

Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga

JEFFERSON UBIRATAN DE ARAÚJO MEDEIROS*

Resumo

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 procura 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.

Palavras-chave: Rap; Djonga; Literatura; Antropofagia; Enunciação.

Anthropophagy, ancestry and territoriality in the construction of the figure of the thief in Gustavo Pereira's rap, Djonga

Abstract

This article deals with the construction of the concept of thief in the third album of Belo Horizonte rapper Gustavo Pereira Marques, the Djonga. From the great enunciative scene Djonga (I), *playboy* (Tu), diverse reference spaces, the concept of thief is recursively constructed via mental anthropophagy, a process inherent in human thinking that foresees creative swallowing and consequent selective integration of the experience of others. Thus, the article seeks to peer into ancestry and territoriality as Djonga's life experience culminates in the elaboration of his metaphorical thief.

Key words: Rap; Djonga; Literature; Anthropophagy; Enunciation.



*JEFFERSON UBIRATAN DE ARAÚJO MEDEIROS é Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC Minas (2012). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas (2019).

*Só bandido de atitude, só guerreiro, Robin Hood
Não vai fazer disparos e nem fazer refém
Só querem o conteúdo, irmão, que aí dentro tem!*
Mc Hudson 22

I. Primeiros passos

O trecho acima epigrafado é parte da canção “Guerreiro Robin-Hood”, do cantor de funk Mc Hudson, do qual se apropria Gustavo Pereira Marques, o Djonga, rapper mineiro, ao integrá-lo, como fechamento da sua canção “Ladrão”, que dá nome ao seu terceiro álbum lançado em 13 maio de 2019. Tal apropriação condensa perfeitamente a ideia por trás da metáfora do ladrão construída pelo rapper: um sujeito indignado que quer justiça social imediata, ou seja, enquanto vivo, buscando, para isso, garantir para si e para os seus, tudo o que obtém em suas aventuras (incursões) pelo mundo que se passa fora de sua “vila”.

As aventuras de Robin-Hood¹, a história literária do vilão², conhecido como príncipe dos ladrões, que, na floresta de Sherwood, situada nos contornos da cidade de Nottingham (Inglaterra), roubava dos ricos para distribuir entre os pobres, é então, em colocada em pé de igualdade com a leitura e produção do funkeiro Mc Hudson. Um encontro como esse somente pode se dar por meio de apropriações antropofágicas, que deglutidas pela mente do sujeito, engendram o novo, quando outro sujeito se apropria e toma a palavra.

A despeito das ideias de selvageria, atraso e bestialidade com que o conceito de antropofagia costuma ser associado

no discurso “civilizado” sobre a “barbárie”, o ato canibal pode ser visto como uma transubstanciação. Sob a perspectiva oswaldiana e selvagem, a antropofagia prevê um quadro onde aquele que é o devorador se altera com a anexação das características nobres daquele que é digno de ser devorado. Assim sendo, o canibal torna-se o sujeito transformador, do social e do coletivo, que Oswald de Andrade preconizou em “O manifesto antropófago”, publicado em 1928. O sujeito assim, irrompe a “condição de objeto passivo”, para ser o prumo sob o qual Andrade constrói sua releitura não só da história do Brasil, mas também da própria tradição ocidental.

Nosso primeiro passo é, portanto, assumir que a vida de Djonga, ou maratona, como ele mesmo se refere na canção “Ladrão”, é um ato criativo-enunciativo, como, em potencial, é a vida de qualquer ser humano. O que se destaca aqui é o exercício de alteridade posto em ato pelo rapper para construir o seu ladrão, e como ele é sustentado por uma metáfora que se ergue dos destroços, ruínas, de sua vida, vivida entre territórios e suas relações de poder que desprezam a cultura negra.

Quanto a esse particular, faz-se necessário, desde já, conceituar território, que segundo Marcelo Lopes de Souza (2009), é, em primeiro lugar, definido pelo exercício do “poder”, a

¹ Em entrevista à Revista Rolling Stone, Djonga admite que a leitura da obra As aventuras de Robin-Hood, feita ainda quando era adolescente, é uma grande influência na construção do conceito de ladrão presente no seu último trabalho. Entrevista para a Revista Rolling Stones. **Canal da Revista Rolling Stones Brasil no Youtube**. Acesso em: 11 Set. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V70FW0n8fys>>.

² Habitante das vilas que ficavam fora dos domínios dos castelos no feudalismo, contexto onde surge a lenda de Robin-Hood.

dimensão política então é nuclear. Mas, ainda segundo Souza,

[...] não quer dizer, porém, que a cultura (o simbolismo, as teias de significados, as identidades...) e mesmo a economia (o trabalho, os processos de produção e circulação de bens) não sejam relevantes ou não estejam “contemplados” ao se lidar com o conceito de território (SOUZA, 2009, p. 59).

