelos e conteúdos próprios da cultura nacional dos países europeus que reproduz a lógica da relação colonial. “Tanto as experiências de minorias sociais como os processos de transformação ocorridos nas sociedades ‘não ocidentais’ continuariam sendo tratados a partir de suas relações de funcionalidade, semelhança ou divergência com o que se denominou centro” (p. 117). Portanto, a crítica pós-colonial propõe uma reconfiguração do campo discursivo, no qual as relações hierárquicas ganham importância absoluta no que se refere a situações de opressão diversas, definidas a partir de fronteiras raciais, étnicas e de gênero. Nesse sentido, leia-se pós-colonial como uma categoria que busca enfatizar a superação do colonialismo que é caracterizado, por sua vez, pela relação binária entre colonizadores x colonizados, onde estabeleceu-se a diferença entre o “nós” e os “outros”, atualizadas no contemporâneo por outros signos.

contra narrativa em oposição à exclusão social, econômica e política da população negra no Brasil.

2. Subalternizando narrativas e saberes: o Estado-nação brasileiro e a consolidação do sistema de distinções

A colonialidade, fundamentada em uma ideia de raça, foi limitante para formação de Estados-nação nas Américas, resultando na ocorrência do fenômeno de importação de modelos eurocêntricos de Estado e de estruturas de poder e organização coloniais, posto que o processo de transição para independência brasileira foi guiado por uma compreensão liberal de Estado. Na sequência, ao buscar uma identidade nacional para fortalecer a ideia de nação, o governo brasileiro precisou descartar os valores e as potencialidades dos negros e indígenas, investindo politicamente no apagamento dessas populações. O que fortaleceu o grupo branco como padrão de referência moral, intelectual e social, consolidando a autoestima e o autoconceito desse em detrimento dos demais (BENTO, 2014).

Achille Mbembe acentua que uma classe de brancos crioulos se implantou e consolidou sua influência trazendo à tona as velhas questões da colonização na desqualificação da questão racial. Segundo o autor, “a contribuição dos afro-latinos e dos escravos negros para o desenvolvimento histórico da América do Sul acabou sendo, se não apagada, pelo menos severamente ocultada” (MBEMBE, 2018, p. 37). Desse jeito, a formação e consolidação da nação brasileira assegurou uma modernização do tipo eurocêntrica por meio de acordos entre velhas e novas elites latifundiárias preocupadas com a manutenção de seu poder, sem distribuí-lo em uma sociedade preta, parda e indígena.

A colonialidade é uma condição que atualiza e sustenta o que foi fundado pelo sistema colonialista, em virtude do Brasil se constituir olhando para o norte, porque o padrão mundial eurocêntrico precisou cimentar uma “concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo diferencia-se em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos” (QUIJANO, 2010, p. 86). Sendo assim, as respostas para organização política não poderiam ter como espelho outra lógica se não a ocidental. Por isso, a perspectiva pós-colonial busca refletir sobre o fato de que após os colonizadores terem concluído o domínio territorial nas colônias, os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuaram e continuam nas chamadas nações pós-coloniais, o Brasil é uma delas (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016).

Essa nova nação, em busca de uma identidade, se apoderou das principais prerrogativas dos Estados coloniais, uma delas é o etnocídio⁶. A proposta de embranquecimento da nação brasileira, desde o final do século XIX, assentado por intermédio de políticas públicas e decretos, é uma das expressões da violenta busca da identidade nacional, que se traduz em identidade branca brasileira. Appadurai (2009) chama atenção para como se constitui a ideia de nação. Essa unidade que se pretende homogênea e que delimita fronteiras étnicas, raciais, culturais, políticas, sociais e econômicas entre aqueles que reconhece como elemento de seu corpo social e aqueles que compreende como ameaça a seus *status* político-jurídico. O quadro de referências que organizam o projeto dos Estados liberais modernos, quer no mundo ocidental, quer nos países colonizados, não rompeu com este *modus operandi*, ao contrário, ele se estabeleceu e se fortificou por meio dele.

A ideia de soberania, de um território estável, de uma população nela contida e contável e o *slogan* da universalidade é uma máscara para cobrir a perpetuação das desigualdades que se mantiveram e se mantêm na fundação e o desenvolvimento da nação brasileira. Quijano (2010) entende que o que mantém esse senso de comunidade nos modernos Estados-nação é uma distribuição mais ou menos democrática do poder. Essa seria sua maneira específica de homogeneização. Ocorre um processo de colonização “interna” para configuração de um espaço físico relativamente estável e uma distribuição da gestão das instituições de autoridade pública e seus mecanismos de violência.

Hall (2006) detalha que as “culturas nacionais” são os fundamentos e a realização em si da modernidade europeia, que produz sentidos aos indivíduos constituindo as estruturas daquilo que ele denomina como identidade cultural. Essa identidade é sustentada por um sistema de representação cultural violento. Nessa direção, Hall (2006) dialoga com Chatterjee (2004), no sentido de entender que a nação é forjada para representar os indivíduos organizados numa sociedade, mesmo que essa representação não caiba a todos eles, fomentando aquilo que seria uma comunidade simbólica.

O que se produz das nações, os discursos e as narrativas, são pensados com base numa matriz cultural, que serve para representar o todo de uma nação heterogênea. Logo, a identidade nacional unificada só seria possível de ser pensada por meio de intensos processos de

⁶Segundo Clastres (1982), podemos compreender o etnocídio como a destruição sistemática de modos de vida e de pensamento diferentes daqueles que conduzem a empresa da destruição. O autor afirma que o que diferencia o Ocidente dos povos tradicionais é o Estado, considerado como ápice da civilização ocidental. As culturas, de um modo geral, compartilham tendências etnocêntricas, porém, somente o ocidente é etnocida. “Constata-se que a prática etnocida e a máquina estatal funcionam da mesma maneira e produzem os mesmos efeitos: sob as espécies da civilização ocidental ou do Estado, revelam-se sempre a vontade de redução da diferença e da alteridade, o sentido e o gosto do idêntico e do Um” (p. 59-60).

dominação e assimilação cultural violentos que suprimiriam as diferenças entre as culturas presentes numa sociedade e as diferentes etnias, estabelecendo um lugar fixo para o “nós” e “eles”, como diria Fanon (2005) ao abordar a violência no contexto colonial. A formação da cultura nacional brasileira e de sua respectiva identidade foi atravessada pela cultura de um só grupo, construído como superior e que impôs os seus padrões culturais, seus costumes e as línguas provenientes de uma regionalidade, fixando uma hegemonia cultural unificada. Desse modo, as “minorias” ou a “diferença cultural”, deviam ser sobrepostas, continuamente, ao ato de escrever a Nação.

