

**“NEM QUE VALHA O SANGUE ALHEIO”:
RIMA E RAÇA EM DJONGA****“NEM QUE VALHA O SANGUE ALHEIO”:
RHYME AND RACE IN DJONGA**Sergio Guilherme Cabral BENTO¹Pedro Lucas Gomes VENÂNCIO²

Resumo: O presente artigo tem como objeto o álbum *Heresia* (2017), de Djonga. Por meio de um operador crítico das artes plásticas (*per via di porre e per via di levare*), busca-se compreender a estrutura de suas canções, e como elas interagem com a realidade periférica narrada. Ricas em paronomásias, paralelismos e jogos de palavra, elas resgatam a oralidade do povo marginalizado, o que fica claro nas escolhas sintáticas e lexicais típicas da “linguagem do gueto”. Assim, o MC articula-se como um porta-voz de seu povo, configurando um agenciamento coletivo que desterritorializa a periferia em relação ao centro, reterritorializando-a em um espaço próprio, de cultura marcante. Isso remete, naturalmente, ao conceito de “Literatura Menor” de Deleuze e Guattari, que trata de manifestações “estrangeiras” à própria língua. Além disso, conceitos como oralitura e necropolítica são convocados para melhor compreensão de como essa rica obra musical expõe cruamente as violências institucionais e as opressões dos menos favorecidos, em especial a população negra.

Palavras-chave: RAP. Djonga. Negritude. Estudos Raciais. Literatura Menor.

Abstract: This article focuses on the album *Heresia* (2017) by Djonga. Through a critical framework borrowed from visual arts (*via per via di porre and per via di levare*), it seeks to understand the structure of his songs and how they interact with the peripheral reality they narrate. Rich in paronomasia, parallelism, and wordplay, these songs reclaim the orality of marginalized people, which is evident in the syntactic and lexical choices typical of the “ghetto language.” In this way, the MC positions himself as a spokesperson for his people, shaping a collective agency that deterritorializes the periphery in relation to the center and reterritorializes it in its own distinctive cultural space. This naturally recalls Deleuze and Guattari’s concept of “Minor Literature,” which deals with expressions that are “foreign” within their own language. Furthermore, concepts such as *oralitura* and *necropolitics* are brought in to better understand how this rich musical work starkly exposes institutional violence and the oppression of the underprivileged, especially the Black population.

Keywords: RAP. Djonga. Black Studies. Negritude. Minor Literature.

1. Professor Doutor de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia, MG, Brasil. E-mail: sergiobento@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8409-2878>.

2. Graduando em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, MG, Brasil. E-mail: pedro.venancio@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2567-3924>.

Introdução

“Rhythm and Poetry” – etimologia consagrada para a sigla RAP – tem por origem associada no Bronx, Nova York, no início dos anos 1970. Como sigla, o termo combina aspectos associados às manifestações musicais africanas, como o ritmo, a outro componente amplamente valorizado nos circuitos culturais considerados “hegemônicos”: a poesia (Teperman, 2018, p. 10). O RAP é um dos elementos fundamentais da cultura hip-hop, ao lado do graffiti, do break-dance e do DJing. Tal estilo musical estreou como uma extensão das festas de rua organizadas por DJs como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash, no qual os MCs (Mestres de Cerimônia) improvisavam rimas ritmadas para animar o público e destacar o som dos DJs.

Pode-se inferir que o gênero se fortalece pela junção de dois fatores principais: a apropriação espacial dos sujeitos e a identificação. O surgimento no bairro nova-yorkino, contextualizado por sucateamento, exposição à violência urbana e guerras brutais entre gangues, evidencia não somente a delimitação de um espaço físico, mas também molda a narrativa e o conteúdo das letras, as quais abordam conflitos e resistências. O processo é similar quando há a crescente do RAP no país, com grupos e MCs expressando em suas letras vivências que os rodeiam. A sua consolidação no Brasil constrói espaços de resistência e cultura. Desta maneira, as periferias paulistanas, assim como pontos centrais da cidade, desempenharam um papel crucial na formação do gênero no país, servindo não apenas como protagonistas do que se era exposto nas canções, mas também como espaços de troca de discos, flyers e novidades sobre música e cultura negra (Teperman, 2018, p. 27).

Outra condição que promove a progressão do RAP nacional é a construção de uma identidade, permitindo que os sujeitos se reconheçam nas histórias, estilos e valores transmitidos pelas letras. Nesse sentido, Oliveira (2015, p. 17) afirma que o RAP é “ao mesmo tempo a voz da periferia e a forma simbólica que constitui a identidade periférica, interpelando os moradores das quebradas como sujeitos dotados de uma identidade comum”. Essa construção identitária ocorre a partir de uma ruptura com a narrativa nacional mestiça e um reposicionamento que evidencia as tensões e desigualdades sociais estruturantes do país, criando um modo de resistência e denúncia social. É assim que, falhando em integrar plenamente os setores marginalizados da sociedade, o RAP nacional surge como uma crítica às narrativas hegemônicas e canonizadas.

1. RAP como Literatura Menor e Oral

É a partir, então, dessa relação de pertencimento e identidade que se pode compreender a chegada do RAP no Brasil como uma Literatura Menor, uma vez que articula atributos dessa ideia. Tal conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, a partir da obra de Kafka, pressupõe três categorias principais, as quais não qualificam certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que está estabelecida (Deleuze; Guattari, 2003, p. 41), o que no contexto brasileiro se revela no contraste urbano-periférico e branco-negro.

