



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
JORNALISMO

THALITA DE SOUSA VALENTE

EMICIDA: A TRAJETÓRIA DO RAPPER NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E
CULTURAL

Rio de Janeiro

2018

THALITA DE SOUSA VALENTE

**EMICIDA: A TRAJETÓRIA DO RAPPER NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E
CULTURAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação
Social – Jornalismo da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Jornalismo.

Orientador: Muniz Sodré

Coorientadora: Zilda Martins

Rio de Janeiro

2018

A todos que acreditam nos sonhos, na renovação do amanhã, na próxima vida, na quebra de padrões, no rompimento de barreiras, na ocupação dos espaços, na força do amor, e na revolução.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus orixás, por guiarem meus passos, iluminarem minha cabeça, e assim me permitirem caminhar em paz, alcançando mais um objetivo. Agradeço a eles pelas pessoas que cruzam minha estrada, pelos amores que conheço, e pelo ninho de guerreiros em que fui criada.

Agradeço a humildade de Muniz Sodré em me aceitar como orientanda.

Neguinho é o caralho,
meu nome é Emicida, porra!
O zica, corra, trinca, brabo, desde a orra
É o fim da zorra, vim dos free que é
mate ou morra.
Frio, masmorra, tio, do morro à
desforra. (EMICIDA, 2009).

RESUMO

O presente trabalho aborda a trajetória do rapper Emicida, tanto no cenário do rap enquanto gênero musical, ou seja, enquanto membro da indústria, quanto de forma cultural, observando os lugares que o objeto percorre e os espaços que ocupa. Para fomento da reflexão, busca analisar de que forma o rap é construído no Brasil, qual é seu público, de que maneira esses indivíduos se posicionam socialmente, e qual sua relação com o mercado. A partir da compreensão de que o rap dialoga com a indústria hegemônica e com a indústria não hegemônica, há outro recorte, a fim de debater a qual desses lados Emicida pertence. Como base de pesquisa, optou-se pela análise de composições do rapper, entrevistas e ações. Toma-se como bibliografia básica a tese de doutorado de Pablo Laignier (2013) sobre o funk fluminense, a obra “Claros e Escuros” (2015) de Muniz Sodré, e o “Discurso Sobre a Negritude” (1987), de Aimé Césaire. Por fim, conclui que é preciso aprofundar as pesquisas relacionadas à negritude, à representatividade e à mídia

Palavras-chave: Emicida. Indústria cultural. Música marginal. Negritude. Representação.

ABSTRACT

The present work deals with the trajectory of the rapper Emicida, both in the rap scene as a musical genre, that is, as a member of the industry, and in a cultural way, observing the places that the object travels and the spaces it occupies. To encourage reflection, it seeks to analyze how rap is constructed in Brazil, what its audience is, how these individuals position themselves socially, and what their relationship with the market is. From the understanding that rap dialogues with the hegemonic industry and the non-hegemonic industry, there is another clipping in order to debate which of these sides Emicida belongs. As a research base, we opted for analysis of rapper compositions, interviews and actions. The basic bibliography is Pablo Laignier's doctoral thesis on funk in Rio de Janeiro, "Claros e Escuros" wirted by Muniz Sodré, and Aimé Césaire's "Discourse on Negritude". Finally, it concludes that further research on blackness, representativeness and the media is needed.

Keywords: Emicida. Cultural industry. Marginal music. Blackness. Representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. MÚSICA MARGINAL E A INDÚSTRIA CULTURAL	14
2.1 Indústria Cultural	14
2.2 Mainstream e underground.....	17
2.3 Um negócio toda vida marginal.....	21
2.4 O Renascimento do Harlem e a negritude americana.....	23
3. DIFERENTES ASPECTOS DA VIDA NEGRA	26
3.1 A história de Emicida pela música.....	26
3.2 O negro na mídia brasileira.....	30
3.3 A espetacularização do povo preto.....	33
3.4 Dados estatísticos dos negros no Brasil.....	36
4. A NEGRITUDE COMO MOTOR DE TRANSFORMAÇÃO	40
4.1 A negritude em Emicida.....	40
4.2 Pelas palavras do rapper.....	43
4.3 Ocupando espaços, representando o povo marginalizado.....	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
7. WEBSITES	53
8. DISCOGRAFIA	55

1. INTRODUÇÃO

Por volta dos anos 80, em São Paulo, Pepeu e Mike abriram espaço para o rap nacional, com a música *Sebastian Boys Rap*, que foi lançada como parte da coletânea *Remixou? Dançou!* (CBS, 1987). Mesmo que tímido, o ritmo já traçava suas características principais: era cantado por jovens negros e periféricos, produzido de forma independente e bradava contra a linha de produção “mais do mesmo”, conforme José Carlos Gomes da Silva (1998) explica em sua tese de doutorado.

Conquistado esse espaço, o rap paulistano ganha novas vozes, como a de Sabotage, conhecido como Mestre do Canhão, Racionais MC's - formado em 1980, com seu primeiro disco lançado em 1988, composto por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay -, Dexter, Mano Brown. Ainda que periférico e distante da mídia das massas, o rap foi se infiltrando nos programas de domingo, nas telas de cinema e era cantado na sua forma mais pura, apresentando as infelicidades geradas pelas diferenças sociais, a realidade da favela paulistana, o “outro caminho”, do tráfico, escolhido por muitos companheiros de vida desses rappers.

Um bom exemplo de rapper que alcançou grandes públicos, além daquele esperado - aquele que se identificava com suas letras, os favelados, os pobres, os pretos -, foi Sabotage. Conhecido como o Mestre do Canhão, Mauro Mateus dos Santos, nascido em 1973, foi reconhecido enquanto músico, cantor, compositor e ator. Antes da vida de rapper, “Sabota”, como era chamado, praticava assaltos e gerenciava o tráfico. Porém, ao se encontrar na música, passou a compor e cantar suas rimas em festivais de rap. Sabotage participou de dois filmes nacionais: “O Invasor”, de Beto Brant; e “Carandiru”, de Hector Babenco. Em 2000, o rapper lançou o único disco da carreira, “Rap é Compromisso”, considerado por apreciadores do velho rap (como eu), o melhor CD do estilo nacional. Apesar de seu talento genuíno, Sabotage foi assassinado em 2004, com 4 tiros nas costas. Um crime sem desfecho.

Paralelamente, outros talentos do rap nacional nasciam. No Rio de Janeiro, os nomes da vez eram Marcelo D2, Black Alien e B Negão, integrantes do grupo Planet Hemp, que defendia veementemente a legalização da maconha. E esse discurso era mais do que claro em suas letras. Outra figura muito presente (mas não muito aceita no meio)

era a de Gabriel, O Pensador, que veio da Zona Sul do Rio de Janeiro e rapidamente foi contratado pela Sony Music.

Por esse caminho, chega-se ao atual cenário do rap nacional, com nomes como Emicida, Criolo, Projota. Fora os grupos, que merecem certa análise se realmente representam o rap e sua essência, como Costa Gold, 3030, ConeCrewDiretoria, Cacife Clandestino, que falam mais do uso de entorpecentes do que da resistência contra as injustiças sociais. Nesse ponto, chego ao pensamento e reflexão sobre as letras dos raps atuais: seriam elas mais vazias, sem tanto significado de luta, por uma tentativa de se encaixar na indústria musical de forma mais fácil? Outro ponto a ser pensado: os rappers, que antes não tinha tanto espaço, após entrarem em maior contato com a mídia, alteraram seus discursos?

Emicida é um rapper brasileiro nascido na zona norte da cidade de São Paulo, que estourou no auge dos seus 22 anos. Por que Emicida merece tal atenção teórica? A resposta está justamente nos questionamentos direcionados ao rapper em relação a seu posicionamento social, artístico, político. Apesar de não se definir como militante de determinada causa, o músico reúne em suas composições diversas críticas ao sistema dominante, diversos desabafos, e dá nome aos bois que acredite serem os responsáveis por grande parte da população viver sem acesso às mesmas oportunidades. Emicida se destaca por retratar a realidade da favela, do povo marginalizado, e por lembrar corriqueiramente o quão dificultoso é para que um pobre – como ele foi – alcance lugares que, para parte das pessoas, é de fácil acesso.

O debate proposto se divide em diferentes assuntos, que tem como ponto de partida a trajetória de Emicida na indústria fonográfica e cultural. A indústria fonográfica brasileira, a indústria cultural, o mercado do rap nacional e internacional, a construção acerca da produção artística negra e sua aceitação, a estruturação negativa da imagem dos negros, a realidade vivida por grupos marginalizados, e como romper tais barreiras, por meio de ações políticas, como a negritude, de Césaire, são alguns dos aspectos discutidos ao longo do trabalho. Ao analisar esses recortes, procura-se compreender por que é tão incômodo que um sujeito preto e periférico ocupe determinados lugares que até então lhes eram negados, visto que por ora, o mesmo está inserido na indústria de certa forma. O problema, que antes estava na mudança dos

assuntos das composições de Emicida, se deslocou para os questionamentos direcionados ao rapper enquanto sujeito social e o que leva a tais perguntas.

Dentre as hipóteses levantadas para o presente trabalho, tem-se a redenção de Emicida em relação às cobranças sofridas, quando o rapper afirma ter construído sua carreira de maneira livre, o que hoje o possibilita falar sobre o que quiser; o motivo que leva a tamanha indagação, talvez comece pelo racismo, que historicamente impede homens e mulheres negros de ocuparem espaços não pensados para eles, como se fossem de outra ordem humana, diferente da dos brancos. Outra hipótese trabalhada é a de que Emicida mude o foco de suas composições, por hoje viver em outro universo, que não o da miséria e da privação de direitos.

Tal tema vem à tona por ser preciso também discutir a importância da representação negra em todos os meios, a fim de despertar a consciência de vários sujeitos que não se veem nas televisões, nas revistas, nas matérias, de forma positiva. Esse grupo marginalizado sempre aparece em ganchos relacionados a crimes, violência, construindo a sensação de caos relacionado a sua imagem. Na busca por desconstruir tal retratação, talvez seja interessante aprofundar, futuramente, a relevância da representação.

Ao traçar uma linha de pensamento em cima da construção da imagem do sujeito perto, optou-se por começar pela indústria cultural e como a música marginal se relaciona com a mesma. No primeiro capítulo, o rap enquanto gênero musical é abordado pela perspectiva de sua aproximação com a indústria, que no imaginário social, deve ser a mínima possível, diante dos argumentos usados por determinados indivíduos. Outro ponto relevante é o pontapé inicial no diálogo entre música marginal e mercado fonográfico, assim como movimentos culturais determinantes para a aceitação da produção artística negra, como o desenvolvimento do samba no Brasil e a revolução cultural a partir do Renascimento do Harlem.

O segundo capítulo trata da construção da visão que se tem de homens e mulheres negros mundo a fora, além da realidade vivida por muitos. Em primeiro lugar, aborda-se Emicida, sua histórica pessoal e profissional, visto que os dois polos da vida do artista parecem ser um só. Outros aspectos considerados relevantes para a pesquisa

são a forma como os pretos são retratados pela mídia, sua espetacularização, e os dados estatísticos que assolam a população negra brasileira.

Por fim, o terceiro capítulo trata dos mecanismos para romper as barreiras que tentam impedir os indivíduos marginalizados de ocuparem outros lugares, que não aqueles esperados que ocupem, assim como o poder da tomada de consciência nesse processo.

Como metodologia, adotou-se a pesquisa bibliográfica, a partir das obras de Adorno e Herkheimer, Muniz Sodré, Raquel Paiva, Eduardo Granja Coutinho, Micael Herschmann, Mayk Andreele, Pablo Laignier. Outro ponto fundamental para compreensão do tema proposta são as palavras de Emicida, extraídas por meio da pesquisa qualitativa, das entrevistas do rapper e de suas composições. Cerca de 10% das canções produzidas pelo músico foram analisadas.

2. MÚSICA MARGINAL E A INDÚSTRIA CULTURAL

Para compreender o todo do trabalho, é preciso começar pelo cenário industrial em que o rap e Emicida estão inseridos, seja pelo viés mercadológico, seja pelo imaginário social. A partir da compreensão do papel da indústria cultural para fomentação do lugar que se espera ser ocupado pelo rap e por sujeitos marginalizados, chega-se à divisão estabelecida no próprio gênero musical, classificada como *mainstream* e *underground*. A importância das músicas e movimentos marginais também é abordada.

2.1 Indústria Cultural

Qual é a percepção acerca da carreira de Emicida enquanto músico, compositor, rapper, sujeito negro e favelado, que agora estampa campanhas de marcas Nike e C&A, além de estabelecer parcerias com a mídia e grandes eventos como, por exemplo, a maior semana de moda mundial – São Paulo Fashion Week? Para o pesquisador da cultura nacional, Mayk Andreele do Nascimento é "impossível compreender o sucesso alcançado nos últimos anos por artistas como Emicida sem prestar a atenção ao modo como este gênero geralmente associado às periferias tem ocupado espaço no cenário da indústria cultural". (NASCIMENTO, 2015, p. 2)

O conceito de indústria cultural foi usado pela primeira vez por Adorno e Horkheimer, na obra *Dialektik der Aufklärung*, publicada no ano de 1947, em Amsterdã, que em tradução livre se intitula *Dialética do Iluminismo*. Os filósofos se valem de diferentes formas para explicar o conceito, mas o primeiro esclarecimento a que eles se propõem é separá-lo do conceito de cultura de massa. A indústria cultural se separa da cultura de massa a partir do momento em que simboliza mais do que os resultados provenientes do que é popular, do que é do povo, como a cultura de massa pretende; é produzida e pensada para o consumo, buscando, inclusive, se adaptar a seu público, unindo o que o filósofo chama de “arte superior” e “arte inferior”, de maneira que

Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento da natureza resistente e rude que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (ADORNO, 1975, p. 287)

Ligada diretamente à forma de produção, a indústria cultural pode ser compreendida como o modo industrializado de produzir: repetidamente, ferozmente, sem cessar, buscando atender à demanda criada pós-revolução industrial. Porém, no lugar de parafusos e engrenagens metálicas, tem-se a mente humana e seu poder de criação. A problemática está na mercantilização da cultura e no esvaziamento de seu propósito. No lugar de esclarecer e levar a novos caminhos de conhecimento, pensamento e saberes, agora a cultura está a serviço do capital, como mecanismo de manutenção e totalmente apropriada pelo mesmo, como corrobora Adorno, ao declarar que

A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente. (ADORNO, 1975, p. 289)

A motivação que resulta na produção de determinado produto da indústria cultural, também é uma temática abordada por Adorno; para o filósofo, "a partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação" (ADORNO, 1975, p. 288). Sendo assim, é válido questionar a transição de tom entre os primeiros trabalhos de Emicida e os últimos lançamentos; mesmo que a narrativa do músico continue carregada de questionamentos à estrutura social brasileira, ela também dá lugar às reflexões sobre amor carnal, fraternal, relação pais e filhos, como em "Sol de Giz de Cera" (2013).