O projeto de nação, antes de mais nada, se inscreve no *hall* dos projetos de dominação que intentaram, via homogeneização do corpo social, estabelecer as bases culturais que permitiriam a identificação tanto dos indivíduos que integram o corpo nacional, dando-lhes a ideia de pertencimento, quanto daqueles que fundam o sistema de direito e as instituições de reconhecimento, como menciona Santos (2007) ao falar do pensamento abissal do moderno ocidente. A nação brasileira é fruto das articulações dos saberes modernos com a organização do poder, em especial, as relações coloniais/imperiais de poder constitutivas do mundo moderno, como aponta Lander (2005).

Por conseguinte, a população negra teve sua humanidade subalternizada no processo de construção da nação brasileira, onde a noção de ser humano, ou melhor, de brasileiro ensejada numa premissa eurocêntrica, produziu a invisibilidade de outras humanidades. O humano universal, detentor das próprias prerrogativas existenciais, está no branco. Esse padrão de humanidade consiste na negação e estranheza de outros modos de ser e fundamenta a humanidade de concessão: sacrifica-se uma humanidade para universalizar outra. Ou seja, a modernidade produz uma universalidade abstrata e radicalmente excludente, negando, de maneira sistemática, a natureza humana e os saberes de quem não se assemelha ao seu perfil/projeto.

Esses aspectos são atualizados pela colonialidade que tem como característica a negação do conhecimento dos povos colonizados, silenciados no contemporâneo por intermédio da universalização da racionalidade moderna. A produção científica, historicamente, tornou imperceptível o conhecimento dos colonizados, já que a maneira dessa produção é caracterizada pelo próprio ocidente, havendo uma desqualificação epistêmica que conduz uma reificação de uma leitura de mundo em detrimento de outras formas de vê-lo. O paradigma civilizatório europeu venceu, no sentido de transcender limites geográficos e organizar o modo de observar, agir e compreender o mundo a partir de sua totalidade. Ao contrário do que parece, a linha

abissal não foi apagada com o fim do colonialismo de ocupação territorial. Continua hoje, tal como continua o colonialismo, ainda que sob novas circunstâncias (SANTOS, 2017).

A colonialidade representa a negação de outras ontologias, epistemologias e éticas de ver o mundo. Santos (2002) menciona que a racionalidade da ciência moderna constituiu um modelo totalitário de observar e experimentar o mundo, um “paradigma dominante que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas” (p.10). O autor ainda sustenta que este pensamento abissal moderno acarreta o ‘fascismo epistemológico’, que é fundamentado sob ‘epistemicídio’: supressão de outros modos de conhecimento não ocidentais que são invisíveis pelo fato de não se encaixar nos parâmetros da ciência racional moderna, tais como: conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas.

Como solução para descolonização do conceito de humanidade e de conhecimento, na tentativa de recuperar esses saberes suprimidos, Santos (2007) propõe um novo pensamento que valorize a diversidade epistemológica do mundo e sua exploração, um pensamento pós-abissal, uma vez que a injustiça social está atrelada à injustiça cognitiva, onde o enfretamento de uma deve passar pela outra. O autor sugere uma sociologia das ausências e das emergências, que ficaria responsável de reconhecer as experiências sociais disponíveis que foram subalternizadas e hierarquizadas pelo pensamento hegemônico. O domínio de práticas uma vez desumanizadas estabeleceria um contraponto ao ‘epistemicídio’ e geraria caminho para ‘ecologia dos saberes’. Na sociologia das ausências e das emergências “essa multiplicação e diversificação ocorre pela via da ecologia dos saberes, dos tempos, das diferenças, das escalas e das produções, emancipação definidas pela imposição colonial do pensamento ocidental” (SANTOS, 2002, p. 259).

A sociologia das ausências visa repensar aquilo que a razão indolente – atributo do conhecimento moderno – despensa. Considera-se as realidades e os conhecimentos negados, ora pelo colonialismo, ora pela desigualdade deixada pela hierarquia que este sistema criou e cimentou junto à modernidade. Por conseguinte, a sociologia das ausências fundamentaria uma sociologia das emergências, que busca expandir o presente a partir do englobamento de forças sociais, tal como o rap, pelo seu valor epistemológico intrínseco, que se fundamenta na luta de causas sociais. Gomes (2017) observa que a sociologia das ausências dialoga com o conhecimento que é produzido como inexistente, “do outro lado da linha”, ou melhor, demonstra que o que é ativamente produzido como não existente é tido como uma alternativa não credível ao que existe. Enquanto a sociologia das emergências “consiste em substituir o vazio do futuro segundo o tempo linear por um futuro de possibilidades plurais, concretas,

simultaneamente utópicas e realistas, que vão se construindo no presente mediante atividades de cuidado” (p. 40-41).

Todavia, quais seriam os passos dessa ecologia para suprimir a linha abissal que justifica hoje o racismo? Temos, antes de tudo, que minimizar a distância entre os diferentes saberes. Para isso, deve haver comparações recíprocas entre eles com o intuito de encontrarmos complementariedades. Uma vez atingido esse ponto, buscaremos o reconhecimento mútuo entre os conhecimentos, isto é, verificar qual a correspondência entre esses e suas limitações, discernindo, de modo consciente, a incompletude de cada saber. Com essas etapas concluídas, podemos mobilizar o procedimento/trabalho de tradução intercultural, que na perspectiva de Santos (2007), caracteriza-se pela inteligibilidade mútua de experiências possíveis e disponíveis sem destruir identidades e particularidades.

O exercício de tradução, de acordo com Santos (2008), insere frente a frente múltiplos movimentos e enfoques, evidenciando suas diferenças e razões práticas e resumindo os limites e as possibilidades da articulação e associação entre eles. Embora o autor reconheça a complexidade dessa tarefa indicando a diversidade entre os movimentos e organizações envolvidas, uma vez que estão imersos em culturas e saberes variados. O trabalho de tradução agiria, nessa perspectiva, de modo sincrônico sobre os saberes e as culturas, por um lado, e sobre as práticas dos agentes, por outro.