O exercício aqui proposto é o de reconstruir, através de uma breve análise sobre a escritura das letras de Djonga, a sua caminhada pelos territórios que atravessa e é atravessado, buscando compreender na forma sinestésica que ele os define, o que esses espaços revelam sobre a vida e as influências de um jovem negro da periferia de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Outro aspecto a ser explorado é que faz do álbum **Ladrão** um lançamento de notória relevância para o Brasil de 2019, é o grito contra o silenciamento da cultura negra, aqui centrada na figura da avó de Djonga, uma matriarca que enfrentou uma Belo-Horizonte inteira, vinda de Teófilo Otoni para criar sozinha, “costurando um mundo de trauma, abdicação, luta”³, três mulheres, na década de 1960⁴, época que, como afirma a canção “Bença”, “mulher não valia nada”, ainda mais ela, que era “da cor que só serve pra ser abusada”. A avó de Djonga agrega ao álbum sabedoria ancestral e espiritualidade. Não por acaso, Gustavo decidiu gravar todo o álbum **Ladrão** dentro da casa de sua avó, em sintonia sincera e presente com a sua família, seus símbolos culturais, memórias herdadas e construídas:

³ “Você não costurou só roupa, né?

Teve que costurar um mundo de trauma, abdicação, luta
Pra hoje falar com orgulho” (DJONGA, “Bença”, **Ladrão**, 2019)

Esse disco é sobre resgate
Pra que não haja mais resquício
Na sua mente que te faça esquecer
Que você é dono do agora
Mas o antes é mais importante que isso
(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**, 2019).

Diante do exposto, este artigo pretende recolher rastros da experiência de Djonga e mostrar como nas letras das canções do disco **Ladrão**, se integram de maneira recursiva e antropófaga, visões sobre a figura estereotipada do ladrão, figura que historicamente oprime e permite que se oprima o povo negro e pobre da periferia. Não nos enganemos, ser ladrão no Brasil está diretamente ligado ao quanto se rouba e onde se reside, portanto, é uma definição calcada em controversas e injustas relações de poder concernentes a territórios.

II. Antropofagia

*Nada mais original, nada mais
intrínseco a si que se alimentar dos
outros. É preciso, porém, digeri-los.
O leão é feito de carneiro
assimilado.*
Paul Valéry

A antropofagia, mesmo ainda na linha oswaldiana, enquanto conceito, pode revelar-se demasiadamente produtiva para se pensar as relações de poder derivadas do colonialismo, temática subjacente ao conceito do ladrão proposto pelo rapper mineiro, como veremos no exame de suas canções. No entanto, queremos aqui, desde já, alargar o conceito de antropofagia, elevando-o a

Que essa família não tem vagabundo

⁴ Década marcada no Brasil pela eclosão da ditadura militar (1964).

processo mental, qual seja, uma forma de pensar inerente ao ser humano em sua vivência: uma antropofagia mental.

Como afirma Eric Landowski em **Presenças do outro** (2002),

“[...] as pessoas esquecem-se que a diferença ser um fato de natureza, um fato de sociedade: é a diversidade das heranças culturais, dos modos de socialização, das condições econômicas que determina a diversidade dos tipos humanos”. (LANDOWSKI, 2002, p. 24)

O postulado de Landowski é corroborado por Denys Cuche, que, doutra feita, afirma que “não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre na relação a uma outra” (CUCHE, 1999, p. 183). Já que o ser humano somente se constrói frente ao outro, tal entendimento atesta o caráter antropófago do ser humano na formação das suas identidades, como bem diz o poeta Paul Valéry, “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY *apud* SANTIAGO, 2000, p. 19).

Djonga tem 24 anos, boa parte deles vividos entre a Favela do Índio e o bairro São Lucas, onde estabeleceu, ao lado de nomes como Hot Apocalypse, Oreia, FBC, Clara Lima e CoyoteBeatz, o coletivo DV Tribo, que fez barulho na cena do rap belo-horizontino e culminou por projetar os nomes dos artistas para todo Brasil. Em 3 de abril de 2018 o coletivo decreta seu fim para que os

membros possam desenvolver seus trabalhos solo. Aí é que entra o “hat-trick”⁵ de Djonga, que antes do disco **Ladrão**, lançou “Heresia”⁶ (2017) e “O menino que queria ser Deus” (2018). Todos os trabalhos são pautados pelo enfrentamento ao racismo e o grito “fogo nos racistas!” torna-se marca registrada. A bandeira da luta antirracista aliada à uma forte crítica e consciência social presente nas letras, marcam a atuação artística de Djonga, que diverge de artistas do *establishment* da indústria cultural brasileira ao fazer opções como não ter gravadora, ser o seu próprio empresário e empregar profissionais negros e periféricos como ele.

