

UNILEÃO
CENTRO UNIVERSITÁRIO DOUTOR LEÃO SAMPAIO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

AMANDA MARIA MATOS BRAGA ARAÚJO

O RAP É POLÍTICO: Uma análise psicanalítica de discurso sobre o racismo e a segregação racial na música “Olho de Tigre” de Djonga

JUAZEIRO DO NORTE - CE
2022

AMANDA MARIA MATOS BRAGA ARAÚJO

O RAP É POLÍTICO: Uma análise psicanalítica de discurso sobre o racismo e a segregação racial na música “Olho de Tigre” de Djonga

Trabalho de Conclusão de Curso – Artigo Científico, apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Raul Max Lucas da Costa

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2022

AMANDA MARIA MATOS BRAGA ARAÚJO

O RAP É POLÍTICO: Uma análise psicanalítica de discurso sobre o racismo e a segregação racial na música “Olho de Tigre” de Djonga

Este exemplar corresponde à redação final aprovada do Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Data da Apresentação: 07/12/2022

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Raul Max Lucas da Costa

Membro: Profa. Me. Larissa Maria Linard Ramalho - UNILEÃO

Membro: Prof. Me. Alex Figueirêdo da Nóbrega - UNILEÃO

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2022

O RAP É POLÍTICO: Uma análise psicanalítica de discurso sobre o racismo e a segregação racial na música “Olho de Tigre” de Djonga

Amanda Maria Matos Braga Araújo¹

Raul Max Lucas da Costa²

RESUMO

O presente artigo tem como finalidade refletir sobre a compreensão e contextualização do cenário político e social brasileiro sob a perspectiva do gênero *rap*, bem como identificar e descrever por meio de uma análise psicanalítica de discurso a forma com que composições desse estilo musical discutem temáticas pertinentes ao estudo social, como o racismo, a segregação racial e a desigualdade. Destaca-se a seguinte questão: a partir dessa análise de composição nacional, como o *rap* discute o racismo estrutural e suas consequências, bem como o cenário político e social do Brasil? O estudo foi construído a partir da análise de publicações sobre a temática entre os anos de 1999 e 2022 e foi utilizado como método de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, posteriormente sendo feita uma análise do discurso presente na composição da canção “Olho de Tigre”, do MC mineiro Djonga. Como resultado do trabalho, pôde-se constatar que o *rap* é um importante instrumento de vocalização do sofrimento e das diversas violências e humilhações sociais presentes no cotidiano da população preta e periférica, constituindo-se como uma arte que ecoa como grito-denúncia que escancara e discute as condições de subalternidades a serem superadas.

Palavras-chave: Rap nacional. Política. Análise de Discurso. Psicanálise. Racismo. Pobreza.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the understanding and contextualization of the Brazilian political and social scenario from the perspective of the rap genre, as well as to identify and describe, through a psychoanalytic discourse analysis, the way in which compositions of this musical style discuss themes relevant to the social study, such as racism, racial segregation, and inequality. The following question stands out: based on this analysis of national composition, how does rap discuss structural racism and its consequences, as well as the political and social scenario in Brazil? The study was built from the analysis of publications on the subject between the years 1999 and 2022 and bibliographical research was used as a method of data collection, later being made an analysis of the discourse present in the composition of the song “Olho de Tigre”, by MC Djonga from Minas Gerais. As a result of the work, it could be seen that rap is an important instrument for vocalizing the suffering and the various violence and social humiliation present in the daily life of the black and peripheral population, constituting itself as an art that echoes as a scream-denouncement that opens wide and discusses the conditions of subordination to be overcome.

Key-Words: National rap. Politics. Discourse Analysis. Psychoanalysis. Racism. Poverty.

¹ Discente do curso de psicologia da UNILEÃO. Email: amandambraga@live.com

² Docente do curso de psicologia da UNILEÃO. Email: raulmax@leaosampaio.edu.br

1 INTRODUÇÃO

Analisar a conjuntura política no contexto atual brasileiro requer a expansão da noção das questões sociais pertinentes ao país, tais como desigualdade social, racismo, pobreza e miséria, que se perpetuam historicamente e perpassam o contexto político do Brasil advindos do conservadorismo e do militarismo, violências que afetam majoritariamente a parcela preta e pobre, população historicamente posta às margens das leis da sociedade. Nesse sentido, leva-se em conta o grande impacto do *rap* na vida das pessoas, que não é um fato novo a ser debatido, pois é se utilizando da palavra – sua arma mais forte –, da consciência e da atitude que os artistas que compõem este gênero anunciam uma ideia mais precisa de revolução diante das violências sofridas. Essa revolução através da palavra musicada vocaliza a dor coletiva de grupos sociais histórica e cotidianamente aniquilados. Os compositores descrevem experiências pessoais, representando também as experiências de milhares de pessoas. Assim, é como se os poetas do *rap* fossem as caixas de ressonâncias, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da miséria e da violência (KEHL, 1999).

Apesar de nutrir-se da utopia quanto a mudanças estruturais da sociedade, a leitura crítica e densa do mundo social característica ao *rap* o configura como um estilo musical que explana as percepções em torno das vivências e problemáticas de seus ouvintes. Com a conjuntura de retrocesso de políticas públicas, sistema de educação falho, altos índices de criminalidade, escassez de moradia e desigualdade de oportunidades de ascensão social, o *rap* se mostra como importante meio de suporte para as indignações coletivas que indicam práticas e reafirmam discursos que apontam para a dicotomia social, em consonância com a relação política. O *rap* firma compromisso tanto com a realidade social de seus autores quanto com a história do gênero. Dessa forma, considera-se a influência dos movimentos sociais e de segmentos da população sujeitos a marcadores de raça, gênero, sexualidade, entre outros marcadores sociais, e entende-se que o *rap* produz atravessamentos sobre a conjuntura política atual, fortemente marcada pela ação do conservadorismo, do militarismo e de diversas outras violências.

Dito isso, admite-se que o *rap* é uma espécie de resposta à invisibilidade da humanidade dos seus sujeitos, por expressar seus modos de percepção e sensibilidade e produzir conhecimentos a partir de seu ponto de vista sobre o mundo, refletindo a realidade social e a constituindo (HINKEL, 2018). Considerando a linguagem como elemento constitutivo e sendo a arte o social em nós (VYGOTSKY, 1999), entende-se que a produção de pensamentos transmitidos pelos versos potentes do *rap* é um fator mediador entre as reinvenções do sujeito

e de suas relações; é condição primordial para o entendimento e aprofundamento da democracia na sociedade brasileira, pois aborda experiências típicas de sujeitos situados sócio-historicamente. Assim sendo, é importante refletir sobre a inclusão social perversa própria do modelo civilizatório do país - fundamentada em uma ideia de raça que se utiliza de resquícios do colonialismo – e, para tanto, deve-se compreender a tônica do *rap* e valorizar a abundância dos saberes produzidos por este.

