

A OBJETIFICAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO RAP DE DJONGA: UMA LEITURA DE “1010”¹

Ícaro de Oliveira Leite²

RESUMO: Nas letras do *rapper* mineiro Djonga, vemos a preocupação com as mazelas de sua comunidade, o racismo e a exploração dos sujeitos marginalizados, atendendo ao que podemos chamar de cartilha social do *rap*. Mas ao mesmo tempo que o *rapper* compõe um discurso de denúncia das explorações sociais, ele objetifica a figura feminina, estabelecendo e aceitando relações de dominação. São várias as representações da mulher em suas letras, algumas de modo paradoxal, sendo configuradas como símbolo do acolhimento e compreensão, quando relacionadas à sacralidade materna, ou como putas, reveladas como objetivos sexuais masculinos ou quando ensaiam sua própria sexualidade. Neste artigo, analisaremos a letra da canção “1010”, do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, refletindo sobre o modo como oprimido se revela também opressor, evidenciando as complexas e diversas relações de dominação.

PALAVRAS-CHAVE: figuras femininas; *rap*; Djonga.

ABSTRACT: In the lyrics of the rapper from Minas Gerais, Djonga, we see the concern with the ills of his community, racism and the exploitation of marginalized subjects, given what we can call the social primer of rap. But at the same time that the rapper composes a discourse of denunciation of social explorations, he objectifies the female figure, establishing and accepting relations of domination. There are several representations of women in their lyrics, some in a paradoxical way, being configured as a symbol of home and understanding, when related to maternal sacredness, or as a whore, revealed as male sexual goals or when they rehearse their own sexuality. In this article, we will analyze the lyrics of the song “1010”, from the album *O Menino que Queria ser Deus*, reflecting on how the oppressed is also oppressive, showing the complex and diverse relationships of domination.

KEYWORDS: female figures, rap, Djonga.

O *rap* é um gênero característico da periferia e narra, frequentemente, situações de violência. No caso das canções do *rapper* mineiro Djonga há uma grande exposição da realidade periférica, observando a vida cotidiana e as opressões sofridas por populações subalternizadas. O tratamento do tema da violência, no entanto, pode se dar a partir de várias condições e categorias, como etnia, classe, gênero, etc. Se pensarmos, por exemplo, nas letras de Djonga, vemos que ele tem uma origem pobre, é negro, mas homem. Sua condição o torna potencialmente oprimido por ser negro e pobre (ainda que tenha alçado alguma condição financeira, ele é identificado ao seu local de origem), mas opressor quando se trata de gênero, por ser homem e por ser o machismo uma violência cultural, originária da violência estrutural de nossa sociedade. Considerando isso, o *rapper*, que é entendido como “representante dos oprimidos”, pode ser também opressor quando representa, em suas canções, a figura feminina.

¹ Este artigo é um recorte da minha dissertação *Universo em crise: engajamento e denúncia no rap de Djonga*, orientado pela Profa. Dra. Cilene Pereira, defendida em fevereiro de 2020.

² Mestre em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: icaro.deoliveira@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0946481760687640>.

Pierre Bourdieu busca entender as relações de opressão e a “violência simbólica” presentes nas relações entre homens e mulheres em vários contextos da sociedade. Tal estrutura opressora à mulher se dá pelo contorno patriarcal de muitas sociedades, nas quais se inclui o Brasil. Para ele,

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos (BOURDIEU, 2012, p. 18)

Nesse caso, o poder masculino se torna indiscutível, visto que está enraizado culturalmente nas pessoas, homens e mulheres. Tal fato e estrutura hierárquica coloca qualquer homem em posição de potencial opressor do feminino, ainda que ele seja pobre e negro como Djonga. Uma imensa gama de relações de opressão se abre quando pensamos no valor de alguma condição social e seu oposto, ou característica física ou anatômica, e na dualidade impressa nesses valores, que sugestiona que um possa ser lido sempre como “superior” ao outro, partindo das relações de dominação.