3. A inserção transcultural do Rap

Em diálogo com o tópico anterior, sobre a ideia de tradução, Hall (2006), ao utilizar esse conceito em sua obra, dá ênfase também ao conceito de fronteira. Menciona que a tradução deve ser aplicada no contexto de investigações pós-coloniais, sendo apropriada e acionada dentro da dimensão de dialogicidade. Nessa direção, a tradução permitiria o “transporte entre fronteiras”, isto é, descrever as formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Com isso, o autor revisita o conceito de diáspora, entendendo que os indivíduos diaspóricos retêm profundos vínculos com os lugares de origem e suas respectivas tradições. A tentativa de retorno ao passado por esses indivíduos gera uma espécie de conflito ontológico, no sentido de eles serem obrigados a negociar com as novas culturas e demandas em que vivem sem, no entanto, perder suas identidades, num processo contínuo de inovação.

O conceito de ‘Atlântico Negro’, construído por Gilroy (2001), a partir das noções de transnacionalidade e interculturalidade também dialoga com essa premissa e nos ajuda a

perceber como as experiências dos negros em diáspora fazem parte da modernidade abstrata⁷. Ao abordar a modernidade, Gilroy sugere que devemos reconsiderar as possibilidades de escrever relatos não-centrados na Europa sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado. O autor propõe abordar o pensamento e a arte negros no Ocidente como contracultura da modernidade. O rap se insere no plano crítico e produz uma realidade inexistente ao pensamento hegemônico, é uma das conexões que ligam e integram – apesar da diferença e das necessidades reais a serem contempladas em cada país e as possíveis reivindicações – populações negras de diversas partes do mundo que observam no estilo a chance de expor suas questões práticas.

A afirmação de algo elaborado a começar de um novo contexto cria dimensões e agentes que só podem ser compreendidos na circunstância das transformações verificadas fora das fronteiras nacionais. Nessa lógica, é extraordinária a trajetória de lutas dos negros por intermédio do rap, que se fortaleceu no espaço diaspóricos do Atlântico Negro. Esse conceito pode ser entendido também como um “entre lugar” a partir do qual se produziram subjetividades e diferenças culturais propensas ao conflito, à indeterminação e à possibilidade de dissolução no âmbito de diferentes regimes de alteridade. Por consequência desse processo, o espaço de resistência do Atlântico Negro – somando-se a ideia de diáspora africana – foi o fundamento sobre o qual se construiu o rap com aspectos preponderantes da negritude e o recorte na realidade das Américas que pautou sua luta contra o racismo e pela reafirmação da resistência negra.

Mbembe (2018) enfatiza o papel do atlântico na produção da cultura afrodiaspórica, chamando atenção para o fato de que a consciência negra se fundamentou nesse espaço dentro das contradições da modernidade, em razão da escravidão ordenar deslocamentos e circulações por intermédio da integração comercial de diversas regiões do globo (África, América, Ásia e Europa) no sistema comercial europeu que consolidou a economia-mundo, caracterizada por regimes de monopólios e dominações políticas.

Do século XIV ao XIX a Europa enquadrava-se no atlântico e, por intermédio da colonização, esboçou o encontro de diversos mundos: o lugar da consciência planetária voltada

⁷Sobre este conceito estou de acordo com as definições de Lander (2005). O autor indica que a modernidade consolida a organização colonial do mundo, tratando-se de uma visão de mundo que fornece os pressupostos fundacionais de todo o edifício dos conhecimentos sociais modernos. São seus fundamentos: a visão universal da história associada à ideia de progresso (a partir da qual se constrói a classificação e hierarquização de todos os povos, continentes e experiências históricas); a naturalização tanto das relações sociais como da natureza humana da sociedade liberal-capitalista; a naturalização ou ontologização das múltiplas separações próprias dessa sociedade; a necessária superioridade dos conhecimentos que essa sociedade produz (ciência) em relação a todos os outros conhecimentos.

apenas para si e na hipervaloração da condição humana ocidental. A consciência negra surge deste processo de movimento e circulação, sendo produto dos intensos fluxos de deslocamento e de sua dupla negação: a escravidão e a colonização. “Apoiando-se numa lógica de desnacionalização da imaginação, um processo que prosseguiu até meados do século XX e acompanhou a maior parte dos grandes movimentos negros de emancipação” (MBEMBE, 2018, p. 35). Desse modo, a “transnacionalização” da condição negra é momento constitutivo da modernidade que está associada ao atlântico, o que proporcionou dinâmicas contrastantes nos diversos modos de existência do negro.

Gilroy (2001) trata da plasticidade da identidade negra e suas possíveis conexões, bem como o processo de edificação dela, acreditando na formação de uma transcultura negra que possa relacionar, combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo a partir das experiências pós-escravidão. O rap, enquanto gênero afirmado nas comunidades afrodescendentes dos Estados Unidos, assume uma significação global e o seu surgimento e força pauta-se nas afirmações de particularidade racial e o apelo aos universais modernos que transcendem a raça. Essa argumentação não se baseia em uma perspectiva culturalista (unilateral) que incide sobre a ideia de unidade metafísica entre os negros da diáspora e os africanos do continente. Pelo contrário, aponta o papel do movimento vivo que é a cultura e a atualização de seus fluxos de acordo com o contexto que se insere. Sobre esse ponto, pode-se destacar que, embora o rap tenha muitas características da cultura afro-americana e da musicalidade, o gênero atualmente abrange uma infinidade de características locais.

A sociologia das ausências e das emergências visa garimpar e conferir legitimidade a saberes e práticas invisibilizados na busca por alternativas emancipatórias latentes e descolonizadoras, num diálogo contínuo entre a ciência (sociologia) e arte (rap), uma vez que o rap é um movimento que produz conhecimento popular e periférico, configurando-se numa contra narrativa em oposição à exclusão social da população negra. De fato, o movimento hip-hop e sua dimensão musical, o rap, consiste em um movimento de intelectualidade negra que indaga a primazia da interpretação e da produção euro centrada de mundo e do conhecimento científico, pois avalia, mesmo que indiretamente, o tipo de conhecimento produzido pelo paradigma da modernidade ocidental como o único válido. Barbin Bertelli (2002), ao analisar a estética política do rap ainda vai mais longe, identificando que este gênero rompe com as premissas centrais da tradição da canção ocidental.