A primeira característica é marcada pelo fenômeno da desterritorialização, fortemente apresentado na construção das letras que evidenciam/denunciam o não-lugar ocupado pelo sujeito-lírico nas canções, ao se perceber deslocado de um território simbólico de pertencimento, denunciando a exclusão e a marginalização impostas pelas estruturas de poder. Subverte, ainda, os espaços simbólicos da cultura dominante, apropriando-se deles para narrar a vivência escanteada e ressignificar a periferia como um território de resistência: “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci.” (Cidinho & Doca, 1994).

A segunda característica elencada pelos filósofos franceses é o teor político indispensável e associado em tais literaturas minoritárias. Em vista disso, a politização das letras do RAP são apresentadas em primeiro plano como forma de luta, evidenciando as desigualdades sociais, o racismo estrutural e a violência vivenciada nas periferias, transformando a música em um potente instrumento de conscientização e luta coletiva. Nesse sentido, é possível observar que, nas grandes literaturas, aquilo que opera de forma secundária ou marginal pode ser visto como fundamental nesses novos contextos, ganhando destaque e assumindo um peso decisivo, que pode representar até mesmo uma sentença de vida ou de morte (Deleuze; Guattari, 2003, p. 39). Assim compreende-se as letras das canções como armas e os rappers como terroristas para um sistema que os despreza, uma vez que não apenas denunciam o modelo social que os marginaliza, mas também assumem o teor político como práticas insurgentes de subversão e sobrevivência: “Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição” (Capítulo 4, Versículo 3 – Racionais MC’s, 1997).

Como terceiro elemento da Literatura Menor tem-se a tomada de um valor coletivo, manifestado nos agenciamentos coletivos de enunciação, que promovem a expressão de forças que não são individuais, mas sim coletivas, representando tanto as tensões e conflitos de uma sociedade marginalizada quanto as potências revolucionárias que podem transformar essa realidade. O RAP, dessa forma, constitui tais agenciamentos uma vez que cria um “modelo de incorporação de múltiplas vozes periféricas, não mais como fantasmagoria, mas enquanto vozes ativas no processo de construção de uma consciência coletiva” (Oliveira, 2015, p. 349). É desse modo que o “MC”, sujeito o qual assume a responsabilidade performática da canção, encarna uma figura que se propõe a representar o periférico.

Impulsionado pelo impacto de grupos como os Racionais MC’s, o RAP se fortaleceu como ferramenta de crítica social nos anos 1990. Em 2000, tal perspectiva se mantém, tendo os principais grupos e MCs abordado em suas letras a criminalidade, fé cristã e sobrevivência. As personas de MV Bill, Criolo, Dexter e alguns grupos como Trilha Sonora do Gueto, RZO e Facção Central trouxeram narrativas que ampliaram o alcance do gênero, mantendo seu compromisso com a realidade das periferias. Versos como “A paz tá morta, desfigurada no IML” (Facção Central, 2001); “A sede de alforria é urgente” (MV Bill, 2002); e “Favela sinistra e na madrugada/ filha da puta assassino de farda” (Trilha Sonora do Gueto, 2003) são alguns exemplos de como o RAP continuou articulando discursos espaciais e marginalizados.

A partir dos anos 2010, o RAP brasileiro começou a se diversificar, tanto em termos de estética quanto de temáticas, acompanhando as transformações tecnológicas e sociais da época. A chamada “Nova Escola” buscou ampliar o RAP para além das periferias a partir de sua comercialização ampla:

O rap se tornou não apenas mais plural – no que diz respeito às várias bandeiras político-ideológicas que se associam ao gênero – como tendeu a baixar a guarda com relação às instituições que representam o status quo, como mídia e mercado. Além das eventuais particularidades estilísticas, e sem prejuízo de certa carga crítica que carrega em suas letras, a chamada nova escola se caracteriza pela fluência com que trata o rap como negócio (Teperman, 2018, p. 110).

No início da década, artistas como Emicida, Black Alien e Criolo contribuíram para o fortalecimento e a diversificação do RAP brasileiro, levando o gênero para novos públicos e explorando temáticas e sonoridades inovadoras. Além disso, Karol Conká, Negra Li e Drik Barbosa são alguns exemplos da chegada de representantes da força feminina no RAP, trazendo perspectivas únicas sobre questões sociais e de gênero.

Apesar do fortalecimento e diversificação do RAP brasileiro ao longo da década de 2010, até 2016 a visibilidade do gênero permaneceu amplamente centralizada nos eixos São Paulo e Rio de Janeiro, refletindo uma desigualdade geográfica na visibilidade de artistas de outras regiões do país. Contudo, tal cenário começou a mudar com a ascensão de cenas periféricas e regionais, culminando no chamado “Ano Lírico” do RAP Brasileiro em 2017. Esse movimento trouxe consigo críticas diretas à hegemonia dessas capitais no gênero, como na provocativa letra de “Sulicídio”, de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski:

Sem amor pelos rappers do Rio (Sem amor)
Nem paixão por vocês de São Paulo
Vou matar todos a sangue frio e
Eu tenho caixão pra caralho
(Baco Exu do Blues; Diomedes Chinaski, 2016).

Esse período marcou a explosão de novos artistas, como Djonga, Baco Exu do Blues e Don L, os quais trouxeram vozes representativas de outras localidades, descentralizando o gênero e ampliando seu alcance cultural. As batalhas de rima, como a Batalha do Tanque e a Batalha da Aldeia, foram fundamentais nesse processo, servindo como palcos de descoberta e consagração de novos talentos, além de fortalecerem o caráter dialético e coletivo do RAP. Projetos musicais como Poesia Acústica, Favela Vive e Poetas no Topo por sua vez surgiram nesse mesmo período como uma inovação no formato de apresentação musical, aproximando o RAP de gêneros como o R&B e o POP, dando visibilidade aos novos rappers da cena, o que contribuiu para ampliar o público do gênero e diversificar suas formas de expressão através do sincretismo musical. Dessa maneira, o RAP brasileiro se consolidou como uma plataforma plural, capaz de integrar diferentes vozes, regiões e estéticas.