Em vista disso, neste trabalho, propõe-se a análise da estética política presente nas letras de *rap* do artista Djonga com enfoque na problemática do racismo, utilizando-se de conhecimentos produzidos pela Análise Psicanalítica do Discurso, destacando-se a seguinte questão: a partir dessa análise de composições nacionais, como o *rap* discute o racismo estrutural e suas consequências, bem como o cenário político e social do Brasil? A escolha do material analisado deve-se à ênfase conferida às vivências da população negra e pobre, bem como as suas contestações nos últimos anos, principalmente, no que diz respeito à esfera política. A aposta no espaço simbólico e, portanto, inesgotável da fratria do *rap* favorece a contemplação de novas perspectivas sobre o ambiente político nacional. Como dito, nesta pesquisa, a proposta é articular uma composição do *rap* nacional com a Análise de Discurso perpassando pela Psicanálise na tentativa de ultrapassar o abismo que segregava culturas e grupos sociais. Assim, é importante ressaltar que “[...] me passo para o lado dos *manos*, sem esquecer (nem poderia) a minha diferença – é de um outro lugar, do ‘meu’ lugar, que escuto e posso falar” (KEHL, 1999, p. 97).

2 METODOLOGIA

A pesquisa em Psicanálise trata de processos socioculturais e/ou fenômenos psíquicos que extrapolam uma situação analítica no seu sentido estrito e implica um sujeito ativo debruçado sobre seu objeto, munido de conceitos, instrumentos e técnicas de descoberta e de verificação – ou refutação – de suas hipóteses (FIGUEIREDO; MINERBO, 2006). Essa pesquisa utilizou-se do método de análise psicanalítica de discurso, contemplando a polaridade dos termos.

Nesse sentido, salienta-se que há uma ambiguidade do significante “análise”, presente tanto nos termos “psicanálise” quanto em “análise de discurso”, sugerindo assim que a psicanálise pode ser considerada como uma forma de Análise de Discurso (AD) e que esta última pode ser uma forma de psicanálise aplicada à ideologia da própria língua, enquanto “texto”, “mensagem”. A psicanálise atua na análise do sujeito enquanto vivencia sua própria

análise de discurso; a AD, por sua vez, aplica-se à investigação da subjetividade presente na língua, na comunicação vocal ou escrita; a língua aproxima-se de um ideal, um sistema abstrato e virtual, entidade autônoma, neutra e dessubjetivada (DUNKER et al., 2016).

Entende-se que toda definição de discurso ocorre no interior de um discurso já existente: os discursos são sempre múltiplos, pois há, nesse sentido, universo de discurso. Nessa linha, destaca-se que a AD é um esquema prático com o objetivo de contribuir para pensar em inflexões ideológicas, incluindo seus condicionantes históricos, seus complexos discursivos e suas modalidades de subjetivação. De uma forma quase que arqueológica, influenciada por publicações de Michel Foucault, Michel Pêcheux e Louis Althusser, a AD enquanto método consiste em distinguir e comparar o discurso propriamente dito com várias outras abordagens; se configura como um método de investigação, e nesse ponto a Psicanálise caracteriza-se como a própria AD, no qual a própria linguagem carrega em si relações de poder, interesses e dominação (DUNKER et al., 2016).

O eixo do conhecimento crítico a respeito do objeto de estudo foi feito a partir da leitura de produções científicas correspondentes aos debates sobre psicologia, análise de discurso, política e *rap*, investigando a relação existente entre as publicações através dos diferentes temas abordados a respeito da discussão proposta, integrando com conhecimentos da teoria psicanalítica. A busca foi realizada a partir dos seguintes descritores: “psicanálise”, “análise de discurso”, “política”, “racismo”, “pobreza” e “rap”. Inicialmente, cruza-se as palavras-chave para chegar até os artigos que melhor contemplam o presente trabalho; posteriormente, analisou-se o discurso presente em composições de um *rapper* nacional – Djonga – relacionando as letras à perspectiva política e social do país.

Para a coleta de dados, foi utilizado como critério de inclusão artigos produzidos entre 1999 e 2022, escritos em português ou inglês. Como critérios de exclusão, artigos anteriores ao ano de 1999 e que não tratem da temática que está sendo trabalhada.

Para a captação das informações, inicialmente foi feita uma leitura exploratória dos textos selecionados. Foram escolhidos textos em português e inglês que tratam da influência do *rap* na tomada de decisões políticas bem como revisão de literatura acerca da Análise Psicanalítica de Discurso. A busca foi realizada nas seguintes fontes: Google Acadêmico, SciELO, BVS-Psi, Revistas Eletrônicas, bem como sites de instituições relacionadas com a presente pesquisa.

Vale salientar que inicialmente os artigos foram selecionados por meio do resumo, onde foi realizada a seleção daqueles que melhor se adequam à problemática abordada neste trabalho,

posteriormente separados em grupos mediante as palavras-chave e foi construído um texto discutindo as ideias dos autores.

Após entrar em contato com a obra musical do artista, foi eleita 1 (uma) música para análise, por considerar que esta simboliza a riqueza e complexidade que a dimensão política ocupa na mesma. A canção selecionada foi “Olho de Tigre”, do mineiro Djonga. A escolha do *rapper* foi motivada pela ênfase conferida às vivências dos artistas e seu público-alvo, bem como suas contestações nos últimos anos, principalmente no campo político.

3 DA PONTE PRA CÁ: O CAMINHO DO RAP

A palavra “*rap*” é costumeiramente conceituada enquanto sigla para *rhythm and poetry* [ritmo e poesia]. Teperman (2015) recorda que o uso do vocábulo “*rap*”, há tempos presente nos dicionários de inglês, remonta ao século XIV e refere-se a algo como “bater” ou “criticar”. Antes mesmo da entrada e ascensão do *rap* enquanto música, o termo já se fazia presente em jogos de improviso e insulto verbal que eram feitos em rimas, prática corriqueira entre afro-americanos de algumas cidades dos Estados Unidos. Assim, é provável que do próprio uso da palavra “*rap*” tenha decorrido a nomenclatura do gênero – esse fato não diminuindo o impacto e a relevância da associação entre sigla e vocábulo, uma vez que o *rap* sustenta-se como expressão musical e poética, desafiando concepções conservadoras que pregam o contrário.