Se o RAP emerge de uma provável fissura, que cinde a sociedade brasileira entre grupos subalternizados e grupos hegemônicos, entre setores da sociedade civil e o

Estado, há que se observar que a primeira e profunda dissensão que a estética do RAP operou foi, antes de mais, em relação à própria tradição da canção como forma musical popular historicamente predominante no Ocidente (...) O RAP, em sua própria forma estética, desestabiliza tais hierarquizações, pondo em questão, conseqüentemente, as assimetrias sociais que lhes correspondem. A separação radical entre palavra e melodia, ou, mais rigorosamente, a virtual supressão do elemento melódico, e o predomínio do elemento rítmico, traduzem uma concepção musical que eleva o corpo e sua capacidade de ação à condição de núcleo estético da elaboração e percepção musical. Não se trata, redundando as hierarquizações que apontamos, de uma música “acéfala”. Pelo contrário, trata-se da abertura de um outro horizonte cognitivo, em que a contemplação do espírito cede lugar à mobilização do corpo, e das relações dos corpos entre si, como dinâmica de significação do mundo e de ação sobre o mundo. O retraimento individual que caracteriza a elaboração e fruição estética desde o Romantismo, o mito do “gênio” criador, cedem lugar à explicitação do caráter coletivo da produção cultural, à aliança entre “trutas” e “quebradas” como relação em que se inscreve a heterogênese da elaboração musical (BARBIN BERTELLI, 2012, p. 228-229).

Nessa sequência, é difícil apontar uma única referência no processo de consolidação do rap no cenário brasileiro. Entretanto, aqueles que se consagraram foram os que expuseram verdades cruas e provocativas das ruas e as lutas contínuas para sobrevivência em suas letras. Os nomes dos álbuns dizem por si só qual era a intenção das letras e no que o rap se configurava e onde queriam chegar. Para citar alguns exemplos, sem ordem de importância, temos: *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Traficando informação* (1999), *Versos Sangrentos* (1999) e *Direto do Campo de Extermínio* (2003)⁸. Esses álbuns representam um símbolo da produção discursiva que, desde os anos 90, fez da população negra protagonista da resistência contra o discurso oficial pautados em diálogos sobre racismo, democracia racial e as violações dos direitos humanos. Como menciona Barbin Bertelli (2012) “o rap guarda a potência de amarrar o vínculo entre a constituição do sujeito de significação estética e a do sujeito de significação política da experiência” (p. 223).

Poderia listar uma série de fatores para manifestar o caráter político que o rap expressou e ainda expressa na contemporaneidade em diálogo com algumas premissas das teorias do Sul. Contudo, vou me ater apenas a algumas características, aquelas manifestadas por um nome que vem, há três anos, consagrando-se no Brasil por meio do intenso processo criativo e comprometimento estético: o jovem e autêntico Djonga⁹. Seus discos trazem alguns propósitos

⁸Em sequência, estes discos pertencem: Racionais mc's, Mv Bill e os dois últimos ao Facção Central.

⁹O nome de registro de Djonga é Gustavo Pereira Marques, nasceu em Belo Horizonte, na Favela do Índio e cresceu no bairro de São Lucas, Santa Efigênia. Atualmente possui 25 anos. Djonga começou a ter destaque a partir de sua participação no grupo de rap DV Tribo, o qual ele mesmo fundou em parceria com outros artistas de Minas Gerais. Foi influenciado por saraus literários onde aprofundou seu gosto por poesias e resolveu investir nos versos. O artista deixa explícito que o funk e o samba foram fundamentais em sua trajetória, ritmos negros que o formaram antes do próprio rap. Suas músicas, caracterizadas por problematizações e apontamentos profundos sobre o contexto social brasileiro, sofreu impacto direto de Racionais mc's. Não à toa, conta com a admiração e respeito de artistas clássicos e representantes do rap nacional mesmo com pouco tempo de carreira, sendo

ao falar da identidade negra, identidade racial do branco brasileiro (branquitude) e a necessidade de reapropriação daquilo que foi perdido pelo passado colonial e o legado da escravidão.

4. Sociologia das ausências e das emergências: Djonga e a produção de saberes emancipatórios

Em algumas de suas composições, Djonga ressalta seu papel como liderança na reconstrução do orgulho entre os negros: “Eu devolvi a autoestima pra minha gente, isso que é ser hip hop”¹⁰. Djonga preenche seus versos de referências, repletas de conceitos filosóficos e sociológicos, dando ênfase para autoras negras e autores negros importantes donas e donos de marcos teóricos decisivos, tais como Bell Hooks e Frantz Fanon. Como já destaquei em um outro trabalho, é uma característica comum no rap a poesia de referência, a utilização da metalinguagem e o sentido metafórico dos escritos, sendo as poesias ricas em figuras de sentido. As métricas buscam de maneira metafórica, irônica e satírica, expressar sentimentos.

As referências são fundamentais para o rapper alcançar prestígio. Elas indicam apropriação de conteúdo quando cita acontecimentos históricos, revolucionários e filmes. Além disso, elas reafirmam cada vez mais a postura do MC, que busca reviver suas raízes identitárias, desconstruindo as expressões que diminuem a autoestima do grupo por ele referenciado (FERNANDES, 2018). A inovação dos versos de Djonga está intrinsecamente ligada ao fato dele explorar atores antes “desconhecidos”, ou melhor, eliminados do campo do conhecimento e apresentá-los ao público, destacando suas principais contribuições.

Outro ponto que interpreto como significativo nas músicas e estética apresentados pelo MC está no conceito de afro futurismo¹¹, que pode ser compreendido como o fato das pessoas negras se apoderam das imagens, tecnologias e designers para reconstruir narrativas acerca da sua situação histórica, social e política a partir de uma realidade específica. Djonga potencializa, por meio de seus vídeos clipes, suas criações a fim de reorganizar a cena artística e reconstruir narrativas sobre seu grupo social. A partir do momento em que surgem um conjunto de ações para a reconstrução dessas narrativas com o objetivo de positivar a imagem do negro, temos então um panorama de negociação e disputa simbólica nas mídias por intermédio da música.

considerado como integrante da nova escola do rap. Sua discografia compreende os álbuns *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019).

¹⁰Ver: Djonga, junho de 94.

¹¹De acordo com Freitas e Messias (2018), os artistas afro futuristas possuem três objetivos principais na realização de suas obras: a) querem narrar boas histórias de ficção científica; b) estão interessados em recuperar histórias negras perdidas (pensando o impacto destas no presente); c) pensar sobre como essas histórias e culturas recuperadas podem inspirar novas visões do amanhã para negras e negros.

Esses pontos são remontados de modo criativo e acentuado por Djonga, tendo como pano de fundo as assimetrias étnico-raciais e (re) construção da humanidade aviltada no processo de colonização e na diáspora negra. Nas letras, Djonga fala do holocausto racial jamais interrompido e nunca publicamente confessado, sequer reparado em seu país, avaliando os efeitos e cicatrizes na existência negra.

