

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIA HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

FELIPE AUGUSTO PETRECA

**“TUDO ERA INFERNO, EU FIZ INVERSÃO”: O QUE EMICIDA FEZ DO QUE
TENTARAM FAZER DELE**

Maringá
2023

FELIPE AUGUSTO PETRECA

“Tudo era inferno, eu fiz inversão”: o que Emicida fez do que tentaram fazer dele

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Constituição do Sujeito e Historicidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Mara Pires de Freitas

MARINGÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P494t	<p>Petrecá, Felipe Augusto</p> <p>“Tudo era inferno, eu fiz inversão”: o que Emicida fez do que tentaram fazer dele / Felipe Augusto Petrecá. -- Maringá, PR, 2023. 89 f.color., figs.</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Sylvania Mara Pires de Freitas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2023.</p> <p>1. Rap (Música) - Psicologia. 2. Música - Significados e sentidos. 3. Arte Engajada. 4. Método Progressivo-Regressivo. 5. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 I. Freitas, Sylvania Mara Pires de, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.</p>
-------	--

CDD 23.ed. 150

Felipe Augusto Petreca

"Tudo era inferno, eu fiz inversão": o que Emicida fez do que tentaram fazer dele

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

COMISSÃO JULGADORA



Profa. Dra. Sylvia Mara Pires de Freitas
(Presidente)



Profa. Dra. Geniane Diamante Ferreira
Ferreira
Primeira Examinadora



Profa. Dra. Zuleica Pretto
Segunda Examinadora

Aprovado em: 27 de julho de 2023.
Defesa realizada na sala de vídeo do Bloco 118

Agradecimentos

Escrever é mobilizar diversas vozes que possibilitam alcançar o projeto da escrita tal como ele se apresenta. Evidentemente, existe uma infinidade de vozes que vieram antes de nós e, com suas projeções, contribuíram com a construção da sociedade e do momento histórico que dispomos hoje. Este momento, portanto, refere-se ao meu campo de possibilidades, no qual produzi esta pesquisa. Há ainda aquelas vozes que contribuíram para que o tema e os métodos escolhidos fossem possíveis, como os diversos teóricos e pesquisadores referenciados nesta pesquisa. No entanto, para além desses sujeitos distantes — histórica e fisicamente —, há aqueles cujas vozes influenciaram diretamente no desejo, na ideia e na realização dessa pesquisa, aos quais eu não poderia deixar de agradecer publicamente.

Primeiramente à minha família, em especial minha mãe, Liliane, e meu padrasto, Rogério, que sempre incentivaram minhas escolhas e nunca mediram esforços para eu alcançar meus objetivos e que, mesmo em meio a inúmeras dificuldades e adversidades, sempre me acompanharam em meus sonhos.

Ao Davi, meu irmão, que, ainda tão pequeno, me mostra diariamente que a vida pode ser mais leve, e faz as pequenas alegrias da vida adulta se tornarem mais frequentes e duradouras.

Aos meus professores da graduação que, apesar das dificuldades e precariedades da docência, nunca foram apenas transmissores de conhecimentos, e mesmo com escassos recursos, sempre me incentivaram na pesquisa e na escrita científica.

Dentre eles, agradeço especialmente à Thaís e ao Raphael, que se tornaram amigos, companheiros de docência e de abordagem teórica. Apresentaram-me não só Sartre e o Existencialismo, mas também o exemplo de profissionais éticos e engajados com a ciência psicológica.

À minha orientadora, professora Dra. Sylvia Mara Pires de Freitas, que aceitou embarcar nessa aventura de pesquisa, comprou minhas ideias e desempenhou sua tarefa com admirável excelência. Obrigado por todos os ensinamentos, orientações, sugestões, puxões de orelha, e, principalmente, pelo engajamento e sensibilidade com que sempre tratou o tema e a pesquisa.

Às professoras Dra. Geniane Diamante Ferreira Ferreira e Dra. Zuleica Pretto, que aceitaram compor essa banca de qualificação e que, em meio a tantas atividades e compromissos, dispuseram um tempo para a leitura dessa dissertação para contribuir com o andamento da pesquisa.

A todos os *rappers* que se engajaram na construção do *rap* como uma manifestação artística crítica, utilizada como instrumento para dar voz àqueles que são cotidianos e historicamente silenciados pelo sistema, e àqueles que se engajam hoje para mantê-lo vivo e coerente com suas raízes. Um agradecimento especial ao Emicida, criador de uma arte simultaneamente sensível e potente que serviu de fio condutor da presente pesquisa.

A todas as pessoas que não foram destacadas aqui, mas que de alguma forma, contribuíram direta ou indiretamente para que esse momento se tornasse possível.

Resumo

A presente dissertação discute a relação entre a música, especificamente o *rap*, e a Psicologia de base Existencialista de Jean-Paul Sartre. Considerando o gênero musical citado como uma arte crítica, cuja principal característica é a realização de denúncias sobre o meio social em que os *rappers* ocupam, bem como o aumento da autoestima da população negra e periférica, a quem o *rap* costuma se referir, traçamos como objetivo compreender como um *rapper*, no caso o Emicida, que ascendeu socialmente por meio de sua arte, expressa suas experiências e posicionamentos sobre o contexto em que se inseriu e o que se insere atualmente. Esta busca se justifica por se tratar de uma situação contraditória: o artista que ascende socialmente pelo *rap* não vive mais “junto à pobreza que enriquece o enredo”, como menciona Emicida na música *Triunfo*. Portanto, para compreender como essas experiências são apresentadas nas letras de *rap*, inclusive o trânsito dos *rappers* por condições sociais privilegiadas, que o *rap* critica, escolhemos as canções de Emicida como conteúdo de análise. Antes de nos concentrarmos nas músicas, apresentamos o método progressivo-regressivo desenvolvido por Sartre, no qual nos inspiramos para perseguir as experiências de Emicida em suas músicas; uma breve história do rap, de suas origens até seu desenvolvimento em solo nacional, bem como os atravessamentos coloniais e mercantis que sofreu e ainda resiste. Além disso, apontamos semelhanças e diferenças entre o *rap*, o *funk* e o *trap*, discussões sobre a subjetividade do artista e se a música pode ser uma arte engajada. Após analisarmos as músicas de Emicida, concluímos que, apesar de ter superado as condições de escassez em que viveu, essa ascensão social não parece ter alienado seus projetos, uma vez que suas músicas ainda são críticas ao sistema social vigente, o que o torna comparável às discussões de Sartre sobre o verdadeiro intelectual.

Palavras-chave: Rap. Arte Engajada. Método Progressivo-Regressivo. Jean-Paul Sartre.

Abstract

The present dissertation discusses the relationship between music, specifically rap, and Jean-Paul Sartre's Existentialist-based Psychology. Considering the mentioned musical genre as a critical art form, whose main characteristic is to expose issues within the social environment that rappers inhabit, as well as to boost the self-esteem of the black and marginalized population, to whom rap often refers, our objective is to comprehend how a rapper, in this case, Emicida, who achieved social ascent through his art, expresses his experiences and perspectives about the context in which he was placed and the one he is currently a part of. This pursuit is justified due to its contradictory situation: the artist who achieves social elevation through rap no longer lives "together the poverty that enriches the plot", as Emicida mentions in the song "Triunfo". Therefore, to understand how these experiences are portrayed in rap lyrics, including the transition of rappers to privileged social conditions that rap criticizes, we have chosen Emicida's songs as the subject of analysis. Before delving into the music, we introduce the progressive-regressive method developed by Sartre, which serves as inspiration to explore Emicida's experiences in his songs. We provide a brief history of rap, from its origins to its development on national soil, as well as the colonial and commercial influences it has endured and still resists. Additionally, we highlight similarities and differences between rap, funk, and trap music, engage in discussions about the artist's subjectivity, and ponder whether music can be a form of engaged art. After analyzing Emicida's songs, we conclude that despite surpassing the conditions of scarcity in which he lived, this social ascent doesn't appear to have alienated his projects, as his music still critiques the prevailing social system, making him comparable to Sartre's discussions about the true intellectual.

Keywords: Rap. Engaged Art. Progressive-Regressive method. Jean-Paul Sartre.