Quanto à origem do *rap*, dentre as principais localidades atribuídas ao surgimento do gênero, o distrito nova-iorquino do Bronx é muito citado como seu berço. Em relação a isso, Teperman (2015) argumenta que a reflexão acerca da geografia do *rap* ganha sentido quando se examina também pelo menos duas ondas de imigração fundamentais para a constituição do fenômeno: a de centenas de milhares de africanos, de diversas nacionalidades, que foram trazidos como escravos para o trabalho nas Américas e a dos latinos da América Central que, após a Segunda Guerra Mundial, emigraram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Os primeiros, bem como seus descendentes, contribuíram vigorosamente para a eclosão de gêneros como *blues*, *rock*, *jazz*, *soul* e *funk* – além do próprio *rap* –, enquanto os últimos, sobretudo os jamaicanos, levaram ao Bronx os costumes das festas de rua movidas a microfones e equipamentos de som acoplados a carros e caminhões (os *soundsystems*).

No Brasil, o *rap* nacional tem suas raízes fincadas no contexto dos bailes *black* em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980. A sonoridade dos bailes se fazia a partir de ritmos como *soul* e *funk*, seguindo um padrão americano. Outros ritmos como *funk*, *rock* e *reggae* também conquistaram seu espaço na época, no entanto, o *hip hop*,

através da sua cultura de protesto contra as normas sociais vigentes ganhou espaço ao dar voz à insatisfação dos jovens periféricos, tornando-se assim a principal forma de expressão daqueles que costumeiramente não eram ouvidos. Os encontros concentravam-se na estação São Bento do metrô e na Praça Roosevelt, entre 1985 e 1988, no centro da capital paulista, e a respeito deles, Loureiro (2016) destaca a expressiva movimentação de MC's (Mestre de Cerimônias, do inglês “*Master of Ceremonies*”) e *b-boys (break boys)* e apresenta também a propagação de posses e coletivos de *hip-hop* na periferia paulistana a partir dos anos 1990, fato que deu significativo impulso ao *rap* e contribuiu para que este ganhasse as rádios e atraísse a atenção da indústria fonográfica.

De início, o *rap* produzido era registrado em fitas cassete, feitas de maneira caseira pelos artistas ou gravadoras clandestinamente em festas em clubes, para serem vendidas, ou, como era mais comum, serem distribuídas de mão em mão (TEPERMAN, 2015). Essa distribuição informal promovia uma aproximação entre artista e público, tornando a explanação feita nos cantos falados do *rap* ainda mais verossímil. É digno de nota que, visto quase como um contraponto ao movimento *punk*, radicalizando ante ao contexto social, o *rap* se utiliza das palavras, rimas e gírias como armas na batalha verbal em forma de denúncia das injustiças vivenciadas pela população periférica, trazendo para a democracia nacional a navalha afiada do discurso da diferença, que revela a fratura social e racial no Brasil (PERES, 2021).

Para sua difusão, considera-se o papel fundamental das rádios comunitárias, dos jornais de bairro, e *fanzines* de diversas cidades como principais meios de disseminação inicial do gênero. Há uma concordância sobre o fato de que o grupo Racionais MC's foi aquele que mais influenciou na constituição da tradição do *rap* nacional, servindo como inspiração para novos *rappers* e ressoando até hoje com seu traço marcante de grito-denúncia sobre o ambiente inóspito e violento em que a população negra e pobre se insere. Ainda hoje, milhares de ouvintes levantam as mesmas bandeiras e estas são usadas, muitas vezes, como armaduras para as lutas amargas da vida do povo (LOUREIRO, 2016).

Para além das rádios, a lírica potente do grupo ecoou também em bairros de classe média, favelas e prisões. O sentimento de pertencimento e identificação através das composições expõem a abrangência do impacto das produções de Mano Brown, Edi Rock, KL Jay e Ice Blue no universo dos jovens pobres paulistas e cariocas. No começo dos anos 1990, em um contexto marcado pelo esmorecimento do movimento popular, por expressivos índices de violência urbana e por certa diminuição da presença outrora marcante da MPB na cena fonográfica, o Racionais teria emergido, “captando a experiência brasileira com sua lente original” (TEPERMAN, 2015, p. 67). O grupo se configura como criador de um campo de

identificação que trabalha a injeção de autoestima no seu nicho principal, não mais pautado na visão do pobre alegre e festivo, mas do preto, pobre e periférico que não aceita a subvalorização de suas condições de vida e encara, com orgulho, suas raízes.

Em adição à popularização das composições, diversos elementos da cultura *hip-hop* foram também difundidos e agregados ao estilo de vida de seus ouvintes, tais como vestimentas características das produções audiovisuais atreladas ao gênero, amplamente utilizadas em mídias – capas de discos e grafites –, roubando para si, para além da sonoridade, arquétipos imagéticos de seus representantes. Assim como nas performances ao vivo, as coreografias realizadas pelos *MC's*, seja em videoclipes, programas de televisão ou em shows, propunham uma linguagem corporal baseada no *break* (LOUREIRO, 2016).

A interseção entre cultura e mercado produzia sentimentos ambíguos em alguns *rappers*. O mercado, ao passo que favorecia a disseminação de seus discursos e de elementos que eles reconheciam como legítimos e desejáveis, era responsável também pela fabricação de certo temor – justificável – de que se não tivesse mais o controle sobre a essência de seus verdadeiros significados. Aqui, uma pequena digressão se faz necessária para citar que dentro da cultura *hip-hop*, há quatro elementos peculiares ao movimento – *DJ*, *MC*, *break* e grafite. Além desses, há a existência de um “quinto elemento”, que passou a ser defendido dentro do contexto: o conhecimento. A ideia é um contraponto à redução do *rap* a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento transformativo (TEPERMAN, 2015).

Atualmente, sites e redes sociais contribuem para a difusão de informações do universo do gênero por diferentes regiões do país, abrangendo não apenas a fatia marginalizada pelo ritmo. Em vista disso, Loureiro (2016) aponta o fortalecimento de tendências já existentes, como o “*rap gospel*” e o *rap* feminino, além do surgimento de vertentes novas, como o *rap* cantado por indígenas e o controverso “*rap ostentação*”.

Em “O *rap* pelo *rap*”, documentário de Pedro Fávero lançado em 2015, o artista GOG, importante expoente do *rap* nacional, define o gênero como “nossa [Lei] 10.639/03 ambulante”, sublinhando sua importância como ferramenta transformadora.² O processo de transmissão, invenção ou reinvenção dessas manifestações culturais revelam tanto o “fundo comum de experiências” quanto os contornos particulares que adquirem localmente. Assim sendo, a “nova escola”, associada às batalhas de *MCs*, fundamenta a geração do *rap* nacional nascida no fim da década de 2000 e que se apresenta com características que a diferem da “velha escola”, devido disparidades entre a geração das décadas de 1980-1990 e a do novo milênio: maior grau

² A Lei 10.639/03 institui o ensino em História e Cultura afro-brasileira nas redes de ensino do País (BRASIL, 2003).

de escolaridade, facilidade ao acesso de tecnologias, melhor poder aquisitivo, flexibilidade no trato com a grande mídia e considerável traquejo comercial. Tais traços seriam aspectos comuns aos novos poetas da rua e diferenciariam as escolas. Ainda em Fávero (2015), o *rapper* Dexter afirma que “*rap* é música que reúne as pessoas pra tratar de consciência política, racial e social e traz cultura pra quem foi privado de ter”, apresentando em seu discurso a representação viva do quinto elemento do *hip-hop*. Outros artistas como Emicida, RAPadura, Criolo, Projota e Kamau são citados por Teperman (2015) como representantes desse novo contexto.