Nesse contexto de diversificação e fortalecimento, é fundamental compreender como o conceito de oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins, dialoga diretamente com a produção do RAP brasileiro contemporâneo. A oralitura, mais do que a simples interseção entre oralidade e escritura, vai além da tradição linguística e refere-se à performance como espaço de inscrição de um traço cultural estilístico, mnemônico e significante (Martins, 2001, p. 84, apud Suzano, 2021, p. 29), o qual se revela tanto nas rimas quanto nas performances dos artistas de RAP. O processo da oralização é fundamental pois os artistas ressignificam a linguagem, rompendo com a hegemonia da escrita escolarizada e trazendo à tona a inventividade de uma escrita “marginal”, que dialoga diretamente com as dinâmicas sociais, políticas e culturais de uma sociedade marcada por desigualdades:

A subversão da escrita por meio da oralização confere ao *rap* uma originalidade e autonomia perante a escrita escolarizada que mostra a inventividade e a agência de sujeitos que querem expressar as peculiaridades da vida marginalizada por meio de uma escrita também “marginal” (Sousa, 2011, p. 119).

2. A heresia musical de Djonga

Gustavo Pereira Marques, Djonga, é considerado um dos nomes mais influentes do RAP brasileiro na atualidade. Nascido na Favela do Índio, em Belo Horizonte, o artista começou sua carreira participando de saraus de poesia, onde cresceu seu interesse pelo RAP e o incentivou a escrever suas próprias letras (Dornelas, 2017). Antes do lançamento de seu primeiro álbum, já demonstrava seu talento em músicas autorais e colaborações. Em 2015, ao lado de Hot, FBC, Clara Lima e outros MCs, formou a DV Tribo, um coletivo que fortaleceu a cena do RAP mineiro e projetou sua voz no cenário nacional.

Com uma lírica marcada pela oralidade e crítica social, *Heresia* (2017) estabelece Djonga como um cronista da realidade periférica, equilibrando denúncia e resistência em suas composições. Ao longo do álbum, o rapper costura referências históricas e culturais, aspectos estes que se materializam desde a alusão ao álbum “Clube da Esquina” de Milton Nascimento e Lô Borges na releitura para a capa de seu disco.

O artista mineiro, assim, engendra um discurso que é, ao mesmo tempo, insurgente e afirmativo, operando por *per via di porre*³, e acusatório e crítico, operando por *per via di levare*. Dessa forma o trabalho busca explorar essa dinâmica a partir da análise musical concebida em

3. Os termos *per via di porre* (via de adição) e *per via di levare* (via de subtração) têm origem nas artes plásticas, sendo formulados por Leonardo da Vinci para distinguir os princípios operativos da pintura e da escultura. Segundo ele, a pintura trabalha *per via di porre*, pois consiste em aplicar pigmentos sobre uma superfície vazia, enquanto a escultura atua *per via di levare*, ao retirar o excesso de material para revelar a forma contida no bloco de pedra. Sigmund Freud popularizou essas expressões ao transportá-las do campo das artes para o da psicanálise, conferindo-lhes um sentido técnico na distinção entre métodos terapêuticos. Freud retoma essa metáfora em seus escritos para distinguir duas abordagens terapêuticas: a técnica sugestiva (por adição) e a técnica analítica (por subtração). (Freud, 1989).

duas óticas, dividindo-se entre momentos em que suas letras afirmam e fortalecem identidades e aqueles em que desconstróem estruturas de opressão, evidenciando o caráter dialético de sua obra, como se tentará mostrar adiante.

O discurso poético de Djonga não reside apenas em denunciar as violências que atravessam os corpos e territórios periféricos, tampouco se limita a afirmar identidades negras de forma celebratória. O artista assume a capacidade de operar simultaneamente nas duas vias. Dessa forma selecionamos quatro músicas do álbum, “Esquimó”, “Santa Ceia”, “Heresia” e “O mundo é nosso”, na ordem em que aparecem, e as analisaremos de forma a evidenciar a presença constante de uma musicalidade que tensiona os limites entre denúncia e afirmação, revelando a dimensão dialética e política de sua arte.

“Esquimó” (2017C) é a terceira faixa do álbum e admite uma construção lírica permeada por imagens simbólicas, oralidade periférica e ritmo agressivo. No videoclipe original há a presença de um “prelúdio” falado:

Vi meus irmão morrer
e eu não pude falar nada.
Eu vi minhas irmã sofrer
e eu não pude fazer nada.
Tipo esquimó tendo que sobreviver no frio insuportável.
É Gustavo... Gustavo... Gustavo...
(Djonga, 2017B).