Nas letras de Djonga, vemos sua preocupação com as mazelas de sua comunidade, o racismo e a exploração dos sujeitos marginalizados, mas muitas vezes o que acontece é que ele acaba por objetificar a mulher, como veremos, estabelecendo e aceitando relações de dominação. São várias as representações da mulher em suas letras, algumas de modo paradoxal, sendo configuradas como símbolo do acolhimento e compreensão, quando relacionadas à sacralidade materna, ou como puta, revelada a mulher como objetivo sexual masculino ou quando esta ensaia sua própria sexualidade.

Rafael Lopes de Sousa observa a esse respeito que

Assim enquanto as mulheres “comuns” são destratadas e acusadas de “vadias”, “adúlteras” e “interesseiras”, as mães são, em proporção inversa, idolatradas como “santas”, “guerreiras”, as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam (SOUSA, 2009, p. 205)

Nesse sentido, a figura materna é santificada enquanto as outras mulheres (não mães ou que ensaiam sua sexualidade) são vistas como objetivo e objeto sexual. Como aponta Bourdieu, na citação anterior, essa dominação masculina se dá também na própria divisão social do trabalho, que faz com que a mulher esteja associada ao papel materno, de quem deve acolher o filho (ou o marido). Da mesma forma, algumas mulheres são vistas como parceiras em

potencial, fazendo com que o homem e a mulher sejam moldados por um comportamento cultural naturalizado, quando estes não pensam criticamente as relações de dominação. Daí a violência simbólica, que

[...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que o ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 47).

Nesse caso, submeter-se ao papel materno, dotado de sacralidade, é em si mesmo um ato opressor e violento à mulher, sobretudo quando há punição moral a quem não o exerce.

A letra da canção “A Música da Mãe”, lançada em 2018 no *YouTube*,³ é construída por meio de um diálogo entre Djonga e sua mãe, no qual ele fala sobre sua carreira e repentino sucesso:

Ô mãe, olha como me olham
Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all
Olha como me olham
Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar
Ô mãe
Ô mãe, eles me pedem foto, ay'all, ay'all
Olha como me olham
Do fundo da leste eu cumpri a promessa e fiz o jogo virar
[...]

A canção simula um diálogo entre o *rapper* e sua mãe, revelando que agora ele é famoso e o “jogo virou”. Djonga revela à mãe a admiração de todos: “olha como me olham”. Ele, agora, está sempre cercado de pessoas pedindo para tirar fotos. Mesmo sendo originário da favela, “do fundo da [zona] leste”, ele cumpriu a promessa que aparentemente fizera à sua mãe.

Nessa canção, a figura da mãe é completamente celebrada e valorizada como essencial na construção de seu caráter e de seu sucesso. Ainda que a letra destaque a imagem do *rapper*, ela é originária da figura materna, que esteve sempre ao seu lado. Falar dele é, assim, falar da própria mãe, que deve estar orgulhosa de ver a projeção social e musical do filho. A aparente

³ Djonga - *A Música da Mãe (Clipe Oficial)*. Djonga, 20 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64>>. Acesso: 28 ago. 2018. A canção publicada no *YouTube* é acompanhada de videoclipe, mas nessa análise inicial nos deteremos somente à letra da canção e não ao videoclipe por percebermos que o tema da canção acompanhada do clipe é um e a letra da canção sozinha é outro.

busca e conquista do sucesso pelo filho é exposta à sua mãe de forma a exaltar sua própria vitória. Por mais que a mãe seja entendida nessa canção como figura importante, que aconselha, ajuda e acredita, ela é também a mãe que espera que seu filho prospere, e é isso que Djonga tenta mostrar, que “o jogo virou”. Aqui, a imagem projetada da mãe é aquela que está adequada a um padrão feminino relativo ao papel social, como protetora e guerreira, mas não tão guerreira a ponto de ser independente da figura masculina.