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Fusão do rosto de Emicida e Criolo</i>	58
Figura 2 – <i>Esboço antigo de um desenho</i>	58
Figura 3 – <i>Parte de uma história em quadrinhos</i>	59

Sumário

Introdução.....	10
1 Método e Procedimentos	18
2 Breve História do Rap.....	29
2.1 Colonização e Decolonização no <i>Rap</i>	32
2.2 O <i>Rap</i> e a Indústria Cultural	39
2.3 O <i>Rap</i> , o <i>Funk</i> e o <i>Trap</i> : Aproximações e Distanciamentos	44
2.4 Sobre quem e para quem o rap fala da “libertação, de liberdade, de vontade, de criação do homem pelo homem?”.....	48
3 “Arte é Fazer Parte, Não Ser Dono”: Emicida Por Ele Mesmo	55
3.1 “Nasci preto, sem grana, num país de terceiro mundo”: aspectos biográficos de Emicida.....	56
3.2 “Minhas rima fala de um tudo que nasceu de algum nada”: as experiências de Emicida expressas em suas letras.....	64
4 “A Palavra é Escolha; a Escolha é a Palavra”: Considerações Finais.....	77
Referências.....	82
Referências das músicas.....	84
Referências de entrevistas.....	88

Introdução

Todo começo é difícil,

E isso vale para toda ciência.

(Karl Marx, Prefácio da primeira edição de O Capital, 1867/2013)

Sartre (1972/1994), em sua obra *Em defesa dos intelectuais*, afirma que o intelectual se produz no seio do campo sócio-histórico em que está inserido, assim como o produz. Contudo, apesar de experienciar as contradições que ocorrem nesse contexto, nem sempre reflete sobre como as desigualdades sociais são produzidas, nem como pode auxiliar a produzi-las. Diante desse contexto, Sartre sustenta que o intelectual verdadeiro é aquele que denuncia como se produzem essas desigualdades, tendo em vista as condições sociomateriais que favorecem determinadas classes e grupos em detrimento de outros. Com base nessa premissa, o pesquisador, principalmente aquele que se apoia em uma perspectiva crítica, deve orientar sua pesquisa tendo consciência de que a produz no bojo desse cenário; por isso, deve retomar aspectos de sua singularidade para compreender as influências e limitações ideológicas que afetam a sua vida, para que possa desvelá-las e superá-las. Dessa forma, é imprescindível iniciar este estudo resgatando algumas questões da minha existência, para que fique claro o caminho percorrido até a escolha do tema pesquisado.

Mesmo sendo o gênero musical que mais ouço atualmente, o *rap* nem sempre esteve presente em minha vida. Por ter nascido e crescido em uma cidade do interior do Estado do Paraná, e ser descendente de uma família com aspiração à classe média, o “som das periferias” não costumava ser tocado nos rádios de casa. Apenas na adolescência ouvi *rap* pela primeira vez. No entanto, devido às minhas limitações ideológicas da época, ou seja, à ausência de um pensamento crítico, não compreendia a relevância social do gênero, e talvez as críticas que ele

trazia nas suas letras. O ritmo, contudo, despertava a minha atenção, o que fez com que, naquele momento, eu escutasse o que é conhecido como “*rap* comercial”, ou seja, músicas com letras menos críticas e pouco politizadas.

Apenas percebi que tinha um olhar acrítico quando ingressei no curso de graduação em Psicologia, fase da minha vida em que, aos poucos, fui (e ainda continuo) rompendo com a ideologia dominante, a qual aliena(va) os meus posicionamentos, pensamentos e modos de agir. Desde então, tenho compreendido como se estruturam as ideologias liberal e neoliberal, sobretudo na produção de desigualdades sociais, preconceitos e violências. Dessa forma, com o tempo, comecei a perceber a falta de crítica nas músicas do “*rap* comercial” e o quanto as letras mais críticas e políticas faziam mais sentido para mim. Enfim, compreendi muitas coisas que antes não tinha noção, como o quanto a classe social à qual pertencço se encontra alienada ao projeto de ascensão social, que, de acordo com Sartre (1972/1994), é uma camada criada pelo sistema para conservar as aspirações do estrato hegemônico.

Após essas mudanças e a tomada de consciência de classe, no terceiro ano da graduação em Psicologia, tive a primeira oportunidade de pesquisar sobre o *rap* ao realizar um trabalho cuja proposta era discorrer sobre algum tema que relacionasse psicologia e arte. Foi quando me deparei com as discussões teóricas sobre a ciência psicológica ligada a este gênero musical. Na ocasião, eu e os outros integrantes do meu grupo de trabalho entrevistamos um *rapper* da cidade onde moro. Ele contou a sua história, suas experiências enquanto ouvinte deste gênero musical e suas motivações para se tornar um produtor de *rap*, além de inspirar outras pessoas, assim como foi inspirado. Desde então, entusiasmado com os seus relatos, o interesse em estudar a cultura do *rap* não terminou com a graduação. A oportunidade de ingressar no mestrado do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá abriu a possibilidade de continuar e aprofundar os estudos sobre esse gênero musical.

Além desse interesse, o contato com o existencialismo sartriano também ocorreu durante a graduação. No último ano, inclusive, o escolhi como abordagem para realizar o estágio no campo da Psicologia Clínica. Conhecendo um pouco do pensamento de Sartre, percebi o quanto ele me ajudou e continua me ajudando a desconstruir aquela visão de mundo acrítica de outrora, e o quanto isso começou a fazer sentido para mim, surgindo o interesse em estudar o *rap* sob essa perspectiva.

Na leitura de livros sobre o existencialismo, e na prática de ouvir *rap*, tive algumas inquietações e me fiz muitos questionamentos, como, por exemplo, os motivos de as denúncias contidas nas letras de *rap* serem raramente ouvidas e consideradas pela sociedade, como os vários casos de racismo e violência policial que, desde a década de 80, são denunciados pelos *rappers* em suas músicas, mas não causam a mesma comoção social comparada à quando esses acontecimentos ganham o espaço midiático.

Ademais, os recorrentes relatos de *rappers* em suas músicas de terem “mudado de vida” graças ao *rap* e ao movimento *hip-hop* fizeram-me compreender o quanto este gênero musical contribui para as formulações e reformulações dos projetos de vida dos ouvintes e produtores de *rap*. Junto a isso, o contato com estudos anteriores que relacionam o *rap* ao existencialismo, especialmente os de Kátia Maheirie, forneceu os elementos teóricos para compreender essa potencialidade da arte. Hinkel e Maheirie (2011) afirmam que a apropriação musical é um processo de conversão do coletivo em singular, ou seja, a partir da música criada por outras pessoas, o sujeito se apropria dos significados que elas expressam e, com isso, ressignifica suas próprias experiências. Assim, transforma significações coletivas em singulares e se torna capaz de ressignificar suas vivências a partir de experiências alheias musicalmente comunicadas.

No entanto, se o *rap* proporciona mudanças significativas na vida das pessoas, há um contexto que diz respeito a *rappers* que conquistam espaço no mercado da música, o que me inquieta, pois considero um contexto contraditório, visto que os *rappers*, em geral, foram

crianças que cresceram em contextos de escassez, pois a maioria deles cresceu nas favelas e periferias, sendo afetados pelos diversos problemas dessas áreas, como a pobreza, a desigualdade e a exclusão social, a falta de infraestrutura e serviços básicos, além de outros problemas, como a violência e a discriminação racial. Nesse cenário, o *rap* se apresenta como uma forma dessa população se expressar por meio da música, uma vez que, como mencionam os Racionais MC's, em sua música *Da ponte pra cá*, de 2002, “cada favelado é um universo em crise”. Dessa forma, as letras de *rap* contam histórias da vida na periferia, expressas pelo *rapper*, com base nas suas experiências singulares e, ao mesmo tempo, denúncias e críticas das mazelas sociais e do sistema que as produz.

Esse caráter dialético na produção do *rap*, enquanto uma expressão singular e, ao mesmo tempo, universal, pode ser percebida nas letras de *rap*, como em *Levanta e Anda*, de Emicida (2013), ao se descrever “com a alma cheia de mágoa e as panela vazia”¹. Com isso, percebemos de forma clara a afirmação de Sartre (1972/1994) sobre as pessoas estarem situadas no mundo diante de seus condicionamentos. No caso, o escritor/compositor apresenta-se por suas obras como um indivíduo singular/universal. Emicida, tanto se refere às suas mágoas, quanto a um contexto que é comum a ele e a outras pessoas.