4 APRESENTANDO O NOVO RAP NACIONAL E A SUA CRÍTICA POLÍTICA

O *rap* se inseriu na cultura brasileira partindo de referências trazidas dos Estados Unidos na década de 1970 em grandes metrópoles brasileiras e, desde então, vem conquistando adeptos de outros nichos urbanos para além da periferia. Atualmente, a contracultura do *rap* foi abraçada por outras parcelas da população, sobretudo devido à nova escola do *rap* e sua visibilidade dentro das grandes mídias de divulgação. Respeitando o legado e sendo diretamente influenciado pela dita velha escola, composta por Rappin Hood, Gabriel, O Pensador e outros artistas aqui citados, a nova escola do *rap* abrange tanto a realidade cruel da periferia quanto embala *playlists* de grande visibilidade e alcança novos ouvintes e suas respectivas vivências.

Considera-se que o *rap* deixou de ser um produto bruto consumido por nichos específicos para ser um valioso item mercadológico e extremamente vendável. Herschman (2005), pontua que a sociedade contemporânea se caracteriza por sua teatralização e, diferente do passado, não basta ao indivíduo apenas ser, acreditar numa causa ou identificar-se com um projeto: é preciso obter visibilidade e espetacularizar isto de modo que seja possível se posicionar social e politicamente e construir sentidos no cotidiano.

Nessa linha, ao estabelecer parcerias e uma comunicação aprazível com a indústria cultural e os meios de comunicação, os artistas dessa nova escola conseguem angariar a cada dia novos apreciadores de suas artes e disseminar seus ideais de forma mais consistente e direta, ressignificando esse movimento tipicamente suburbano. Partindo desse pressuposto, entende-se que a massiva aceitação e o estrondoso êxito entre os novos artistas e seus consumidores advém – além do conteúdo de suas composições – principalmente da exposição midiática e do contato direto com o público através das redes sociais. Ainda que a indústria cultural siga elitizada, a inserção do *rap* nas grandes mídias possibilita uma maior visibilidade a artistas negros e periféricos, comumente marginalizados perante a indústria e a sociedade, dando voz na medida do possível a questões sociais pertinentes.

Dessa maneira, artistas brasileiros como Djonga, por exemplo, se utilizam desse espaço e de sua voz para difundir a cultura e manifestar através da potência de suas líricas as indignações coletivas que, a partir da palavra cantada do *rap de protesto*, conseguem explanar que apesar de toda a miscigenação, o Brasil ainda é um país de população segregada. Essa relação entre a indústria cultural e um produto cultural marginalizado abre espaço para a perspectiva de uma realidade social mais plural. Nesse cenário, dentre tantos artistas que carregam o legado do novo *rap*, conhecemos um dos principais nomes do cenário atual: Djonga.

4.1 DJONGA

Gustavo Pereira Marques veio ao mundo na década de 1990 para outrora, alguns anos depois, vir a ser um dos *rappers* mais respeitados da atualidade: Djonga. Nascido em Belo Horizonte, na Favela do Índio e criado no bairro de São Lucas, Santa Efigênia, iniciou sua carreira participando de saraus de poesia. A partir disso, seu interesse pelo *rap* foi se manifestando e em seguida passou a escrever suas próprias letras. Logo firmou parceria com outros artistas, criou a DV Tribo, um grupo, e foi conquistando seu destaque no meio artístico (FERNANDES, 2019).

O artista deixa explícito que a influência de outras sonoridades como o *funk* e o *samba* foram essenciais em sua trajetória, ritmos também negros que serviram de inspiração para sua carreira antes mesmo do próprio *rap*. Suas músicas têm como características principais as problematizações e as profundas reflexões sobre o contexto brasileiro (DORNELAS, 2017). Sofreu direto impacto de Racionais MC's e, merecidamente, conta com a admiração e respeito dos integrantes da cena *rap* nacional, sendo uma referência da nova escola de *rap*, mesmo com pouco tempo de carreira. Sua discografia compreende os álbuns Heresia (2017), O menino que queria ser Deus (2018), Ladrão (2019), Histórias da Minha Área (2020), NU (2021) e O Dono do Lugar (2022).

5 ANÁLISE DE COMPOSIÇÃO: UM OLHO NA RIMA, OUTRO NA FÚRIA

Aqui aponta-se a verificação de como as produções desse rapper nacional propõem novas leituras sobre o ambiente social e político nacional. Especificamente nessa análise, a letra trabalhada será “Olho de Tigre”, composta por Djonga.

Importante citar que a análise de discurso configura-se como uma forma de interpretação da linguagem. O texto, por si só, carrega um sistema de defesas e sintomas no

qual, quando desmembrado e analisado criteriosamente, pode-se perceber quais os compromissos ele realiza e do que ele se apropria; em segundo plano, a leitura psicanalítica das camadas de sentido do texto se preocupará com qual tipo de reação ela causará no destinatário e quais serão as associações livres a que ele induz (DUNKER et al., 2016).

A primeira etapa de uma AD consiste em descontinuar as definições e contextualizações “naturais” do discurso, atribuindo ao ponto de vista sua relação com o outro. Um discurso cria uma unidade entre práticas sociais e de transmissão simbólica diferentes entre si, reunindo por exemplo, aspectos da alta e da baixa cultura, da apreensão popular ou especializada de um objeto levando em conta posições de classe, de disciplina e de valência de autoridades distintas. Já a segunda etapa da AD consiste em detectar os acontecimentos que estabelecem transformações que remetem a novas unidades entendidas como efeito de discurso. Os limites que o discurso encontra em outro discurso, o tipo de ligação entre um discurso e suas instituições, suas inscrições jurídicas, suas normas ou disciplinas (DUNKER, et al., 2016).

A partir das metáforas, tenta-se compreender o significado atribuído a determinada fala, considerando as entrelinhas e conjuntura ideologica-social-política, como se, quase como uma tradução simultânea, a AD nos apresentasse um outro ponto de vista e tentasse explanar qual a intenção provável do autor/compositor em determinada lírica ou publicação. O locutor apresenta-se como "porta voz" que reproduz em seu próprio discurso o discurso do Outro (DUNKER, et al., 2016).