A produção cultural calcada no capital também é questionada por Andreele (2015), uma vez que a motivação para compor uma canção, no caso de Emicida, talvez não esteja mais associada à militância e ao discurso da contracultura. Guy Debord questiona,

Qual o conteúdo veiculado e as mensagens expressas nas músicas? Que tipo

de visão de mundo emerge nas composições? Elas tendem a reproduzir as relações de dominação características da indústria cultural ou procuram resistir às seduções do mundo do faz de conta da sociedade espetacular mercantil? (DEBORD apud ANDREELE, 2015, p. 1).

Pesquisador e estudioso da indústria cultural, José Teixeira Coelho Netto explica o conceito de forma mais direta, sem deixar de mencionar o quesito econômico da coisa e vai além, afirmando que “a indústria cultural fabrica produtos cuja finalidade é a de serem trocados por moeda; promove a deturpação e a degradação do gosto popular; simplifica ao máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor” (COELHO, 1999, p. 12). Com uma visão nada otimista, o pesquisador reforça os conceitos cunhados por Adorno e Horkheimer, e deixa claro que, para a indústria em questão, a força motriz está diretamente ligada à capacidade de render lucros imposta aos produtos.

Por mais recorrente e definidor que seja o papel do dinheiro na produção artística da indústria cultural, Marcelo Gabbay e Raquel Paiva (2010) alertam para o quanto prejudicial é essa união. Na opinião dos autores, “a ciência, como a arte, deveria funcionar de maneira autônoma em relação ao mercado e suas mediações/interesses econômicos.” (PAIVA & GABBAY, 2010, p. 82). Observam, no entanto, que para Adorno e Horkheimer (2006), este processo de fato não existe. “A atribuição de valor de uso à arte é, na verdade, um pressuposto do valor de troca, ou seja, argumento para valoração econômica.” (ADORNO & HORKHEIMER *apud* GABBAY, PAIVA, 2010, p. 82). Os autores trazem ainda Muniz Sodré (2003), para quem o sistema global está ancorado em um novo paradigma de relações sociais, desconsiderando valores éticos, morais e estéticos.

Este novo paradigma é o do mercado, de forma que, a partir do surgimento das novas tecnologias de comunicação e informação e da aceleração dos mercados globais, todas as relações entre sujeitos e destes com as esferas da vida se dão mediadas pelos interesses e normas do mercado” (PAIVA; GABBAY, 2010, p. 82).

Além do material e financeiro, Adorno e Coelho trazem à luz o aspecto da alienação. De forma mais taxativa, Coelho diz que por mais bem-intencionada que uma mensagem seja, por mais libertário que possa ser seu conteúdo, fatores de maior dimensão como “a força da estrutura, da natureza, das condições originais de produção da indústria cultural apresenta-se como maior do que a força possível das mensagens

veiculadas, que se veem anuladas ou grandemente diminuídas pelo poder da estrutura” (COELHO, 1981, p. 18).

Ainda que toda apropriação feita pela indústria cultural ganhe um preço, é válido questionar se até mesmo os ritmos e gêneros musicais populares têm papel nesse cenário. Funk, samba, rap, hip-hop, por mais que sejam considerados produtos da massa, são fundamentais ao funcionamento do mercado, como afirma Laignier (2013). Ao falar de ritmo e melodia, o autor cita a indústria cultural e o rádio como agentes capazes de transformar a arte desvalorizada em valorizada.

O dinheiro procura eficácia, e o padrão da música massiva não poderia se constituir senão a partir do popular, pois: 1) requer menos elaboração para a concepção, produção, difusão e recepção; 2) É um número maior de pessoas que está imediatamente apta a não só assimilar minimamente, mas tornar-se público consumidor daquelas canções; 3) possui letra e isto significa que o discurso é assimilável tanto pelo lado da linguagem musical como pelo lado da linguagem verbal; 4) numericamente há mais povo do que elite em qualquer parte e época da história humana, o que significa que, em números de vendas, o povo precisa participar do circuito de consumo para que produtos massivos cumpram a sua lógica. (LAIGNIER, 2013, p. 123)

Nesse contexto, o rap, o hip-hop, o funk, o samba, enquanto gêneros musicais populares, não são excluídos da indústria cultural, muito pelo contrário, são apropriados e capitalizados pela mesma, visto que para sua manutenção, esses ritmos são mais do que necessários, vez que representam o que é popular, do povo, da massa, que mesmo pobre, não deixa de consumir e alimentar o capital. Corroborando a importância das classes subalternas para a indústria, Ernest Schurmann declara que

A indústria cultural, para poder produzir os seus produtos de fácil acesso às massas populares, tem, necessariamente, de lançar mão do manancial da cultura popular. É em vista desta necessidade que as instituições voltadas ao folclore tiveram que assumir a missão de pesquisar e colocar à disposição da classe dominante os produtos culturais, autenticamente populares, para que estes possam ser devidamente apropriados pela indústria cultural. (SCHURMANN, 1989, p. 181).

Portanto, nota-se que tantos os produtos populares quanto os que não o são integralmente, ganham espaço no contexto da indústria cultural e são remodelados por ela, para atender a um padrão de produção. Ao rap cabe outra divisão, que pode ser aproximada dos conceitos de “arte superior” e “arte inferior” em Adorno e Horkheimer (1971), mas que no cenário rap/hip-hop ganha a conotação de *mainstream* e *underground*.

2.2 Mainstream e underground

De que maneira o rap está inserido no cenário da indústria fonográfica nacional? Para Nascimento (2015), é possível afirmar que ao gênero musical cabe a seguinte divisão: o “rap comercial”, também conhecido como *mainstream*, é aquele que conta com nomes como Gabriel o Pensador e Marcelo D2 (ambos frequentam programas de tv, suas canções são tocadas nas rádios mais conhecidas pela massa); e o “rap *underground*”, conhecido por cursar um caminho alternativo ao do primeiro conceito exposto, composto por nomes como Shaolin e Marechal, que raríssimas vezes participaram de transmissões televisivas, assim como não lançam CDs constantemente.

Não só ao rap é reservado o lugar de divisão entre o que agrada ao grande público e o que não agrada. Segundo Laignier, essa problemática também está presente no funk, que, para o autor, é a voz do Rio de Janeiro e também das classes pobres, formadas por negros, trabalhadores e os portadores dos discursos “que cantam uma realidade marginal, (ou seja, à margem da sociedade).” (LAIGNIER, 2013, p. 187). Dessa mesma maneira acontece com o rap, que ora está à margem, quando inserido no *underground*, deixado de lado, tratado como periférico, abordando temáticas que não são valorizadas economicamente pela indústria cultural; ora está no auge do sucesso, no que é considerado o lado *mainstream* da indústria fonográfica.

O ganhar dinheiro com a arte e remar contra a maré é tema constante e desafio repetido na vida de artistas que iniciam suas carreiras bradando contra o sistema hegemônico, como é o caso de rappers, funkeiros e outros que ousam discursar contrário ao sistema de controle exercido pela indústria cultural. Segundo Sodré,

Hegemonia, bem se sabe, é a imposição de valores que conformam os interesses da cidadania e concorrem para a direção moral e intelectual dos indivíduos. É assim um processo de articulação de representações sociais com vistas a um consenso, não isento de resistências, de conflitos, de movimentações “contra-hegemônicas”, hoje muito frequentes nesse campo de produção, circulação e recepção do sentido resumido na palavra “cultura”. [...] A cultura não é incompatível com o ordenamento vigente. Muito pelo contrário, ela é hoje proclamada como ferramenta estratégica para o desenvolvimento socio-econômico e já dá margem a categorias como “economia criativa” e “indústria criativa”, nas quais se lança mão de cognição e da capacidade criativa de grupos e indivíduos para gerar valor. (SODRÉ, 2008, p. 27-28).

Dessa forma, a “cultura” que trabalha a favor da hegemonia está do lado *mainstream* da força, mais industrializado, mais adaptado pela indústria cultural. Enquanto os sujeitos que insistem em discursar de maneira “contra-hegemônica”, partem para o lado *underground*. Tais conceitos estão cunhados em Nascimento,

Esse debate em torno da participação do rap no mercado criou uma dicotomia entre os “mais politizados” e os “mais comerciais”. O público do rap geralmente discute essas questões exaustivamente. Na maioria das vezes os MCs que adotam a estratégia de adentrar nos canais abertos dos grandes centros de comunicação são intitulados de “vendidos”. Dizer que o rapper “se vendeu” indica na maioria das vezes a constatação por parte do público que o rap feito para ser comercial perde sua capacidade crítica e opositora para se render as amarras do sistema. (NASCIMENTO, 2015, p. 4)

Há atores do cenário do rap brasileiro, como Marechal, que defendem ser impossível estar na mídia e continuar a criticar aspectos sociais em suas letras (apesar de muitos deixarem de fazê-lo). Já para outros, como Marcelo D2, pode-se, sim, estar englobado na cultura de massa e ainda falar sobre as lamúrias do povo brasileiro. Essa é a realidade que atormenta todo rapper, assim como aqueles que são englobados pelo sistema capitalista. Como prova de tal preocupação, Nascimento (2015) afirma

Emicida abordou este tema de maneira direta na música *Oorra!*, presente na sua primeira mixtape “*Pra quem morreu por comida até que eu cheguei longe*” Odeio vender algo que é tão meu/Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra, então que seja eu/E os que não quer dinheiro, mano, / É porque nunca viu a barriga roncar mais alto do que eu te amo. (NASCIMENTO, 2015, p. 3)

Outro exemplo de rapper consciente do aspecto financeiro do mercado, dado por Andreele (2015), é Mano Brown, um dos quatro integrantes do grupo Racionais MCs, que, em matéria¹ publicada no site do jornal O Globo, anunciou “férias coletivas por tempo indeterminado”, nas palavras de DJ KL Jay, também componente da banda. Nascimento cita mais de uma vez as falas de Mano Brown, a fim de ilustrar a conjuntura em questão. Tais falas estão na obra *Acorda hip-hop!* (2012), desenvolvida por Sérgio José de Machado Leal, também conhecido como Dj TR, atuante na cena do rap e hip hop nacionais. Como prova da visão econômica, Mano Brown diz que “Todo mundo quer ganhar dinheiro! Se vagabundo dá a vida na porta do banco trocando tiro

¹ O Globo, Racionais Mcs anunciam pausa na carreira. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/racionais-mcs-anunciam-pausa-na-carreira-22419190>. Acesso em: 09/08/2018.

com vigia por causa de dinheiro, porque um cantor de rap não pode fazer música pra ganhar dinheiro? Aí é que tá o dilema!”. (LEAL, 2007, p. 224).

Mayk Nascimento (2015) critica a dualidade constantemente transpassada pelo rap, que em dado momento o delega a comercial, produzido, pensado, vendido e comprado pelo sistema; e em outro, classificado como politicamente consciente, aquele que digladia com o desequilíbrio social, econômico, racial e de tantos outros traços da sociedade civil democrática e capitalista. Emicida é usado como exemplo em meio ao grupo de rappers que se aproximou da carreira comercializada, planejada para o mercado; na outra ponta, Nascimento (2015) cita o grupo Facção Central como exemplo de músicos que se mantiveram do lado *underground* no universo do rap.

A aceitação desse gênero musical pela mídia e a problematização em torno do por que é necessário discutir essa tomada de espaço, suas causas e consequências será abordada mais a frente; e também a posição de quem opta por não ocupar esses lugares e se mantém no que já foi conceituado como *underground*. Se a ocupação dos espaços midiáticos é tema de discussão em meio aos manifestantes e consumidores do rap enquanto movimento cultural e gênero musical, cujos integrantes são majoritariamente negros, há, em algum momento, fatores que os excluem do grupo “comercial”, por assim dizer. Estariam tais fatores associados ao conteúdo das canções, que trazem a realidade periférica à tona, abordando temas como drogas, prostituição, pobreza, abuso de força policial? Ou ao sujeito que produz e pensa esse conteúdo?

Keith Negus (1999)² evidencia a veia econômica e organizada do rap, assim como a carga marginalizada atribuída ao mesmo pela indústria hegemônica. Entre tantos motivos que buscam justificar essa segregação, há o distanciamento entre as majors e o rap, que se deu no momento em que o gênero musical mostrou sua cara “mais rua” (também conhecido como “rap gangsta”), com conteúdo relacionado à violência nos guetos e à misoginia; o discurso tão recorrente nas letras foi (e pode ser que seja até o momento) considerado muito “real” à indústria.

² “Este artigo foi publicado em 1999 pelo autor no livro *Music Genres and corporate cultures* (Editora Routledge), na forma de capítulo intitulado “The business of Rap: Between the Street and the Executive Suite”. Tradução para o português de Acasia Rios.” (HERSCHMANN, M., 2011, p. 61)

Deste modo, o funk se assemelha ao rap enquanto gênero constantemente marginalizado, inferiorizado e perseguido, tendo como uma das razões de tal processo, o conteúdo de suas letras e a quem esse discurso representa. Segundo Laignier (2013),

O funk faz (de forma mais ou menos intencional) ver e ouvir o discurso e o ponto de vista de minorias sociais do Rio de Janeiro: moradores de favela, integrantes de classes sociais menos favorecidas em termos de inserção no sistema econômico-social, cidadãos de pele escura: a trindade que coloca o cidadão em uma condição de subalternidade que engendra revolta e o sentimento de que não é do sistema vigente que a solução há de vir. (LAIGNIER, 2013, p. 188).

Usando novamente da comparação entre ritmos periféricos, o samba entra em cena. Coutinho (2002) traz Paulinho da Viola, que afirma ser o gênero musical o discurso das classes populares, do proletariado, do sujeito favelado; enquanto voz de lugares, “o samba sempre foi um negócio de comunidade, de vida comunitária. É a forma de expressão da vida no morro, que é uma comunidade marginal, de marginais, um gueto.”³ (COUTINHO, 2002, p. 123)

Nesse cenário, é pertinente e necessário compreender o samba como manifestação cultural atravessada por diferentes aspectos sociais, antropológicos, temporais e até políticos. O que leva esse ritmo a passar por momentos díspares na construção da identidade nacional e em sua própria construção como gênero musical? O que é preciso para que uma manifestação cultural considerada resultante da diáspora negra se torne símbolo da identidade nacional de um país? Laignier (2013) aborda o conceito de diáspora negra a partir de Lopes (2011), que diz “não é a origem comum que define, simbolicamente, a diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas” (LOPES, 2011 apud LAIGNIER, 2013, p. 139).