O *rap* é uma forma de se expressar, além de ser um meio de superação dessas condições de vida. Em *Oorra* (2009), Emicida afirma: “o que sempre tive foi minha rima . . . eu ia pro crime, irmão / se não fosse a confiança” de duas pessoas que lhe colocaram “onde vários quer nome”; mas diferente de quem só quer fama, diz: “eu não quero mais passar fome”. Ou seja, o cantor viu no *rap* a possibilidade de sair da pobreza sem precisar ir para o crime, por isso não se importava com a fama, apenas com a mudança de vida.

¹ De acordo com Souza et al. (2020), o *rap* possui uma linguagem própria, isto é, os *rappers* se expressam em suas letras da forma como se comunicam no cotidiano, com uma linguagem informal e marcada pelos dialetos de suas comunidades. Ainda, segundo os autores, baseados em Grada Kilomba e Frantz Fanon, a fala se constitui como um canal de controle, e limitá-la demonstra uma tentativa de negar o outro. Portanto, em toda a dissertação, quando apresentados alguns trechos de *rap*, a linguagem é mantida no original, expressando a liberdade das expressões artísticas dos(as) respectivos(as) autores(as).

No entanto, percebemos que, quando os *rappers* conseguem se estabelecer no mercado, ocorre uma mudança abrupta em suas vidas. Eles têm que lidar com a fama e todas as suas consequências, sobretudo com a transição de uma vida de limitações econômicas para uma vida de abundância, que também pode causar sofrimento. Emicida (2013) mostra essa condição contraditória na sua música *Hoje Cedo*. Ele diz: “meus poema me trouxe onde eles não habita / a fama irrita, a grana dita, cê desacredita”. Ele fala sobre “um abismo sem volta de festas, ladainha / minha alma afunda igual minha família em casa, sozinha”, e se questiona “como eu sonhei em tá aqui um dia?”. Dessa forma, o *rapper* expressa a dificuldade de lidar com a fama e o sofrimento que surgem de estar onde ele “não habita”, ou seja, de sair da situação social de vida da periferia para os holofotes do palco e da mídia, estando, agora, ao lado do contexto que critica em suas letras.

Sobre essa contradição, ao comentar sobre os intelectuais, Sartre (1972/1994) define-os como aqueles que rompem com a ideologia burguesa e lutam contra os seus “renascimentos” ao lado da classe trabalhadora. Apesar disso, assumir esse tipo de atitude é se colocar em contradição, pois o intelectual não surge das massas, mas da classe média. Por isso, tem acesso aos conhecimentos oferecidos pela burguesia; mas, ao invés de usá-los a favor de sua hegemonia, usa-os em benefício dos trabalhadores.

Sartre diz que o intelectual deve manter uma autocrítica perpétua, pois sabe que é um pequeno-burguês que se libertou e está recusando seus condicionamentos. Essa contradição dos intelectuais parece ser também a contradição do *rapper* que conquista a fama e o sucesso. Seguindo a premissa de Sartre, o *rapper*, mesmo habitando os mesmos lugares da burguesia, deve permanecer contra ela, sendo que, como expressa o *rapper* Djonga (2018), na música *Junho de 94*, “antigamente eu só queria derrubar o sistema / hoje o sistema me paga pra cantar”. Djonga mostra, nesse trecho, o ambiente propício à alienação do *rapper* por uma classe que visa monetizar qualquer coisa, inclusive o sofrimento da classe menos favorecida.

À vista disto, a questão que orientou essa pesquisa está nesse contexto contraditório: o *rap* social² é uma crítica ao sistema, e o *rapper* amplia o alcance de suas músicas quando consegue um espaço no mercado; mas isso acontece dentro desse sistema, com a apropriação deste de suas produções. Diante disto, ficam interrogações sobre como *rappers* que conseguem superar as condições precárias de vida lidam com essas mudanças, considerando que o sistema socioeconômico que os produziu como excedentes, e é alvo de suas críticas musicais, é o que os favorece a se inserirem na indústria musical.

Diante dessa situação contraditória, como os *rappers* que atingem a visibilidade social e ascendem a posição econômica, conversam, pela música, suas experiências com as diferenças sociais? Relacionam suas vivências atuais com o contexto denunciado? Como, então, as expressam? Há alguma diferença perceptível nas suas músicas que pode revelar a bagagem dessa contradição?

Com o propósito de responder a essas e outras questões, tomamos como foco um *rapper* específico: Emicida. Um artista brasileiro, mais especificamente da periferia de São Paulo, que se destacou na segunda metade da década de 2000 por vencer diversas “batalhas de rima” e que, desde então, se dedicou à criação artística, expressando em suas composições aspectos biográficos e das próprias condições de vida em um cenário de escassez. Com isso, traçamos o seguinte objetivo geral: **compreender como o *rapper* Emicida expressa em suas músicas suas experiências diante das condições sociais nas quais se inseriu e se insere, inclusive ao transitar por cenários privilegiados, os quais o *rap* critica.**

Inicialmente, tivemos como objetivo compreender como Emicida lida com o contexto contraditório de escassez e abundância, caso pudéssemos entrevistá-lo e, por esse meio, acompanhar a sua biografia, utilizando o método progressivo-regressivo desenvolvido por

² Apesar deste termo soar redundante, visto que o *rap* é caracteristicamente implicado com as questões sociais desde a sua gênese, o utilizaremos como contraposição ao que chamamos de “*rap* comercial”.

Sartre a partir dos estudos de Lefebvre. Entramos em contato com sua produtora, mas, devido aos diversos compromissos desse *rapper*, a entrevista não foi possível. Dessa forma, compreendemos que um empreendimento biográfico que se baseie apenas nas suas músicas seria inviável, pois, como afirma Sartre (1960/2002), a obra do artista serve de fio condutor para análises de sua biografia, mas por si só, elas não são suficientes para esse empreendimento, uma vez que a obra é sempre mais completa que a vida, que segue sendo totalização-em-curso.

Empecilho posto, mas ainda com o foco em compreender as experiências do *rapper* em relação ao contexto social e como ele as expressa em suas músicas, inclusive ao conquistar a ascensão social, tomamos algumas de suas músicas como objeto de investigação. As músicas que compuseram a amostra da pesquisa foram aquelas que expressam experiências do *rapper* antes e depois de conquistar prestígio social por meio da arte. Ademais, procuramos, também, compreender o contexto concreto em que a sua experiência é relatada na música.

Vale destacar que Arndt e Maheirie (2017) afirmam que, quando a música se torna um produto cultural, ou seja, é compartilhada socialmente, ela se torna polissêmica e polifônica. O primeiro conceito diz respeito aos múltiplos sentidos que podem ser atribuídos a uma mesma manifestação artística, visto que eles são construções singulares e dependem da forma como cada ouvinte interpreta a música ouvida. Já o seu caráter polifônico diz respeito às diversas vozes sociais e histórias que atravessam a construção musical.

Nesse mesmo sentido, Pires e Tamanini-Adames (2010) destacam que, ao lançar o conceito de polifonia, o filósofo Bahktin desenvolve a ideia de que na música; ou no romance; há uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas. Essas vozes, ou linguagens sociais, impõem-se ao autor como expressão do contexto social em que ele está inserido e, às vezes, se apresentam em sintonia, outrora em confronto. Dessa forma, considera-se que todo discurso, todo texto, é formado por diversos discursos anteriores em que o autor conversa e retoma para criar o seu próprio. Assim, a singularidade do indivíduo é sempre atravessada pela coletividade,

por um contexto universal. No entanto, também devemos levar em conta que, de acordo com Sartre (1960/2002), o contexto universal é construído por singularidades. O filósofo nos informa que, independentemente de onde partirmos, seja da dimensão singular ou universal, se compreendemos essa relação por uma lógica dialética, encontraremos a interdependência de ambas as dimensões.

Sendo assim, considerando o caráter polifônico da música, que expressa a coletividade de vozes que se fazem presentes no contexto em que ela é produzida, tanto a experiência do artista quanto as vozes que compõem seu respectivo universo social são reverberações que apresentam sínteses entre o singular e o universal. A partir dessa compreensão, consideramos que as letras de Emicida expressam tanto o aspecto universal de seu contexto, que foi marcado pela escassez, desigualdade, violência, dentre outros, quanto suas próprias experiências nesse espaço e seus movimentos para superar essas condições. É nesse sentido que Emicida afirma que “minhas rima fala de um tudo que nasceu de algum nada” (*Rotina*, 2009).