"Olho de Tigre" é uma composição do artista Djonga, que faz direta referência à canção "Eye of Tiger", sucesso da banda norte-americana Survivor no ano de 1982. Nesta composição modelo para a obra de Djonga, em resumo, fala-se muito sobre se ter coragem e sobre apenas um homem querendo sobreviver; a música foi trilha-tema do filme Rocky III e descreve alguém se dedicando aos treinos para superar dificuldades. Além disso, eles baseiam a letra e o título de ambas as canções na pedra “olho de tigre”, considerada um poderoso talismã de proteção e força, carregada de uma ampla gama de simbologias e misticismos. É considerada uma pedra de clareza mental, capaz de ativar de forma intensa nosso intelecto e impulsionar a tomar decisões firmes. As características e simbologias desse talismã, juntamente com os arquétipos expressados em ambas composições, serviram de inspiração e embasamento no discurso aguçado e crítico de tais letras (LUHEM, 2020).

Em "Olho de Tigre", Djonga transcreve em forma de lírica a mesma vontade de sobreviver – nesse caso atrelado à batalha diária de um sujeito preto tentando sobreviver no Brasil. Pode-se perceber um apelo histórico muito forte, referenciando ao nazismo e o quão

essa parte da história foi agressiva a população preta. Aborda o racismo presente na sociedade, tanto nas relações sociais corriqueiras quanto nas relações afetivas e românticas.

Assim sendo, pontua-se que a AD é um dos métodos mais utilizados para analisar um discurso, sendo ele oral ou não, averiguando dentro do próprio discurso quais sentidos prováveis ele assume ou pode assumir sem deixar de considerar as particularidades do sujeito, sua história, ideologia e o contexto social no qual este sujeito está inserido.

Desse modo, a seguir, partiremos para a análise propriamente dita; a composição que será analisada é a seguinte:

OLHO DE TIGRE – DJONGA (2017)

Um boy branco, me pediu um *high five*
 Confundi com um *Heil*, Hitler
 Quem tem minha cor é ladrão
 Quem tem a cor de Eric Clapton é
 kleptomaniaco
 Na hora do julgamento, Deus é preto e
 brasileiro
 E pra salvar o país, Cristo é um ex-militar
 Que acha que mulher reunida é puteiro

 Machista 'tá osso
 E até eu que sou cachorro não consigo
 mais roer
 E esse castelo vai ruir, e eles são fracos,
 vão chorar até se não doer
 Não queremos ser o futuro, somos o
 presente
 Na chamada a professora diz, "Pantera
 Negra"
 Eu respondo, "Presente"
 Morreu mais um no seu bairro
 E você preocupado com a buceta branca
 Gritando com a preta, "Sou eu quem te
 banca!"
 Assustando ela, "Sou eu quem te espanca!"
 Mais que um beck bom
 Profissão nenhuma exige que analise
 pernas
 Sustentar família exige que tu faça planos
 Dizem que sou frio, duro como uma pedra
 Rasgam fácil, parecem feitos de pano

 'Tô olhando da janela, sociedade escrota
 Caras que pagam de macho com o pau
 boca

Bando de pau no cu
 Bando de pau no cu!
 Nesse quesito serão premiados
 Hors Concours

 'Tô crítico igual cartoon do Henfil
 Com esses Danilo Gentili eu não vou ser
 gentil
 Te informando, Jornal Nacional
 Talvez por isso que me chamam de
 sensacional
 Tenho sido tão verdadeiro
 Que prefiro não usar ouro, e não ser falso
 em nada
 Tem quem fica a ver navios
 E tem quem chega longe de jangada

 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista

 Sensacional
 E sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista

 Falam tanto de Deus e diabo
 É que vocês só enxergam 2D
 Dominei as peças do dominó
 Cantando em dó menor pra ser o sol maior
 Um artista versátil
 Portando Versace

Mas se quiser versar aqui
Não importa seu kit

Moleques fumando pedra
Nós só lançando pedrada
Consuma dos nossos craques
Pra ver que crack num é nada
É que tudo acaba em pizza
A massa condicionada
Nas bordas e sem recheio
Mas creio que um dia passa

Não sei o que é *rap game*
Deve ser mais um videogame que eu não
pude ter
Meio que 'tá no ar
Coisas que não se podem ver
Estranho
Tipo gente de pele clara se chamando de
nigga
Eles me lembram Vikings
Eu 'tô lembrando Tiga

Melhor Tyga, *eye of tiger*
Estamos de olho
Eye of tiger, eye of tiger, eu sigo de olho

Olha eu olhando pros fascista
Igual Floyd olha pro McGregor
Se num entendeu o que eu tô falando
Eu devo 'tá falando grego, ó

Sou reflexo da sociedade, reflexo virou
matéria
Os preto 'tá tão no topo
Que pra abater só um caça da Força Aérea
Seu time cometeu falta grave
Nós resolve no tapa
E meu disco é a prova
Que se pode julgar o livro pela capa

Sensação, sensacional
Sensação, sensacional (ei)
Sensação, sensacional
Firma, firma, firma
Fogo nos racista
Sensacional
E sensação, sensacional
Sensação, sensacional
Firma, firma, firma
Fogo nos racista

De início, o MC dispara:

“Um boy branco, me pediu um *high five*/ Confundi com um *Heil*, Hitler/ Quem tem
minha cor é ladrão/ Quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco”

Para essa análise, é importante salientar que por mais exploradora que seja, a psicanálise, teoria do inconsciente e prática clínica, não tem a intenção de analisar o que está subjetivamente na arte, mas deseja propor uma reflexão acerca do seu conteúdo evidente. Sobre essa constatação, Tania Rivera (2002) propõe que tanto uma experiência quanto a outra, de diferentes maneiras, podem provocar reviramentos imaginários³ e estranhamentos capazes de metamorfosear a vida. A autora argumenta ainda que, essencialmente, o homem está sempre em busca da pertença e que é por meio da cultura que ele consegue pertencer à sociedade, pois é mediante o laço social que ele adquire recursos que permitem a construção da sua subjetividade; o meio artístico possui uma expressiva parcela no que tange à ascensão cultural,

³ Para Lacan, o imaginário, juntamente do real e do simbólico, é um dos campos do nó borromeano em que o sujeito não consegue distinguir o que pertence a ele e o que vem do outro, implicando a fantasia e a relação que este tem com a imagem (COSTA, 2017).

uma vez que “a arte nomeia, de forma imprevisível e sem garantias, o surgimento do sujeito na cultura, fora dele mesmo” (RIVERA, 2014, p. 245).