2.3 - “Um negócio toda-vida marginal”

O samba perpassa diversos momentos de sua história enquanto gênero musical, até alcançar o título de patrimônio imaterial da humanidade, com uma de suas vertentes, o samba de roda, esclarecido por Sandroni (2005). O professor colaborador do Departamento de Letras da PUC-Rio, Miguel Jost (2015), dedica um de seus trabalhos a esmiuçar esse processo, que ora é entendido como produto das relações entre

³ Trecho da entrevista de Paulinho da Viola cedida ao jornal Última hora, em 28/7/197. O fragmento encontra-se na página 123 da obra “Velhas memórias, histórias futuras”, de Eduardo Granja Coutinho, lançado em 2002.

diferentes grupos sociais, cuja visão é extraída de Hermano Vianna (1995); ora é apreendido como resultado de resistência e estratégia dos sambistas, como entende Muniz Sodré (1998). Porém, em ambos, assim como em Coutinho (2002), o samba não deixa o lugar marginalizado, já que a discussão dos autores citados gira em torno do motivo que resulta nessa transição.

Como, em Vianna, se principia a ascendência do samba a símbolo de identidade cultural nacional? Para Jost (2015), o autor entende o encontro entre intelectuais, tais quais Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, com "músicos populares" como Pixinguinha e Donga, como o início "de intensas trocas entre diferentes grupos sociais que ajudaram a consolidar a presença da música popular como protagonista no processo de invenção de uma tradição no Brasil" (JOST, 2015, p. 114). Em 1926, momento em que se deu o encontro, Donga e Pixinguinha já rodavam o Brasil com o grupo Oito Batutas, composto também por Raul Palmieri, Nelson Alves, China, José Alves e Luis de Oliveira.

O autor destaca que Hermano (apud JOST, 2015)) não trata o samba como uma troca pacífica entre tais segmentos sociais, mas acredita que o popular é construído a partir da aproximação dos signos pertencentes a esses segmentos e vai além, afirmando que

o samba não é apenas criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como "ativos" espectadores e incentivadores das performances musicais. (VIANNA, 2007, p. 35).

Por esse motivo, Hermano se propõe a analisar os fatores externos ao samba, e não seus agentes principais. Porém a veia marginal do gênero musical samba e o tratamento opressor que recebeu no início do século XX, não pode ser negligenciado, muito menos esquecido. Tal lembrança é narrada por Coutinho (2002) a partir de Donga, quando este ressalta: "O fulano da polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido. Perdido! Pior que comunista, muito pior. Isso que estou lhe contando é verdade. [...] O castigo era seríssimo."⁴ (COUTINHO, 2002, p. 45).

⁴ Depoimento de Donga prestado a Hermínio Belo de Carvalho em 1936 e citado em Cabral, s.d, p. 27

Outro autor que destaca o posicionamento político e resistente do samba é Muniz Sodré, em “Samba, o dono do corpo” (1998). Sodré, segundo Jost, considera a troca e o diálogo fundamentais para a transcendência cultural vivida pelo samba, mas acredita que essa experiência só foi possível pela negociação estratégica, por parte desse “grupo minoritário e dominado da sociedade” (JOST, 2015, p. 116). A fim de corroborar essa visão, Muniz afirma que o pretendido em sua obra “é indicar como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural – encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra”. (SODRÉ, 1998, p. 10)

Ritmos oriundos da diáspora negra, nascidos em território nacional, como o samba e o funk, ou nascidos em solo americano, como o rap, são constantemente analisados pela ótica daquilo que precisa resistir a um sistema vigente, daquilo que é sempre apropriado por um grupo considerado dominante. Coutinho (2002) dialoga com a ideia do samba enquanto resistência e acredita que não só ele, mas também a “música negra” como instrumento de negação de um sistema cultural predominante,

Se a música negra – bem como o conjunto das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras – foi violentamente reprimida durante séculos, isso evidencia seu caráter contra-hegemônico e sua força como forma de resistência político-cultural. Tal resistência encontrou expressão na forma musical, na linguagem por meio da qual se afirma a história do negro: diáspora, cativo, dor, raiva, luta. (COUTINHO, 2002, p. 45).

Outro aspecto que merece destaque nesse cenário é o político. Maria Eduarda Guimarães Araújo (1998) destaca que por volta da década de 30, o governo Getúlio Vargas se viu diante de uma necessidade: dar ao Brasil uma identidade capaz de representar o povo mestiço, os ex-escravos, que ocupavam as encostas e regiões periféricas nos grandes centros, erguendo não só casas, mas uma nova estrutura para a cidade. Diferentes manifestações culturais populares são valorizadas na tomada de iniciativa da criação de tal identidade; o samba estava em primeiro plano nesse cenário. Coutinho (2002) se refere a esse momento como o princípio de “um projeto de hegemonia, ainda que limitado,” traçado pelo Estado Novo burguês, e destaca que a música negra, antes perseguida, fora “controlada ao ser incorporada pela classe dominante como objeto da indústria dos bens simbólicos.” (COUTINHO, 2002, p. 45).

O funk, como o samba, também foi perseguido e criminalizado pelo Estado. Laignier (2013) aborda a discriminação do Estado (do Rio de Janeiro) em relação ao gênero musical, principalmente na década de 90. O gênero se desenvolveu, em peso, nas favelas nos anos 80, já que, por lei, os bailes funk foram proibidos de acontecerem nos clubes cariocas, sendo empurrados cada vez mais para os morros (LAIGNIER, 2013). A perseguição também ganha espaço nas letras de funk, e o autor cita como exemplo uma das estrofes de “Não me bate Doutor”, da dupla Cidinho e Doca:

Já cansei de ser visto/
Com discriminação/ Lá na comunidade/ Funk é diversão/ Hoje estou na parede/
Ganhando uma geral/ Se eu cantasse outro estilo/ Isso não seria igual (LAIGNIER, 2013, p.. 205).

Entende-se que é preciso compreender o movimento que a cultura negra promove nos lugares em que habita. Se o samba, como outros produtos culturais negros, é capaz de ir de música estigmatizada à identidade de uma nação, consagrando nomes como Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Elza Soares, Zeca Pagodinho, Cartola e Bezerra da Silva é digno de tamanha atenção e análise. Da mesma maneira que os grupos e indivíduos organizados produtores dessa cultura, merecem um olhar aprofundado. De onde vem essa união, essa confraternização entre os pretos, que tende a resultar num objeto cultural? Essa promoção da cultura negra é gratuita, ou representa um movimento demarcado de união do povo da diáspora africana, uma tomada de consciência? A negritude de Césaire (1987) é capaz de explicar esse comportamento?

2.4 - O renascimento do Harlem e a negritude americana

A “música negra” (Coutinho, 2002) é entendida como manifestação cultural quando vista como traço, resultado, produto representativo da cultura negra (que resulta de demandada união), sobretudo a que nasce a partir da diáspora africana, em diferentes lugares do mundo, a partir de sujeitos que além da raça em comum, possuem (ou deveriam, precisam, hão de descobrir) o sentimento de “pertencer” à mesma nação, de se identificar com a mesma origem. O sentimento comum exposto em outro momento, do sujeito negro que se sente marginalizado, inferiorizado, criminalizado pela classe dominante, pela mídia hegemônica, e externa esse pesar em letras de música, também é capaz de fazê-lo de outras maneiras.

A união desses sujeitos negros, oriundos ou não da diáspora, é capaz de se mostrar para além de produtos musicais, tendências culturais; é capaz de movimentar estruturas sociais impostas pelo sistema hegemônico, com o intuito de confrontá-lo e exigir-lhe direitos fundamentais, como os previstos na Declaração Universal dos Direitos Humanos.⁵ O primeiro artigo da Declaração diz: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade”. Esse processo se dá por meio da tomada de consciência, denominada pelo ensaísta, filósofo, poeta e político martinicano Aimé Césaire (1987) como Negritude. Acerca do tema, Césaire afirma

De fato, a Negritude não é essencialmente de natureza biológica. (...) A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história: a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas. (...) Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade. Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é nem da ordem do patético e da dor. Não é nem emoção nem dor. A Negritude resulta de uma atitude ativa e agressiva do espírito. Ela é um despertar, um despertar de dignidade. Ela é uma rejeição, e rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também revolta. (CÉSAIRE, 1987, contracapa)

O trecho destacado da obra “Discurso sobre a Negritude” (1987), pode ser extenso, mas essencial para compreender o que o autor chama de “despertar da dignidade”. Césaire reconhece o estopim dessa tomada de consciência a partir do movimento denominado Renascimento do Harlem, do inglês *Harlem Renaissance*, na década de 20 nos Estados Unidos, e diz que

Neste congresso cultural, eu incluo que penso também em outros, em particular, à essa plêiade muito antiga, de escritores, ensaístas, de romancistas, de poetas – que nos influenciaram Senghor e eu – que, após a primeira guerra mundial, constituiu o que nós podemos chamar de Renascimento Negro: A Black Renaissance. [...] foi aqui nos Estados Unidos, entre vós, que nasceu a Negritude. A primeira negritude foi a Négritude americana. (CÉSAIRE, 2008, p. 88).

Entende-se que o sociólogo, historiador, ativista, William Edward Burghardt, também conhecido como "W. E. B." Du Bois, é o pai do movimento do Harlem, quando

⁵ UNICEF Brasil. Biblioteca. Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em [HTTPS://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10133.htm](https://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10133.htm).

se propõe a defender os direitos dos negros, a estudar a vivência dos mesmos, a fim de compreender como romper a negação histórica de necessidades fundamentais a esse grupo marginalizado; o sociólogo lutou para que o povo preto americano (a princípio) tomasse consciência de sua “não-posição” social e reivindicasse. (GOMES, 1999 apud DURÃO, 2012).

Além dele, nomes como o do comunicador e ativista jamaicano Marcus Garvey, e do escritor e político Edward W. Blyden, também se destacaram como propulsores do movimento, como Gustavo Durão (2012), historiador e pesquisador da história africana, afirma em alguns de seus trabalhos que se dedicam à temática. Segundo Durão (2012), mesmo muito criticado, o Renascimento do Harlem foi fundamental para a reflexão acerca do negro por parte dos intelectuais americanos, além, é claro, de servir como inspiração a Césaire, e tantos outros que pensaram a negritude; além dos escritores, que “estão unidos em torno do pertencimento à uma mesma raça, tradições, costumes e expressões culturais em comum”. (DURÃO, 2012, p. 294).

A propósito do Renascimento do Harlem, a negação à exclusividade racial do movimento se destaca, visto que indivíduos de todas as raças eram bem-vindos, pois a intenção era a troca cultural, o compartilhamento de ideias. Durão (2012) diz ainda, citando a obra de Claire-Neige Jaunet (2001), que o jazz nasce desse momento e representa a reafirmação da cultura negra para o mundo; tal afirmação corrobora a música como resistência de um povo. No cenário musical e cultural americano, é dito que “o começo do século vinte representava o surgimento de novas tendências associadas à cultura negra, ou a um modo de vida que repensava e valorizava o negro.” (DURÃO, 2012, p. 302 *apud* JAUNET, 2001). O repensar externo em relação ao negro, a autorreflexão do mesmo em relação à sua localização social, e sua tomada de consciência são fatores indispensáveis para compreender a negritude de Emicida. Como o rapper é capaz de se reposicionar a fim de ocupar um lugar que lhe é negado historicamente? E por que o faz por meio da música?

3. DIFERENTES ASPECTOS DA VIDA NEGRA

A fim de compreender o espaço que Emicida ocupa, é preciso analisar a vida pessoal do rapper, as dificuldades que o músico enfrentou para ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente. Em seguida, há a imagem do negro construída pela mídia, assim como sua espetacularização.

3.1 A história de Emicida pela música

A trajetória de Emicida rompe com a lógica do racismo, que define um lugar para as pessoas negras e pobres. Nessa perspectiva, o jovem músico, compositor, rapper demonstra consciência que é colocado num lugar inferiorizado. O músico retruca essa posição ao expressar sentimento de revolta, vingança, vitória, perda e triunfo, por meio de sua música, aproximando-se da negritude de Césaire (1987)⁶. Emicida afirma ser “o porta-voz de quem nunca foi ouvido/ Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido, hã!”⁷ (EMICIDA, 2009). Emicida, enquanto jovem negro e marginalizado, (HERSHCMANN, 2000) se apresenta da seguinte maneira na abertura da canção “Oorra” (2013): “Neguinho o caralho, meu nome é Emicida, porra!/O zica, corra, trinca, brabo, desde a "orra"/ É o fim da zorra, vim dos free que é mate ou morra Frio, masmorra, tio, do morro à desforra!”⁸ (EMICIDA, 2013).

Na última estrofe, a frase do “morro à desforra” salta aos olhos enquanto se fala de um sujeito que resiste. Emicida parece compreender sua posição de sujeito favelado, capaz de se vingar de quem o humilhou, cobrar os insultos sofridos, compensar as perdas de uma vida marginalizada pela sociedade. No ano de 1985, nasce Leandro Roque de Oliveira - nome de registro do rapper -, filho de Jacira e Miguel, no bairro Jardim Fontalis, que segundo o próprio, é um bairro “bem pobrinho” da zona norte paulistana (EMICIDA, 2015). Em 1988, Emicida “assistiu” ao surgimento do grupo Racionais MCs, no momento compreendido por Teperman (2015) como a “velha escola” do rap. Segundo o antropólogo,

⁶ Aimé Césaire, político, filósofo e ensaísta martinicano define negritude como a tomada de consciência do sujeito negro. Césaire compreende que o conceito se concretiza por meio da ação política.

⁷ *Triunfo*. Faixa do álbum *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro Por Comida até que eu Cheguei Longe*, lançado em 2009, com o selo da Laboratório Fantasma.