1 Método e Procedimentos

Ao falar sobre o método dialético, Lefebvre (1969/1991) o considera rigoroso e fecundo e, além disso, pensa que o método deve se dirigir à própria coisa a ser estudada, ao fenômeno em sua totalidade. Para isso, o objeto de estudo deve ser considerado a partir de suas relações e contradições, para que seja possível aprofundar o conhecimento por meio de um movimento rumo à essência do fenômeno.

Baseado nas contribuições marxistas sobre a lógica dialética, Lefebvre desenvolveu o método conhecido como regressivo-progressivo, que foi posteriormente retomado e desenvolvido por Sartre, com o objetivo de resgatar a subjetividade que alguns marxistas de sua época deixavam escapar por suas análises estritamente objetivas da história (Freitas, 2018). Para tal, de acordo com o que Sartre (1960/2002) apresenta em sua teoria, a realidade objetiva da qual o filósofo partiu, forneceu as bases para o desenvolvimento de sua obra, considerando lacunas a serem superadas, especialmente no que diz respeito à fenomenologia, ao buscar compreender a vivência do homem em situação.

Dentre os fenomenólogos que influenciaram Sartre, Schneider (2008) destaca Husserl, Jaspers, Politzer e Heidegger, filósofos que contribuíram para o desenvolvimento da fenomenologia, cada qual à sua maneira. Husserl, por exemplo, forneceu os elementos ontológicos e metodológicos dessa corrente filosófica, que se constituiu a partir de seus trabalhos. Jaspers, por sua vez, usou-a para fundamentar uma nova perspectiva para os estudos psicopatológicos, considerando que a biografia do sujeito é importante para compreender o próprio sujeito. Na mesma linha de raciocínio, Politzer considera, em sua fenomenologia, que a biografia deve ser o objeto da psicologia (Schneider, 2008).

Destarte, influenciado por esses autores e, como mencionado por Lefebvre, Sartre desenvolveu um método que permitiu a realização de um empreendimento biográfico do

sujeito. Pelo método progressivo-regressivo, procura-se compreender seu movimento dialético com e no mundo, ou seja, como ele, a partir de sua apreensão do mundo, o significa e escolhe superar as condições anteriores, criando ou mantendo as já existentes. Essas escolhas estão relacionadas ao seu projeto de ser e ocorrem diante de um campo de possibilidades. Esse campo, que apresenta as condições produzidas, aponta para como ele poderá estabelecer suas relações com os outros e com o contexto do qual faz parte. Todavia, é possível que ele negue essas condições e crie outras.

Para desenvolver este método, Schneider (2008) menciona que Sartre lança mão de uma compreensão histórica e dialética de homem, uma vez que considera que o indivíduo não deve ser estudado de forma isolada. Isso significa que sua história individual deve ser compreendida como construída na relação dialética com as condições da época em que vive, ou seja, com o contexto social em que está inserido: sua conjuntura familiar, cultura, crenças, valores, enfim, deve-se buscá-lo em sua totalidade, em sua práxis cotidiana, para que seu projeto de ser possa ser de fato compreendido.

É neste sentido que Sartre (1960/2002) afirma que o primeiro objetivo do método progressivo-regressivo é encontrar o homem em sua concretude, recorrendo à história para compreender sua época e contexto social. No entanto, como exposto, apesar de as ações do sujeito estarem inscritas nesse contexto em que vive, apenas o conhecimento da conjuntura não é suficiente para compreendê-lo em sua totalidade, pois, dessa forma, estaríamos recaindo naquilo que Sartre criticou nos marxistas de sua época.

Para além dessas análises sociais, Sartre (1960/2002) aponta para a importância de se voltar à história individual do sujeito, mas com os devidos cuidados, pois a biografia é geralmente descrita e narrada como uma sucessão de acontecimentos concretos, afastados da subjetividade que os vivenciou. Por isso, o método biográfico é dialeticamente progressivo e regressivo: se constitui enquanto um vaivém que avança na biografia ao passo em que se

aprofunda na história e, ao mesmo tempo, avança na história à medida em que se aprofunda na biografia, permitindo que uma enriqueça a outra. Assim, encontramos, no contexto social e histórico do sujeito, o campo dos possíveis e os instrumentos que dispunha; e, na biografia, as escolhas que fez nesse contexto, que apontam para o seu projeto. Sintetizando este movimento, Freitas (2018) expõe que esse método parte de um acontecimento atual, logo, é progressivo, e regride para a condição original do sujeito, ou seja, o nascimento das condições desse acontecimento, buscando uma unidade sintética entre esses dois momentos. Sendo assim, o método biográfico também é analítico-sintético.

Sobre essa relação do sujeito com o seu contexto, Sartre (1960/2002) expõe que o indivíduo é condicionado pelo meio ao mesmo tempo em que o transforma, uma vez que é um sujeito ativo da história. As condições reais condicionam o homem e forjam sua subjetividade, logo, fornecem uma direção para suas ações. As pessoas, assim, fazem suas escolhas em situações que são contraditórias, tendo em vista que terão que escolher o que farão dessas determinações, lançando mão das condições construídas no passado. Dessa forma, determinados dados do passado são conservados no futuro.

Por esse movimento dialético com o campo sociomaterial, cada produto de sua ação indica sua objetivação, mesmo que não se reconheça nela. O campo do objetivo e do subjetivo, portanto, constituem uma relação dialética e inseparável, em que por ele o sujeito interioriza o exterior e exterioriza o interior (Sartre, 1960/2002).

Essa práxis que interfere no rumo dos acontecimentos, segundo Freitas (2018), é orientada de acordo com o projeto do indivíduo, que, conforme Perdigão (1995), garante uma certa unidade entre seus comportamentos. Ao agir buscando o que lhe falta, sucessivamente surgem diversos campos de possibilidades. Para Sartre (1960/2002), portanto, é por meio do projeto de ser que o sujeito se define, se objetiva, se aliena e contribui para construir a História.

A partir dessas contribuições, compreendemos que a obra de um artista é o campo objetivo pelo qual ele se totaliza-em-curso, objetivando sua subjetividade e subjetivando a objetividade. Tomemos como exemplo o artista que se expressa através da música: para escrever suas letras, ele parte de uma realidade objetiva na qual está inserido e que o condiciona. Ao interiorizar essa realidade, ele a significa e age sobre ela ao criar suas músicas. Com esse movimento de exteriorização, ele também expressa alguns elementos desse campo sociomaterial. Sua linguagem é práxis que denuncia e/ou o corrobora esse campo.

Como mencionado, isso se dá porque, de acordo com Sartre (1973/2015), falar de subjetividade é falar de um sistema em interioridade que, por sua vez, se caracteriza como uma mediação entre dois momentos da exterioridade, ou seja, do campo objetivo – a realidade concreta posta e a que pode ser construída. Assim, essa realidade objetiva original, da qual o artista parte, é subjetivamente mediada até a criação de sua obra que a modifica. Este é o resultado da subjetivação do mundo, produzida pela exteriorização do artista por meio de sua práxis.

Sendo assim, a subjetividade, enquanto mediação, não pode ser considerada como um objeto de conhecimento, pois, ao ser considerada um objeto, deixa de ser uma mediação e interioridade para ser um objeto-a-ser-conhecido. A arte – neste caso a música – faz surgir, dessa forma, o que o filósofo denominou de subjetividade-objeto, que permite ao indivíduo ter o conhecimento de sua interioridade, ou seja, de suas contradições, dos princípios que regem suas escolhas e até mesmo de sua alienação. Isso acontece porque Sartre (1973/2015) considera que “o ponto em que eu melhor a reconheço [a subjetividade] é nos resultados do trabalho e da práxis, em resposta a uma situação” (p. 40).