Camargos aponta que narrativas que evidenciam a vivência do *rapper*

[...] ao reconfigurarem suas experiências sociais, [...] [promovem] “o diálogo entre o ser social e a consciência social”. O modo de vida e a maneira como experimentaram concretamente diz muito sobre os fatos narrados, os usos e os costumes que se podem perceber no dito e no não dito, no juízo dos enunciadores diante do assunto que abordam, na forma como lugares e momentos da realidade social são construídos e pensados nas composições (CAMARGOS, 2015, p. 132).

Uma forma diferente de figura feminina aparece na letra da canção “CANÇÃO PRO MEU FILHO”, do álbum *O Menino que queria ser Deus*. A canção projeta uma conversa entre Djonga e seu filho, que na época do lançamento do álbum tinha apenas um ano, funcionando como uma espécie de entremeio entre conselhos e desejos para sua vida. A figura da mãe da criança é evocada em alguns versos, para aconselhar o respeito filial e marcar a força feminina. Ao mesmo tempo, o respeito é expandido a outras mulheres:

[...]
Sempre respeite essa que te deu a luz
Mais forte do que cê imagina
E pensa bem o que cê faz com mulher
Outro dia te vi saindo de dentro duma vagina
Sua vó já nem quer mais saber de mim
Só liga pra me perguntar como cê tá
[...]

No trecho inicial da canção, temos a insegurança do *rapper* diante da gravidez não esperada:

Quando cê veio eu não sabia o que ia ser de nós três
Mas já sabia que ia mudar tudo
Eu tive medo, mas fingi coragem
Quis passar confiança
Mas que muleque passa confiança?
Inocente eu né?
Pagando de foda pra ela, por dentro sem fé
[...]
Sua mãe chorando sem entender nada
A noite é longa, e a manhã faz o choro passar

Eu prometi que ia dar tudo certo
Mas só que a noite durou muito tempo
[...]
Papai virou jogador do ano
Agora várias quer entrar pro time
Nessa aí que eu me olhei no espelho
E vi que eu era a foto da mentira, a imagem do crime
[...] (grifo nosso)

Introjetando o discurso dominante que aponta a coragem e a força como aspectos masculinos, o *rapper*, “pagando de foda”, finge “coragem”, mas lúcido da dificuldade de ser provedor da família. Se no nível da enunciação o que se tem é o descortinamento do discurso masculino; no enunciado, a figura feminina representada é fragilizada, a “mãe chorando sem entender nada”. Percebe-se, no início da letra da canção, que se trata de um casal que descobriu a gravidez recentemente; portanto, essa figura materna ainda está em construção e só é de fato completada quando a criança nasce.

Outras figuras femininas são sugeridas na canção a partir do apelo sexual que representam (“Agora várias quer entrar pro time”), sugerindo interesse pelo fato de o *rapper* ser agora um bom partido.

Uma representação feminina objetificada e um pouco mais nítida aparece na letra de “1010”, do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, ponto central deste artigo. Vejamos a letra da canção:

[Verso 1]
É o açúcar cristal que adocica minha vida
Tenho sonhado com ela desde que eu a conheci
De primeira, se achou pra descontar
Da segunda, eu nem olhei na cara dela
Da terceira, ela disse que sentiu minha falta
Da quarta, eu já tava querendo ela de quatro
Era uma quinta, a gente chapava e ria
Só que ela tinha mó medo das consequências
Geral vai tentar impedir, implodir, insistir
Que nós dois junto é perigoso, gata
Eu sou meio melindroso, saca?
Pensa bem aí se vale a pena
Limão siciliano batido com vodka
Vou te dar um Ford Ka
Ir pro litoral norte toda semana
16 linhas pra você toda semana
Praia e Gudang, dinheiro, sossego
Sucesso, o processo é lento
Que nunca chega a fase das rapidinha
Só vou te deixar de lado se for pra fazer gozar
É que eu gosto delas todas

Não me chama de cafajeste, o pai te ama
Disse que só beija minha boca
É a certinha que mais me mama ou me engana