⁸ *Bang!*. Faixa do álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, lançado em 2013, com o selo da © Warner/Chappell Music, Inc

as expressões *old-school e new school*, que também aparecem em português como *velha escola e nova escola*, referem-se a duas grandes fases do rap: grosso modo, anos 80 e início dos 90 seriam *velha escola* e final dos 90 e anos 2000, *nova escola*. (TEPERMAN, 2015, p. 39)

Em entrevista a Jô Soares, Emicida relata que “ia numa igreja evangélica, e tal, ia nuns terreiros assim, e eles sempre cantavam umas músicas” (EMICIDA, 2010), e dessa forma conheceu a rima e o improviso. Já quanto às composições, o menino acreditava que bastava o compositor a canção, e pronto, nascia o CD; assim, ao retornar das igrejas e terreiros, se metia a criar seus próprios louvores e pontos, ora clamando por Jesus, ora por Oxalá. (EMICIDA, 2010). Ao longo da vida, o rapper alimentou questões e pensamentos que explodem na maior parte de suas letras. Dentre as músicas propostas para análise no presente trabalho, Oorra (2009) se destaca como uma das que simbolizam o lado crítico do artista, a batida pesada do rap, a lamúria social, ao mesmo tempo em que demonstra a luta de Emicida, a vontade de vencer, a face do sujeito que não se deixa derrotar nunca. Esse posicionamento pode ser percebido no seguinte trecho:

Ver seu tempo acabar, sua chance morrer/ E no fim do mês ganhar, o que não dá nem pra sobreviver/ Me ensinou a não desistir rapaz/ Miséria é foda, só que eu ainda sou bem mais/Maderite furado, cigarro, cheiro de pinga/ Olha onde eu cresci onde nem erva-daninha vinga/ Como cê vai sonhar com pódio?/ Se amor é luxo e com a grana que nois (sic) tem só dá pra ter ódio/ Coisas da vida, história repetida, algo assim/ Com quatro anos eu já via o mundo inteiro contra mim (EMICIDA, 2009)

Aos seis anos, Emicida descobriu a perda física, a morte, o luto. Chegado um domingo de novembro de 1991, vem a falecer Miguel, pai do rapper e de mais três filhos de Dona Jacira. Na música *Crisântemo* (2013), o músico aborda a vivência de crianças criadas sem o pai e do aprendizado extraído da experiência. Em entrevista ao TV Futura Digital, o rapper detalha o acontecimento

Eu perdi o meu pai em 91 ou 92, não me lembro. 91, eu tinha 6 anos de idade. Eu perdi meu pai numa briga, né, mano? Porque meu pai era alcólatra. Se ligou que a música não tava virando. (sic) Os amigos dele se encaminhou pra outro lado, (sic) foi arrumar um trampo e a frustração da música dele da música dele não virar, fez ele parar no álcool, tá ligado? Embriagado num bar, meu pai se envolveu numa briga, foram separar, empurraram ele. Ele tropeçou, caiu pra trás, bateu a cabeça na guia, teve um traumatismo craniano e morreu. Eu não tinha entendido que meu pai tinha morrido, saca, nessa idade. (EMICIDA, 2011)

O músico conta durante a mesma entrevista, que só voltou a se relacionar com as pessoas aos 14 anos, devido ao trauma, ao medo da aproximação. Apesar de o presente trabalho necessitar do enredo total da vida de Emicida, o momento em que ele começa a ‘falar’ é o que mais interessa, já que 10 anos após esse momento, ele lançaria sua primeira mixtape, materializando e concretizando o processo de criação que durou toda uma vida.

As primeiras cópias de *Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe...* foram vendidas de mão em mão, ou melhor, “no boca a boca” (QUEM ACONTECE, 2009), produzidas na casa do rapper – primeira sede da Laboratório Fantasma, que num primeiro momento se chamava “Na Humilde Crew”. A iniciativa de Emicida de trabalhar por meio da sua própria produtora, pode ser original no mercado musical brasileiro, mas não no mundo do rap/hip-hop, segundo Keith Negus (2011). Entre os rappers, o ideal é produzir de maneira independente, fugindo das grandes gravadoras, as majors. Para vender as primeiras 3 mil cópias da mixtape a R\$ 2,00, Emicida e seus companheiros foram às ruas de São Paulo, ofereceram o trabalho, propagandearam; o rapper conta que “fez um marketing nervoso” ao falar das suas batalhas de rima com mais de um milhão de visualizações no Youtube. (EMICIDA, 2010) Negus define tais estratégias como “jogos de guerra promocionais” (2011, p. 80), e cita David Harleston⁹ a fim de esclarecer o “uso de táticas de marketing de guerrilha e promoção de rua”:

Isso quer dizer que devemos ir aos lugares onde estão os consumidores e abordá-los lá onde vivem. Ou seja, já não confiamos somente na rádio ou no vídeo, que são igualmente importantes. Também colocamos publicidade nos salões de beleza e nas reuniões de intercâmbio e nos pátios onde as pessoas jogam basquete. Temos equipes de rua que dão às pessoas singles, panfletos e adesivos, coisas desse tipo. Quando você leva um projeto de rap à rádio, esta quer saber até que ponto a rua está por trás daquele projeto antes de se comprometer. Você não pode ir à rádio sem nada. (HARLESTON, 1996)¹⁰

Já no EP “Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém” (sic), lançado em 2010, Emicida não abre mão do tom de protesto, apesar de abordar principalmente o sexo, o amor, as características da mulher desejada e até um suposto interesse feminino por sua posição artística. Na canção *Quer saber* (2010), o músico questiona: “Se eu fritasse burger no

⁹ Primeiro vice-presidente do Coletivo de Música Negra da MCA.

¹⁰ Entrevista de David Harleston a Keith Negus, na Universal City, Los Angeles, 6/5/1996

bob's, no corre igual todo/ pobre, na briga !/ Cê ia se orgulhar? Ia contar pras amigas?/" (EMICIDA, 2010). Essa não seria a primeira nem a última vez em que o músico tomaria as mulheres como temática de seu trabalho. Passados três anos e três trabalhos, Emicida lançou a música "Trepadeira" (2013) em parceria com o músico Wilson das Neves. A composição se tornou alvo de repercussão negativa nas redes sociais do artista, porque a letra fala de uma mulher que ele imaginava ser uma rosa, mas na verdade, era uma trepadeira. Emicida optou pelo trocadilho, como nota-se no fragmento:

Você era o cravo ela era a rosa e cá entre nós/ Gatinha, quem não fica bravo dando sol e água/ E vendo brotar erva daninha/ Chamei de banquete era fim de feira/ Estendi o tapete mas ela é rueira/ Dei todo amor, tratei como flor/ Mas no fim era uma trepadeira (EMICIDA, 2013)

Em resposta às críticas de machista e misógino, Emicida publicou um texto em sua página no Facebook, alegando que "Não esperava, em momento algum, com nenhuma das canções, levantar um policiamento sobre como homens ou mulheres conduzem suas vidas sexuais".¹¹ (EMICIDA, 2013).

Passadas as polêmicas, Emicida lançou mais dois projetos após *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (2013), que contaram com canções de tom diferente do que os seguidores do músico estavam acostumados. *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015) foi produzido a partir de uma viagem ao continente africano, lançado em parceria com a Natura Musical, sob o selo Laboratório Fantasma e Sony Music. Com músicas como *Passarinhos, Madagascar e Baiana*, o rapper mostra seu lado mais romântico e "poético", ao afirmar que "Há momentos em que eu gosto de ser denso, mas há outros em que eu quero ser poético. É fácil prender a atenção pela agressividade. Agora, eu quero tentar prender a atenção pela beleza." (EMICIDA, 2015)

Hoje, Emicida está em lugares raramente ocupados por homens e mulheres negras. Exemplo de tal ocupação, o rapper é um dos quatro apresentadores do programa Papo de Segunda, do canal pago GNT. Até então, o time de apresentadores foi formado apenas por homens não negros. Proprietário da Laboratório Fantasma, agente de outros

¹¹ A postagem pode ser lida na íntegra no link: <https://pt-br.facebook.com/EmicidaOficial/posts/queridas-amigas-militantes-feministas-vi-suas-manifesta%C3%A7%C3%B5es-nas-minhas-redes-soc/568493269875016/>

artistas, garoto propaganda de marcas como a Rider, o artista se reforça enquanto negro, ativista contra o racismo, e como alguém que se preocupa com o conteúdo de suas letras, mas que não está preso à imagem do rapper reacionário, contra tudo e contra todos, como se propunham seus companheiros da “velha escola” (TEPERMAN, 2015). Para compreender as barreiras invisíveis impostas a Emicida é necessário retomar o papel do negro na mídia e como geralmente esse sujeito é retratado.

3.1 O negro na mídia brasileira

Por que, afinal, é imprescindível questionar a representação do negro na mídia e, contraditoriamente, a posição de Emicida, não só no mercado fonográfico nacional, mas no imaginário social, enquanto sujeito dono de um discurso que a tantos indivíduos representa? Ao ser questionado se deseja ganhar visibilidade midiática, Emicida reage:

Porra, lógico, cara. Você tem que ir onde tem respeito, onde as pessoas falam com você. Tipo, sou preto de favela, quero mudar essa situação e não vou lá falar com as pessoas do outro lado, vou ficar aqui reclamando? Nem fodendo. (EMICIDA, 2018)

Em suas letras, o artista está habituado a falar dos pobres, dos favelados e dos marginalizados, que têm uma imagem negativa construída midiaticamente. Esses indivíduos são postos em evidência, por exemplo, na música “Boa Esperança” (2015), ao denunciar que:

Nessa equação, chata, policia mata? Plow!/Médico salva? Não! Por quê? Cor de ladrão/Desacato invenção, maldosa intenção/Cabulosa inversão, jornal distorção/ Meu sangue na mão dos radical cristão/Transcendental questão, não choca opinião/Silêncio e cara no chão, conhece?/Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece/Vence o Datena, com luto e audiência/Cura baixa escolaridade com auto de resistência/Pois na era cyber, ceis vai ler/Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer, e vai ver/Que eu faço igual burkina faço/Nós quer ser dono do circo/Cansamos da vida de palhaço (EMICIDA, 2015).

Qual seria a cor de ladrão mencionada por Emicida? Para a mídia, os garotos da favela simbolizam a cor e o ladrão, que Emicida deixa implícito, sem escancarar que está a falar dos jovens negros. Herschmann (2005) refere-se ao tratamento da mídia para com esses indivíduos ao retomar os arrastões na Zona Sul do Rio de Janeiro em 1992 e 1993, e sua relação com o funk, já que os meios de comunicação entendiam e noticiavam que os mesmos indivíduos que furtavam nas praias, frequentavam os bailes funk.

Ainda sobre o processo de estigmatização e a consequente reificação dos preconceitos socioeconômicos e étnicos promovido na mídia, vale a pena ressaltar que o termo “funkeiro” parece, a partir dos anos 90, abrigar um conjunto de marcas identitárias imbricadas que tem na cor uma referência fundamental. Ao longo desta pesquisa, pude constatar que a partir de 1992 o termo “funkeiro” substitui o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade (HERSCHMANN, 2005, p. 69).

Como é possível constatar, a esses jovens só é dado o direito de aparição nos grandes veículos midiáticos, quando enxergados como “ameaça à ordem”. (HERSCHMANN, 2000, p. 48). Dessa maneira, Emicida pode ser considerado um indivíduo midiático, sendo visto como exceção à regra no contexto analisado. O espaço midiático reservado ao grupo social e cultural a que pertencem esses jovens é diretamente relacionado à criminalidade, à violência, ao caos social; já aos indivíduos dispostos a dialogarem com a mídia e, que de alguma forma, contribuem para sua manutenção, cabe o estrelato, os holofotes, a valorização de sua produção cultural periférica (HERSCHMANN, 2005, p. 19).

A mídia, na perspectiva de Muniz Sodré, de caráter técnico e mercadológico é capaz de perpetuar o que é consumido, como uma espécie de gargalo cultural: o que passa pela peneira midiática, sobrevive entre os indivíduos e é compartilhado, acessado, visto, reproduzido, incorporado ao dia a dia dos indivíduos. Para o autor, a premissa "o que não está na Internet simplesmente não existe" - aplica-se igualmente à mídia tradicional." (2002, p. 29). Sodré compreende a mídia como um quarto *bios*, o *bios* midiático, sobre o qual uma nova forma de vida é estruturada.

É nos espaços vazios do *nomos* tradicional que se fortalece o *bios* midiático, uma forma de vida em estreita simbiose com a forma simples e abstrata do mercado, tecnologicamente organizada para a neutralização do conflito social, para a imunização individual e coletiva contra tudo o que possa representar tensão e ambivalência comunitárias. (SODRÉ, 2002, p. 219)

De acordo com Sodré, a retratação midiática do negro é estigmatizada, racista e preconceituosa. E a indústria cultural atua na permeação desse imaginário negativo. O autor constata que

Com referência ao negro, a mídia, a indústria cultural, constroem identidades a partir, não só da negação e do recalçamento, mas também de

um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura. (SODRÉ, 1999, p. 246).

A estereotipação do negro é problemática por retê-lo nesse lugar marginal (à margem) e invisibilizá-lo nos veículos midiáticos como jornal, revista, televisão, rádio, teatro e cinema. A novela Segundo Sol, da Rede Globo, é um dos exemplos mais atuais do quão a ausência do negro em uma produção audiovisual é notada. A trama se passa em Salvador, capital da Bahia, e conta a história de um cantor de axé. O que parte do público problematizou foi o elenco escalado para a obra: dos 35 atores e atrizes listados no site oficial da novela, sete são negros. Segundo matéria do jornal Nexo (2018), “76,3% da sua (Bahia) população se declara preta ou parda”¹², enquanto a obra de ficção retrata um recorte do estado que parece ser de maioria branca. Se não é pertinente que o afro-brasileiro seja retratado em Salvador, a cidade mais negra do país, aonde mais será? Por outro lado, a produção artística da novela Lado a Lado (2012), da mesma emissora, não viu problemas em selecionar atores negros para os papéis de escravos. Afinal, de que maneira a mídia insiste em retratar o negro?

Em 2016, segundo a Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílio Contínua¹³, 46,7% da população se identificava como parda, enquanto 8,2% se identificou como negra, totalizando 112,7 milhões de habitantes não-brancos. À época, a população total era estimada em 205,5 milhões de habitantes, o que significa que mais da metade da população brasileira é negra. Os brancos somavam 44,2% de residentes em território nacional, mas, como de costume, eram e são retratados como a maioria brasileira. Em algum momento cabe ao branco a responsabilidade pela invisibilidade do negro? Historicamente, homens e mulheres negras passam pelo processo inerte e cíclico ao qual o negro é submetido historicamente. Além da fronteira brasileira, há Frantz Fanon (2008) acusando os oficiais e superiores europeus pelo racismo colonial, e encontra em Césaire as palavras que lhe faltam para descrever seus pensamentos.