Tal prelúdio, ausente na versão das plataformas de streaming, opera como uma abertura simbólica que interpela diretamente o ouvinte ao posicionar o sujeito-lírico da canção. O uso do paralelismo com as terminações -er em “morrer” e “sofrer”, adicionada à epístrofe da expressão “e eu não pude fazer nada” ressalta a repetição da impotência frente às dificuldades sociais. Assim a referência ao “esquimó” sugere uma analogia entre o frio extremo – que simboliza a dureza das condições de vida – e a frieza social que marginaliza corpos negros. Constrói-se um espaço narrativo onde as experiências individuais se fundem com a coletividade de seu meio, operando uma denúncia *per via di levare* ao evidenciar as mazelas sociais que o rodeiam:

Eles têm glock até o dente
Mas até hoje não aprendeu o lado que descarrega o pente
[...]
Nas ruas onde o homem vale sua corrente
[...]
Hoje no jogo bandido polícia
Compare, o morro tem sua própria polícia
Bom ou menos mal, assim, afinal
É, pretos precisam se defender
No final, não temos de quem depender
Por sinal, só temos quem vai nos prender
(Djonga, 2017C).

Há, dessa forma, a exposição de uma realidade permeada pela violência institucional que brada a necessidade de o morro criar “sua própria polícia”, substituindo a polícia do poder institucional. Nesse cenário, a formulação “bom ou menos mal” não se apresenta como uma escolha moral plena, mas como uma estratégia de sobrevivência: se a instituição que deveria proteger é a mesma que mata, encarcera e oprime, resta ao povo preto e periférico organizar suas próprias formas de proteção. A expressão “pretos precisam se defender” sintetiza essa urgência, escancarando um projeto de autodefesa coletiva, que surge de uma constatação recorrente: “No final, não temos de quem depender/ Por sinal, só temos quem vai nos prender” (*idem*).

O sujeito-lírico ainda assume uma posição crítica quanto à negligência social e moral na vivência periférica, tanto ao evidenciar o culto à virilidade masculina desprovida de responsabilidade afetiva e social, quanto ao traçar um paralelo com a violência sistemática sofrida por pessoas LGBTQIA+ e pela população negra:

Mas abre o olhos com as novinha
Estão achando que se cuidar é só usar camisinha
Abre o olho da sua novinha
9 meses depois
Eu já sei quem não vai assumir, adivinha?
[...]
Onde tem quem acha graça zuar viado
Eu acho engraçado um racista baleado
(Djonga, 2017C).

Para além da linguagem permeada por gírias, trocadilhos e oralidade, Djonga fortalece seu discurso por meio de referências culturais que dialogam tanto com o RAP tradicional quanto com a produção contemporânea. Ao mencionar “Enquanto Brown é 157, eles 171”, o artista evoca a figura de Mano Brown por meio da canção “Eu sou 157” dos Racionais MC’s. Os artigos mencionados estão presentes no Código Penal Brasileiro e tratam de crimes patrimoniais. O artigo 157 diz respeito à obtenção de coisa móvel alheia, para si ou para outrem, mediante grave ameaça ou violência à pessoa, enquanto o artigo 171 refere-se à aquisição para si ou para outrem, uma vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento. Nesse sentido, o artista constrói uma metáfora-crítica ao utilizar elementos do Código Penal como símbolos que vão além da literatura jurídica: art. 157, na música de Racionais e reiterado em “Esquimó”, simboliza e protagoniza o negro favelado, forçado à criminalização por sobrevivência, enquanto o art. 171 representa as elites brancas, políticas ou empresariais, que cometem fraudes, enganam, desviam verbas, entre outros crimes, sem usar a violência direta, mas com consequências igualmente destrutivas e, muitas vezes, sem repreensões concretas, dada a impunidade estrutural.

No verso seguinte “Jamais será *Castelos & Ruínas* quem é *Rá-Tim-Bum*” (*idem*), há uma referência direta ao álbum de BK, representante da nova geração do RAP. Dessa forma,

Djonga revela sua versatilidade e se aproxima do público por meio de um capital cultural compartilhado ao citar elementos como “Dr. Dolittle”, “Karol Conká”, “Pokémon” e “Jack Nicholson em *O Iluminado*”.

Ao dizer “Cês até hoje não entenderam aquela que o Emicida cita o Gil Vicente” (*idem*), Djonga faz referência à canção “8” (2015), de Emicida, um dos expoentes da chamada “Nova Escola” do RAP nacional. Nesse contexto, Emicida alude ao Auto da Barca do Inferno, clássico de Gil Vicente, cuja trama é centrada em personagens movidos pela ganância, pelo egoísmo e pela busca incessante por vantagens pessoais – características que os condenam, simbolicamente, ao inferno. Ao retomar essa referência, Djonga convoca seu ouvinte a acessar camadas mais profundas de sua própria obra, que vão além da superfície da denúncia social, propondo uma reflexão sobre os vícios, as contradições e as falhas nas relações humanas, inclusive dentro dos próprios territórios periféricos. Em entrevista o cantor afirma:

[...] as relações humanas e como elas são hipócritas, são mentirosas, como elas são falhas, entendeu? Como os ‘pecados capitais’ né estão muito presentes nas nossas relações humanas, sabe? [...] Quando eu olhei pra mim eu entendi aquela que o Emicida cita o Gil Vicente, entendeu? (Djonga, 2017A).

Essa percepção se evidencia na estrutura lírica de “Esquimó”, na qual as críticas à violência policial, à masculinidade tóxica e ao racismo institucional estão entrelaçadas com reflexões sobre as contradições do próprio meio social em que o artista está inserido. A citação, portanto, não apenas posiciona o artista dentro de uma linhagem crítica que remonta ao teatro de Gil Vicente, mas também marca sua arte como instrumento de reflexão ética.