[Refrão]

Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez

[Verso 2]

Toda noite eu saio à sua procura
Saio a sua procura perigo
Seus braços são meu abrigo
Tira nenhum vai desapropriar
Foda-se o desamor que há
Se tu me diz "amor, vem cá"
Me dá vontade de largar tudo
Eu já te disse: eu vou, mas eu volto
Pra elas, Djonga sensação
Pra você, Djonga tentação
Eu já deixei essa fita me consumir
Pra eternizar, eu vou gravar um DVD
Com canções que compus enquanto você dormia
Não com minha DGK
Mas sim pelada, e que bunda
Maior que "Poetas no Topo 3"
Antes transavam ouvindo Jovem Maka
Hoje transam ouvindo Geminiano
Amanhã vão transar ouvindo essa
Nossos menor vão ser atleticano
Cê não precisa de mim para nada
Eu não preciso de você também
Pra ser sincero, eu quero dominar o mundo
Eu vim só perguntar se você vem
Me disse que eu não passo segurança
Infelizmente eu não sou cinto
Tô mais pra banco, aí você senta
Eu fecho os olhos e só sinto
Disse que meu olhar te encantou
É que eu tava olhando pro futuro
Pensando em rimas tipo Future
É por isso que eu sempre faturou

[Refrão]

Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez

[Ponte]

Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez

[Saída]

Não sei se você consegue me entender
Mas pra você, ser vista com um cara preto que nem eu, não afeta em nada sua
[carreira
No máximo vai fazer você parecer mais aberta, mais aventureira
Pra mim, talvez eu vou tá decepcionando metade das pessoas que me
[colocaram aqui

A verdade é que eu nunca quis te machucar
Não sei se cê consegue me entender
15 de janeiro de 1995
Quatro e meia da manhã
De: Tupac
Para: Madonna

Logo nos primeiros versos da canção, Djonga dita aquele que será o fio condutor da letra da canção, a narrativa do ponto de vista dele de um relacionamento com uma mulher. Ou seja, temos aqui a valorização de uma construção masculina sobre a mulher, e como tal ela se enraíza em construções culturais sobre o feminino.

É o açúcar cristal que adocica minha vida
Tenho sonhado com ela desde que eu a conheci
De primeira, se achou pra descontar
Da segunda, eu nem olhei na cara dela
Da terceira, ela disse que sentiu minha falta
Da quarta, eu já tava querendo ela de quatro
[...]

Nos dois primeiros versos, Djonga coloca essa mulher como motivo de seus sonhos, como algo quase essencial. Esse “amor à primeira vista” passa, nos versos seguintes, a esboçar um jogo amoroso, no qual, primeiramente, ele percebe que ela estava “se achando”. Mais do que isso, o comportamento feminino é dado como dissimulado, visto que o se “achar” da moça é apenas uma encenação, na percepção masculina. Aqui, fala um discurso cultural que aprisiona a figura feminina em estereótipos como o da perfídia e o da vingança: “De primeira, se achou pra descontar”. A resposta a isso é, na visão do *rapper*, simular o mesmo comportamento de desinteresse.

Enquanto a figura feminina é mostrada pelo lado emocional (“ela disse que sentiu minha falta”); a masculina demonstra o interesse sexual na relação, visto só querer “ela de quatro”. Há uma enorme diferença de tratamento dessa mulher em relação às mães, como vemos, visto que essa é representada como mero objeto sexual:

[...]
Só que ela tinha mó medo das consequências
Geral vai tentar impedir, implodir, insistir
Que nós dois junto é perigoso, gata
Eu sou meio melindroso, saca?
Pensa bem aí se vale a pena
[...]

Na letra da canção, Djonga se apresenta como tipo de relacionamento “perigoso” à mulher. Em oposição ao perigo da relação e como barganha pelo sexo, ele oferta à companheira bens materiais: carro, viagens, “dinheiro, sossego, sucesso”. Nesse caso, caracteriza o tipo feminino da canção como alguém interessado, aludindo a outro estereótipo cultural associado à mulher. O interesse, aqui, pode ser até pelo fato de Djonga ser *rapper*, visto que promete 16 “linhas” para ela toda semana.