Em seu primeiro álbum lançado, intitulado *Heresia*, em 2017, Djonga trouxe uma faixa que chamou atenção pelas mensagens coletivas, uma delas denominada *O Mundo é Nosso*, com a participação especial do rapper BK, que canta o refrão. A palavra “preto” aparece nove vezes nos versos, como sinônimo de potência e afirmação de uma história que precisa ser reformulada e recontada pelos próprios negros para recuperação das potencialidades, não mais como vítimas ou dependentes. Chama atenção para o fato de que o descobrimento da raça, enquanto movimento coletivo, é importante para alertar os mais novos e trazer novas perspectivas de vida, afirmando a existência de possibilidades para além da criminalidade.

Homem negro, inferno branco, tipo Tarantino/Homem branco, inferno banto, tipo tá tirano/Os menor tá desesperado, tipo atirando (...)/E o rap preocupa/com povo ou preocupa com a métrica/Mas os tentáculos do polvo é o que vai me afundar (...)/Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória/Já foram farsa, vamo, contar nossa história/Quilombos, favelas, no futuro seremos reis, Charles/Seremos a negra mais linda desse baile, charme/A negra velha mais sábia, crianças a chave/Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?/O lado negro da força, mato com meu sabre/Te corto com meu sabre/Como se fosse a noite, cê vê tudo preto/Como fosse um blackout, cê vê tudo preto/São meus manos, minhas minas/Meus irmãos, minhas irmãs, yeah/O mundo é nosso, hã/Tipo à noite, cê vê tudo preto/Tipo um blackout, cê vê tudo preto/São cantos de esquinas, de reis e rainhas/Yeah, o mundo é nosso/Já disse, pretos no topo, e eu falava sério/Tipo BK, me veja como exemplo/Minha quebrada na merda, minha city fora do mapa, mano/Pros meus irmão eu sou exemplo, não nasci branco/Para ser franco, não nasci banco (...)/Os mais novo vive queimando largada/Não sabe ler nem escrever e sabe o nome da delegada/Sejamos Abraham Lincoln, independência/Com a pele de Barack Obama/Sejamos Tupac Shakur, Afeni Shakur/Achemos a cura pra nossa insegurança/Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá/Mas na rua né não, na mão dos cana né não/Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão.

Em 2018, Djonga lançou o tão esperado álbum *O Menino que queria ser Deus*, que criou uma apreensão nos fãs de rap quando a capa do disco veio primeiro, em que Djonga aparece pisando em um homem branco de terno e gravata, enquanto se senta ao colo de uma mulher negra e gorda que se encontra na posição de Deus, revertendo o padrão comum das mulheres que aparecem nos clipes de rap e se desfazendo da imagem cristã de “Deus homem”. Nesse álbum, duas faixas chamam atenção: a segunda, “Junho de 94” e a sétima, “Corra”. Algumas palavras se repetem de modo constante nas músicas, tal como auto estima e confiança. São acionadas para afirmar a estética negra e rever as definições de “feiura” e “beleza” construídas

culturalmente em nossa sociedade que passam por uma discussão étnico-racial. Segundo Gomes (2017), “Há um padrão de beleza corporal real e um ideal. No Brasil, esse padrão ideal é branco, mas o real é negro e mestiço” (p. 111). Djonga discute também o tema de paternidade para homens negros, na faixa *canção pro meu filho*, temática cada dia mais incisiva nas músicas do rapper, tendo em vista que Djonga se tornou pai em 2017.

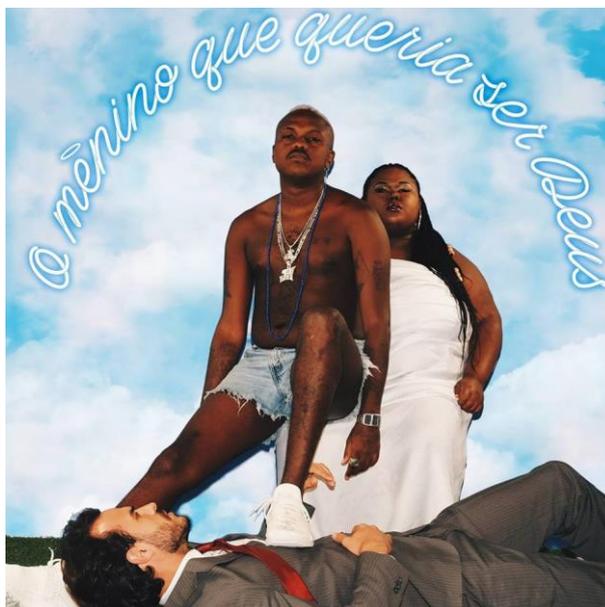


Figura 1 – Capa do álbum “O menino que queria ser Deus”.

Fonte: escutaqueebom.com

Junho de 94 consiste em transmitir mensagens com relação à vida do crime, trazendo alguns aspectos biográficos da vida do cantor, onde ele cita amigos que perdeu e o desafio que foi chegar na etapa atual da vida e como o rap o auxiliou. Faz alusão ao fato de não julgar “os irmãos” que estiveram envolvidos, pois não é só questão de consciência é, na maioria dos casos, sobrevivência. O rapper manifesta a pressão que ele sente sobre falar da discriminação racial que os negros estão sujeitos e como isso salva vidas, não podendo parar para não deixar pais e mães sem auxílio na criação dos seus filhos. Ademais, Djonga direciona uma crítica as pessoas brancas que o acham radical pelo modo que ele fala das questões raciais, pontuando um dos traços da branquitude.

E quando ganhei meu dinheiro eu perdi a base/Logo eu que fiz gritos pros excluídos/Tiração pros instruídos/Chegar aqui de onde eu vim/É desafiar a lei da gravidade/Pobre morre ou é preso, nessa idade (...)/Tive que ouvir que eu tava errado por falar pro ceis/Que seu povo me lembra Hitler/Carregam tradições escravocratas/E não aguentam ver um preto líder/Eu devolvi a autoestima pra minha gente/Isso que é ser hip-hop/Foda-se os gringo que você conhece/Diferencie trabalho de hobbie (...)/Os irmão me ofereceram arma/Ofereci um fone/Cada um faz suas escolhas/Pra não passar fome (...)/Eu percebi que tava tudo errado/Quando esqueci que meu primeiro som/chama Corpo Fechado/E que se eu pular daqui/Eu deixo vários pai e mãe

Histórico do artigo:

Submetido em: 15/08/2019 – Aceito em: 26/10/2019.

desamparado/Eu vou descer dessa marquise/Depois de tudo que eu andei seria retrocesso/Não sou o primeiro que falou verdades/Mas um dos únicos que fez sucesso.