Em meio à desconstrução, Djonga projeta um discurso afirmativo e opera *per via di porre* ao se colocar como voz da nova geração do RAP, por meio de uma sequência de imagens potentes e figuras de linguagem que reforçam sua autoafirmação enquanto artista:

Tipo, fala como um papagaio, só que age como um rato
Minha rima é o gato
Na minha lagoa de sangue, tu não nada
Rival soa como um pato
E, eu dou braçada nos dois sentidos
Eles sentidos
Pois veem minha vitória em todos os sentidos
Aplausos sempre consentidos
(Djonga, 2017C).

Nesse trecho, nas últimas cinco estrofes a paronomásia presente nas palavras “sentidos”, “consentidos” e “concedidos” cria um efeito de progressão poética e argumentativa, o qual, na performance musical, adianta o jogo hipótese-resposta com o mesmo sufixo:

HIPÓTESE	RESPOSTA
A vida é um crime?	cês tão rendidos
Se a vida é acumular dinheiro	cês tão falidos
Se a vida fosse uma buceta	cês tão fodidos
Se a vida for um labirinto	cês tão perdidos

“Esquimó” não apenas escancara a brutalidade cotidiana, mas também projeta, com potência e engenho, a dignidade de um sujeito negro que reivindica a palavra, a cultura e o direito de ocupar com autonomia os espaços de fala, memória e criação: “largando linhas pra nem morto ser calado”. É, ainda, mencionando a figura de Alexandre o Grande, importante conquistador, no verso “Tipo Alexandre, lugares conquistados, não concedidos” que Djonga se projeta como porta voz de um povo. Dessa forma, politiza sua lírica e convoca um agenciamento coletivo, no qual sua própria trajetória se entrelaça com a de sua comunidade. Esse movimento evidencia o RAP como uma expressão de Literatura Menor, nos termos de Deleuze e Guattari.

No verso “Admiro os crente” Djonga faz referência a música “Vida Loka, Pt. 1” de Racionais MC’s. Tal alusão ao RAP tradicional funciona, com a construção dos versos seguintes, como uma mobilização de imagens religiosas para construir sentidos de denúncia e afirmação. Em conjunto ao verso “Eu sou macumba, o rival amaldiçoado”, é possível identificar na obra marcas de uma religiosidade que atravessa tanto o léxico quanto os valores tensionados nas letras. O artista mobiliza imagens religiosas para construir sentidos de denúncia e afirmação. A crítica à hipocrisia institucionalizada nos espaços de fé convive, de maneira simbólica, com a reivindicação de uma espiritualidade própria e ancestral.

Essa dimensão se intensifica na quinta faixa do álbum, “Santa Ceia” (2017F), cujo título já anuncia a imbricação entre o sagrado e o profano como elementos da narrativa lírica. Assim, Djonga constrói uma narrativa *per via di porre* ao afirmar uma identidade messiânica, que se coloca como guia de sua geração e reinterpreta símbolos religiosos sob uma ótica periférica, mas também *per via di levare* ao destacar, de forma sutil, as contradições presentes no seu território: “Onde quem aparece, é quem precisa de prece/ Inveja existe, quem aparece precisa de prece!” (*idem*).

No verso emblemático da música, “bem-vindo à ceia onde Judas morre antes” (*idem*), há uma inversão simbólica da narrativa bíblica: Judas, arquétipo da traição, é eliminado previamente, o que sugere uma nova configuração de lealdade e justiça, em oposição à lógica tradicional da religiosidade institucional. A ceia, portanto, não é apenas um espaço de comunhão, mas também de julgamento e depuração moral.

Para reforçar o discurso autoafirmativo, além do uso de referências culturais, Djonga utiliza da anáfora como principal recurso estilístico, ao repetir expressões no início ou no final do verso, trazendo por efeito a construção de musicalidade e, como é o caso, tensão:

Barras de ouro, no cume do Everest, vamo lá **buscar!**
Barras de ouro no meu espelho, venham aqui **buscar**
 [...]
 Olho pra ele vejo um filme: O Homem Que Copiava
Olho pra frente e vejo a classe: Eu, homem que ensinava
 [...]
 Barras de respeito cheia **tipo GTA**
 Minhas rimas 5 estrelas, mano, **tipo GTA**
 (Djonga, 2017F, grifos nossos).

Outro exemplo marcante está na construção:

Honrando cada irmão a 7 palmo
Pra um dia ouvir mais de 7 **mil** palmas
Pra talvez salvar mais de 7 **mil** almas
Pra eu me curar dos meus 7 **mil** traumas
 (Djonga, 2017F, grifos novos).

Nessa sequência, o uso reiterado do “Pra” cria ritmo e coerência interna no verso. Tal preposição, no contexto da estrutura rítmica do RAP, funciona como uma anacruse no contra-tempo – isto é, como uma sílaba inicial que antecede o tempo forte do compasso, preparando a entrada rítmica da frase principal. Tal aspecto pode ser visualizado no esquema⁴ abaixo:



Tal aspecto reforça a fluidez e o balanço da métrica, dando à performance vocal um aspecto mais orgânico. Também é válido ressaltar o jogo sonoro criado: há aliteração do fonema /p/ (“palmo”, “palmas”) e do /m/ (“mil”, “alma”, “trauma”), o que reforça o impacto dos versos. Já a estrutura paralelística dos enunciados estabelece uma progressão lógica: parte do luto e da memória (“7 palmo”) para a consagração coletiva (“7 mil palmas”), a redenção social (“7 mil almas”) e, finalmente, a cura pessoal (“7 mil traumas”). Tal construção de sentido empoderador aparece na canção em outros versos: “Sem pala, me tragam os melhores tentem comparar”; e “Elevando minha geração, hã” (*idem*).