O que esse *rap*, em sua poesia, critica e discute reinventa linguagens e cria narrativas que ainda não estavam lá; é também um poema sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar uma história escondida. Por conta disso, discutir sobre o racismo é enfrentar nossas identificações, nossa fantasia, nossos dispositivos de colonização, e colocar em questão nossa capacidade de reconhecer a diferença no seu grau mais elevado enquanto diferença simbólica (KILOMBA, 2020).

Partindo dessa visão, pode-se intuir que há nesse trecho, primeiramente, a ambiguidade presente entre o ato simbólico de um cumprimento coloquial e uma saudação de cunho nazista, visto que, em sequência, Djonga faz um recorte de cor, no qual aponta que caso tivesse pele clara teria privilégios; sugere também que em caso de comportamento delituoso, um homem branco teria um maior aporte de prováveis absolvições visto que a cor da pele, por si só, garante privilégios sociais, fato que relaciona-se com a reflexão proposta no início dessa discussão.

Em seguida, o MC traz:

“Na hora do julgamento, Deus é preto e brasileiro/ E pra salvar o país, Cristo é um ex-militar/ Que acha que mulher reunida é puteiro/ Machista 'tá osso/ E até eu que sou cachorro não consigo mais roer/ E esse castelo vai ruir, e eles são fracos, vão chorar até se não doer”

Aqui, evidencia-se uma perspectiva cristã conservadora por vezes contraditória, e mostra-se pertinência na intenção de pertencimento e reconhecimento no outro, em que em horas propícias – o julgamento –, Deus seria preto e brasileiro, assemelhando-se a um sujeito/coletivo. No entanto, no cenário político, quem salvaria o País seria um outro Cristo – um Messias, com promessa de salvação geral – sendo esse um ex-militar com concepções machistas que contradizem a primeira frase, na qual entende-se que o significado presente se dá a partir da conveniência da situação.

Essa passagem da canção permite pontuar a noção de que os avanços civilizatórios se traduzem, para além do mal-estar, em efeitos de segregação. A segregação, para Lacan, é considerada não somente enquanto consequência política e social do discurso, mas como algo presente nas práticas e estratégias políticas, possuindo uma dimensão fundamentalmente estrutural que articula-se com a ideia de que em psicanálise, a segregação está também no princípio, uma vez que todo discurso produz segregação. Logo, ao passo que se tem a segregação fundamental (estrutural), tem-se também as práticas de segregação, segregação essa

que não se configura como um efeito inverso à discriminação e sim como um de seus desdobramentos (FONTENELE et al., 2018). Essa lógica aponta para o racismo como uma forma de racionalidade, um modo de compreensão das relações, que constitui as ações conscientes e inconscientes (ALMEIDA, 2019).

Também nesse fragmento percebe-se a homofonia de significantes: roer, ruir, doer. A construção da letra se vale muito dessa manobra linguística para expressar através de seus deslizes outros significados para além do significante, expressando um efeito de amálgama que denota fusão em um todo orgânico e caracteriza a poesia como “hesitação prolongada entre som e sentido” (VALÉRY, 1960, p. 637 apud FALEIROS; ZULAR, 2014).

Seguidamente, temos:

“Morreu mais um no seu bairro/ E você preocupado com a buceta branca/ Gritando com a preta, "Sou eu quem te banca!// Assustando ela, "Sou eu quem te espanca!"

Quanto ao contexto, o discurso desse trecho da composição pretende atingir de forma direta e ácida a disparidade entre o tratamento nas relações inter-raciais; se refere ao comportamento machista dos homens que têm como prioridade se relacionar com mulheres brancas e tornar isso uma pauta, enquanto as mulheres negras sofrem violências diárias e experimentam a solidão. Pode ser uma alusão a uma possível crítica a parte dos participantes dos movimentos negros que discutem extensivamente sobre “palmitagem” – termo criado por mulheres negras brasileiras e utilizado para referir-se aos relacionamentos inter-raciais de homens negros – frente a alarmante taxa de homicídios que tem crescido e atingido os jovens da periferia. A crítica se dá principalmente à energia libidinal gasta na discussão desse tema em vez do repúdio a crimes revoltantes, como a própria violência doméstica.

Pode-se pensar essa relação tendo por base a ponderação de Frantz Fanon (2008) quando ele declara que a pessoa preta se sente inferior e por isso aspira a ser admitida no mundo branco. De acordo com o autor, “há no homem de cor uma tentativa de fugir à sua individualidade, de aniquilar seu estar-aqui” (FANON, 2008, p. 66). Nesse sentido, dormir com uma mulher branca concretizaria uma “autêntica” virilidade, simbolizando a permissão nos olhos do branco, uma vez que ele seria o Outro:

“Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser branco. Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco. Ora — e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu — quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco.” (FANON, 2008, p. 69).

Necessário destacar a frase mais marcante da canção:

“Fogo nos racista”

O excerto que SE repete algumas vezes na construção da música, a partir da análise dos sintomas que irrompem coletivamente em uma cultura, aponta para um desejo indignado e repleto de fúria de que os racistas, bem como tudo o que representam, entrem em combustão. A faixa vai além dessa memorável e importante frase, confirmando uma política de extermínio pelo próprio alvo e agora ecoando como um lema primordial a esse público, além de chamar atenção para as situações que se relacionam não só com o racismo mas com a pobreza, machismo, fascismo e negligência existentes no Brasil contemporâneo.

Associa-se com a pulsão de vida, uma vez que engloba atitudes que visem à sobrevivência do artista e do seu povo. Constatase, também, a existência de uma via com dois sentidos: por um lado, os processos que provêm do inconsciente os quais se movem em busca da satisfação dos seus desejos e, por outro, a realidade e o que se pode ou não fazer de acordo com as leis, que acaba impedindo de realizar o que se deseja. Por conta disso, a parte inconsciente do sujeito age furtivamente.

Essa passagem da canção retrata a ira que pertence à juventude que cresce carente de oportunidades e que precisa ser ouvida e faz uma crítica aguçada à sociedade brasileira, englobando temas de forma particular, profunda e carismática, denotando características próprias do estilo do MC mineiro. Neste ponto, convém dizer que para a psicanálise, o desejo apresenta duas dimensões básicas, sendo por um lado aquilo que nos movimenta em direção a algo que foi eleito como objeto do desejo e por outro, a volta a uma experiência que um dia se formou (GARCIA, 2021). Sendo assim, esse trecho aponta para um desejo latente do sujeito expresso em forma de metáfora, o qual relaciona-se com o combate à produção sistemática de morte (simbólica ou não) característica desse sintoma social que é o racismo do país.