Direcionando nossos passos para a compreensão do álbum **Ladrão**, ao ouvir o disco, uma questão logo se apresenta como uma trilha aberta por Djonga: porque se construir assumindo a condição ladrão? É possível depreender, pelos elementos do campo semântico, que o enunciador construído por Djonga no rap “Ladrão” é um sujeito jovem, negro, favelado, que se dirige a um outro sujeito, jovem como ele, porém, em contraposição, de família abastada, chamado na linguagem das ruas de *Playboy*, ou apenas boy, como figura na canção em foco.

Os cara faz rap pra boy
Eu tomo dos boy no ingresso o que
era do meu povo
Todo ouro e toda prata, passa pra cá
O mais responsável dos mais novo,
fé
Correndo essa maratona, e
conforme for
Uso a mão santa, Maradona

⁵ Nome da primeira canção do álbum **Ladrão** e, também, um termo em língua inglês utilizado no meio futebolístico para quando o jogador faz três gols em uma mesma partida.

⁶ “Heresia” com 10 faixas, é um projeto que chega pelo selo CEIA Ent. e contou com a

participação de BK, FBC e Yodabren. Nas produções nomes como Pizzol, DJ Murillo, DK Cost, CoyoteBeatz, El Lif Beatz e SlimBeatz. A capa do álbum tem como referência o clássico disco “Clube da Esquina” (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges.

(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**, 2019)

Se contrapondo a outros rappers, o enunciador construído por Djonga na canção se posiciona no cenário musical como um justiceiro que leva o que ganha para o seu “povo”, diferentemente “dos cara” que “faz rap pra boy”. Nesse sentido de partilhar com os seus a glória de vencer um inimigo mais forte ainda que na base do ludíbrio, a apropriação feita por Djonga recai sobre o jogador argentino Diego Maradona com *La Mano de Dios*, seu histórico gol marcado no jogo da Seleção Argentina contra a Inglaterra, válido pelas quartas-de-final da Copa do Mundo FIFA de 1986, é. Sabe-se que a relação entre os dois países era tensa por conta da “guerra das malvinas” e o gol é contaminado pelo significado político da luta argentina pelo seu território frente a uma das maiores nações colonizadoras do mundo. É esse significado político que reveste a apropriação antropófaga digerida por Djonga e apresentada na economia da letra.

Um pouco antes, na primeira linha da canção “Ladrão”, vemos que tudo parte de interjeição, muito utilizada ao se abordar abruptamente alguém: “Aí, aí, aí!”. O papel que essa interjeição cumpre é o de criar um clima de tensão e atenção para a enunciação que se seguirá. A partir de então, o enunciador construído pelo rapper, deixa clara qual é a sua missão:

Eu vou roubar o patrimônio do seu pai
Dar fuga no Chevette e distribuir na favela
Não vou mais empurrar sujeira pra debaixo do tapete
e nem pra debaixo da minha goela, eu sou ladrão!
Todo ouro e toda prata, passa pra cá
(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**, 2019)

Temos então que a primeira cena enunciativa que se constrói na canção “Ladrão” é um posicionamento de um sujeito indignado (Eu), um favelado, frente a um outro, de família abastada (Tu), o *playboy*. Notemos que a questão está centrada no “patrimônio” e ao examinarmos essa palavra mais detidamente vemos que sua formação é devotada ao latim *patrimoniu* (*patri*, pai + *monium*, recebido). O termo está, historicamente, ligado ao conceito de herança, questão fulcral no patriarcado, que junto com o colonialismo e o capitalismo oprimem países do Sul global.

O enunciador construído por Djonga na canção, convicto de estar segregado socialmente, deseja “roubar o patrimônio”, “dar fuga no Chevette e distribuir na favela”. Metaforicamente, a letra do rap, pode ser entendida como uma encenação da justiça social brasileira para o povo negro da favela. Povo historicamente estigmatizado pela escravidão e, conseqüentemente, pela degradação ontológica advinda desse processo, que deixa marcas até hoje nas relações de poder e, por conseguinte, nos territórios de periferia dos grandes centros do nosso país.

O design da cena enunciativa acima descrita, favelado x *playboy*, é então revelador da busca de Djonga de construir, como afirma o postulado de Landowski, a sua existência semiótica, frente ao outro, este outro perspectivado por Djonga como racista e opressor.