4. Esquema desenvolvido pelos autores.

Se em “Santa Ceia” Djonga se afirma enquanto figura messiânica, em “Heresia” (2017D), faixa que dá nome ao álbum, o tom se adensa e se radicaliza. Podemos imbricar quatro momentos principais em que Djonga expõe a tragicidade da “quebrada”, ao mesmo tempo em que afirma a potência de seu território.

O início da música localiza o sujeito-lírico à sua condição de desterritorialização:

É o lado leste do mapa, tiro pa caralho, bala pa caralho
Mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer
Quem ouviu a história também tá na história
São várias versão da história
Pra que se envolver?
(Djonga, 2017D).

Nesse momento o artista lança uma *punchline*⁵, “Quem ouviu a história também tá na história”, cujo impacto é potencializado pelo uso da anáfora com as palavras “caralho” e “história”, cuja repetição intensifica o tom de revolta, urgência e tensão da narrativa lírica, criando ainda um efeito de disparo/tiro pela forma como são declamadas no contexto da estrofe. Tal aspecto anuncia a paisagem de violência: “lado leste do mapa” se traduz na marginalidade geográfica que o sujeito-lírico está inserido, se referindo também ao que está à margem da cidade, da política e da justiça.

Em outro momento, Djonga lança mão de paralelismos para destacar uma realidade cíclica, resultado da opressão presente no cotidiano da juventude periférica:

O baile é foda, várias bundas pra se perder
A boca é foda, muita droga pra se vender
Os home é foda, todos querem te prender
Escola nunca foi foda, por isso não quis aprender
15 anos tá querendo se envolver
15 ano, passa o pano, tá querendo se fuder
Mas seu pai catando lixo, porra, essa é de fuder
(Djonga, 2017D).

O artista tece um encadeamento de contradições ao elencar as palavras “baile”, “boca”, “home” [polícia] e “escola”, operando *per via di levare* ao expor uma engrenagem social que coage jovens a entrar no mundo das drogas. No trecho seguinte, Djonga usa a diminuição do ritmo, a baixa do instrumental e paralelismos, com a anáfora da palavra “mesmas”, marcando uma intencionalidade de cadenciar as palavras para fortalecer a mensagem e expor, mediante a estrutura cancional, um encarceramento do sujeito na situação apresentada. Esse trecho representa a progressão das consequências do contexto anterior que leva ao encarceramento em massa do povo periférico:

5. termo corrente na cultura hip-hop, denomina uma frase geralmente breve, com forte concentração argumentativa, constituindo-se em um entimema (raciocínio com premissa implícita) imediatamente identificado pelo ouvinte. Cf. Villanueva, 2019.

As mesmas cadeiras, mesmas bundas
Mesmas brincadeiras, as mesmas crianças
Diferentes cadeias, mesmos presos
Mesmo povo, mesma falta de esperança
(Djonga, 2017D).

Adiante, na canção, identificamos que mesmo o sujeito tratado, a princípio, individualmente, cai em estruturas sociais que só podem ser compreendidas na coletividade. Existe, então, uma potencialidade do coletivo que ao mesmo tempo expõe as fraquezas e traz à realidade uma sociedade permeada pela violência institucional. O sentido *per via di porre* aparece na apropriação radical da própria condição – reforça o protagonismo dos sujeitos periféricos mesmo dentro de um contexto de exclusão.

Nós somos drogaria que não paga imposto
Nós somos a mancha de sangue e o suor no rosto
Nós somos seu problema, sua solução
Ou então se imaginem sem nós
Somos vulcão, erupção
Suas armas criaram seu próprio algoz
Seu próprio assassino
(Djonga, 2017D).

A complexidade lírica condiciona a construção de um crescente de fatos, circunstâncias e consequências que culminam num clímax inevitável, intencional e irrefutável: um ciclo de coerção e violência (“Suas armas criaram seu próprio algoz”) intensificada pelo Estado opressor. A musicalidade, oralidade e produção musical ajudam a entregar tal mensagem: no último verso, Djonga desloca a tônica da palavra “assassino” para a última sílaba, tornando-a oxítona, cortando abruptamente a letra, diferente das outras canções do álbum, como um grito. Esse recurso sonoro é uma ruptura simbólica, que interrompe qualquer possibilidade de reconciliação com a estrutura que o oprime.

A crítica ao cenário do RAP, presente em versos como “De onde viemos não competem o melhor flow/ E sim a melhor pontaria” (*idem*), ecoa em “O mundo é nosso” (2017E) quando Djonga questiona: “E o rap preocupa com o povo ou preocupa com a métrica?”. Essas provocações revelam um dos pilares do Ano Lírico: a rejeição à tecnicidade vazia em favor de uma lírica comprometida com a realidade social, assimétrica e desigual. Em entrevista, o rapper reitera tal aspecto dessa canção ao destacar:

Essa música vem pra falar isso, sabe? Pra falar que não tá legal [racismo]. Não adianta, nunca vou achar legal e que eu nunca vou me calar nesse sentido... jamais, sabe? Vou falar de várias formas diferentes, vou agir de várias formas diferentes. Acho que nós preto e preta tem que ir lá e conquistar os bagulho, que é tudo nosso (Djonga, 2017A).

A faixa começa com uma estrutura rítmica cíclica que combina paralelismo e variações sintáticas para construir tensão e ironia, reforçando a musicalidade do verso ao mesmo tempo em que estabelece contrastes simbólicos – a oposição entre “homem negro” e “inferno branco” ou “homem branco” e “inferno banto”. Diversas paronomásias (“tipo Tarantino”, “tipo tá tirano”, “tipo atirando”, “tá zuando?”) produzem uma cadência marcada e contribuem para a unidade estética da estrofe, ao mesmo tempo em que tensionam a lírica entre ritmo e ruptura, reforçando o tom crítico e irônico da composição.