Quando nos apoiamos no debate apresentado por Fanon (2008), fica mais fácil compreender o porquê Djonga propõe que se coloque “fogo nos racista”. O teórico martinicano faz um tratado fundador da teoria pós colonial e das reflexões de como a colonização empreende e traz consigo um discurso que precisa ser confrontado por ser racialista, um discurso que hierarquia e justifica a dominação com suas antropologias da subserviência e que se entraña na educação nas formas de entendimento do sofrimento mental em todos os setores do nosso laço social. Ele revela ainda que a experiência do racismo leva a um tipo de sofrimento que está sempre articulado com outras narrativas de sofrimento e traz o fato de que não estamos falando

da objetividade da cor da pele, mas isso está filtrado por fantasias, por atribuições de valor e pela posição que colocamos o outro.

Mais adiante, o artista versa que:

“Não sei o que é *rap game*/ Deve ser mais um videogame que eu não pude ter/ Meio que ‘tá no ar/ Coisas que não se podem ver/ Estranho/ Tipo gente de pele clara se chamando de nigga/ Eles me lembram Vikings/ Eu ‘tô lembrando Tiga/ Melhor Tyga, eye of tiger/ Estamos de olho/ Eye of tiger, eye of tiger, eu sigo de olho”

Nesse trecho, Djonga expõe a disparidade de classes e o racismo intrínseco. Quando ele diz que o “*rap game*” trata-se provavelmente de “um videogame que eu não pude ter”, é possível estabelecer um jogo fonético entre as proposições “*rap game*” e “*happy game*”, e interpretar que o fragmento relaciona-se com a realidade de privação e acesso negado à meios de diversão devido a sua posição social, embora tenha encontrado no “*rap game*” o acesso a tudo que outrora desejou.

“Meio que ‘tá no ar/ Coisas que não se podem ver” – aqui, o artista descreve a dimensão de invisibilidade do racismo presente na subjetividade da sua vivência. Embora o sofrimento perpetrado socialmente seja escancarado há décadas, ainda há um desvio de foco sobre essas questões. Fanon (2008) abre portas para olhar o processo colonial como um processo de produção de vidas que são subalternas em relação a outras vidas, enfatizando a situação de humilhação social que a negritude enfrenta e transformando configurações de conhecimento e poder à medida que se move entre limites opressivos entre a margem e o centro (KILOMBA, 2020). Sendo assim, o *rap* em geral (e esse em particular) carrega consigo não só palavras de luta, como também palavras de dor e opressão.

Além disso, a pronúncia errada da palavra “Tyga” (“Tiga”), contida na letra, se faz presente como recurso de linguagem para rimar com a palavra *nigga* – expressão usada para designar pessoas pretas de forma agressiva e pejorativa. A pronúncia correta para “Tyga” – também nome de um *rapper* americano – soa como uma mutação da palavra “*Tiger*”, evocando a expressão que originou o título dessa composição e carregando consigo todas as simbologias previamente expostas nesse trabalho.

Posteriormente, é dito:

“Falam tanto de Deus e diabo/ É que vocês só enxergam 2D/ Dominei as peças do dominó/ Cantando em dó menor pra ser o sol maior/ Um artista versátil/ Portando Versace/ Mas se quiser versar aqui/ Não importa seu kit/ (...) Sou reflexo da sociedade, reflexo virou matéria/ Os preto ‘tá tão no topo/ Que pra abater só um caça da Força Aérea”

Nesse ponto, Djonga fala sobre a sua ascensão na música e perante a sociedade; enfatiza a perspectiva social quando diz “falam tanto de Deus e diabo, é que vocês só enxergam 2D”, no sentido de que, corriqueiramente, esperam de um sujeito que está inserido no mesmo contexto que ele siga por dois rumos, numa perspectiva bidimensional, quando ele surpreende trilhando outro caminho – o caminho da arte – e galga seu lugar ao sol, mesmo indo contra os diversos percalços impostos pelo Estado, esse que mina, violentamente, suas expectativas e o coloca como menor numa pirâmide social que se retroalimenta dessas subalternidades vividas desde os primórdios da colonização e utiliza-se da necropolítica para permanecer no poder e continuar cerceando os direitos dessa parcela da população.

Destaca-se que o corpo negro passa por um processo de desumanização numa estrutura segregacionista e tenta escapar do racismo, buscando a liberdade de ser quem se é. A História foi e ainda é contada a partir de uma perspectiva colonialista, branca e masculina e a população sempre posta à margem, até mesmo da História, anseia “dominar as peças de dominó”, ser sujeito da própria história e poder narrá-la através do ponto de vista das suas próprias questões. Empoderar-se e questionar o lugar no mundo é um ato político e dialoga com a ideia de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS, 1990, p. 152 apud KILOMBA, 2020, p. 27), subvertendo o lugar previsto pelo dispositivo colonial de subalternidade.

Compreender o racismo estrutural enquanto violência direta implica entender o fenômeno como conjuntural, uma anomalia/patologia social. Quando se trata o racismo como algo “normal” que constitui as relações no seu padrão de normalidade, há um constrangimento aos indivíduos; essa tratativa como modo de estrutura social constitui as ações conscientes e inconscientes e está diretamente ligada à economia, política e subjetividade. Há uma denegação (recusa do sujeito em reconhecer como seu um pensamento/desejo anteriormente expresso conscientemente) do racismo no Brasil, reinterpretando a democracia racial no país e implicando que existiria então um recalque que incide na língua, herança do período colonial atrelada às condições políticas, econômicas e a construção da subjetividade. O racismo é o resultado de uma reconfiguração estrutural do período pós abolição e a reaparição de significantes tem um uso específico num racismo extremamente linguístico, que envolve um manejo muito próprio da linguagem (ALMEIDA, 2019).

Portanto, no tratamento desse racismo o primeiro movimento é poder nomeá-lo, percebê-lo e fazer com que o sujeito escute-se como produtor e reproduutor desse discurso ou como aquele que sofre os efeitos desse discurso sobre si, contrariando um conjunto imenso de expectativas sociais. Para se combater essa estrutura, faz-se necessário o engajamento político

na causa, que depende de uma reorientação ideológica. Além disso, é urgente discutir a eficácia política do poder simbólico na luta por um mundo mais emancipado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento *hip-hop* carrega consigo uma bagagem de opiniões, lutas, cobranças e participação política através da cultura. Acredita-se que os movimentos periféricos possuem grande importância para a construção de uma cidade e que as pautas elucidadas através deles devem receber olhar atento dos debates políticos. Não se faz necessário para os artistas explanar diretamente através das composições suas posições políticas ou partidárias, embora não haja nenhuma contra-indicação para isso. No entanto, a forma de dizer proveniente do *hip-hop* tem sua própria e incisiva característica peculiar, que mostra que o *rap* tem lado e não é ao lado do fascismo.