Na letra de “Verdades inventadas”, do álbum *Heresia*, acontece algo similar:

[...]
Ela vem pensando que me engana
Dizendo que me ama
Ela vem
Calma, nega, eu te quero é na cama
Ela é louca, deve dar um chá na cama
[...]

O mesmo acontece na letra de “Geminiano”, também de *Heresia*, ao não só associar a falsidade à mulher e vê-la como objeto sexual, mas também por se identificar com estereótipos relacionados à masculinidade negra:

[...]
Me prometeu fidelidade
Pra você prometo nada
É só por essa noite
Que amanhã sou pé na estrada
[...]

Nos dois trechos, ao mesmo tempo em que a mulher é vista como um objeto sexual, há uma valorização da figura do *rapper* por meio do órgão sexual masculino, hiperbolizado na figura do negro, sugerindo um fulgor sexual acrescido. Franz Fanon observa, a esse propósito, a patologia psíquica que faz com que o homem negro seja visto apenas como poder sexual selvagem, com um pênis enorme, sem espaço para a reflexão, por exemplo. O homem negro não só é visto como sinônimo de virilidade e selvageria, mas, aponta Fanon, como “o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem”, sendo sempre representado “por um preto ou um índio” (FANON, 2008, 130-131), evidenciando um racismo estrutural, que muitas vezes perpassa as letras de Djonga e de outros *rappers*. Nesse caso, é como se eles assumissem o discurso do outro sem que houvesse a perspectiva crítica que parecem alcançar quando tratam de temas sociais em suas canções.

Na letra de “1010”, vemos que o discurso amoroso do *rapper*, ensaiado e falso, é apenas uma construção que adere ao que ele tributa ao feminino:

[...]
É que eu gosto delas todas
Não me chama de cafajeste, o pai te ama
Disse que só beija minha boca
É a certinha que mais me mama ou me engana
[...]

Há, aqui, não só uma construção cultural do “macho”, já aludida na canção, associada ao vigor sexual masculino (“É que eu gosto delas todas”), como uma naturalização desse papel predador, visto ser aceito culturalmente, inclusive pelo homem negro. Para Fanon, “Diante do negro, com efeito, tudo se passa no plano genital”, como se não se percebesse “o preto, mas um membro: o negro foi eclipsado. Virado membro. Ele é pênis.” (FANON, 2008, p. 138, 146). Em vários aspectos, o homem negro (e a mulher também) é associado ao sexo e à fertilidade, sendo muitas vezes incorporado como algo da natureza negra, como é vangloriado, de modo não crítico, nos versos de Djonga. Como apontado por Oliveira e Santos, a partir de Fanon, “o negro tem a sua personalidade reduzida a uma potência sexual, caracterizando-o como selvagem, viril e violento.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2018, p. 400).

As consequências de ser reduzido a uma potência sexual envolvem a desqualificação do negro como ser pensante, intelectual, racional. Isso faz com que os negros sejam reconhecidos como pessoas instintivas, movidas pelo sexo, pela violência, pelas drogas, etc. Essa estereotipagem do negro é muitas vezes aceita pelos próprios negros, homens e mulheres, constituindo, mais uma vez, o que Bourdieu chama de “violência simbólica”, a incorporação dos símbolos de violência pelos próprios violentados. Para Diego Duarte, “Tanto o corpo feminino negro quanto o masculino negro são vistos como corpos do desejo, das vontades, das emoções, hierarquizados e rebaixados em detrimento da razão. (DUARTE, 2019, p. 161)

Djonga muitas vezes reforça esse estereótipo, como na canção “Geminiano”, citada a pouco, quando ele canta:

[...]
Suas amigas me odeiam
Coincidência, é que eu também odeio elas
Na verdade dizem que me odeiam
Elas já transaram comigo, eu já transei com todas elas
[...]