A segunda, fala sobre racismo estrutural e seus impactos na *psique* dos negros, faz referência ao filme de terror “*Get Out*”, lançado em 2017, ganhador de vários prêmios internacionais. Com criatividade e uma levada mais romântica, Djonga, em diálogo com as outras músicas, expressa a dor coletiva dos negros desde a retirada compulsória do continente africano até a chegada dolorosa no Brasil; o apagamento nevrálgico da história e cultura dos diversos povos africanos em transição ao embranquecimento, na medida em que a sociedade colonial brasileira se pretende europeia em todos os aspectos de seu ser, anulando a negritude.

Djonga articula a identidade negra e a história dos povos negros. O rapper focaliza seu incômodo com pessoas brancas no sentido de essas terem respostas para tudo, serem frente e lideranças a todo instante, mas não resolver os problemas da população negra, silenciando-a nas lutas. Para ele, esse silenciamento é proposital, pois há benefícios concretos em se evitar falar do lugar ocupado pelos brancos no Brasil, sobretudo, ao olhar para a escravidão e quem permaneceu com a acumulação daquele capital. Além, é claro, do privilégio simbólico da branquidão que os privilegiam na posterior sociedade de classes.

Amor, olha o que fizeram com nosso povo/Amor, esse é o sangue da nossa gente/Amor, olha a revolta do nosso povo/Eu vou, juro que hoje eu vou ser diferente/Éramos milhões, até que vieram vilões/O ataque nosso não bastou/Fui de bastão, eles tinham a pólvora/Vi meu povo se apavorar/E às vezes eu sinto que nada que eu tente fazer vai mudar (...)/Eles são a resposta pra fome/Eles são o revólver que aponta/Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não desponta/Vocês são o meu medo na noite/Vocês são mentira bem contada/Vocês são a porra do sistema que vê mãe sofrendo e faz virar piada, porra/Eu vi os menor pegando em arma, pois cês foram silenciadores/Eu vi meu pai chorando o desemprego, desespero/Pra que isso, mano?/Querem que eu me contente com nada/Sem meu povo tudo não existiria/Eu disse: Óh como cê chega na minha terra/Ele responde: Quem disse que a terra é sua?/Se pá são a causa da seca, e da cerca que nos separa/Depois nos acusam de tá dividindo demais/Já se apropriaram de tudo/Minha mente me diz get out Gustavo, corra/Você sabe o mal que isso faz/Pra eles nota seis é muito/Pra nós nota dez ainda é pouco/Pros meus qualquer grana é o mundo/Pros deles qualquer grana é troco/E eu tô errado antes de fazer, defasar é o prazer/De quem tá com o controle do game/Não treme, não geme, se cala vadia/Aqui é a porra do senhor de engenho/Eu sou tudo, eu sou vídeo, eu sou foto, eu sou frame/Tem que se vender pra mim se tu quiser um Grammy/Sou a morte, o diabo, o capeta/A careta que te assombra quando fecha o olho/Enquanto eles gozam com o choro/Existirei pra fazer tu sorrir, amor/Sou seu colete à prova de balas/Seu ouvido à prova de falas/Eu vou tomar nosso mundo de volta.

Em 13 de março de 2019, Djonga fez o lançamento do seu terceiro e último disco, intitulado “Ladrão”, que alcançou, em menos de uma semana, 14,5 milhões de visualizações. Em mais uma capa intrigante, que expressa o sentido de seu álbum, que é de reapropriação, luta

e recuperação de algo que foi perdido. Djonga aparece ensanguentado e sorrindo, segurando um capuz da *Kan Klux Klan* com a mão esquerda, como se tivesse acabado de matar um integrante desse movimento supremacista branco e, na mão direita, notas de cem reais e cordões de ouro, como de uma pessoa que acaba de roubar. A mãe dele está de frente para ele, sentada em um sofá, com a expressão facial de orgulho. Em “Ladrão”, seguem presentes alguns temas que o acompanham desde o primeiro trabalho, como a posição antirracista, a religiosidade e a paternidade. O resgate às origens é a mensagem principal.



Figura 2 – Capa do álbum “Ladrão” (frente).

Fonte: thehypestuff.com

No verso do CD, tem uma senhora e um senhor, ambos negros, atrás deles está uma mesa arrumada com a cabeça de um membro da KKK, farta de comida e diamantes ao entorno. No texto de apresentação do disco, na rede social *Instagram*, o rapper não hesitou em afirmar o sentido das composições que estariam presentes: “Quando eu era criança, eu andava na rua e me sentia ladrão. Mesmo quando nunca tinha roubado nada, as pessoas olhavam com medo. O tempo passou e eu entendi que tipo de ladrão eu devia ser, esse que busca e traz de volta para as minhas e para os meus. Aí eu fui lá e fiz o que eu sempre fiz: roubei, roubei e trouxe de volta”.



Figura 3 – Capa do álbum “Ladrão” (verso).

Fonte: thehypestuff.com

O disco ladrão discute o rótulo de “ladrão” que Djonga viu colado nele pelo racismo desde criança, uma realidade que, segundo as músicas, os homens negros atravessam pelos olhares condenáveis ao andar nas ruas das cidades brasileiras. O “roubo” que ele defende é tomar o poder por meio da música para devolver às suas origens, vislumbrando formas dos negros se levantarem, a necessidade de uma união, para se apoderarem do que foi tirado deles durante a história do país. Aqui, verificamos o aspecto citado anteriormente, o jogo de palavras e a capacidade que os rappers têm de atribuir um novo significado aos conceitos. A palavra “ladrão”, acentuada por Djonga, teve seu sentido metamorfoseado. “Reapropriação, recombinação e ressignificação, numa palavra, *sampler*, eis uma das mais potentes armas políticas do RAP, assim como um de seus princípios estéticos centrais: no plano morfológico de construção das palavras” (BARBIN BERTELLI, 2012, p. 226).

Djonga aproveita para realçar que um dos problemas da marginalidade dessa população e gentrificação do espaço urbano foram os estereótipos distribuído sobre seus corpos, o que esvazia o sentido dessa existência racializada. Uma faixa que representa bem a ideia do disco é a primeira, designada como *Hat-Trick*. O título da música recomenda um diálogo sucessivo entre os seus dois últimos discos, que na linguagem futebolística, expressam três gols (*hat trick*), onde, segundo o próprio MC, são três grandes obras de arte. Na música, Djonga faz alusão ao fato de ter se consolidado como referência de sua favela e promete que, em nenhum momento, abandonará suas origens e cederá a indústria musical para se embranquecer enquanto MC. Além disso, ele reflete como a perspectiva racial modificou-se no país nos últimos anos,

afirmando que hoje não tem mais tentativa de disfarçar o racismo. Como a música representa o movimento de retorno, do olhar para trás, verificar o que foi perdido e recolher para construir os rumos do presente, Djonga fala de sua ancestralidade e que parte do mundo que ele conquistar será de sua mãe.