Além disso, o que se pretende a partir da composição e do *rap*, em geral, é provar que o existir é político, que as formas de expressões através da palavra cantada podem se tornar imensas quando ecoadas por uma multidão, contemplando todas aquelas parcelas que se encaixem na métrica. O movimento se mostra como imprescindível ao sujeito político nas esferas públicas dentro do contexto periférico, um aliado para uma juventude marginalizada, tornando os outrora coadjuvantes da periferia em protagonistas de um novo cenário urbano com a devida relevância social. É através dessa cultura que a maioria dos jovens conseguem encontrar voz para manifestar o que sentem e, também, expressar a vontade coletiva de ter uma realidade melhor, apropriando-se de uma forma simbólica do espaço urbano e discutindo a situação política, bem como denunciando os problemas. Desse modo, os jovens mostram que não estão indiferentes às questões sociais coletivas e demonstram interesse numa transformação. Por isso representam, segundo Herschmann (2000 apud LOURENÇO, 2010), um “avesso do cartão postal”, expondo o Brasil do jeito que ele é: “fragmentário e plural”, repleto de conflitos e diferenças sociais.

A arte é uma forma de política, política é uma forma de arte. São realidades indissociáveis - na base de toda sociedade há uma dimensão estética. Como no filme Rocky III, sua música-tema “Eye of Tiger” e na música “Olho de Tigre”, todos os enredos se interseccionam: o caminho a ser percorrido para a dita vitória não é fácil, o que significa que é preciso que cada um que ousa traçar esse caminho terá que lidar com seus próprios medos e angústias, para além de todas as outras violências sociais atreladas à uma pessoa preta e

periférica, mas encontram na música a voz e a compreensão necessária para enfrentar os conflitos e fraturas sociais.

No que diz respeito à questão norteadora deste trabalho, conclui-se que a discussão do *rap* sobre o cenário político brasileiro vai além de posições partidárias ou votos em uma eleição. Para além da afinidade com as propostas de algum candidato, a política que envolve essa cultura diz respeito às necessidades sociais e ideológicas dessa fatia da população. Pode-se afirmar que o *rap* é político por si só, apenas por existir, com suas cargas de significados e necessidades do sujeito, tanto para autores de músicas quanto para ouvintes. Além de criar um grupo de fãs, inegavelmente nasce junto dos sucessos das faixas um grupo político que brada por liberdade de expressão e por uma condição de vida aprazível.

Debater sobre o saber, as instituições ou as normas que definem a posição do sujeito para sua inscrição no discurso e a individualização dos personagens que o representam é função da análise psicanalítica de discurso e converge para a renovação de noções de subjetividade por levar em consideração a perspectiva do sujeito, do sofrimento e do laço social, trazendo implicações para os usos e engajamentos discursivos do sujeito em suas apropriações ético-políticas. Evidencia-se a conexão entre a psicanálise lacaniana e o que pensam Fanon e Kilomba sobre a formação da função do eu: há uma quebra na constituição do sujeito negro por este não possuir uma imagem espectral, provocando sofrimento. Nesse sentido, o movimento *hip-hop* (e o *rap*, especificamente) atua como um resgate do que é ser negro através da cultura e põe Djonga como referência pro movimento preto, gerando identificação nos ouvintes - através da identificação do público com o *rap* pode-se concluir que este configura-se como uma “cura” para a ausência de identificação; a cultura é dotada de cura quando o sujeito se identifica com ela.

O *hip-hop*, enquanto “cultura de rua” enfatiza sua função de contestação social, na qual pode mostrar a realidade urbana sob as mais diferentes óticas. Sob esse viés, os artistas enquanto narradores dos fatos sociais tentam reintegrar a periferia como parte valiosa da cidade, reiterando o direito de pertencer à sociedade e não mais estar caracterizada às margens dela. Conclui-se, assim, que o caráter ideológico do discurso não pode ser apreendido pela análise isolada ou interna de uma de suas incidências, o que torna ideológico o discurso é a sua articulação, ou seja, a transversalidade não contraditória entre espaço, lugar e posição.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BRASIL. Lei nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Institui o ensino em História e Cultura afro-brasileira nas redes de ensino do País. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 10 jun 2022.

COSTA, A. C. R. **Entre ver e olhar: a arte pelos olhos da psicanálise**. 2017. 34 f. TCC (Graduação) - Curso de Psicologia, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2017. Disponível em: <https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/bitstream/handle/123456789/4860/Ana%20Carolina%20da%20Rocha%20Costa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 nov. 2022.

DORNELAS, L. A trajetória de Djonga. **Redbull**, 2017. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>>. Acesso em: 17 set. 2022.

DUNKER, C. I. L; PAULON, C. P.; MILÁN-RAMOS, J. G. **Análise psicanalítica de discursos: perspectivas lacanianas**. 2016.

FALEIROS, A.; ZULAR, R. Nos Passos de Valéry. **Tempo Brasileiro**, v. 197, p. 19-32, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÁVERO, P. **O RAP PELO RAP: documentário sobre HIP HOP e RAP no Brasil**. Youtube, 2015. 1 vídeo (75 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt7S6YkosPc>. Acesso em: 31 mai. 2022.

FERNANDES, R. O rap nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, n. 3, 2019.

FIGUEIREDO, L. C.; MINERBO, M. Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo. **Jornal de psicanálise**, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 257-278, jun. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 set. 2022.

FONTENELE, T. C. B.; SOUZA, L. B.; LIMA, M. C. P. A segregação em Lacan cinquenta anos depois. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 3, p. 493-505, dez. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652018000300006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 nov. 2022.

GARCIA, D. A inquietude do desejo. **UOL**, 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/reportagens-especiais/a-inquietude-do-desejo/#cover>. Acesso em: 19 nov. 2022.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 5.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HINKEL, J.; MAHEIRIE, K. Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. **Psicologia & Sociedade**, v. 19, p. 90-99, 2007.

HINKEL, J.; MAHEIRIE, K. Rap: reinvenção do sujeito e da cidade. **Psicologia em Estudo**, v. 23, 31 out. 2018.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LOUREIRO, B. R. C. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos brasileiros**, n. 63, p. 235-241, 2016.

LOURENÇO, M. L. Arte, cultura e política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos. **Psicología para América Latina**, México, n. 19, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 nov. 2022.

LUHEM. O que é a pedra Olho de Tigre. **Blog Luhem**. 2020. Disponível em: <https://www.luhem.com.br/blogs/noticias/pedra-olho-de-tigre-e-seus-significados>. Acesso em 9 out 2022.

PERES, F. **Rap, MPB e redemocratização, por Ricardo Teperman**. Democracia em Disputa, 2021. Disponível em: <https://democraciaemdisputa.com.br/videos/rap-mpb-e-redemocratizacao-por-ricardo-teperman/>. Acesso em: 11 jun. 2022.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RIVERA, T. **O sujeito está na arte**. Niterói: Viso – Revista eletrônica de estética nº 15, 2014.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.