[...] só pode construir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – dos “outros” (eles) – para chegar à existência semiótica, [...] o que dá forma à minha identidade não é só a maneira pela qual eu me defino [...] é também a maneira pela qual objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que

me separa dele”. (LANDOWSKI, 2002, p. 4)

Provavelmente é por isso que o enunciador da canção diz, sinesteticamente, que “não vou mais empurrar sujeira pra debaixo do tapete” “e nem pra debaixo da goela”. Na canção “Ladrão”, assim como em outras do álbum, a justiça social é (metaforicamente) realizada mediante grave ameaça, de modo imediato, um roubo. Sendo esse roubo, muito antes de tudo, carregado pela imagem de um “roubo da cena”⁷, do protagonismo social. Aproximando criador e criatura, vemos que na realidade o roubo se confirma. Com agenda cheia e shows ainda mais, o roubo do patrimônio dos “boy” vem acontecendo através do trabalho, cada vez mais maduro e prestigiado por uma base de fãs que extrapola o seu nicho, a favela:

Roubei dos playba o destaque na cena
Num é à toa que até os cara hoje é meu fã
E as mina clara, privilegiada
Pra roubar o lugar da minha quer tirar o sutiã
Eu que só queria uma bicicleta, mano
Hoje posso comprar à vista o carro do ano
Dei voadora na cultura branca, corda no pescoço
Eles passam e eu rasgo o pano
(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**, 2019)

A recursividade é a habilidade humana de conceber nossas próprias mentes e as mentes dos outros (CORBALLIS, 2012). Mais que isso, ela é a costura que

fazemos, quando tomamos a palavra em sequências de sentido em rede, nos valendo de nossa bagagem de vivências e conhecimentos adquiridos. Por isso mesmo, antropofágica e recursivamente falando, é imperioso ressaltar, para a compreensão do trabalho artístico de Djonga, a sua relação de apropriação e influência com a obra dos Racionais MC's⁸ que, por exemplo, no rap “Um homem na estrada”, integrante no álbum **Holocausto Urbano** (1990). Os versos do grupo paulista denunciam, na década de 1990, a diretiva do estereótipo dos que habitam o asfalto sobre os que moram na favela,

Assaltos na redondeza levantaram suspeitas,
logo acusaram favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está,
com o seu nome lá na lista dos suspeitos, *pregada na parede do bar.*
(RACIONAIS MC'S, “Um homem na estrada”, **Holocausto Urbano**, 1990. Destaque nosso)

A maneira antropofágica com que Djonga integra a sua vivência como jovem sujeito da periferia a do(s) outro(s) é perceptível na apropriação do *Leitmotiv* do rap dos Racionais MC's. A singularidade de tal apropriação se dá, pois o ladrão de Djonga é um vilão ao estilo Robin-Hood, um habitante de um microterritório que se aventura nos territórios dominados pelo poder estabelecido e rouba-lhes, de volta, o que lhe foi historicamente retirado.

Tamanha é a influência do grupo paulistano sobre o trabalho de Djonga que outras apropriações vão se

⁷ Como se costuma dizer na gíria das ruas quando alguém se refere a uma tomada abrupta e inesperada do protagonismo.

⁸ Racionais MC's é um grupo brasileiro de rap, fundado em 1988, e formado pelos mc's Mano

Brown, Edi Rock e Ice Blue e o DJ KL Jay. É o maior grupo de rap do Brasil e está entre as bandas mais influentes do país.

sedimentando. O refrão do rap “Ladrão” é um desses casos. Djonga se constrói, em sua relação com os fãs, como “Deus”, pois segundo ele, opera milagres, como afirma em “Falcão”, outro rap do álbum **Ladrão**. A canção “Falcão” nos apresenta a realização explícita de um exercício de empatia e alteridade por parte do artista ao se ver em corpos negros em diferentes situações. Estas sendo opressoras, “no chão” e emancipatórias, “no trono”, por exemplo.

Eu sigo naquela fé
Que talvez não mova montanhas
Mas arrasta multidões e esvazia
camburões
Preenche salas de aula e corações
vazios
E ainda dizem que eu não sou Deus,
porra, eu faço milagres!
[...]
Olho corpos negros no chão, me
sinto olhando o espelho
Corpos negros no trono, me sinto
olhando o espelho
Olho corpos negros no chão, me
sinto olhando o espelho
Que corpos negros nunca mais se
manchem de vermelho
(DJONGA, “Falcão”, **Ladrão**,
2019)

A contraposição Deus! / Ladrão? construída nas letras e nas atitudes do artista é reforçada em mensagem exibidas nos telões de seus shows. Tal contraposição é elemento estruturante do refrão da canção “Ladrão”, letra que saúda de maneira laudatória os fiéis ao passo que, os iguala aos “guerreiros de fé, vida loka” descritos pelos Racionais Mc’s na famosa música “Vida Loka parte I” (2002).