O *rapper* assume o papel de predador sexual ao mesmo tempo em que objetifica as mulheres, reduzindo-as ao seu corpo e ao campo da falsidade, outro estereótipo feminino repetido com insistência por Djonga.

Na letra da canção “1010”, os versos “Que nunca chega a fase das rapidinha / Só vou te deixar de lado se for pra fazer gozar”, além de evidenciarem o machismo presente no discurso do *rapper*, ele reduz a si mesmo como elemento de satisfação do prazer feminino, tornando-se ele o próprio o membro/o pênis, como avalia criticamente Fanon, conforme vimos.

Nessa canção, a figura feminina aparece como objeto sexual masculino, que serve apenas ao prazer do homem: “É a certinha que mais me mama ou me engana”. Nesse caso, parece que o *rapper* não se importa com a sugestão da traição feminina, desde que ela cumpra seu papel sexual.

No refrão, essa objetificação do corpo feminino também está presente:

[...]
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
Ela de roupa é dez
Ela pelada é dez
Ela comigo é dez, dez, dez, dez
[...]

As características ressaltadas em sua companheira são as relacionadas ao seu corpo, o que faz com que essa mulher seja, na canção, apenas alguém visível por sua sexualidade.

O discurso de Djonga parece tomar um outro rumo no início da segunda parte da canção, ao assumir o amor feminino como “abrigo”:

[...]
Toda noite eu saio à sua procura
Saio a sua procura perigo
Seus braços são meu abrigo
Tira nenhum vai desapropriar
Foda-se o desamor que há
Se tu me diz "amor, vem cá"
Me dá vontade de largar tudo
Eu já te disse: eu vou, mas eu volto
Pra elas, Djonga sensação
Pra você, Djonga tentação
[...]

No entanto, outra figuração da mulher se projeta aí, a maternal, que protege, perdoa e abriga nos momentos difíceis. É, aqui, a representação da mulher-mãe, sem que haja sua santificação como ocorre na imagem materna. Nos dois versos finais citados, a mulher volta à sua condição de objeto sexual masculino, na medida em que retorna o discurso predatório e de autovalorização do *rapper*.

Em outro trecho da canção, o *rapper* assume que

[...]
Cê não precisa de mim para nada
Eu não preciso de você também
Pra ser sincero, eu quero dominar o mundo
Eu vim só perguntar se você vem
Me disse que eu não passo segurança
Infelizmente eu não sou cinto
Tô mais pra banco, aí você senta
Eu fecho os olhos e só sinto
[...]

Durante toda a canção, inclusive nos últimos versos citados, podemos ver uma forte objetificação da mulher; por mais que ela seja seu abrigo e porto seguro, ele só a vê como alívio sexual ou como um objeto de conquista, valorizada pelo corpo e pelo sexo. Esse tratamento da figura feminina é bastante diverso quando se refere à figura materna, como vimos. A mãe é valorizada e santificada por ser mãe, assim como sua avó é símbolo de sua ancestralidade, mas as “mulheres comuns” parecem ser apenas divertimento para Djonga.

Na letra da canção “1010”, as promessas são assumidas como uma estratégia masculina de conquista apenas, uma vez que não está no horizonte do *rapper* cumpri-las. As promessas se repetem na letra de “SOLTO”, também do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, e aparecem, novamente, na letra de “Falcão”, do álbum *Ladrão*:

[...]
Tira a mão de mim, quero te soltar
Vou fazer assim que é pra eu não te machucar
Vida tá corrida e eu nem tô na de te escutar
Te prometi o mundo e adivinha, eu nem vou te dar
[...]
 (“SOLTO”)

[...]
É que eu voo alto, eu sou falcão
Vamos mudar o mundo, baby
Quero te dar o mundo, baby
[...]
 (“Falcão”)