Vale ressaltar que essa mediação caracterizada pela interioridade, de acordo com Sartre (1973/2015, p. 35), “implica o **não saber** como característica particular”. Em outras palavras, os deslizamentos do sujeito no mundo, às vezes, ocorrem a partir do plano irrefletido da

consciência, mediado pela subjetividade, mas de forma que ela se apresente como desconhecida ao sujeito, que pode se tornar conhecida a partir da práxis, momento em que ela adquire seu caráter de objetividade. Sartre exemplifica isso com o caso de Flaubert, renomado autor francês do século XIX: ao escrever a obra *Madame Bovary*, o escritor projetou aspectos de sua identidade na personagem principal do romance, sem que isso fosse previamente planejado. Essa interioridade que se tornava objetiva era um não saber para Flaubert. De acordo com Sartre, a percepção do escritor de que a personagem *Madame Bovary* o representava só se deu depois de escrever a obra.

Com isso, Sartre (1973/2015) nos mostra que, apesar de o artista expor em sua obra elementos da sua realidade objetiva, de uma universalidade, como fez Flaubert, escolhendo falar do contexto social francês no ano de 1850, essa exposição não se limita apenas à objetividade, pois o escritor mostra como viveu nesse contexto. É o caso de Flaubert, que expôs em seu romance as suas experiências pessoais e como as significou, e é também o caso de Emicida, assim como de qualquer outro escritor. No caso do *rapper* mencionado, ao escolher denunciar as condições de vida do contexto em que se inseria, no caso as periferias de São Paulo, isso só pode ser feito com a mediação de sua subjetividade, que deixa marcas em sua obra. Portanto, ao falar de “suor e calos, traumas e abalos, almas e ralos, São Paulo”, como menciona na música *Samba do fim do mundo* (2013), ele conta sobre um sujeito universal que vive em condições semelhantes às suas, mas também sobre suas próprias vivências.

Ademais, para além do conteúdo expresso na escrita, Sartre (1960/2002) expõe que o estilo do artista está ligado à sua concepção de mundo. Ou seja, as estruturas de suas frases e suas características narrativas indicam as suas formas de se relacionar com o mundo exterior. Alguns *rappers*, por exemplo, adotam uma narrativa ofensiva para expressar algumas vivências de seu contexto sociomaterial, tanto em palavras quanto no ritmo e tom de voz, o que pode revelar, por exemplo, seu descontentamento e ira com as formas de organização social vigentes.

Sua expressão desvela seu projeto para com o campo social, não só com o projeto de produzir música.

Sartre (1960/2002) nos alerta a isso em Flaubert, ao citar que seu caráter literário não é determinado pela sua escolha de escrever, mas sim pela importância que ele dá à literatura como uma forma de negar sua condição original e superá-la por meio da escrita. Da mesma forma, é o que se percebe nos *rappers*, pois a escolha de cantar não é o que define o caráter de um artista; caso contrário, todos cantariam da mesma maneira, o que diluiria a subjetividade de cada um no campo universal.

Ao contrário, é o significado singular que cada *rapper* atribui ao *rap* (e não a outro gênero musical, o que já é uma escolha com significados) que forma seu estilo musical. Essa escolha de como se manifestar pela música busca negar e superar uma condição original do artista. Emicida afirma na música *Oorra* (2009) que “ia pro crime”, mas o *rap* o tirou desse lugar. Em *Triunfo* (2008), destaca que, agora, precisa ser exemplo, pois há “mais de mil moleque” o imitando. Assim, ao expressar seu projeto através da linguagem, que, neste caso, é em letras musicais, supera a condição original que o levaria ao crime. Ao perceber que outros o tomam como exemplo (pelo ato de interiorização do exterior), exterioriza-se reafirmando esse projeto por meio das suas obras, as quais, por sua vez, revelam seu projeto.

Vale ressaltar que, por ser livre, o indivíduo pode modificar os seus projetos ou reformulá-los ao longo da sua vida, sempre de acordo com o seu campo de possibilidades. É neste sentido que Schneider (2008) aponta que o projeto do indivíduo aparece em diferentes momentos de sua vida, sempre como fundo de seus atos, mas, às vezes, com outras configurações. Destarte, é importante salientar que a liberdade de escolha está sempre comprometida com a situação, por isso, são as condições em que o indivíduo se encontra que lhe dão o campo das possibilidades.

Esse movimento de lançar-se para o futuro e de superar as condições anteriores demonstra que o projeto é transcendente (Sartre, 1960/2002), ou seja, não contido no interior do sujeito, mas se desvela no mundo, assim como a consciência. Como mencionado, o indivíduo sempre se vale das possibilidades instrumentais, como a linguagem e a cultura como um todo. Isso significa que ele pode ter instrumentos valiosos, mas que, ao mesmo tempo, são limitados para se expressar.

Em termos de linguagem, por exemplo, há um número limitado de palavras que o indivíduo pode usar. Às vezes, nem sempre encontra a expressão ideal para expor o que está pensando e/ou sentindo. No entanto, a sua riqueza está nas diversas significações de cada vocábulo, não se limitando apenas ao significado universal do dicionário. Cada época, cada cultura, cada pessoa desvela os seus respectivos significados de vocábulos. À vista disto, Sartre (1960/2002) menciona que a escolha de uma palavra para se expressar, revela mais do que a subjetividade de quem fala, revela mais do que deseja dizer. Por meio dela, podemos compreender o contexto sociomaterial, histórico e cultural em que se insere.

Isso ocorre porque, como já foi dito, a música tem um caráter polifônico, portanto, seu conteúdo apresenta reverberações que vão além do âmbito singular do artista, e se relacionam com questões universais, com outras “vozes”. Além disso, o referido objeto artístico também possui sua qualidade polissêmica, isto é, está aberto a diferentes significações por parte dos espectadores, visto que, de acordo com Sartre (1964, p. 26, tradução nossa), “a música é uma arte *não significante*”³, isto é, a frase musical, por ela mesma, não exprime significados a qualquer objeto, visto que ela é o próprio objeto e, como tal, carece de significações atribuídas por quem a ouve.

A partir dessa discussão, torna-se crucial compreender as diferenças feitas por Sartre (1964) entre significado e sentido. Conforme o filósofo, para ser significante, o objeto deve

³ *La musique est un art non signifiant.*

fazer com que o espectador vislumbre, através dele, um outro objeto. Neste caso, a atenção do sujeito não é direcionada ao próprio signo, mas o ultrapassa em direção ao significado. Tomando uma obra literária como exemplo de signo, a atenção do leitor não é direcionada ao próprio livro ou às manchas de tinta que formam as palavras que ele consegue ler: ele transcende essa objetividade em direção ao significado expresso por ela. Já na música, é preciso se ater ao seu aspecto objetivo para se ter a vivência musical, ou seja, seu ritmo, os sons emitidos harmonicamente pelos instrumentos musicais, também em harmonia com o ritmo em que o cantor declama suas palavras, devem ser percebidos pelo ouvinte para que ele próprio a signifique.

Por outro lado, Sartre (1964) sustenta que o sentido não se diferencia do próprio objeto, pois o sentido é atribuído ao objeto quando ele se torna a encarnação de uma realidade que o ultrapassa, mas que não pode ser compreendida sem ele. Assim, o objeto é sempre uma totalidade: seja de uma pessoa, uma época, uma condição humana etc. Portanto, o sentido e o significado na música surgem da relação da obra com seu espectador, que livremente atribui-lhe significados.

É por conta dessa riqueza de significações da linguagem que uma obra artística pode formular questões à vida de seu autor. No entanto, como mencionado, Sartre (1960/2002) reforça que a obra, ao ser finalizada, é sempre mais completa que a vida. Isso ocorre porque, ao ser objetivada no mundo, ela se torna algo acabado, enquanto a vida do artista segue como totalização-em-curso, que só termina com a morte. Assim, a biografia de um artista é iluminada por cada uma de suas obras. Logo, seu conjunto pode nos dar pistas do que as unifica como um projeto do autor.

Não obstante, Sartre (1960/2002) afirma que “existe um hiato entre a obra e a vida”, e que “a objetivação na arte é irreduzível à objetivação nas condutas cotidianas” (p. 109). Com isso, o filósofo quer dizer que as manifestações artísticas não são as únicas realizadas pelo autor

no seu cotidiano. Elas podem ser um fio condutor para análise da biografia do artista, mas por si só elas não serão suficientes, como mencionado. Caso o movimento regressivo seja realizado de forma abstrata, ou seja, sem considerar as condições objetivas, Sartre adverte que a obra seria fetichizada, perdendo a realidade objetiva do artista.