Um *salve pros fiel que acreditou*, uô
Eu sou ladrão, e pros perreco é
poucas

Um *salve pra quem não
desacreditou*, uô
Só guerreiro de fé, vida loka
Um *salve pros fiel que acreditou*, uô
Eu sou ladrão, e pros perreco é
poucas
Um *salve pra quem não
desacreditou*, uô
Só guerreiro de fé, vida loka
(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**
2019. Destaque nosso)

No refrão da canção podemos ver que o uso recorrente da expressão “guerreiro de fé, vida loka”. Tal expressão ratifica a integração recursiva, por parte de Djonga, da obra dos Racionais Mc’s para erigir a sua. A própria temática base da discursivização da canção “Ladrão”, a do encontro frontal com o “boy”, é devotada a uma canção dos Racionais Mc’s chamada “Hey boy”⁹, que descreve uma situação onde uma favelado confronta um “boy” que parece ter errado o caminho e caído na favela, um “ninho de cobras” onde “a vida é dura e o que vale é a lei do mais forte”.

Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown, vocalista dos Racionais Mc’s, no rap “Jesus Chorou”, de sua autoria solo, constrói um enunciador autobiográfico e reflete sobre suas frustrações na luta contra o racismo e a injustiça,

Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo,
Sozinho eu sou agora o meu inimigo
intimo
Lembranças más vem, pensamentos
bons vai,
Me ajude, sozinho penso merda pra
carai
Gente que acredito, gosto e admiro,
Brigava por justiça e paz, levou tiro:
Malcom X, Ghandi, Lennon,
Marvin Gaye,
Che Guevara, 2Pac, Bob Marley e
O evangélico Martin Luther King
[...]

⁹ Presente no álbum **Holocausto Urbano** (1990).

Cristo que morreu por milhões,
Mas só andou com apenas 12 e um
fraquejou
Periferia: Corpos vazios e sem ética,
Lotam os pagode rumo à cadeira
elétrica
Eu sei, você sabe o que é frustração,
Máquina de fazer vilão
Eu penso mil fita, vou enlouquecer
[...]
(RACIONAIS MC'S, “Jesus
chorou”, **Nada como um dia após
o outro dia**, 2002)

Djonga com a canção “Ladrão” realiza exercício semelhante ao de Mano Brown, mas inverte a questão, pois se apropria dela e a singulariza com a sua personalidade e trajetória de vida. Enquanto para Mano Brown a “frustração” é “máquina de fazer vilão”, para Djonga, frustração análoga é vista como a “máquina de fazer rap bom”.

Não sou querido entre a nata de
apropriadores culturais, ó que onda!
É que pra cada discurso que eles
fazem é uma vida salva pelo Djonga
Se eu me tornei herói, imagine o que
foi pra mim, frustração
Máquina, máquina de fazer rap bom
(DJONGA, “Ladrão”, **Ladrão**,
2019)

A figura do ladrão construída por Djonga em seu álbum é, portanto, comprovadora do “vigor, simbólico, da antropofagia” que, segundo João Cezar de Castro Rocha (2011), “[...] se relaciona com a capacidade de enriquecer-se através da assimilação do alheio.” (2011, p. 654). O ladrão construído por Djonga é uma espécie de justiceiro que opera a exaltação da potência criativa da periferia e “rouba a cena”, o protagonismo propriamente dito, para as questões e produções de seu povo. Assim sendo, a inflexão causada pela apropriação de Djonga, consiste em assumir-se “ladrão”, mas, de uma

maneira antropofágica, integrar e confrontar a terminologia utilizada pelos racistas para indexar o povo das favelas.

Neste sentido, Djonga finda por atribuir matéria vocálica aos infinitos silêncios orais de sujeitos e saberes criados como ausência. Essa riqueza, que se encontra codificada no discurso do rapper mineiro, faz de seu álbum **Ladrão** um exercício contemporâneo de tomada abrupta de uma emancipação social que nunca vem fácil e sempre vai fácil para o seu povo.