A estratégia masculina de conquista envolve não só assumir uma representação feminina específica, que a mostra como necessária do que o homem tem a ofertar, mas sobretudo o coloca como papel de provedor. Tal fato alude de maneira clara às funções sociais reservadas ao homem e à mulher na construção cultural de ambos. Retomando a citação de Bourdieu sobre a distribuição social do trabalho entre os gêneros; aqui, temos a associação do mundo do trabalho ao homem, dotado de força e potência, inclusive sexual, na alusão ao falcão como predador. Temos, assim, uma espécie de hierarquia social, que violenta tanto a mulher quanto o homem, na medida em que aprisionam os dois a polos contrários (e pouco dinâmicos) de representação. Enquanto ao lado do homem está a ação; da mulher espera-se passividade.⁴

Na canção “Geminiano”, do disco *Heresia*, destacamos o seguinte trecho:

[...]
Boogie Naípe nas caixa
Ela dormindo no carona
Enquanto eu olho e penso
Que ela só quer dinheiro
Se é isso, menos mal
Não tenho, logo não temo
Tremo
Se essa boca me chupa inteiro

⁴ Como exposto no trecho destacado da canção “CANÇÃO PRO MEU FILHO”, a figura de provedor imposta ao homem é também opressora e gera insegurança e medo. Por mais que a mulher seja socialmente imposta à função de mãe e todas os pormenores comportamentais intrínsecos a essa função, o homem também é visto como o “pai”, aquele que provê, que trabalha para sustentar a família, que tem de ser sempre forte, invulnerável.

[...]

Além de mais uma vez vermos a mulher como instrumento do prazer sexual masculino, aqui, assume-se a imagem da mulher também como alguém interesseira, que só valoriza o dinheiro e os bens que ele pode comprar. É importante notar que a cena não ocorre de fato, mas se projeta na cabeça do *rapper* ao observar a mulher “dormindo no carona”.

Na letra da canção “Estouro”, do álbum *O Menino que Queria Ser Deus*, que conta com a participação de Karol Conká, Djonga canta: “Minhas irmã mais que empoderada e sim poderosa / Cês ainda não entenderam a diferença / Da buceta que dá a vida pra um pau que goza”. Ao contrário do que ocorre com algumas figuras femininas objetivadas; aqui, Djonga fala das “irmãs” “empoderadas”, admitindo um progresso na visão masculina da mulher. Essa mulher, portanto, não se encaixa na mesma categoria das que ele se relaciona, são mulheres distantes. A linguagem crua e ao mesmo tempo violentadora aparece no uso do termo “buceta” como uma espécie metonímia da figura feminina, alardeando, em meio a um discurso que parece de valorização do poder da mulher (“empoderada e sim poderosa”), a violência contra esta, reduzida ao prazer masculino.

Na letra de “Luto”, *single* publicado no *YouTube*,ho, Djonga explora a figura feminina por outro ângulo, agora descortinando a construção do discurso machista: “Depois do show, se ela não te quer, me escuta / Enquanto você não entender que a culpa é sua, sua boca mimada ainda vai chamar ela de puta”. Aqui, o *rapper* critica o comportamento masculino de não aceitar a rejeição feminina, tornando a recusa motivo de desqualificação da mulher. O uso do termo “mimado”, referente ao homem, não só aponta a posição privilegiada deste e uma espécie de imaturidade emocional, como o indica como centro discursivo, que constrói narrativas sobre o gênero feminino. Djonga inverte as posições, colocando o homem como culpado por sua recusa.