Ainda, ao longo da canção, *per via di levare*, Djonga reitera sua condição de desterritorialização, denunciando e evidenciando seu território:

Minha quebrada na merda, minha city fora do mapa, mano
[...]
E o morro chora, desespero e ainda tem barro lá
Prefeito diz: Senhor é meu pastor, mas nada te asfaltarão
Tudo te faltará, se comprometerá
Pra consumir doses de alegria, e não pagará
(Djonga, 2017E).

A assonância do fonema /a/ nos últimos quatro versos opera como um grito poético, intensificando a tensão rítmica e emocional do trecho. Esse recurso sonoro reforça o tom de desespero, compondo uma estética da ruptura que dialoga com a condição de abandono social narrada na letra. Tal dimensão denunciativa ainda é presente nos versos: “Manos se drogam, pensam: Até que a morte nos ampare [...]/ Os mais novo vive queimando largada/ Não sabe ler nem escrever e sabe o nome da delegada”. Neles, o rapper evidencia a naturalização da exclusão e da violência no cotidiano da juventude periférica, onde o acesso à educação é substituído pela familiaridade precoce com o aparato repressivo do Estado.

A canção ainda dialoga com “Levanta e Anda” (2013) de Emicida, compartilhando uma mesma construção poética – “Só água na geladeira e eu querendo salvar o mundo” (Emicida, 2013) e “Eu querendo salvar o mundo ela pergunta: tá zuando?” (Djonga, 2017E) – e reposicionam o MC como uma figura de referência, reforçando seu papel como portador de uma voz coletiva, conforme a Literatura Menor. O estribilho “Levanta e anda”, de Emicida, e “O mundo é nosso”, de Djonga, convergem enquanto palavras de ordem, atuando como dispositivo de fortalecimento, o despertar da consciência de si e de seu potencial no jovem negro e periférico. O refrão é, assim, um mantra que ressignifica simbolicamente o preto, conferindo-lhe potência, pertencimento e beleza:

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 a 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
(Djonga, 2017E).

Tal reforço com a sentença “tudo preto” nos leva à compreensão de um duplo sentido: a negritude visível na pele escura em comparação à escuridão pela falta de infraestrutura, evidenciado na construção de sentido poético com a palavra “blackout”. Há, ao mesmo tempo, a ideia de irmandade, a qual reforça a coletividade que atravessa todo o álbum. Ao final há uma projeção de um imaginário onde a periferia é soberana: “São cantos de esquinas, de reis e rainhas”. Tal agenciamento comunitário, territorial e político, além de reforçar a expressão da Literatura Menor no RAP de Djonga, reitera, ao final da canção, o poder de uma oralitura insurgente e subversiva, sendo uma voz que reinventa e consagra o pertencimento do território aos marginalizados. Uma tensão dialética entre a denúncia e a utopia.

3. O Quinto Elemento e a Necropolítica no RAP Djonganiano

Percebe-se que as referências resgatadas nas canções analisadas concentram-se em Racionais MC's e Emicida, artistas que, no contexto do RAP brasileiro, representam respectivamente o “tradicional” e a “Nova Escola”. Este aspecto evidencia como Djonga estabelece diálogo com nomes consagrados, ao mesmo tempo em que, *per via di porre*, afirma-se como voz da nova geração, inscrevendo-se na tradição enquanto a atualiza criticamente.

Nas canções do álbum analisado, observa-se a presença do chamado “quinto elemento” do RAP, o conhecimento, que, segundo Teperman (2018, p. 22), reforça o potencial do gênero como instrumento de transformação social. Tal elemento se articula às noções de necropolítica e às lutas do movimento negro, assumindo a música como espaço de denúncia e resistência frente às diversas formas de desigualdade racial e social. Segundo o autor:

Quando Afrika Bambaataa defende a importância do “quinto elemento” no hip-hop, o conhecimento, sua preocupação é chamar atenção para o fato de que a música deve ser um instrumento de transformação. Nesse sentido, o rap não é um gênero musical “como outros” – afinal, muitos rappers reivindicam que o que fazem não é “apenas música”. Ou seja: não pode, por definição, ser compreendido só por seus elementos “internos” (*Ibid*, 2018, p. 46).

Dessa forma, os atributos da Literatura Menor no RAP djonganiano aparecem de forma a evidenciar a realidade da necropolítica, a qual é atravessada pelo artista. Tal conceito, segundo Achille Mbembe (2018), é a “política de morte” por meio da qual o Estado exerce o controle sobre quem deve viver e quem pode morrer, transformando a própria existência em campo de extermínio. No Brasil, essa lógica atravessa todos os níveis institucionais: desde o racismo estrutural que permeia leis, políticas públicas e aparelhos de segurança, até o encarceramento em

massa que superlota presídios e condena corpos negros a estatísticas de exclusão. Como destaca Mbembe (2018, p. 68), “viver sob a ocupação contemporânea [do terror] é experimentar uma condição permanente de viver ‘na dor’”.

Djonga escancara tais questões ora por meio do resgate de diálogos com a tradição do RAP como crônica marginal, carregando traços de oralidade, ironia e denúncia, ora pelo uso da linguagem, escrita e performance. O sujeito-lírico é, assim, mais que uma persona que traduz uma violência coletiva, mas também uma ferramenta de enfrentamento, tensionando a necropolítica por meio da palavra. O sujeito marginal, porque se torna alheio ao sistema, que emerge nas letras de *Heresia*, se constrói como aquele que, mesmo imerso nas marcas da exclusão, subverte tais códigos e reinscreve sua existência pela linguagem.