III. Ancestralidade

Djonga cursou História na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mas não concluiu o curso, tendo desistido no último semestre. Rastros do saber da academia, no entanto, se fazem presente nas canções do rapper que, embora não escape da menção a temas comuns ao rap, supera o convencional pacote explorado por esse nicho: sexo, drogas e violência. Uma das marcas maiores da produção artística de Djonga é o resgate da sua ancestralidade familiar, centrada na figura da sua avó, que agregaram ao álbum **Ladrão** uma aura de profunda sabedoria de vida. Demonstrando que valoriza mais a caminhada do que a chegada, Djonga leva sua avó aos palcos, onde frequentemente ela dá a benção aos fãs. A participação da avó no trabalho de Djonga é a própria articulação de diferentes fontes de conhecimento, científicos e populares, com vistas a fortalecer as ações coletivas, como tanto defende Boaventura de Souza Santos (2018), por exemplo.

A *Ecologia de Saberes* proposta por Santos no âmbito das *Epistemologias do Sul* critica a lógica da monocultura do saber e do rigor científicos. Segundo o sociólogo português, essa lógica deveria ser revogada, dando lugar à “identificação de outros saberes e de

outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não-existent” (2002, p. 250). Nesse sentido, a avó, ao menos à nível de seu núcleo familiar, seria, a partir da perspectiva de Santos (2018) a respeito de “autoria, escrita e oralidade”¹⁰, uma espécie de autora de saberes coletivos. Pois,

A maior parte dos conhecimentos que surgem da luta são colectivos ou funcionam como tal. Muitas vezes os conhecimentos mais cruciais não têm autores. São eles mesmos autores. A este respeito, surgem duas questões: a questão do anonimato e a questão da unanimidade. Mesmo pertencendo os conhecimentos colectivos a um dado grupo ou comunidade, há sempre pessoas que os formulam com especial autoridade, precisão, fiabilidade ou eficácia. (SANTOS, 2018, p. 102)

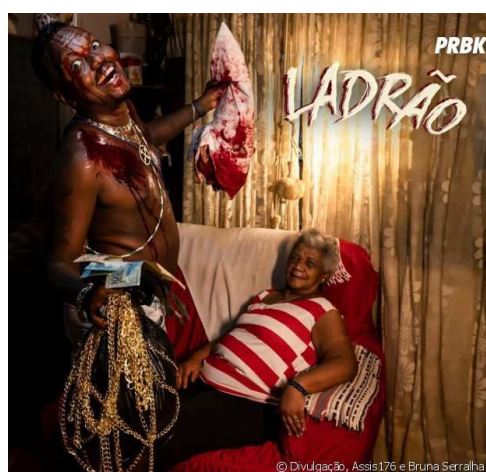
Avó de Djonga representa, portanto,

o caso dos sábios-filósofos (*sages*) africanos da filosofia da sagacidade que refiro adiante ou o caso dos

sábios e sábias indígenas ou camponeses e camponesas da África, das Américas e da Ásia. Trata-se dos intermediários entre o conhecimento colectivo e o grupo ou a comunidade como um todo. O conhecimento colectivo exprime-se através deles e delas, num tipo de mediação que, longe de ser neutro ou transparente, é um espelho prismático, como um filtro criativo e transformador. (SANTOS, 2018, p. 102)

Por isso mesmo, assumir o estereótipo do ladrão transformando-o, de uma maneira antropofágica, é o jeito de Djonga de erigir criativamente a autoestima do seu povo subalternizado na periferia, destacando seu estilo de vida e os saberes dos seus ancestrais. A esse respeito, vale destacar o trabalho visual do conceito de ladrão desenvolvido nas imagens que compõem o encarte do trabalho. Na capa do disco reproduzida abaixo, vemos Djonga, e sua avó ao fundo, sentada em um sofá vermelho com manta branca, que dialoga cromaticamente com o jogo de cores horizontais de sua camisa, das mesmas cores.

FIGURA 1 – Capa do álbum Ladrão



Fonte: Ladrão, Djonga, 2019.

¹⁰ Capítulo da obra **O fim do império cognitivo**, 2018.

Ao adotar, na capa do álbum, as cores de Ogum, Djonga reafirma sua ligação com a umbanda, religião de matriz africana. Nessa religião, ele é tido como filho daquele orixá, cujo santo correspondente no sincretismo religioso é São Jorge. O Vermelho e o branco são cores associadas à Ogum, o orixá ferreiro, venerado nos terreiros de umbanda do Brasil e na mitologia Iorubá, de origem nigeriana, como aquele que cria as suas ferramentas. Na imagem da capa, Djonga, com o olhar arregalado, emanando em sua expressão, uma mistura de sadismo e sarcasmo, exibe os resultados da incursão do ladrão para a sua ancestral: ouro, dinheiro, sangue e o que sugere ser uma cabeça de um membro da *Ku Klux Klan*.