¹² NEXO. Por que a falta de negros é um problema na novela ‘Segundo Sol’. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/15/Por-que-a-falta-de-negros-%C3%A9-um-problema-na-novela-%E2%80%98Segundo-Sol%E2%80%99>. Acesso em 31/08/2018.

¹³ Agência Brasil. População brasileira é formada basicamente de pardos e brancos, mostra IBGE. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-11/populacao-brasileira-e-formada-basicamente-de-pardos-e-brancos-mostra-ibge>. Acesso em 01/09/18.

E então, um belo dia, a burguesia foi acordada por um choque terrível: as gestapos em plena atividade, as prisões cheias, os torturadores inventando, refinando, discutindo ao redor dos cavaletes (...). As pessoas se espantaram, ficaram indignadas. Diziam: ‘Que coisa estranha! Bah! é o nazismo, isso não vai durar!’ E esperaram, alimentaram expectativas; e esconderam de si próprios a verdade, ou seja, que é mesmo uma barbárie, mas a barbárie suprema, aquela que coroa, que resume o cotidiano de todas as barbáries; sim, é apenas o nazismo, mas antes de sermos as suas vítimas, fomos os seus cúmplices; este nazismo aí, nós o apoiamos antes de sofrer o seu peso, nós o absolvemos, fechamos o olho, o legitimamos, porque, até então, ele só tinha sido aplicado a povos não europeus; este nazismo, nós o cultivamos, somos responsáveis por ele, por seus disfarces, por sua penetração, sua infiltração, antes de absorvê-lo pelas águas avermelhadas de todas as fissuras da civilização cristã e ocidental. (CÉSAIRE, 1950, apud FANON, 2008, p. 88-89)

Muniz Sodré atribui também à elite a perpetuação do racismo e da desigualdade social, ao declarar que a mídia funciona como catalisadora do que é político e institucional acerca das “relações inter-raciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitista que, de uma maneira ou de outra, legitima a desigualdade social pela cor da pele”. (SODRÉ, 1999, p. 243). Emicida, que luta contra o racismo e fala pelos pretos, pode ser considerado objeto de entretenimento da elite branca, ou recebe a chance de expressar sua arte? Talvez, o rapper vá de encontro à lógica de aceitação da produção cultural por parte do mercado. Herschmann (2005) ao estudar os grupos marginalizados, compreende nos mesmos a ambiguidade de ora ser segregado, ora ser exaltado pelo espetáculo, quando declara que

Oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. Assim, se, por um lado, a imagem deles aparece na mídia quase sempre associada às gangues e às organizações criminosas, por outro lado, constata-se também um grande interesse por sua produção cultural. Apesar do constante processo de estigmatização, sua imagem exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação. (HERSCHMANN, 2005, p. 19 - 20)

3.3 A espetacularização do negro

“Negro drama/ Crime, futebol, música, caraio/Eu também não consegui fugir disso aí/ Eu sou mais um/ Forrest Gump é mato/ Eu prefiro conta uma história real/ Vê conta a minha” (RACIONAIS MCs, 2002). A canção Negro Drama (2002) é uma das mais conhecidas do grupo Racionais MCs. O trecho acima é versado por Mano Brown, que levanta uma questão acerca do lugar do negro na sociedade: Emicida, os integrantes do próprio Racionais MCs, os jogadores de futebol, como Pelé,

Ronaldinho Gaúcho e Neymar, estariam a serviço da elite branca, para entretê-la, como numa espécie de espetáculo? Guy Debord (2003) compreende o espetáculo como representação do que se entende como classe dominante,

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. (DEBORD, 2003, p. 15)

A exploração artística de mulheres e homens negros é histórica. Retomando Herschmann (2005), o interesse pela criação cultural desses grupos marginalizados socialmente é efetivo. A figura dos senhores de engenho é um exemplo de como a produção cultural negra desperta o interesse da elite dominadora. Historicamente, é possível constatar que esses senhores acreditavam que seu lazer também cabia aos escravos, como toda atividade trabalhosa. Clóvis Moura (2004) relata que numerosas bandas de escravos nasceram nas senzalas, umas com o intuito de tocar para a família da Casa Grande, outras o faziam de maneira mais profissional, e até cobravam pelas apresentações; alguns senhores, inclusive, se dedicavam a ‘agenciar’ esses grupos, recebendo o montante que fosse acordado pelas apresentações. A exemplo, o historiador cita “o caso da rica fazendeira baiana Raimunda Porcina de Jesus, que entre 1865 e 1866, possuía uma banda de escravos. A própria D. Porcina recebia pagamento e assinava os recibos pela participação de seus músicos na festa do Bonfim”. (MOURA, 2004, p. 61). Senhores de engenho, donos de terras e padres eram os principais ‘agentes’ das bandas; alguns, inclusive, se dedicavam ao desenvolvimento dos escravos na música, segundo constatado por Moura. (2004)

No ano 1810 a Europa serviu de palco para o número de Sarah Baartman, conhecida como “Vênus Hotentote”¹⁴. Assim, Sarah era anunciada dessa forma nas apresentações classificadas como circenses por seus organizadores. O filme “A Vênus Negra” (2010) fora inspirado na história da sul-africana¹⁵, que após ser vendida, foi levada ao continente europeu para trabalhar em um circo, comandada e aprisionada por um homem branco. Segundo matéria da BBC Brasil, Sarah ficava presa em uma jaula

¹⁴ Grupo de línguas *khoisan* do Sudoeste africano, relacionado com as línguas boxímanes, cujo conjunto forma, para muitos especialistas, o chamado grupo Khoisan Central ou Khoi.

¹⁵ Sarah Baartman nasceu na região do Rio Gamtoos, no Cabo Oriental, África do Sul, em 1789.

como parte da apresentação, além de fazer números particulares na casa dos que estavam dispostos a pagar a mais. Nessas ocasiões, os espectadores podiam tocar o corpo da mulher, como parte do número. Sarah Baartman tinha grandes nádegas, que eram consideradas grotescas e exuberantes aos olhos dos europeus. A sul-africana veio a falecer aos 26 anos de idade, em 1815, na França, mas só em 2002 seus restos mortais foram devolvidos à Mãe África:

Sarah Baartman morreu em 29 de dezembro de 1815, mas o show, sob uma perspectiva ainda mais macabra, continuou. Seu cérebro, esqueleto e órgãos sexuais continuaram sendo exibidos em um museu de Paris até 1974. Seus restos mortais só retornaram à África em 2002, após a França concordar com um pedido feito por Nelson Mandela. (BBC BRASIL, 2016)¹⁶

Segundo a professora Janaína Damasceno, “Seu caso toma importância, à medida que Georges Cuvier, seu “preceptor”, foi o cientista que protocolou, segundo Lilia Schwarcz (1993) o termo raça na ciência moderna.” (DAMASCENO, 2008, p. 1). A objetificação da mulher é concreta, mas a da mulher negra desperta ainda mais a atenção. Como aponta o Dossiê Violência Contra a Mulher, de 2015:

A reflexão sobre a imagem das mulheres também é uma parte importante do enfrentamento a estereótipos discriminatórios que autorizam violências. No caso específico das mulheres negras, no Brasil, esses estereótipos são agravados pela carga histórica escravagista de objetificação e subalternidade que reforçam mitos racistas como o da mulher negra hipersexualizada sempre disponível. (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO, 2015, p. 5).

Novamente o corpo negro é posto no lugar de proporcionar prazer e deleite ao homem branco; ao negro, por essa perspectiva, cabe o entretenimento da classe dominante. Ao homem preto, se há objetificação, a mesma pode ser percebida no futebol, ao ser analisado o papel desempenhado pelo negro. Segundo matéria do site Carta Capital (2018), na Copa do Mundo de 2018, o único técnico negro era Aliou Cissé, que ainda assim, contava com o menor salário dentre os 32 profissionais de mesma classificação. Na contramão de Aliou, que lidera a seleção de Senegal, ao longo do mundial, foi possível notar a presença de muitos jogadores negros, principalmente na seleção brasileira.

¹⁶ BBC Brasil. Sarah Baartman: a chocante história da africana que virou atração de circo. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab. Acesso em 01/09/18 . Acesso em 01/09/18.

Mano Brown estava certo ao afirmar que ao negro cabe a música, o futebol e a criminalidade? Além de Neymar, enquanto sujeito negro, qual outro é possível destacar atualmente no Brasil, como nome reconhecido internacionalmente? Outrora, o posto de melhor do Brasil, hoje de Neymar, pertenceu a Pelé, que nas palavras de Roberto DaMatta, garantiu ao Brasil a vitória na copa de 1970:

Simultaneamente, com esse processo, veio uma redefinição do valor da “raça”, sobretudo da “raça negra”, como fundamentalmente positiva. Creio que é desta posição que podemos entender o fenômeno Pelé e o seu coroamento como “Rei do Futebol”. Pois se o negro, visto como inferior pelos racistas brasileiros, é o responsável pela derrota trágica de 1950, o supernegro Pelé, com sua “arte” e sua “malandragem”, é o responsável pela vitória do Brasil nos campeonatos mundiais subsequentes. (DAMATTA, 2011, p. 110-111)

No trecho acima, vale destacar a expressão “supernegro” direcionada ao Rei Pelé, que na Copa de 1970 ainda jogava sob os olhares brancos nos estádios. A ausência de negros nas plateias – independentemente do espetáculo – mundo a fora, também merece ser questionada. Paulo Werneck (2016), ex-curador da FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty), relata um caso sobre a edição de 2016 da feira: o autor queniano Ngugi wa Thiong’o, ao ser questionado sobre o que mais havia gostado em Paraty, retrucou da seguinte maneira: “o que eu vi em Paraty é que não tem negros na rua. E na plateia da Flip também não tem.” (EL PAÍS, 2016).¹⁷

3.4 Dados estatísticos do negro brasileiro

Até o momento, o negro foi abordado pela perspectiva midiática, pelo olhar da espetacularização, e agora, tem-se o negro pelos dados estatísticos organizados no Atlas da Violência 2018¹⁸, a fim de corroborar a hipótese de que Emicida perpassa uma rede de bloqueios: sejam eles sociais, econômicos, raciais, estruturais. Por meio dos números, talvez seja possível não só apreender o lugar que o rapper ocupa em meio à indústria e à sociedade, mas também a estatística da qual escapou, mas que vitima tantos outros jovens negros. Em novembro de 2014, a Anistia Internacional publicou o manifesto Jovem Negro Vivo, ao constatar que em 2012, dos 30.000 jovens assassinados no país, com idades entre 15 e 29 anos, 77% eram negros; a campanha foi encerrada, mas não deixa de refletir a realidade brasileira.

¹⁷ EL PAIS. “Faltam negros no palco da Flip, mas também na plateia”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/23/cultura/1464037174_953224.html. Acesso em: 03/09/18.

¹⁸ Pesquisa realizada pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP).

Segundo o Ipea (2018), os números relacionados aos homicídios negro e branco, demonstram que “é como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 40). Na tabela extraída do próprio Atlas da Violência, essa configuração se torna explícita. Na tabela 5.1, referência numérica no Atlas, nota-se que o Estado que mais matou negros entre 2006 e 2016, foi o Rio Grande do Norte (variação de 321,1%), seguido de Sergipe (variação de 172,3%) e Acre (variação de 123,9%), consecutivamente. Já São Paulo, Estado em que Emicida nasceu e reside, apresenta queda de 47,7% na variação apreendida entre 2006 e 2016.

Tabela 5.1 – Brasil: taxa de homicídios de negros por 100 mil, por UF (2006 a 2016)

	Taxa de Homicídio por 100 mil Habitantes											Variação %	
	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2006 a 2016	2015 a 2016
Brasil	32,7	32,4	33,7	34,3	36,5	35,1	36,7	36,7	38,5	37,7	40,2	23,1%	6,9%
Acre	21,0	18,6	13,8	19,6	18,0	18,7	31,6	33,8	31,6	30,5	46,9	123,9%	53,7%
Alagoas	53,9	59,4	69,7	68,0	80,6	87,5	80,8	81,3	82,1	68,2	69,7	29,4%	2,2%
Amapá	39,2	31,1	36,2	33,6	41,3	32,7	36,4	32,0	41,2	44,8	59,4	51,5%	32,6%
Amazonas	22,5	24,9	28,8	30,1	38,5	41,4	41,9	35,9	37,4	43,7	43,0	91,3%	-1,6%
Bahia	25,6	28,3	36,0	42,1	48,0	41,2	45,1	42,8	45,1	45,0	52,4	104,4%	16,5%
Ceará	18,0	24,9	24,6	23,2	30,3	29,1	32,4	36,3	40,6	35,8	38,9	116,2%	8,7%
Distrito Federal	41,1	42,2	48,5	50,7	47,1	51,9	52,8	48,5	43,3	35,3	34,5	-16,2%	-2,4%
Espírito Santo	55,6	59,9	61,6	64,2	64,8	55,6	59,1	56,4	56,7	51,3	42,3	-23,8%	-17,5%
Goiás	33,6	30,1	37,7	40,2	45,0	48,6	55,9	58,8	55,8	56,7	55,5	65,1%	-2,2%
Maranhão	17,6	20,9	23,2	24,6	26,7	26,8	29,4	35,1	39,4	38,4	37,9	114,9%	-1,4%
Mato Grosso	35,9	34,2	39,3	40,9	39,5	38,6	41,3	40,9	48,8	42,9	42,3	17,7%	-1,5%
Mato Grosso do Sul	33,3	33,5	30,0	33,3	31,2	35,4	35,0	29,4	31,6	28,5	28,6	-14,1%	0,3%
Minas Gerais	27,6	25,2	24,6	22,6	23,9	26,7	28,1	28,8	28,9	27,5	27,2	-1,4%	-1,0%
Pará	33,9	35,5	44,2	46,1	54,8	46,0	46,8	48,0	49,3	51,7	57,7	70,0%	11,7%
Paraíba	30,3	33,0	39,5	48,0	60,1	59,6	51,1	51,8	54,1	52,3	46,5	53,5%	-11,1%
Paraná	19,3	20,6	24,5	23,2	22,5	20,3	23,2	17,5	17,4	19,2	19,0	-1,9%	-1,4%
Pernambuco	72,1	76,1	71,7	61,5	55,0	51,9	50,4	46,7	47,5	53,9	60,4	-16,2%	12,0%
Piauí	15,5	13,5	12,6	13,4	14,3	15,0	18,7	20,6	24,4	21,7	24,0	54,7%	10,8%
Rio de Janeiro	65,9	58,7	49,9	49,0	44,5	39,4	37,5	41,4	45,9	39,2	47,6	-27,7%	21,3%
Rio Grande do Norte	16,7	22,3	27,9	29,7	34,5	43,5	46,6	55,6	64,4	62,5	70,5	321,1%	12,8%
Rio Grande do Sul	19,1	23,2	23,1	22,2	25,3	22,7	23,8	22,3	28,3	30,1	36,8	93,4%	22,4%
Rondônia	43,7	30,5	31,5	34,9	39,7	30,5	34,1	28,3	35,5	37,0	41,5	-5,0%	12,1%
Roraima	21,7	27,4	22,0	24,1	33,8	22,4	28,2	38,0	25,6	38,1	46,2	113,2%	21,1%
Santa Catarina	12,4	11,9	13,8	13,1	13,3	14,2	17,4	11,6	15,0	20,6	22,4	79,9%	8,5%
São Paulo	25,9	20,0	17,4	18,2	17,0	16,4	18,4	17,1	17,3	15,4	13,5	-47,7%	-12,2%
Sergipe	29,0	26,5	28,5	31,9	38,9	42,1	48,0	55,4	60,6	73,3	79,0	172,3%	7,7%
Tocantins	18,9	19,1	18,4	21,8	27,9	27,4	27,3	24,0	25,4	32,8	38,5	103,6%	17,3%

Fonte: IBGE - Diretoria de Pesquisas/Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios e MS/SVS/CGIAE - Sistema de Informações sobre Mortalidade - SIM. Observação: Os números de Negros foram obtidos somando pardos e pretos, enquanto os Não-negros se deu pela soma dos brancos, amarelos e indígenas, todos os ignorados não entraram nas contas. Elaboração Diest/Ipea e FBSP.