Observa-se aqui dois traços. O primeiro consiste em avaliar o tempo na cosmovisão africana, onde o passado é expresso pela ancestralidade assumindo um papel determinante no presente. Enquanto, nas sociedades ocidentais, o tempo é orientado para o futuro, em que o passado deve ser superado, pois é visto como atraso, em um processo evolutivo. Ou melhor, há uma procura incessante pelo progresso na construção de um futuro melhor do que o presente e percebem o passado como um lugar menos avançado (NOGUEIRA, 2010). O segundo traço é ausência paterna, uma característica comum nas famílias brasileiras¹². Por isso, o apego a figura da mãe e a necessidade do retorno para dentro de casa é um discurso comum e simbólico no mundo do hip-hop, é a realidade de muitos rappers¹³.

Djonga, insistindo na ideia de coletividade, reivindica que, ao invés de gastar dinheiro com futilidades materiais para se sentir alguém, com roupas de marca, é melhor fazer um investimento coletivo, como abrir um negócio e fazer empresas para contratar pessoas negras, as que mais sofrem hoje com desemprego¹⁴. Transmite-se a ideia de educação financeira em oposição ao endividamento e não ser mais um negro que entre para essa estatística. Por fim, Djonga positiva e traz vida ao legado africano ao falar de reis e rainhas, tendo como fundo reerguer a autoestima dos negros, mostrando um passado glorioso e com história, mas que foi usurpado pelos europeus. Esses que roubaram, jamais pagaram, longe disso, ao invés de reconhecerem, transformaram em ladrões as pessoas que tiveram sua humanidade sequestrada.

O vídeo clipe da música aborda o impacto do branqueamento no inconsciente do negro, isto é, a estranheza de sua própria condição, o afastamento de si, na elaboração de uma blindagem cognitiva para recusar os valores e as condições de vida da população negra. No

¹²Segundo os dados de pesquisas publicadas nos últimos anos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mais de 80% das crianças têm como primeiro responsável uma mulher e 5,5 milhões não têm o nome do pai no registro de nascimento. Isso demonstra a força da presença feminina e da ausência paterna na criação dos filhos. Ver: https://www.huffpostbrasil.com/2018/09/18/7-numeros-da-realidade-das-mulheres-que-criam-filhos-sozinhas-no-brasil_a_23531388/, acesso em: 02, jun. de 2019.

¹³A série *Unsolved*, baseada em fatos, reconta os assassinatos dos rappers Tupac Shakur e Biggie Smalls (The Notorious B.I.G.), no final dos anos 90. Nos três primeiros episódios é possível perceber a estreita relação que estes rappers tinham com suas mães e a promessa de melhoria de vida. Cada um deles lançaram canções em nome delas e esse movimento ganhou força no Brasil, com Racionais, Facção Central e o próprio Djonga fazendo uma série de versos em homenagem as mães.

¹⁴A última Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), divulgou que no último trimestre o desemprego era maior para os negros. Os dados estão disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html>, acesso em: 02, jun. de 2019.

clipe, um homem negro aparece com o rosto pintado de branco, em uma referência ao livro “Pele negra, máscaras brancas”, de Fanon. Na narrativa, o homem sai de um lugar humilde, mas se recusa a dialogar com as pessoas daquele ambiente, numa espécie de negação da origem, de se recusar a conhecer ou, ao menos, abrir diálogo com pessoas como ele. Em seguida, ele se direciona para uma reunião onde demonstra-se feliz por estar dividindo o mesmo espaço apenas com pessoas brancas, como, se de fato, fosse o lugar de merecimento, o pódio. O fruto desse processo fez com que esse negro, socialmente dominado, subordinado e inferiorizado por uma concepção original de seu ser, de sua individualidade e do seu grupo social, viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade ao estruturar e levar a cabo sua estratégia de ascensão social (SOUZA, 1983).

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 cara era discreto/Eu sou a volta por cima/Uma explosão em expansão igual o Big Bang/Eu sou um moleque igual esses outros moleque/Que a única diferença é que não esquece de onde vem/Eu peço bênção pra sair e pra chegar/Não canto de galos nem no meu terreiro/Honra com os adversários, na luta/Porra, eu sou filho de São Jorge, guerreiro/Mente fria, sangue quente Paralisam do meu lado, choque térmico/Quando saí, prometi que não voltava com menos que o mundo/Tá aí, mãe, o que cê quer, pô? Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim/Pois só ando entre reis e rainhas (...)/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? (...)/Me desculpa aí/Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC/Eu sigo falando o que vejo/Tem uns irmão que tá falando o que essa mídia quer ouvir (...)/O dedo/Desde pequeno geral te aponta o dedo/No olhar da madame eu consigo sentir o medo/Cê cresce achando que cê é pior que eles/Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo/Ladrão/Então peguemos de volta o que nos foi tirado/Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado/De onde eu vim, quase todos dependem de mim/Todos temendo meu não, todos esperam meu sim/Do alto do morro, rezam pela minha vida/Do alto do prédio, pelo meu fim/Ladrão/No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão/Tia, vou resolver seu problema/Eu faço isso da forma mais honesta/E ainda assim vão me chamar de ladrão/Ladrão.

Djonga verifica, por meio dos seus versos, a avalanche de retrocessos de direitos dos negros. Longe de serem tempestades pouco calculáveis, elas marcam e desmarcam os sentidos para refletir sobre corpo/pessoas que estão nas margens do social. A sociologia, enquanto um saber que procura o entendimento das relações sociais, precisa impulsionar demandas éticas para cartografar os idiomas que conformam o “centro”, como as normativas sociais; as famílias brancas e heterossexuais; as classes sociais elitizadas; enfim, os grupos sociais que parecem atender a um ideário moral de pessoa e de construção de Estado-nação, únicos detentores da

razão moderna. O rap é o recurso intelectual ativo que proporciona uma releitura dessas rasuras coloniais, podendo auxiliar a construção ininterrupta do saber sociológico.