A base de muitas sociedades africanas é uma cosmovisão, uma busca por um equilíbrio, que vai muito além do mundo dos seres vivos: harmonia entre o mundo dos ancestrais, o mundo físico e o dos espíritos. Todas as coisas estão conectadas ao princípio da existência, chamado de *Ntu* (O homem, o tempo, as coisas, os sentimentos) para, por exemplo, o povo de cultura Bantu. Tal concepção também considera os recursos naturais, a vida e morte das espécies como integrados a uma natureza. Assim sendo, reconhecer a si mesmo, na cosmovisão africana, significa reconhecer a si, a sua história e dos que vieram antes de você, ou seja, a sua conexão com todos os que já passaram por este mundo.

A sabedoria de vida é fulcral para rumar no sentido de uma *Ecologia de Saberes*, uma alternativa conceitual proposta por Santos que é capaz, em sua prática, com o tempo, reduzir a assimetria entre os

saberes tradicionais – tidos como senso comum – e o da ciência. Esse movimento propiciaria assim, justiça cognitiva para as relações sociais que se deram após o período do colonialismo.

Nas palavras de Santos, os saberes são tanto um sistema de certezas como também de ignorâncias, pois não há saber total e, assim sendo, descartar outros saberes, chamando-os de senso comum, em detrimento de uma supervalorização da ciência (europeizada) é o próprio desperdício da experiência social que o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, tanto quis que fosse permanentemente renovada.

A figura do ladrão construído por Djonga se mostra fruto da visão do cantor sobre o processo histórico que tanto oprimiu e ainda oprime as vozes e os corpos negros. Atualmente, onde a necropolítica¹¹ como preconiza Achille Mbembe é sentida na pele pelos sujeitos do Sul global – os oprimidos pelo capitalismo, pelo hetero-patriarcado e pelo colonialismo (SANTOS, 2018) – Djonga parece mirar a de(s)colonização de mentes, corpos e espaços, principalmente quando diz “ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado”. Essa frase, deixa entendido que o enunciador toma de assalto, não o patrimônio material, mas antes, o *locus enunciativo*, a palavra, o direito de ser o seu próprio historiador pessoal e, tal qual a sua avó, costurar seu mundo, formar a sua tessitura histórica com elementos das influências que lhe impressionaram em sua vivência.

¹¹ Conceito de Achille Mbembe, um filósofo e pensador camaronês, que parte da premissa de “que a expressão máxima da soberania reside em grande medida, no poder e na capacidade de ditar

quem pode viver e quem deve morrer” (2016, p. 123), razão pela qual “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais.” (2016, p. 124)

IV. Territorialidades

Do alto do morro rezam pela minha vida

Do alto do prédio pelo meu fim

Djonga

Está presente na contraposição dos territórios “do alto do morro” e “do alto do prédio”, a desigualdade condensada, por exemplo, na assimetria entre a rua bem pavimentada, sinalizada e repleta de serviços da zona sul de um município como Belo Horizonte e no isolamento e precariedade de pessoas que, muitas vezes, prestam serviços nessa mesma zona sul, mas residem em comunidades afastadas e carentes de serviços, lazer, saúde e assistência social. São linhas abissais que cruzamos quando atravessamos esses microterritórios dentro da cidade. Boaventura de Souza Santos, em sua teorização a respeito do Sul global, aponta que o mundo atual é trespassado por linhas abissais.

A linha abissal é a ideia basilar que subjaz às epistemologias do Sul. Marca a divisão radical entre formas de sociabilidade metropolitana e formas de sociabilidade colonial que caracterizou o mundo ocidental moderno desde o século XV. Esta divisão cria dois mundos de dominação, o metropolitano e o colonial, dois mundos que, mesmo sendo gêmeos, se apresentam como incomensuráveis. [...] A luta pela emancipação social é sempre uma luta contra exclusões sociais geradas pela forma actual de regulação social com o objectivo de a substituir por uma forma de regulação social nova e menos excludente (SANTOS, 2018, p.48-49)

Como os territórios colonizados eram terras sem lei, tidas como estado natural do mundo, portanto, não civilizado, nelas era aplicado, ao invés da tensão entre a regulação social e a emancipação social, a lógica da violência e da apropriação. Esta última, deixou profundas marcas nas sociedades coloniais, marcas essas, combatidas e denunciadas flagrantemente por Djonga em sua produção musical, que caminha sobre linhas abissais, denunciando a opressão com uma amplitude de visão e impacto no público jovem maior do que qualquer teórico. Como na música “Corra”¹², que figura no álbum **O menino queria ser Deus**, e encena o encontro face a face entre colonizador e colonizado e as consequências atuais que decorreram desse encontro:

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?

(DJONGA, Corra! in: **O menino queria ser Deus**, 2018)

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.