Ainda, Sartre (1960/2002) sustenta que, para compreender qualquer ação humana, é necessário buscar no futuro, ou seja, no projeto do sujeito, as significações que atribui às coisas para dar coerência à sua escolha de agir de determinada forma. No entanto, é importante levar em conta a condição original do indivíduo, as possibilidades e recursos que dispunha e como escolheu agir em determinado momento. Com isso, ratificamos a necessidade de realizar um movimento simultaneamente progressivo (ida ao futuro, ao projeto) e regressivo (volta ao passado, à condição original do sujeito). Esse movimento ajuda a compreender o que havia sido mostrado: a ação humana se caracteriza por esse perpétuo movimento de superar o dado rumo ao futuro; e, a cada passo ao futuro, este se faz presente para que seja superado. Assim, objetivando-se no mundo rumo ao futuro, o sujeito faz a história, deixando nela a marca de sua subjetividade e de seu projeto.

Mencionamos a utilização do método progressivo-regressivo de Sartre como meio para nos auxiliar no percurso da pesquisa. No entanto, é importante reafirmar que não é nosso objetivo compreender a biografia do Emicida, pois, como mencionamos, necessitaria realizar entrevista com ele para nos apoiar em suas narrativas sobre sua vida e não somente em suas obras. Desta forma, nosso intento é utilizar esse método por ser heurístico, ou seja, auxilia na construção do conhecimento por meio da compreensão do movimento realizado pelo artista expresso em suas músicas; bem como por ser dialético e crítico, uma vez que o movimento a ser realizado pelo pesquisador é também dialético, assim como o movimento que o pesquisado realiza com o campo sociomaterial. Assim, como mencionado, temos um foco específico na

pesquisa: as experiências do artista em relação às condições sociomateriais presentes nas suas músicas.

O método sartriano também tem a sua qualidade crítica, uma vez que, para Sartre (1960/2002), o que interessa é o que o indivíduo faz do que apreende. Ademais, os dados históricos dão uma expressão singular à experiência que o indivíduo projeta, sendo que o campo da materialidade realiza exigências aos indivíduos nele inseridos para que lidem com ele de acordo com sua finalidade.

Sendo assim, quando Emicida se insere na classe social que denuncia em suas músicas, essa classe lhe cobrará ações que condizem com o que as pessoas que as formam acreditam. Isso diz respeito ao que Sartre (1949/2019, p. 112) alerta sobre as exigências “ao escritor que dissolva a estranheza e opacidade do mundo em impressões elementares e subjetivas, facilitando sua digestão”. Essa condição, por outro lado, pode alienar a liberdade das pessoas caso não tenham consciência crítica de como respondem às suas demandas, ou seja, não reflitam sobre suas experiências, o que acaba fazendo com que a literatura seja assassinada, como afirma o filósofo. Apesar de falar especificamente do escritor, essas contribuições vão ao encontro do trabalho dos *rappers* – que não deixam de ser escritores –, encontrando manifestações nas próprias letras musicais, como na música *Triunfo* (2009), em que Emicida afirma que não trairá suas convicções para atrair multidões de ouvintes diluindo suas letras, deixando-as menos críticas. Na mesma música o *rapper* questiona: “se o *rap* se entregar, a favela vai ter o quê?”.

Portanto, nosso interesse é compreender como Emicida revela em suas músicas sua experiência de totalização em andamento e como tem consciência dessa totalização em curso pela qual produz um conhecimento, por meio do *rap*, sobre as condições em que se insere e como reage a ela. Além disso, algumas de suas músicas expressam experiências e condições semelhantes, fazendo-se necessário um movimento de ida e volta pelas obras, visto que muitas

músicas “conversam”, ou seja, é comum o conteúdo de músicas atuais estarem relacionadas com outras mais antigas, como quando Emicida, na música *AmarElo* (2019), fazendo uma referência à música *Hoje Cedo* (2013), afirma: “hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro”. Para isso, utilizaremos o método progressivo-regressivo desenvolvido por Sartre e apresentado neste tópico.

Em relação ao caminho percorrido na pesquisa, para o levantamento das músicas do *rapper*, pesquisamos no site oficial do artista⁴ e nos principais serviços de *streaming* em que são disponibilizadas, como o *YouTube*⁵ e *Spotify*⁶. Nestas plataformas, além das informações sobre as datas de lançamento, também estão disponíveis as letras das músicas. Posteriormente, essas foram listadas por ordem de lançamento e selecionadas aquelas que revelam as experiências do artista em relação às condições sociomateriais. Pois, na trajetória musical do artista, consideramos importante conhecer os acontecimentos e as suas respectivas circunstâncias, sobretudo como ocorreu sua ascensão profissional e principais eventos. Pesquisamos essas informações, além do site oficial do artista, também em sites de notícias e em entrevistas concedidas em diversos meios de comunicação.

Por fim, ao compreender, por meio de suas músicas, como o artista foi superando as condições anteriores, ou seja, como apreendeu suas experiências diante dos problemas sociais e os expôs em suas músicas, antes e depois de ocupar um lugar social privilegiado, podemos perceber como ele lidou com essas condições sociais contraditórias. Nesse sentido, é preciso entender como Emicida expressa suas vivências por meio da música, ou seja, as características do estilo musical que o artista escolheu como meio de suas narrativas. Dessa forma, situamos no capítulo a seguir, uma breve contextualização histórica e as características do *rap*, bem como as diferenças e aproximações com outros estilos musicais por vezes confundidos.

⁴ www.emicida.com.br

⁵ <https://www.youtube.com/@emicida>

⁶ <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2d9LRvQJnAXRijqIJDDs2K>

2 Breve História do Rap

Eles não vão entender o que são riscos

E nem que nossos livros de história foram discos.

(Emicida, música *Ubuntu Fristaili*, 2013)

O *rap* é um gênero musical desenvolvido, em geral, por uma população jovem, negra e periférica, cujo objetivo é promover autoestima aos seus semelhantes e realizar críticas e denúncias sobre as mazelas sociais em que vivem, como as desigualdades sociais, discriminações étnico-raciais, preconceitos, violência etc. Esse estilo musical faz parte de um movimento maior, conhecido como *hip-hop*, que possui cinco elementos: o DJ (*Disk jockey*, ou discotecário, aquele que produz as batidas das músicas); o MC (*Master of ceremony*, ou Mestre de cerimônia, aquele que agita o público e canta por cima das batidas criadas pelo DJ); o *break* (dança de rua caracterizada por movimentos bruscos e com muitas rotações); pelo grafite (arte visual do *hip-hop* caracterizada por desenhos comumente feitos em espaços públicos); e, por fim, pelo conhecimento, elemento necessário para a criticidade das letras e dos desenhos (Teperman, 2015). Assim, o *rap* – tema central deste trabalho – é desenvolvido pelos trabalhos dos DJs e dos MCs, mas está estreitamente relacionado com os outros elementos do movimento *hip-hop*.

Apesar de haver diversas versões para a etimologia da palavra, a mais aceita e difundida é a de que *rap* seja a sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Porém, como aponta Teperman (2015), apesar de as letras comporem essa frase, a palavra “*rap*” existe no dicionário inglês desde meados do século XIV, usada para se referir à ação de “bater” ou “criticar”. Essas ações fazem sentido à prática do *rap*, que surgiu como um jogo de improviso rimado, em que um rimador tentava vencer o outro por meio das palavras, “batendo” no oponente com suas

rimas, e fazendo críticas em suas letras. No entanto, definir o *rap* como “ritmo e poesia” tem sua potencialidade, porque afirma que o *rapper* também é um poeta, combatendo a caricatura comumente presente no imaginário social de que poetas são brancos e das classes mais altas da sociedade.

Quanto à origem do *rap*, a teoria mais difundida, conforme exposto por Andrade (1999), é a de que ele tenha surgido no bairro do Bronx, em Nova York, em meados dos anos 70 e, de acordo com Cruz (2019), pode-se considerar o jamaicano Clive Campbell, também conhecido como Kool Herc (ou DJ Kool Herc), como o “pai do *hip-hop*”. O DJ jamaicano, ainda em seu país, costumava organizar e agitar festas de rua, conhecidas como *block parties*, tocando estilos musicais como *soul* e *funk* e criando técnicas de mixagem com os toca-discos. No fim da década de 60, ao mudar-se para o Bronx, em Nova York, continuou organizando e se apresentando em festas de rua, que foram se tornando cada vez mais diversificadas ao passo em que ganhava popularidade.