O sujeito marginal está, por assim dizer, chafurdando em ideologia, e seus códigos desgastados (cultura de massa, clichês, metáforas gastas) são os únicos significantes disponíveis. Mas em sua passagem de marginalizado para sujeito marginal, ele irá submeter esses códigos a outra Lei, como uma *Linguagem sampleada* com a qual irá se inscrever no mundo a partir de um lugar não previsto (Oliveira, 2015, p. 269).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, buscou-se compreender o álbum *Heresia* de Djonga como uma obra artística híbrida, onde beats, letras, performances e clipes se articulam como extensão de uma estética insurgente, posicionando o RAP como um dos lugares de enunciação mais potentes da poesia contemporânea brasileira. Analisar *Heresia* foi reconhecer o RAP como espaço de elaboração política, identitária e estética das periferias, onde a palavra se converte em ferramenta de enfrentamento e em testemunho coletivo de um povo constantemente submetido às violências do Estado e da sociedade.

O percurso investigativo permitiu identificar como Djonga dialoga criticamente com o RAP tradicional, fundado por nomes como Racionais MC's, ao mesmo tempo em que inaugura caminhos para o RAP contemporâneo, marcado pela pluralidade de vozes e estéticas. Suas letras operam em duas frentes: afirmam uma identidade negra periférica que se recusa ao silenciamento (*per via di porre*) e desconstroem narrativas hegemônicas que naturalizam a violência contra os corpos negros (*per via di levare*), instaurando um campo de batalha simbólico que reposiciona o RAP como instrumento de denúncia e criação de futuros possíveis.

Através dos conceitos de Literatura Menor, Necropolítica e Oralitura, foi possível evidenciar que o RAP, ao mesmo tempo em que expõe a “política da morte” (Mbembe, 2018) imposta aos territórios marginalizados, cria frestas de vida e resistência no cotidiano. Djonga, ao resgatar referências do RAP como crônica marginal, ao tensionar suas próprias contradições e ao narrar com ironia e dor as realidades de sua comunidade, projeta sua arte para além da estética musical: transforma-a em uma ferramenta de sobrevivência, de reinvenção e de esperança.

Assim, *Heresia* demonstra que o RAP não é apenas um gênero musical, mas uma manifestação pulsante da poesia contemporânea, na qual a palavra ganha corpo, ritmo e voz, transformando-se em lugar de insurgência e invenção. Neste sentido, Djonga, para além de ocupar o microfone, amplia o território da poesia ao trazê-la para a batida, para a rua e para o cotidiano periférico, convertendo-a em arma, memória e projeto de futuro para os que ousam existir em uma sociedade que insiste em negar suas vidas. Através de sua arte, aprende-se que a periferia é também território poético, onde a dor se transmuta em potência, a ausência se converte em presença, e no compasso de cada beat pulsa o direito de existir, resistir e sonhar.

Referências

- BACO EXU DO BLUES; DIOMEDES CHINASKI. **Sulicídio**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I>. Acesso em 11/02/2025.
- CIDINHO; DOCA. **Rap da Felicidade**. Independente, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pD8k2zaLqk>. Acesso em 11/02/2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Para uma literatura menor**. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DJONGA. Dissecção edição 19. RAP TV [vídeo], 2017A. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeNkvg4gqG0&list=WL&index=5&t=335s>. Acesso em: 19/05/2025.
- DJONGA. Esquimó (Clipe Oficial). YouTube, 20 mar. 2017B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJZqQIa8h4M>. Acesso em: 19/04/2025.
- DJONGA. Esquimó. In: **HERESIA** [CD]. São Paulo: Ceia Entretenimento, 2017C.
- DJONGA. Heresia. In: **HERESIA** [CD]. São Paulo: Ceia Entretenimento, 2017D.
- DJONGA. O Mundo É Nosso. In: **HERESIA** [CD]. São Paulo: Ceia Entretenimento, 2017E.
- DJONGA. Santa Ceia. In: **HERESIA** [CD]. São Paulo: Ceia Entretenimento, 2017F.
- DORNELAS, Luana. **A trajetória de Djonga**. Red Bull, 14 dez. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 06/04/2025.
- EMICIDA. 8. In: **Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.
- EMICIDA. Levanta e anda. **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**, São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.
- FACÇÃO CENTRAL. A Marcha Fúnebre Prossegue. In: **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Five Special, 2001. Faixa 4.
- FREUD, S. Sobre a psicoterapia. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MV BILL. *Inconstitucionalíssimamente*. In: **Declaração de Guerra**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. Faixa 10.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RACIONAIS MC's. *Capítulo 4, Versículo 3. Capítulo 4, Versículo 3*. In: **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Faixa 6.

SOUZA, Ana Lúcia S. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música e dança: HIP-HOP**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SUZANO, M. A. **Slam: oralituras antirracistas e contranarrativas** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2021.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2018.

TRILHA SONORA DO GUETO. *Favela Sinistra*. In: **Us Fracu Num Tem Veiz**. São Paulo: Independente, 2003. Faixa 7.

VILLANUEVA, Alain Ángeles. Rap beligerante: tipos de ataques y *punchline* en contiendas de raperos morelianos. **Revista de Literaturas Populares**, Ciudad de México, v. 19, n. 2, p. 379-422, jul./dez. 2019. Disponível em: https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/7116/1/Populares_36_2019_Villanueva_379-422.pdf. Acesso em: 06/05/2025.