Vai pensando, os fiel da sua área falando espanhol

Não só com a peita da Espanha

As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser considerada estranha

¹² Canção inspirada no filme **Get out**, do cineasta negro Jordan Peele, citado também em outras canções de Djonga.

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 fieis “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 “sarári criolo” 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. Certamente, é por isso mesmo que na canção Hat-trick Djonga afirma,

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

¹³ Primeiro retrato de homem negro pintado no Brasil fora da condição de registro iconográfico produzido por viajantes. Destaque para a condição de sujeito que a composição atribui a Simão. Composto por José Correia de Lima em técnica óleo sobre tela, medindo 93x 72,6cm, sem assinatura, pintada em 1853 transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes. Acesso em: 14 jul. 2019. Disponível em:

(Djonga, **Ladrão**, “Hat-trick”, 2019).

V. Conclusão

Podemos afirmar que o Brasil é o país mais importante na história da diáspora africana, já que é território com a maior população negra fora do continente africano. Apesar disso, há poucos museus contando essa história e, somado a isso, estuda-se pouco sobre o continente Africano e seu papel na formação de nosso povo. O que se estuda é ainda, de modo contumaz, feito a partir do ponto de vista europeizado, vitimizando, e consequentemente, silenciando a voz, e assim, a singularidade, criatividade e sabedoria do povo negro. Afinal, quantas autobiografias de negros escravizados temos notícia de existir? As histórias do povo se tornam, no máximo lendas, no muito locais, como é o caso do Chico Rei e sua mina de ouro em Ouro Preto ou o retrato do marinheiro Simão¹³.

Para finalizar, reiteramos que Djonga na construção do seu ladrão, se alimenta da produção dos Racionais Mc's¹⁴, para atingir a descolonização do estereótipo que oprime e discrimina o povo pobre de um território muito específico, onde a maioria das pessoas se parecem uns com os outros fisicamente pela cor de suas peles: a periferia.

A ancestralidade, por sua vez, é encarnada na figura da avó de Djonga. Como vimos aqui, avó de Djonga, pelo papel que exerce sustentando sua família

<<https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/191-retrato-do-intrepido-marinheiro-simao.html>>.

¹⁴ Focalizamos o grupo de rap paulista pela solidez da apropriação e pela reiterada recorrência, mas diversas outras apropriações criativas de artistas, ativistas etc., têm sua integração percebidas na fatura do álbum **Ladrão**.

desde uma difícil juventude, golpeada com uma viuvez repentina, pode ser considerada uma legítima matriarca. Entretanto, ela é ainda mais, pois, aportados por Boaventura de Souza Santos, constatamos que pela sua sabedoria e papel na religião umbandista que professa, a avó de Djonga, pode ser considerada uma intermediária criativa dos conhecimentos da coletividade.

Por fim, em suma, o estereótipo de ladrão como demonstrado, é antropofagicamente deglutido, integrado e invertido pelo rapper belo-horizontino, que fazendo de seu ladrão uma espécie de justiceiro, opera a exaltação da potência criativa e da autoestima da periferia, ao “roubar a cena” do protagonismo para seu povo.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. São Paulo: [s. n.], 1928-1929. 26 fasc. 2ª. Dentição (n. 1-16) publicada em uma página no Diário de São Paulo. ISSN: 0102-5104. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf>. Acesso em: 12 Jan. 2019.
- CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In: **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC, 1998.
- CORBALLIS, M. C. **The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization**. Princeton University Press, 2012.
- DJONGA. Ladrão In: **Ladrão**. Belo Horizonte: Gravadora Ceia, 2019.
- DJONGA. Falcão In: **Ladrão**. Belo Horizonte: Gravadora Ceia, 2019.
- DJONGA. Hat-Trick In: **Ladrão**. Belo Horizonte: Gravadora Ceia, 2019.
- DJONGA. Corra In: **O menino queria ser Deus**. Belo Horizonte: Gravadora Ceia, 2018.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. Ensaios de sociossemiótica. Tradução de Mary Amazonas de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ. n. 32. dez. 2016.
- RACIONAIS MC'S. Jesus Chorou In: **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MC'S. Vida Loka parte I In: **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MC'S. Hey Boy In: **Holocausto urbano**. São Paulo: Gravadora Zimbabwe records, 1990.
- ROCHA, João Cesar de. “Uma Teoria da Exportação? Ou: Antropofagia como Visão de Mundo?”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cesar de Castro (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Editora É Realizações, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo – A afirmação das epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina S. A., 2018.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. “Território” da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.) **Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos**. 1ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular: UNESP. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2009.

Recebido em 2019-09-17
Publicado em 2019-10-25