No entanto, Teperman (2015) defende que a origem do *rap* é muito mais antiga e recebe influências de diversas outras culturas e locais, uma vez que nas savanas africanas era comum o canto falado e rimado de poetas da época, considerados sábios. Da mesma forma, Figueiredo (2017) afirma que o *rap* se origina da interação da diáspora negra com outros elementos culturais dos Estados Unidos. Ainda de acordo com Teperman (2015), a característica de ser uma música crítica ao sistema não é exclusiva dela, uma vez que está presente em outros estilos, como o *soul*, o *funk* e, no caso do Brasil, o samba. Porém, é indiscutível que o Bronx teve um papel central na popularização e no desenvolvimento do *rap*, tal como o conhecemos hoje. Como mostrado, foi lá que as festas de rua começaram, com potentes caixas de som acopladas nos carros, em que DJs produziam diferentes ritmos e batidas musicais pelo manuseio dos discos de vinis. Enquanto isso, MCs se apresentavam e batalhavam entre si para escolher o

melhor rimador. Dessa forma, podemos dizer que foi a partir das *block parties* que o movimento *hip-hop* se desenvolveu e se consolidou da forma como o conhecemos atualmente.

Com a popularização do movimento, as letras deixaram de ser apenas improvisadas e passaram a ser escritas previamente, com conteúdo mais elaborado e, com isso, iniciou-se o processo de gravação de músicas de *rap*. Como aponta Andrade (1999), devido à indústria cultural, a música negra produzida nos Estados Unidos foi mais difundida que as músicas de outros países, o que permitiu que os movimentos *black power* e *funk* chegassem ao Brasil nos anos 70, sobretudo em São Paulo, levando conscientização e autoestima aos jovens negros. No entanto, o autor afirma que a radicalização da afirmação negra e de protesto contra as mazelas sociais só ocorreu com o *rap*, gênero descendente do *funk*, desenvolvido no país nos anos 80, e que eclodiu em São Paulo nos anos 90.

No entanto, para o *rap* e o movimento *hip-hop* se tornarem e permanecerem conhecidos até hoje, os caminhos trilhados pelos *rappers* não foram fáceis. De acordo com Andrade (1999), o *rap* sempre teve uma postura “antissistema”, fazendo críticas à ordem social e à alienação produzida pela mídia, e ao incentivar o autoconhecimento individual e histórico das pessoas que vieram das periferias, permitiu-se uma reelaboração positiva da identidade negra, como aparece na música *Us Guerreiro* (2005), em que Rappin Hood diz que você “tem de saber que não há nada de errado com seu tom de pele e cabelo enrolado”. O autor também afirma que os *rappers* são como porta-vozes de um universo silenciado, sendo pela periferia e pelas suas músicas que esse silenciamento é rompido, tal como Emicida canta em *Triunfo* (2008), afirmando que é “o porta-voz de quem nunca foi ouvido” e que “os esquecidos lembram de mim porque eu lembro dos esquecidos”.

A postura do *rap*, que se manteve presente desde os primeiros anos de seu desenvolvimento, dificultou sua chegada aos holofotes da mídia e, segundo Andrade (1999), exigiu que os *rappers* trilhassem caminhos alternativos à indústria cultural, divulgando suas

músicas em rádios comunitárias, distribuindo discos em lojas específicas sobre músicas negras, criando suas próprias gravadoras, entre outras estratégias. Isso aconteceu porque, para a indústria cultural, o *rap* era uma mercadoria pouco atraente, uma vez que suas letras combatiam a ideologia pela qual essa indústria trabalha. Da mesma forma, os meios de comunicação também não eram vistos com bons olhos pelos *rappers*, pois os consideravam aliados do sistema que, muitas vezes, associava o *rap* e o movimento *hip-hop* à violência e ao crime.

2.1 Colonização e Decolonização do Rap

Eles querem que alguém que vem de onde nois vem

Seja mais humilde, baixe a cabeça

Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se...

(Emicida, música *Mandume*, 2015)

O aviltamento do *rap* e do movimento *hip-hop* pode ser compreendido a partir das discussões sobre o processo de colonização. Souza et al. (2020) mencionam que Colaço (2012) alerta que esse processo deve ser visto “como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como etapa histórica já superada” (p. 3). De acordo com Ferreira e Sousa (2020), esse processo fez com que se estabelecesse um padrão social de identidade, comportamentos, crenças e costumes baseado na população branca e europeia. Sendo assim, iniciou-se um projeto, ainda em andamento, de segregação, estigmatização e negação de tudo aquilo que se contradiz a esses princípios. O processo de colonização, ao negar a humanidade dos negros e destruir sua história, sobretudo no período escravagista, gerou uma desaculturação desses

povos (Godoy 2021). Ou seja, os seus saberes, costumes e crenças foram deslegitimados em favor da cultura hegemônica.

Em decorrência dessa desaculturação, há uma violenta retirada da identidade negra, o que forçou os negros a negarem a si mesmos, e a visarem o que apregoa na ideologia da branquitude, isto é, cultura, crenças, comportamentos e estética dos colonizadores; mas, por ser inalcançável, desenvolveu-se um complexo de inferioridade ainda irrefletido por muitas pessoas negras (Ferreira & Sousa, 2020). Diante do projeto das pessoas brancas para as pessoas não brancas, de “embranquecimento”, a população negra é violentamente submetida à colonização.

Todavia, formas de resistência foram desenvolvidas para que a história e a cultura negra fossem preservadas e repassadas, sobretudo por meio de expressões culturais e religiosas. Assim, de acordo com Ferreira e Sousa (2020), a arte se constitui como as trincheiras dos negros e suas músicas representam o grito daqueles que são silenciados. Essa particularidade pode ser percebida na música *Ubuntu Fristaili* (2013) do *rapper* Emicida, que constata que “nossos livros de história foram discos”.

O pensamento colonial que visa embranquecer a cultura negra, ainda presente, também investe contra o *rap*. Segundo Souza et al. (2020), o movimento *hip-hop* expressa uma forma de pensar raça, identidade e sociedade fora dos padrões hegemônicos, ou seja, de forma que a centralidade do discurso esteja no negro, e não no branco. Assim, ao conscientizar a população e ao denunciar as contradições do sistema, a música negra abala as estruturas de poder, fazendo com que grupos hegemônicos invistam em meios para o silenciamento dessas vozes, chegando ao ponto de ocorrer encarceramento de artistas. É o que ocorreu com o grupo Racionais MC's, em 1994, quando seus quatro integrantes foram presos por cantarem a música *Homem na Estrada* em um show, acusados de apologia à violência e desacato. Quase 20 anos depois, em

2012, o *rapper* Emicida foi detido sob a mesma acusação, após cantar a música *Dedo na Ferida* também em um show – ambas as letras falam da violência policial.

Outra forma encontrada por grupos hegemônicos de aviltar as mensagens transmitidas pelo *rap*, foi criar o estereótipo de que se trata de “música de bandido”, ou, como Souza et al. (2020) apontam, que são expressões “diabólicas”. Essa tentativa colonial de negar uma manifestação cultural negra não foi exclusiva ao *rap*, mas também ao *jazz*, *soul*, *blues*, *funk*, *samba*, sobretudo, ou seja, ritmos ligados à cultura negra, assim como o que ocorre com as religiões de matriz africana. Em denúncia a este movimento, o *rapper* Baco Exu do Blues, em sua música *Bluesman* (2018), diz que “tudo que quando era preto era do demônio e depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de *blues*”. A sua menção diz respeito à afirmação desses grupos de que o *samba*, *rock*, *jazz*, *funk* e *soul* são *blues*, ou seja, que o movimento de embranquecimento que ocorreu com o *blues* é semelhante às outras manifestações musicais negras. Por fim, o *rapper* finaliza o verso dizendo que “Jesus é *blues*”, denunciando também o embranquecimento da principal figura cristã.