Por outro lado, os homicídios de sujeitos não negros apresentam pouca variação entre 2006 e 2016. Os Estados com maior alteração são Tocantins (com variação de 150,2%), seguido de Rio Grande do Norte (com variação de 118,1%) e Bahia (com variação de 116,9%). São Paulo apresenta queda de 47,2% na taxa de homicídios de não negros.

Tabela 5.2 – Brasil: taxa de homicídios de não negros por 100 mil, por UF (2006 a 2016)

	Taxa de Homicídio por 100 mil Habitantes											Variação %	
	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2006 a 2016	2015 a 2016
Brasil	17,2	15,5	15,9	16,0	15,4	14,8	15,8	15,3	16,0	15,3	16,0	-6,8%	5,0%
Acre	23,6	17,7	13,2	8,1	13,9	7,2	8,0	11,1	19,4	14,5	28,8	21,8%	98,7%
Alagoas	6,2	8,0	5,9	5,5	4,7	7,7	9,2	12,7	7,9	6,0	4,1	-33,7%	-31,9%
Amapá	8,6	11,6	5,2	6,4	16,1	17,0	15,8	14,5	7,8	8,3	7,8	-9,4%	-5,7%
Amazonas	11,6	5,9	5,8	6,0	8,1	15,3	16,1	14,9	11,1	13,3	13,7	18,3%	3,1%
Bahia	7,2	8,8	11,2	9,7	11,3	12,7	14,1	11,5	13,3	12,0	15,6	116,9%	29,6%
Ceará	5,9	7,3	6,9	7,2	10,7	9,2	8,9	9,9	10,3	9,0	8,3	41,4%	-7,1%
Distrito Federal	7,9	10,7	9,9	11,1	8,9	9,4	8,3	6,4	9,7	10,8	11,3	42,7%	4,7%
Espírito Santo	17,9	18,2	16,7	16,4	17,5	15,2	12,5	15,5	15,5	11,2	9,3	-48,2%	-17,3%
Goiás	15,2	16,2	16,4	16,5	15,3	16,8	22,7	24,0	25,0	25,6	25,9	70,7%	1,1%
Maranhão	9,2	9,8	9,0	9,9	9,8	12,8	12,9	14,8	17,7	19,1	19,6	112,3%	2,9%
Mato Grosso	23,4	26,7	19,5	20,4	20,1	21,4	20,6	24,9	27,3	22,7	22,6	-3,3%	-0,3%
Mato Grosso do Sul	23,8	27,5	25,6	25,1	21,7	18,6	17,7	18,3	20,4	18,2	21,0	-11,6%	15,6%
Minas Gerais	13,8	12,9	11,7	11,8	10,4	13,0	13,8	14,1	13,6	12,9	13,6	-1,7%	4,9%
Pará	9,7	11,1	13,5	12,7	15,2	14,3	15,5	16,4	12,5	13,4	16,9	73,4%	26,2%
Paraíba	3,3	3,0	3,5	3,7	3,6	5,8	6,6	6,9	5,8	6,1	5,8	75,0%	-4,1%
Paraná	33,3	32,6	34,5	38,4	38,4	34,9	34,7	30,4	30,7	28,9	30,6	-8,0%	6,0%
Pernambuco	12,5	8,5	12,6	11,2	7,7	6,8	5,7	6,9	11,9	12,9	17,8	42,7%	37,8%
Piauí	6,8	8,1	7,1	7,4	6,7	6,9	6,6	8,4	5,6	8,6	7,0	3,2%	-19,1%
Rio de Janeiro	27,4	22,3	20,5	18,7	22,5	17,7	17,7	18,1	19,4	18,2	20,5	-25,3%	12,1%
Rio Grande do Norte	7,4	8,6	8,4	11,2	8,3	10,5	12,8	14,5	15,5	11,2	16,0	118,1%	43,7%
Rio Grande do Sul	17,6	19,0	21,0	19,8	18,1	17,6	20,3	19,9	22,8	24,7	26,2	49,1%	5,8%
Rondônia	23,8	18,1	22,3	24,7	24,3	18,2	22,2	24,5	25,4	25,0	33,0	39,0%	32,2%
Roraima	48,9	22,9	26,6	28,9	8,7	10,5	33,0	54,3	44,6	44,0	38,3	-21,7%	-13,0%
Santa Catarina	9,7	9,6	12,5	12,7	12,7	12,1	11,5	11,7	12,8	12,7	12,6	29,6%	-0,4%
São Paulo	17,3	13,2	13,5	13,7	12,4	11,4	12,7	11,5	11,6	9,9	9,1	-47,2%	-7,5%
Sergipe	13,5	11,8	11,1	12,1	9,6	10,4	14,5	13,6	15,4	13,2	15,2	13,0%	15,1%
Tocantins	11,5	9,0	12,5	16,0	10,8	15,7	17,1	18,2	21,1	27,9	28,9	150,2%	3,5%

Fonte: IBGE - Diretoria de Pesquisas/Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios e MS/SVS/CGIAE - Sistema de Informações sobre Mortalidade - SIM. Observação: Os números de Negros foram obtidos somando pardos e pretos, enquanto os Não-negros se deu pela soma dos brancos, amarelos e indígenas, todos os ignorados não entraram nas contas. Elaboração Diest/Ipea e FBSP.

Na letra de *Canção Para Meus Amigos Mortos* (2011), Emicida retrata a realidade de jovens que cresceram a seu lado e perderam a vida em diferentes circunstâncias. No trecho a seguir, o rapper fala daqueles que morreram pelas mãos que deveriam proteger; Emicida fala da polícia ou do Estado? “É o corpo na vala, a bala vem de quem te deve proteção/Fria, e a corregedoria lava as mãos/Corta, close no arregaço/ Uma cadeira vazia, família faltando um pedaço” (EMICIDA, 2011). Como voz de protesto, Emicida lança *Chapa* (2015) com a participação das Mães de Maio, grupo fundado por Vera Lúcia após uma série de assassinatos cometidos em São Paulo, no ano de 2006. Vera Lúcia foi encontrada morta em casa, em maio de 2018, após lutar doze anos pela resolução do assassinato da filha grávida e do genro. Na primeira sonora do clipe de *Chapa*¹⁹, uma voz feminina relata como nasceu a iniciativa. “O Movimento Mães de Maio, ele nasceu em maio de 2006. É um movimento de mulheres que não se curvou para o Estado” (2015). Em meio às palavras, são exibidas matérias de jornais com notícias da época, e várias fotos das vítimas.

¹⁹ EMICIDA. Chapa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM>. Acesso em 03/09/18.

Considerando que a população negra é atravessada por diversos estigmas, como a mídia, o espetáculo e o crime, que o leva a ser assassinado? Em meio a esse cenário, vozes dissonantes emergem na sociedade brasileira, como a Emicida. Essas vozes clamam pela igualdade racial e pela re-existência.

4. A NEGRITUDE COMO MOTOR DE TRANSFORMAÇÃO

Por fim, a negritude se apresenta como o meio para que Emicida quebrassem as barreiras sociais impostas. Ao considerar ações do rapper, enxerga-se traços da Negritude de Césaire, enquanto ação política e tomada de consciência. As aspas e composições do músico são analisadas a fim de corroborarem a ideia de que Emicida nunca negou a vontade de ascender financeiramente.

4.1 A negritude em Emicida

De que maneira a negritude de Césaire pode ser vista na carreira de Emicida? Mais de uma vez o rapper afirmou, por meio de músicas e entrevistas, sua posição de sujeito que quebra estigmas e padrões. Tais afirmações são encontradas tanto nas primeiras composições do rapper quanto nos últimos lançamentos. A faixa Triunfo (2009) intitula o primeiro DVD solo da carreira de Emicida, gravado em comemoração aos 10 anos de lançamento da primeira mixtape (de mesma nomeação); a canção relata a vida de um jovem escolhido pelo rap, que recebe a missão de propagar a voz dos “esquecidos”, como o próprio denomina a classe que diz representar. Já “Inácio da Catingueira”, lançada em setembro de 2018, traz o tom de resposta em toda sua forma, seu conteúdo e até a letra, como é possível notar no trecho:

Mas foda-se, desci pra pista/Com um Nike pra cada merda que o Lobão diz/ E eles diz que eu sou comunista/Cês num precisa de palco, precisa de analista/ Eu vim da Rinha e sem talco, berço dos terrorista/Mandando bronca, tô pra destronca/Tombei tantos que quase viro Emicida Conká! (EMICIDA, 2018)

Talvez seja possível afirmar, novamente, que Emicida vai de encontro ao conceito de Negritude, mesmo sem empregar literalmente o termo em suas falas, uma vez que Césaire também a define como “a apropriação do nosso passado por nós mesmos e, por meio da poesia, por meio do imaginário, por meio do romance, por meio das obras de arte, a fulguração intermitente do nosso possível devir” (CÉSAIRE, 2010, p. 110). As manifestações culturais e artísticas, como visto em Césaire, são uma das formas de expressão e concretização da Negritude. Emicida compartilha dessa visão ao expor seus ideais por intermédio da arte. Na canção “Papel, caneta e coração” (2013), o

rapper dá a entender que a música o tirou de uma condição social inferiorizada, e aconselha “Pros moleque que sonha com isso, é nóiz/Desde o começo a minha sugestão/É ser, papel, caneta e coração” (EMICIDA, 2013).

Emicida buscou a inspiração para seu segundo disco, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (2015), nas cidades de Praia, Cabo Verde; Luanda, capital de Angola; e na ilha de Madagascar. À época, o rapper declarou que “houve momentos em que eu não sabia se estava viajando ou estava em casa” (EMICIDA, 2015a)¹; ao portal BBC Brasil, o rapper reflete sobre carência que sente em relação ao contato com a Mãe África, quando declara que “foi para África com a intenção de restabelecer uma conexão que foi rompida há séculos, de uma maneira brusca, e a gente não teve como se conectar.” (EMICIDA, 2015b)². Tais declarações transparecem o desejo de um indivíduo de retornar a um lugar até então desconhecido (trata-se da primeira visita de Emicida a países do continente africano), a um lugar que nunca pisou, mas ao qual sentia pertencer, de alguma forma. Césaire atrela à Negritude, também, o sentimento de pertencimento a uma comunidade que compartilha a experiência da exploração, da opressão, da repressão. Na *I Conferência Hemisférica sobre a Negritude*, realizada em fevereiro de 1987, o ensaísta argumenta (CÉSAIRE, 2010, p. 108)

Efetivamente, basta se perguntar sobre o denominador comum, que reúne, aqui em Miami, os participantes deste congresso para perceber o que eles têm em comum, não necessariamente uma cor de pele, mas o fato de que eles se ligam, de uma maneira ou de outra, a grupos humanos que sofreram as piores violências da histórias, grupos que sofreram e sofrem frequentemente por serem marginalizados e oprimidos. (...) Sim, nós constituímos uma comunidade, mas uma comunidade de um tipo particular, reconhecível pelo que ela é, pelo que ela foi; que, apesar de tudo, se constituiu em uma comunidade: primeiramente, uma comunidade de opressão sofrida, uma comunidade de exclusão imposta, uma comunidade de discriminação profunda. Bem entendido, e em sua honra, ela é uma comunidade de resistência contínua, de luta tenaz pela liberdade e de indubitável esperança.

Além do novo álbum, a viagem resultou no lançamento do clipe de “Boa Esperança” (2015), dirigido por Kátia Lund e João Weiner. A produção retrata a revolta de funcionários contra seus patrões. Emicida reforça que sua intenção era não ser caricato ao reproduzir ficcionalmente a revolução de um grupo contra outro, mas, sim, expor a problemática na relação patrão-funcionária, que há muito é ignorada. A obra se trata de “um clipe denso. E por que ele deixa todo mundo de cabelo em pé? Porque todo mundo vê aquilo todo dia, sacou? Todo mundo sabe o quanto aquilo é real, só que ninguém toca no assunto” (EMICIDA, 2015b).

Na canção “Inácio da Catingueira” (2018), citada anteriormente, Emicida afirma que para o povo preto ‘vencer’ a luta contra esse estado de inferioridade imposto, é preciso demonstrar resistência, e, principalmente, agir socialmente para perceber mudanças. No trecho “A gente ganha mostrando em campo, correndo, marcando/ Nosso povo precisa de gol, de virar o jogo, não de polêmica/ E alcançamos a vitória fazendo isso em campo, não batendo boca fora dele (EMICIDA, 2018), o músico faz menção à noção de povo, que tem por definição, segundo o Dicionário Michelis, “conjunto de pessoas que, ainda que não habitem o mesmo país, estão unidas por terem a mesma origem, cultura, religião, tradição etc.”³ Segundo Césaire, ainda que a Negritude seja a tomada de consciência, sua polaridade de significados engloba também a ação política, afinal (CÉSAIRE, 2010, p. 109)

Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como maioria, como fidelidade e como solidariedade. Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é da ordem do patético nem do choramingo. A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também revolta.