Nessa perspectiva, posso afirmar que a poética de Djonga introduz uma dinâmica cultural que desconstrói a máquina discursiva que produz a inviabilidade política e social dos negros. Assim, Djonga promove, por intermédio de suas músicas, saberes identitários e estético-corpóreos que, na percepção de Gomes (2017), trata-se de uma prática político-epistemológica que oferece dinamicidade entre a produção de uma nova epistemologia agregada a ações concretas que procuram construir progressivamente uma nova gramática do conhecimento em diálogo com as epistemologias do Sul. Portanto, está em constante diálogo com a proposta da sociologia das ausências e das emergências. A música de Djonga procura criar condições, ou melhor, propor condições para chegarmos à igualdade racial.

5. Considerações Finais

A ruptura com a hierarquização de saberes e apreciação da agência dos sujeitos subalternizados ao longo da construção de nosso país sob regime de distinção é fundamental para justiça social. Essas problematizações devem ser preconizadas pela ótica política da sociologia das ausências e sociologia das emergências, que, por intermédio do trabalho de tradução, visa recuperar o que foi anulado pela invisibilidade e recusa a produção africana e afrodiáspórica de conhecimento. Este trabalho demonstrou, por intermédio dos princípios da sociologia das ausências, que as músicas do cantor Djonga, constituem-se como orientação epistemológica para consolidação de nossa democracia, dado que as letras se inserem como luta dos afro-brasileiros por direitos humanos e cumprindo um papel determinante contra o racismo e trabalhando intensamente nas relações sociais contemporâneas, operando de modo contrário ao *nomos* da política neoliberal.

Djonga questiona os valores herdados do colonialismo e do projeto de construção do Estado-nação, como o apagamento das culturas africanas no que se refere à contribuição civilizatória na construção do país e as riquezas produzidas por esses povos e seus descendentes sem acesso devido aos bens por eles produzidos; o orgulho de um grupo racial que tem história para além da dor e sofrimento presentes no período escravista; a necessidade de retorno e reapropriação do que foi perdido fundamentando uma agência; a ancestralidade é remontada em várias faixas em alusão ao candomblé e a exigência por negros nas estruturas nacionais de poder. Sob a prerrogativa de igualdade e direitos para população negra, isto é, o acesso aos recursos materiais, sociais e políticos, esse MC esforça-se para demonstrar a importância das diferenças, negando aquilo que racismo cria e incute nas pessoas negras. Dessa forma, na

mesma dinâmica da produção do conhecimento científico, utilizando o conceito de Santos (2008), os versos de Djonga constitui-se como ‘produção de conhecimento-pensamento ativo’.

Desse modo, o rap foi e é utilizado para reconhecer os indivíduos negros como sujeitos de conhecimento, surgindo como uma ferramenta para questionar e denunciar as configurações desiguais da sociedade, a partir de uma narrativa descentrada que consolida, por intermédio de um discurso racializado, uma luta que ultrapassa as barreiras nacionais. Ao procurar demonstrar os impactos da discriminação racial, mostrei que esse estilo musical provoca reflexões sociológicas profundas, uma vez que nos leva ao passado para compreender o presente e verificar o jogo de interação constante entre a estrutura social e as biografias e como algo que nos parece tão distante, a colonização, nos atravessa sendo atualizada no contemporâneo por intermédio de seus efeitos mais sombrios e fantasmagóricos.

Portanto, os rappers se apropriam do discurso racializado para expandirem a noção das questões sociais do país, falam sobre si, produzindo novos saberes, um artifício utilizado para quebrar o silêncio, ora do legado colonial, ora de seus resultados na construção incessante da sociedade brasileira. Almeja-se, nesse sentido, tanto à compreensão como à transformação da camada social. Nessa percepção, questionando o caráter colonial/eurocêntrico das relações sociais, que envolve o conhecimento, e valorizando outros modelos civilizatórios, como de povos Iorubas, Djonga, com seus versos, busca descolonizar as noções de humanidade e conhecimento. Sua recusa pelo discurso colonial e nacionalista apreende a consciência subalterna e busca nas fissuras das contradições do regime colonial as vozes dissipadas. Acredito que o rap nos ajude a construir mapas cognitivos e posicionamentos éticos no que tange aos fazeres sociológicos num contexto que, por agora, opta-se por unir em uma categoria englobante: a soberania do neoliberalismo.

Referências

APPADURAI, A. **O medo ao pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2009.

BENTO, M. A. S. (org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BARBIN BERTELLI, G. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. **Sociologias**, v. 14, n. 31, 2012.

BERNARDINO-COSTA, J; GROSFOGUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

- CHATTERJEE, P; FIGUEIREDO, F. B. **Colonialismo, modernidade e política**. Salvador: EDUFBA, 2004.
- CLASTRES, P. **Arqueologia da Violência**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, S. De provincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 21, n. 60, p. 117-134, 2006.
- FANON, F. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FERNANDES, R. Mar de versos: a poética negra como ato revolucionário. **Sur, Rev. int. direitos humanos**, v. 15, n. 28, p. 233-243, 2018.
- FERRARINI, A. V. Sociologia das ausências e das emergências na análise teórico-epistemológica de uma política pública participativa. **Revista de Ciências Sociais: RCS**, v. 49, n. 1, p. 400-425, 2018.
- FREITAS, K; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, p. 402-424, 2018.
- GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, N. L. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- LANDER, E. **Ciências sociais**: saberes coloniais e eurocêntricos. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Editora UFMG, 2006.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MILLS, C. W. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- NOBLES, W. Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: NASCIMENTO, E. L. (Ed.). **Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2008.
- NOGUERA, R. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista Africa e Africanidades**, nov. 2010.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: **SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (Orgs.). Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, (p.84-130).
- SANTOS, B. de S. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos avançados**, v. 2, n. 2, p. 46-71, 1988.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 63, p. 237-280, 2002.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 78, p. 3-46, 2007a.

_____. **Para uma sociologia das ausências**. Disponível em:
<<https://outraspalavras.net/poeticas/boaventura-muito-alem-do-universalismo-europeu/>>
Acesso em: 03, jun. 2019.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, S. A. dos. Os rappers e o 'rap consciência': novos agentes e instrumentos na luta antirracismo no Brasil na década de 1990. **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2, p.169-182, 2008.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Graal, 1983.

Discografia

DJONGA. **Heresia**. CEIA Ent., 2017.

DJONGA. **O menino que queria ser Deus**. CEIA Ent., 2018.

DJONGA. **Ladrão**. CEIA Ent., 2019.

FACÇÃO CENTRAL. **Versos Sangrentos**. 1DASUL fonográfica, 1999.

FACÇÃO CENTAL. **Direto do Campo de Extermínio**. Face da Morte Produções, 2003.

MV BILL. **Traficando informação**. Gravadora Natasha, 1999.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. Cosa Nostra Fonográfica, 1997.