A relação sexual entre homem e mulher aparece, nesta canção, tratada de maneira bastante debochada. Nos versos “União de preto é dor de cabeça, igual a desculpa da sua mina que é pra não te dar, cara / É que você fodeu com tudo e ela não fode mais contigo, só por causa do nojo que dá, gata.”, o *rapper* associa os temas do racismo e do sexismo. No primeiro caso, a “união de preto” é tratada como problemática (“dor de cabeça”) justamente por envolver a precariedade econômica do casal.⁵

⁵ A canção tem a participação de Black⁵, que em seus versos também aborda o racismo. Black canta o refrão da canção: “Black no topo combina / Preto com joia combina / Preto com grana combina / Bala e racista combina / E

Essa mesma “dor de cabeça”, aludida de maneira metafórica no início do primeiro verso citado, transforma-se em algo concreto para a negativa do sexo. Assim, a mulher aqui é representada, por um lado, como mentirosa, visto que a dor de cabeça é considerada, no senso comum, uma desculpa construída, uma estratégia feminina de negação sexual; por outro, ela é colocada como dona da situação, quem decide sobre a existência ou não do ato sexual. Nesse caso, o homem se transforma em um brinquedo nas mãos da mulher, deslocando-se da imagem masculina ativa e responsável pelo exercício sexual.

Considerando as canções citadas e comentadas aqui, podemos identificar três figuras femininas principais presentes nas letras de Djonga, a mãe ou avó, que são figuras familiares e santificadas por ele; as mulheres dos seus relacionamentos amorosos, que são enaltecidas sempre por seu corpo ou por sua performance sexual, mas desvalorizadas pelo interesse financeiro e pela liberdade sexual, e a mulher distante, sua “irmã”, que aparece com certo empoderamento, mas que mesmo assim não deixa de transitar pelo universo da puta.

Mas o que se ressalta, na representação feminina, é a objetificação da mulher, evidenciando que o *rapper* mineiro endossa um discurso conservador e opressor em relação ao comportamento feminino. Inserido em um contexto machista, Djonga reproduz códigos da masculinidade dominante, expondo a contradição de ser ao mesmo tempo oprimido e opressor, revelando a complexidade das relações de dominação, conforme vemos na letra da canção “1010”. O aprisionamento a estereótipos se dá também na sua construção como homem negro sexualizado, que assume o discurso do outro ao construir imaginariamente, nas letras de suas canções, uma figura masculina negra reduzida a seu órgão sexual, como apontado por Fanon (Cf. 2018, p. 138, 146). Nesse caso, é possível empreender algumas contradições (denunciantes) no discurso conscientizador de Djonga, revelando como os mecanismos de introjeção do discurso de outrem são eficazes. Tal aspecto aponta a complexidade das relações de dominação e como a “violência simbólica” (Cf. BOURDIEU, 2012) age nessa estrutura ao naturalizar essas relações.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 1-23.

ai de você se tu disser que não” referenciando Djonga de uma forma indireta ao sugerir, assim como ele, a violência contra o racista como no seu famoso verso “fogo nos racista”.

- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- DJONGA. *Heresia*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4cbDIpDFIvBBIK28iEObur>>. Acesso: 27 ago. 2018.
- DJONGA. *Ladrão*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2Qz6gIPZbP5rNiITj2aFjl?si=YLNhvLG6TZyiRIJp_zr_gcA>. Acesso: 01 set. 2019.
- DJONGA. *O Menino que Queria ser Deus*. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2018. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4mgTW0NU3fjNBxHdKOJoRr>>. Acesso: 27 ago. 2018.
- DUARTE, Diogo Elias Santana. Novos caminhos a partir de Frantz Fanon. *Geografia em atos*. São Paulo, v. 5, n. 12, p. 158-165, 2º sem. 2019. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/geografiaematos/article/view/6575/pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2019.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 127-174.
- SANTOS, Anderson José Guedes Bezerra; OLIVEIRA, Renan Cândido. Resenha do livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon. *Culturas jurídicas*, v. 5, n. 10, p. 396-404, 1º sem. 2018. Disponível em: <<http://www.culturasjuridicas.uff.br/index.php/rcj/article/view/560/270>>. Acesso em: 08 dez. 2019.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência*. 2009. 243f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280592/1/Sousa_RafaelLopesde_D.pdf>. Acesso: 10 ago. 2016.

**Artigo recebido em março de 2020.
Artigo aceito em maio de 2020.**