Ao analisar o discurso de Emicida, ora encontra-se menções ao diálogo, à conversa, à aproximação como ação política na luta contra o sistema racista em que vive; ora percebe-se que o rapper adota uma postura mais reativa em algumas de suas composições, aproximando-se, talvez, da revolta descrita por Césaire. Na música “Dedo na Ferida”, composta por Emicida e Criolo, os cantores acusam a polícia de perseguir os que andam “de chinelo”, ou seja, os pobres, residentes de comunidades, vistos como marginais pela sociedade. No seguinte trecho, o rapper reflete acerca do tema, e afirma:

É só um pensamento, bote no orçamento/ Nosso sofrimento, mortes e lamentos,/ Forte esquecimento de gente em nosso tempo/Visto como lixo, soterrado nos desabamento/ Em favela, disse marighella. Elo/Contra porcos em castelo/ O povo tem que cobrar com os parabelo/ Porque a justiça deles, só vai em cima de quem usa chinelo/ E é vítima, agressão de farda é legítima./ Barracos no chão, enquanto chove./ Meus heróis também morreram de overdose,/ De violência, sob coturnos de quem dita decência. (EMICIDA, 2013)⁴

Os exemplos da outra face do discurso de Emicida, encontram-se em participações televisivas. Nos anos de 2015 e 2016, Emicida esteve no programa global

“Altas Horas”, apresentado por Serginho Groisman, nas noites de sábado. Em ambas as aparições, o músico foi abordado e questionado sobre o racismo, assim como parte dos participantes da atração. Segundo Emicida, “o Brasil tem uma negação desse tema, acreditando, de uma forma ignorante, que o silêncio é que vai combater o racismo quando o que vai combatê-lo é o exato oposto.”(EMICIDA, 2015)⁵. Ainda que não faça referência a uma ação específica capaz de contribuir para a desconstrução do racismo, o rapper parece crer que a omissão não é o caminho.

O psiquiatra, filósofo e ensaísta francês Frantz Fanon, citado numerosas vezes por Aimé (que também o cita constantemente em suas obras), foi um dos estudantes que, ao lado de Césaire, iniciou a reflexão acerca do conceito de Negritude. Um dos objetivos de Fanon, é analisar psicologicamente o negro em relação ao branco, e tal relação. Por vezes, o perfil psicológico desenhado por Frantz é taxativo e acusatório. Na obra “Peles negras, máscaras brancas” (2010), o estudioso tem por intuito desmitificar a realidade do negro ao próprio negro, convencendo-o de que seus sentimentos de inferioridade foram construídos pelo processo de escravização que sofreu. A tentativa de demonstrar ao povo da diáspora africana que é necessário tomar consciência de sua condição, aproxima Fanon da Negritude de Césaire. Por vezes, o francês adota palavras mais rígidas quando trata dessa relação, da mesma forma que Emicida. A introdução de “Peles Negras, Máscaras Brancas” traz parte dessa manifestação, quando afirma que (FANON, 2010, p. 29)

Só haverá uma autêntica desalienação na medida em que as coisas, no sentido o mais materialista, tenham tomado os seus devidos lugares. (...) Tentaremos descobrir as diferentes posições que o preto adota diante da civilização branca. Aqui, o “selvagem do mato” não será levado em consideração. É que, para ele, certos elementos ainda não se tornaram significativos. Diante da convivência das raças branca e negra, pensamos que existe uma assunção em massa de um complexo psicoexistencial. Ao analisá-lo, visamos a sua destruição.

Visando a desconstrução da desigualdade racial e da inferiorização do povo negro, Emicida tende às declarações que exaltem a quebra de determinados padrões. Os primeiros versos da canção “Mandume” (2015)⁶ explicitam a negação das construções sociais que o rapper enfrenta, ao afirmarem que “Eles querem que alguém/Que vem de onde nós vem/Seja mais humilde, baixa a cabeça/Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda/Eu quero é que eles se foda” (EMICIDA, 2015).⁷ Para Emicida, esse discurso cabe tanto para despertar homens e mulheres negros de sua condição, apontando a

forma como brancos os inferiorizam; quanto para responder a indagações acerca de seu compromisso com o rap.

4.2 Pelas palavras do rapper

A quantidade de vezes que Emicida é questionado sobre seus pensamentos, suas declarações, suas ações, foi uma das razões que motivaram a redação do presente trabalho. Em grande parte de suas declarações, o rapper explica por que acredita ser chamado de “vendido” por alguns colegas de mercado e até por veículos midiáticos, além de trazer à tona possíveis motivos para tamanho incômodo em relação a seu modo de vida. Dentre os argumentos adotados pelo músico, estão as mudanças no cenário do rap nacional, sua ascensão econômica e social, e, claro, o choque causado por negros bem sucedidos, já que “nunca se incomodam ao ver um preto na calçada, jogado no lixo, andando pelado, louco na rua ou amontoado em cadeia” (EMICIDA, 2018).

Apesar da reivindicação social associada ao rap, Emicida acredita fazer parte de um outro momento do gênero musical, compreendido pelo antropólogo Ricardo Teperman como a geração “*new school*”⁸ do rap, ou seja, aquela que veio à tona após os anos 2000, sucedendo nomes como Racionais MCs e Fação Central, considerados grupos afastados do *mainstream*, como mencionado anteriormente. Teperman enxerga essa distância de forma temporal, econômica e até mesmo cultural, ao compreender que os rappers “*new school*” chegam ao mercado com mais acesso à informação e maior nível de escolaridade. Segundo o antropólogo,

A maioria dos rappers da geração de Emicida tem diploma de curso técnico ou universitário e muitas vezes começou no rap em festivais de música promovidos nos colégios, acessando a internet em lan-houses ou em computadores pessoais para ouvir, produzir e divulgar música. A grande desenvoltura no trato com a mídia e com as noções de “carreira” e “mercado” se devem, ao menos em parte, a essas novas configurações. Em comparação, nenhum dos quatro integrantes do Racionais concluiu o ensino médio, e apenas com muita dificuldade podia acessar os meios técnicos do sistema da música. (TEPERMAN, 2015)

Para Emicida, sua geração tem responsabilidade com o discurso de denúncia, mas também lhe é permitido o flerte com outros temas, outros ritmos e outras melodias. O rapper enxerga a flexibilidade e o diálogo com a indústria como uma estratégia de integração e aproximação de indivíduos, assim como de levá-los aos que começaram o movimento hip hop, as grandes referências do gênero musical. Segundo Emicida, sua geração é responsável por criar uma “ponte para que as pessoas encontrem esses

intermediários, e que elas encontrem a raiz desses intermediários, porque assim a gente vai fazer com que a história seja cíclica” (EMICIDA, 2017).

O flerte com o mercado tem seu preço, e, corriqueiramente, Emicida é cobrado por aqueles que ainda acreditam na velha guarda do rap, cujo objetivo era se manter afastada dos veículos de massa. O tom de mudança apontado no começo do trabalho tem forte relação com o meio em que Emicida se encontra inserido no momento, bem diferente da pobreza vivida na infância. Em “Triunfo” (2009), a primeira canção a ganhar um vídeo clip, o rapper destaca que cresceu “junto à pobreza que enriquece o enredo”; enquanto em “Beira de Piscina” (2010), Emicida relata as maravilhas da vida que sempre almejou, como a primeira classe do avião, a cobertura do hotel. Quando relata o novo estilo de vida, o músico tende a comparar o que viveu com o que conquistou, ao desejar “problemas fúteis, preocupações inúteis” (EMICIDA, 2010) e relembrar “só Deus sabe o quanto eu lutei, vendo o mundo dizer não tem” (EMICIDA, 2010).¹¹

O rapper acredita ser necessário mudar o paradigma de que só é possível fazer rap ao falar de dor e sofrimento. Numa tentativa de fugir da hipocrisia, Emicida diz ser contraditório almejar a mudança, e, quando ela acontece, permanecer congelado no mesmo discurso, em vez de comemorar e compartilhar o que foi conquistado. Segundo o cantor, (EMICIDA, 2011)¹² Você vive uma situação que te impulsiona a escrever uma música falando da pobreza. Assinou um contrato, vendeu disco, fez show, ganhou dinheiro. Na segunda parte, quando era necessário mostrar que conseguiu um progresso que não é do crime, você esconde aquilo e repete a dose da pobreza. As pessoas compram de novo, porque adoram o sofrimento, mas já não é a sua realidade, é mecânico. De repente, o rap virou um partido político.

O terceiro argumento mais usado pelo rapper é o incômodo gerado pela posição social que o sujeito negro ocupa, quando esta não se encaixa no estereótipo do indivíduo pobre, moribundo, que anseia ocupar determinado espaço sem sucesso. Em “I Love Quebrada” (2010)¹³, Emicida aborda o lugar social delegado a homens e mulheres negras, que seria “enchendo o tanque da limusine, enquanto volta para casa de busão”. Em entrevista ao *Diplomatique*, o músico declara novamente ser incoerente bater na tecla de uma realidade que não vive mais, com o intuito de convencer por meio da tragédia. Segundo Emicida (2018)¹⁴.

Eu seria um grande mentiroso se, nesse momento, vivendo onde vivo, com as coisas que tenho, chegasse aqui e fingisse que sou só um menininho pobre, que passo fome, que a única coisa que me faz tocar a plateia é a miséria que passei há 15 anos. Se essa for a única coisa que consigo fazer, não estou alimentando a arte, mas o estereótipo sobre os pretos que as pessoas têm no meu país.

Ademais, o Emicida insiste em afastar o conceito de “vendido” de sua carreira, normalmente adotando um dos três argumentos citados acima. Ao canal no Youtube, STUDIO62, Emicida desabafou sobre as vezes em que se sentiu de fato “vendido” para o sistema dominante, ao lembrar da época em que trabalhava muito para ganhar pouco. Dessa forma, o jovem rapper ressignifica o adjetivo “vendido”, declarando que se vender é fazer o que não gosta, o que não satisfaz, o que é delegado como obrigação. Segundo relato do rapper,

Eu me vendi num tempo que ninguém me conhecia, mano, tá ligado? Trabalhava de pedreiro, mano, ganhava 25 real por dia, pra uma vêia que ficava me xingando, mano, me ofendendo, e eu ia lá por R\$ 25,00. Humilhado, eu ia trabalhar contra a minha vontade, tá ligado? Isso era se vender. Trabalhei numa empresa aqui no Centro, mano, o bagulho era praticamente trabalho escravo: eu fazia tudo, e ganhava muito pouco. Na época, um busão 4:25 da manhã, pra tramar naquela empresa de evento lá na Vila Zilda, aquilo ali era se vender, mano, e por muito pouco, tá ligado? E era sofrido, e eu precisava abraçar aquilo porque eu não tinha perspectiva de vida nenhuma, então R\$ 50,00 mudava minha vida e parte da vida da minha família. Teve seu valor, porque é importante também você perder. Tem que saber perder, saber fracassar, porque você dá dois passos pra trás, para dar um passo pra frente, e hoje a gente tá aqui. Tem ninguém mais livre que eu não, mano. Eu faço o que eu quero, quando quero, mando quem eu quero se foder, a hora que eu quero, sacou? (EMICIDA, 2014) ¹⁵

Emicida redefine a noção de “vendido”, ao mesmo tempo em que se esforça para desmitificar o pensamento que o julga por suas ações, uma vez que, agora que se sente livre, tais julgamentos não lhe cabem.

4.3 Ocupando espaços e representando o povo marginal

Quando Emicida é levado a reafirmar os motivos pelos quais é um artista presente no cenário musical nacional e internacional, cabe imaginar por que os lugares ocupados pelo rapper causam tamanho incômodo, já que também são ocupados por sujeitos tão diferentes. Tal cobrança deriva do rap, que é o berço da carreira de Emicida, ou do lugar que se espera que o negro ocupe? Segundo Muniz Sodré, parte do processo de racismo está vinculado à ocupação de lugares, ou seja, à quebra de limites impostos socialmente, uma vez que

O Outro é aquele que supostamente “não conhece o seu lugar” - assim se expressa o senso comum discriminatório -, isto é, aproxima-se demais, rompendo com a separação dos lugares em todas as configurações possíveis (ego, corpo, vizinhança, etc.) e deste modo conspurcando a pureza pressuposta de uma hierarquia territorial. (SODRÉ, 2015, p. 261),

Em 2016, Emicida ocupou as passarelas do São Paulo Fashion Week com modelos de diferentes corpos, cores e estilos. Os bastidores também foram ocupados por pessoas pretas, atuantes na linha de produção. “Ser livre tem preço num mundo onde preto assusta. Há tempos não pergunto quanto as coisa custa” (EMICIDA, 2016).¹⁶ Esse foi o primeiro verso cantado por Emicida ao abrir o desfile da grife LAB, no maior evento de moda do Brasil e quinta maior Semana de Moda do mundo. A marca em questão é parte da pluralidade de projetos da Laboratório Fantasma. Hoje, um boné da grife custa em torno de R\$ 99,00. Ainda no palco, o rapper continua a versar, enquanto modelos negros, gordos, carecas, magros, brancos e cabeludos (mulheres e homens) iniciam a exposição dos figurinos à plateia. Ao final, o rapper retorna e afirma “Hoje é dia da favela invadir o Fashion Week. Paz. A rua é nós. Fiz com as passarelas, o que eles fez com a cadeia e com a favela, enchi de preto” (EMICIDA, 2016). O site oficial da Laboratório Fantasma divulgou uma matéria sobre o desfile com o título “SPFW e a arte de ocupar lugares que foram negados”¹⁷. Essa chamada confirma o quão político é o ato de Emicida, ao ocupar lugares e espaços frequentados, na maioria das vezes, por homens e mulheres inseridos nos padrões de beleza impostos. Em entrevista ao jornal Diplomatique, o músico responde indiretamente às críticas ao valor cobrado por suas roupas, e explica

Quando damos um passo rumo ao SP Fashion Week, com pretos em toda cadeia de produção, da costureira da Vila Brasilândia a modelo que desfilou, move toda estrutura, e no momento que colocamos esses pretos vivos na capa de todos os jornais do Brasil, as pessoas falam que estamos cobrando caro nas roupas da Laboratório Fantasma... É gente que não faz a menor ideia do que é a nossa história, do que nós falamos, da cadeia que movemos. Na cabeça delas, nosso destino é ser miserável. Não temos o direito de cobrar o que achamos que nosso trabalho vale. Mas aí eu me apego à minha liberdade. Eu quero é que se foda. (EMICIDA, 2018)²⁰

Lázaro Ramos, apresentador do programa Espelho do Canal Brasil, durante uma entrevista, indaga Emicida acerca do preço pago pela ocupação de determinados

²⁰ Diplomatique. <https://diplomatique.org.br/me-preocupa-o-fato-de-a-poesia-precisar-ser-obvia-pra-caralho-emicida/>

lugares, por determinados sujeitos; para o rapper, o preço seria omitir os empecilhos enfrentados para chegar aonde chegou, e se isenta do peso de qualquer cobrança em relação ao seu discurso, já que considera ter construído a carreira “de uma maneira muito livre” (EMICIDA, 2017)¹⁸, baseada em um contexto de liberdade suficiente para falar sobre o que quiser. Dentre os lugares ocupados por Emicida, está o posto de integrante do programa Papo de Segunda, do canal fechado GNT, do Grupo Globo. Até então, a atração contava apenas com apresentadores não-negros. Ocupando diferentes lugares, o rapper também coleciona premiações, como, por exemplo, a vitória no Prêmio GQ Brasil Men Of The Year 2017²¹, pela categoria “música”, ao lado de Rael e Fióti, homenageando o músico Marcelo D2. No mesmo evento, também foram premiados Lázaro Ramos, na categoria “Literatura”, e Thiaguinho, em “Estilo”. Três das 13 categorias foram ganhas por homens negros, conhecidos nacionalmente por sua arte.

Passado o evento, o valor do terno usado por Emicida foi questionado pelo fundador do grupo político Movimento Brasil Livre, Kim Kataguirí. A peça no valor de R\$ 15.000,00 foi alvo de uma montagem postada no Facebook do grupo, acompanhada da seguinte frase “Assim que eu gosto @emicida @raelepronto vamo acabar com essa burguesia de merda portando nosso melhor R. Almeida de 15 mil bando de hipócrita” (MBL, 2017)²². Na canção “Selvagem”, Emicida menciona o MBL, ao versar “Sinceramente eu gosto assim/ miss Os verme em choque,/ nóiz em Paris Meti um G-Shock e pá,/ voltei no voo com a Gisele/ Com um terno que custa a propina deles/ Hashtag chora MBL” (EMICIDA, 2018)²³. Ainda sobre a crítica, em entrevista à *Diplomatique*, o rapper declara que negros precisam seguir determinados padrões impostos a eles; caso não o façam, são julgados. Para o artista,

A vida inteira estamos cantando sobre ascensão, quebrar as barreiras e mostrar como a vitória também pode ser possível. Corta para 2017. Um bando de cabaço do MBL (Movimento Brasil Livre) pega uma foto minha em um evento de gala e coloca: “usa um terno de R\$ 15 mil e isso é uma grande contradição no discurso dele”. No imaginário dessas e de várias pessoas que corroboram com essa palhaçada, o lugar do preto está definido. Eles nunca se incomodam ao ver um preto na calçada, jogado no lixo, andando pelado, louco na rua ou amontoado em cadeia. Mas quando vê um preto ganhando troféu de “Homem do ano”, com um terno foda,

²¹O Globo. Prêmio GQ Man Of The Year. Disponível em: <https://gq.globo.com/Men-of-the-Year/noticia/2017/12/quem-sao-nossos-homens-e-nossa-mulher-do-ano-em-2017.html>

nesse momento consigo ler claramente que a liberdade ofende. (EMICIDA, 2018)²⁴

Falar de lugares também é falar de quem os ocupa, e dos questionamentos dirigidos a essa tomada de consciência e ação. Segundo a psicóloga, pesquisadora, doutora francesa Denise Jodelet “representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, quanto uma coisa, um acontecimento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc”. (1989, p. 22)²⁵. Emicida parece reconhecer a importância que há em se enxergar socialmente em alguém, já que ao falar de formação educacional e política, o rapper lembra quando ouviu Racionais MCs pela primeira vez.

O Ed Rock falava “fodida mente voltando, usando e abusando da liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país”. Isso aí pra mim, acho que foi a coisa mais importante que ouvi na minha vida, porque quando os cara cantou a vida deles ali, talvez nem eles tivessem consciência de que eles estavam cantando a vida de tanta gente, sacou? E aí não era tipo ‘po, os cara canta uma vida parecida com a minha: o cara canta a minha vida. (EMICIDA, 2017).

Além de enxergar o peso da representação social em sua trajetória, o rapper acredita ser visto como representante de um grupo marginalizado, que é o de jovens negros, por vezes periféricos, e daqueles que se identificam com o seu discurso. Acerca de tal reflexão, o músico crê ser uma espécie de espelho para crianças, que futuramente o verão na capa da revista Forbes, assim como outras se verão nas passarelas ocupadas por ele no São Paulo Fashion Week; dessa forma, “Eles vão poder contar a própria história. Atualmente, estamos organizados em bolhas: a bolha dos direitistas, dos esquerdistas, dos ativistas, dos militantes disso, daquilo, e a Laboratório Fantasma criou uma bolha de possibilidades” (EMICIDA, 2018). Mesmo sendo criticado, Emicida ocupa espaços, e se torna referência para outros indivíduos, na medida que “a representação social é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 1989, p. 22).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do contexto analisado, percebe-se que Emicida nunca se comprometeu a ser pobre pelo resto da vida, muito pelo contrário: desde o início da carreira, o rapper falava em ascender financeiramente, ocupar posições de prestígio social, e, desconstruir o racismo tão vivo no mundo todo. Nascimento corrobora a hipótese de que é possível ocupar espaços sem se render ao 'sistema', quando afirma que

Emicida procurou ocupar os espaços midiáticos para tentar quebrar as barreiras que impediam a ampla circulação do rap na sociedade brasileira. E ainda usa um trecho da música Milionário do Sonho: Atravessando a parede, a invisível parede, apareço no palácio, na tela, na janela da celebridade, mas minha palavra não sou só eu, minha palavra é a cidade. (NASCIMENTO, 2015, p. 9)

Pelo viés proposto, talvez a indústria cultural e o mercado sirvam como palanque para que sujeitos marginalizados propaguem o discurso da desconstrução do racismo, da quebra de barreiras sociais, ao mesmo tempo em que tendem a reforçar a o discurso hegemônico, e talvez por isso, sujeitos que se posição contra essa narrativa, sejam visto de forma tão marginalizada.

Outro ponto que parece contribuir para as constantes críticas à carreira de Emicida e ao posicionamento do rapper, é a construção da música marginalizada, como samba e o funk, além dos indivíduos que propagam tais ritmos – também os marginalizados, aqueles que vivem à margem da sociedade (LAIGNIER, 2013). A trajetória de Emicida na indústria fonográfica e cultural demonstra certo diálogo com a indústria e a mídia desde o primeiro momento, e vem a ser corroborada mais tarde, pelas palavras do músico, ao alegar que gostaria de transformar sua posição social e chegar a espaços que, habitualmente, são ocupados por não negros. A negritude enquanto ação política permite a Emicida e outros sujeitos se reafirmarem como homens e mulheres da diáspora africana, assim como tomarem consciência de seu lugar social e o processo de inferiorização sofrido.

As críticas ao trabalho do músico também pode ser associadas à não aceitação social e mercadológica de homens e mulheres negros, que, no imaginário social, parecem ocupar uma posição inerte, sem a possibilidade de ascensão. Enquanto sujeito político, Emicida traz para si parte de responsabilidade de ocupar lugares e demonstrar a

crianças, jovens, adultos e idosos, que se sentiram oprimidos e rejeitados a vida inteira, que é possível, sim, estar em outros lugares que não na pobreza.

Por fim, conclui-se que é o presente trabalho é apenas um dos tantos pontos de partida para aprofundar as pesquisas relacionadas à importância da ocupação de espaços, da desconstrução da imagem inferiorizada de homens e mulheres negras, assim como da mídia enquanto promotora de discursos hegemônicos e contra-hegemônicos.

6. BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **A Indústria cultural**. In COHN, Gabriel. Comunicação e indústria cultural . São Paulo: Editora Nacional, 1975. p. 287-295.
- COELHO NETTO, J. T. **O que é Indústria Cultural**. 1a.. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 12.
- DAMATTA, Roberto. **Os milagres do futebol (27/06/1982)**. In: DAMATTA, Roberto. Explorações: ensaios de sociologia interpretativa. 2. ed., Rio de Janeiro, Rocco, 2011, p. 87- 93.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. 2003. **Contraponto: São Paulo**, 2016. p. 15.
- DURÃO, G. A. . **O renascimento do Harlem: Panafricanismo e a luta contra a inferioridade racial (1920-1930)**. In: I SILIAFRO - I Seminário Internacional de Literatura Afrolatina, 2012, Uberlândia. Anais do SILIAFRO. Uberlândia: EDUFU, 2012. v. vol.1. p. 286-304.
- FANON, Frantz; DA SILVEIRA, Renato. **Pele negra, máscaras brancas**. SciELO-EDUFBA, 2008. p. 88 – 89

- PAIVA, Raquel & GABBAY, Marcelo; [Comunicação, crítica e cidadania: releitura teórica e perspectivas práticas](#). Revista debates (UFRGS), v. 4, 2010, p. 78-98.
- GOMES, Heloísa Toller. **“Introdução”**. In: DUBOIS, Willian Edward. As almas da gente negra. Ed. Lacerda – Rio de Janeiro, 1999, p. 11
- LAIGNIER, Pablo. **Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro** / Pablo Laignier. Rio de Janeiro, 2013, p.
- MOORE, Carlos. Aimé Césaire – **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 108-109
- NASCIMENTO, M. A. . O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream. In: V REA Reunião Euqatorial de Antropologia, 2015, Maceió. Grupo de Trabalho, 2015.
- NEGUS, K. **O Business do Rap: entre a rua e os escritórios dos executivos das gravadoras**. In: HERSCHMANN, M. M. **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 39
- SCHURMANN, Ernest. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1989, p. 181.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis, RJ: Vozes, v. 1, 2002, p. 29
- _____. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p.
- _____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro, Mauad, 1998, 2. ed., p. 10.
- _____. **O jogo contra-hegemônico do diverso**. In: COUTINHO, Eduardo Granja (org.). **Comunicação e contra-hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2008, p. 27-28.

7. WEBSITES

- AGÊNCIA BRASIL. DISPONÍVEL EM:
<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-11/populacao-brasileira-e-formada-basicamente-de-pardos-e-brancos-mostra-ibge>. Acesso em 01/09/18.
- BBC BRASIL.
Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entre_vista_emicida_jc_rm. Acesso em: 28/08/18.
- BBC BRASIL. Disponível em:
https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab. Acesso em 01/09/18 . Acesso em 01/09/18.

- EL PAIS. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/23/cultura/1464037174_953224.html. Acesso em: 03/09/18.
- FACEBOOK. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/EmicidaOficial/posts/queridas-amigas-militantes-feministas-vi-suas-manifesta%C3%A7%C3%B5es-nas-minhas-redes-soc/568493269875016/> Acesso em: 28/08/18
- G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/eu-sou-o-folk-do-rap-diz-o-mc-paulistano-emicida.html>. Acesso em: 28/08/18
- INSTITUTO PATRICIA GALVÃO. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-eracismo/#assedio-sexual-e-mulheres-negras>. Acesso em: 03/09/18.
- JUSTIFICANDO. Disponível em: <http://justificando.cartacapital.com.br/2018/06/22/aliou-cisse-unico-tecnico-negro->
- NEXO. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/15/Por-que-a-falta-de-negros-%C3%A9-um-problema-na-novela-%E2%80%98Segundo-Sol%E2%80%99>. Acesso em 31/08/2018.
- O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/emicida-mergulha-nas-semelhancas-entre-africa-brasil-em-novo-disco-17108480>. Acesso em 28/08/18.
- O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/racionais-mcs-anunciam-pausa-na-carreira-22419190>. Acesso em: 09/08/2018.
- QUEM ACONTECE. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI75646-8192,00-RAPPER+VENDE+TRES+MIL+CDS+NO+BOCAABOCA.html>. Acesso em: 28/08/18
- UNICEF BRASIL. Disponível em HTTPS://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10133.htm. Acesso em 09/08/2018.
- YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjexKuk8UJE> / Acesso 28/08/2018.

8. DISCOGRAFIA

- 1. EMICIDA. Triunfo.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1QG2HS3qzm0DMeSXs6Edtx>.

Acesso em 06/03/18.

2. EMICIDA. **Bang!** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/08ruTdy0c38Lr44UgJNwAi>. Acesso em 20/01/18.
3. EMICIDA. Oorra. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3gj2TsmmNAxYkquql4JAXr>. Acesso em 20/01/18.
4. EMICIDA. **Quer saber?** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4HeqOfuP1aV3jRslQ13m7X>. Acesso em 30/04/18.
5. EMICIDA. **Trepadeira.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5txZzPfrDAMLbxJr3OoG3c>. Acesso em 19/08/18.
6. EMICIDA. **Boa Esperança.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6qcy7w2XQzvwQUYcEcyqgr>. Acesso em 01/01/18.
7. EMICIDA. **Canção para meus amigos mortos.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4P2lxxOqpLloDsIcxOCLo6>. Acesso em 08/06/18.
8. EMICIDA. **Inácio da Catingueira.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6jqt08nh1IKvT4JBxwLAS6>. Acesso em 15/10/18.
9. EMICIDA. **Papel, caneta e coração.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1WYT2gO23OFwCPMD0SwFrJ>. Acesso em 12/05/18.
10. CRIOLO & EMICIDA. **Dedo na Ferida.** São Paulo: Universal, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5UmdgDfLHZO3ceGp6qp7yy>. Acesso em 17/06/18.

11. EMICIDA. **Mandume**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3hHDhv6SkwWq9OVvZWrBfz>. Acesso em 20/01/18.
12. EMICIDA. **Beira de Piscina**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4OraXYZOgO5jZ4SeRRjmn>. Acesso em 05/02/18.
13. EMICIDA. **I Love quebrada**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1w91fFYOlEFArU8xZ7B2Wy>. Acesso em 16/03/18.
14. EMICIDA. **Selvagem**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1PxPg7it4123HD8IDRsf7W>. Acesso em 01/10/18