Resistindo a esse movimento de embranquecimento da cultura negra e “não comprando seu processo de embranquecimento de MC”, como afirma o *rapper* Djonga na música *Hat-Trick* (2019), o *rap* busca restaurar de forma positiva a identidade de seu povo, como no seguinte trecho da música *Eu tô bem* (2009), de Emicida: “pretos foram escravos, serviçais, reis a um tempo atrás; não preciso dizer com qual me identifico mais”. É importante salientar que, antes da invasão europeia, que culminou na escravização e na diáspora, a África era governada por reis negros. Esse objetivo de elevar a autoestima se constitui como um passo importante para a superação do pensamento colonial.

Fanon (1968) diz que o colonizador e seus representantes usam uma linguagem de pura violência, seja em sua forma mais explícita, como castigos físicos, ou pela imposição de sua moralidade e costumes, criando um movimento de não reconhecimento da cultura do

colonizado. Essa violência na linguagem pretende tornar o povo colonizado submisso. O autor ainda sustenta que o local ocupado pelo colonizador e pelo colonizado é o mesmo e que não há uma conciliação possível entre ambos. Sendo assim, caso os colonizados queiram reivindicar suas origens destruídas, é necessário que eles destruam o mundo colonial, e isso não acontecerá de forma pacífica, mas sim na destruição real deste mundo colonial, expulsando-os de seus territórios. Assim, a afirmação da sua cultura e costumes, bem como a autoestima e o orgulho racial, são meios necessários, mas o fim deve ser a destruição das bases coloniais que violentam e deslegitimam o povo colonizado.

Esteves (2023), ao dissertar sobre a resistência, define-a como um processo que pode ser expresso de diversas maneiras, incluindo de forma explícita e combativa, com violência, como defendido por Fanon, e também de formas sutis, caracterizando-se como uma resistência discursiva, como apresentado por Bill Ashcroft. Esteves prossegue afirmando que, segundo Ashcroft, a resistência violenta, por ser explícita, é facilmente reprimida pela ordem dominante, enquanto a discursiva, por ser abstrata, é mais eficaz e duradoura, podendo até ocorrer sem que a classe dominante perceba que está sendo combatida. Como exemplo dessa potencialidade do discurso, temos as diversas músicas lançadas no Brasil durante a ditadura militar (1964–1985), que traziam em seu bojo diversas críticas a esse regime e, ainda assim, conseguiam passar pela censura da época.

Ainda de acordo com Esteves (2023), com base nos estudos de Ashcroft, a resistência discursiva é uma forma de resistir sem se opor, isto é, de utilizar os recursos do próprio opressor em favor do oprimido, podendo, por meio deles, reconstruir identidades e culturas. Essa característica é encontrada no *rap* e será melhor discutida nos próximos capítulos, mas, em síntese, o *rapper* se vale de recursos criados pelas classes dominantes para gravar e divulgar suas músicas, como estúdios, rádios e televisão. Além disso, aqueles que ascendem socialmente, como Emicida, passam a ocupar espaços que lhe conferem maior visibilidade e

permitem que sua arte se espalhe e alcance mais pessoas e, com isso, potencializam a valorização da cultura e identidade negra.

Além de *rapper*, Emicida também se dedica à moda: cria diversos modelos de roupas, que são vendidos pela Laboratório Fantasma. Por sua visibilidade, em 2016 conseguiu apresentar suas peças na São Paulo Fashion Week, um evento bastante elitista e branco, contando apenas com modelos negras(os) e estampas que valorizam e exaltam a periferia.

Conforme afirma Esteves (2023), Ashcroft entende que o contato entre culturas diferentes, percebido por Emicida em suas músicas, produções cinematográficas e desfiles de moda, caracteriza-se como a maneira mais adequada de se fazer resistência, sendo compreendido pela autora como uma resistência cultural, uma vez que o artista se utiliza das ferramentas da burguesia para propagar e defender sua a cultura.

Aparentando estar atento a essas discussões, o *rapper* Marcelo D2, na música *Resistência Cultural* (2018), gravada com Gilberto Gil, conta “a história de um mulato brasileiro da malandragem aqui do Rio de Janeiro”, ressaltando a importância de elementos da cultura afro-brasileira como meios para enfrentar seus medos e dores, encontrando a força necessária “nos mais velhos dos terreiros e tambores”. Ao final da canção, apresenta um diálogo entre dois garotos em que um deles sugere “sair pra roubar esses filha da puta, irmão. Encher a cara deles de tiro”, representando uma resistência violenta, e o segundo defende uma resistência discursiva, cultural, ao responder que “é isso que eles quer de nois, tá ligado? Nois tem que quebrar eles diferente, nois tem é que fazer arte”.

Dessa forma, Ashcroft, segundo Esteves (2023), compreende a resistência como um processo de emancipação que permite que indivíduos oprimidos criem e expressem sua identidade sem negar totalmente a cultura do opressor, mas ao contrário, utilizando-a em seu favor. Com isso, pela resistência discursiva indireta, o artista, segundo a autora, denuncia e questiona a ordem dominante sem focar um inimigo a ser combatido, mas um sujeito que resiste

em um contexto de opressão, o que dificulta a percepção dessa forma de resistência pelos opressores.

Assim, por meio de suas letras, o *rap* assume esse compromisso de devolver o orgulho negro que foi retirado pelo processo colonizatório, expressado por Emicida na música *Beira de Piscina* (2010), ao dizer que veio “devolver o orgulho do gueto e dar outro sentido pra frase ‘tinha que ser preto’”. Além de Emicida, Djonga também externaliza esse compromisso na música *Hat-Trick* (2019): “então tomemos de volta o que nos foi tirado ... ou seria em vão o que nossos ancestrais teriam sangrado”. Já em *Junho de 94* (2018), o *rapper* afirma: “eu devolvi a autoestima pra minha gente, isso que é ser *hip-hop*”. O *rap*, portanto, enquanto afirmação decolonial, proporciona aos excluídos uma abertura aos possíveis, permitindo que se vejam enquanto sujeitos históricos e sociais que criam, modificam e de fato habitam o mundo (Godoy, 2021). Para isso, esse gênero musical promove reflexão a partir dos questionamentos que faz dos padrões hegemônicos, trazendo uma linguagem própria para expor as histórias em que os negros são protagonistas. De acordo com Souza et al. (2020, p. 6), “o *rap* é biografia”.

Dessa forma, compreendemos que os empecilhos impostos a este gênero musical ocorrem desde suas origens. A deslegitimação e criminalização pela sociedade e pela mídia de expressões culturais e artísticas negras demonstram um movimento colonial cujo projeto é o de negar tudo o que é produzido por pessoas fora dos padrões hegemônicos, ainda mais quando se trata de uma produção que não só destoa da branquitude e do eurocentrismo, como também o critica e expõe suas contradições.

O movimento *hip-hop*, desde seu surgimento no Brasil, enfrentou essas dificuldades e violências. No entanto, como já dito, a maneira de resistirem foi construindo o *rap* como um caminho alternativo para alcançar cada vez mais pessoas. Dessa maneira, o *rap* eclodiu nos anos 90, sobretudo em São Paulo, passando a ser tocado não somente nas periferias, mas também em boates de classe média e alta. Essa diversidade de pessoas alcançada permitiu o

consumo da cultura *hip-hop* por classes mais favorecidas. No entanto, muito da cultura foi transformado em modismos e consumida, principalmente, por pessoas que não vivenciam o cotidiano que o *rap* reporta.

A indústria cultural da moda e dos meios de comunicação, apreendendo a repercussão do *rap*, se apropria de sua cultura e a transforma em mercadoria. Tênis coloridos, roupas largas, bonés e turbantes passaram a ser utilizados por jovens brancos e de classe média, fazendo com que o *rap* e o movimento *hip-hop* se tornassem um “bem cultural desejável”. Ademais, essa cultura começa a ser divulgada positivamente na imprensa, rádios e televisão, que consideram os *rappers* como “sociólogos sem diploma” (Andrade, 1999). Esse autor acrescenta que o *rap* “toma de assalto” os lares brancos, fazendo com que até os jovens que não são da periferia desejem ser iguais aos *rappers*, adotando a moda e o dialeto das favelas. Esta observação também aparece em *Negro Drama* (2002), do grupo Racionais MC’s, ao cantarem ser “inacreditável, mas seu filho me imita ... esse não é mais seu, ó, subiu / entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu / nois é isso, aquilo, o quê? Cê não dizia? / seu filho quer ser preto? Ah, que ironia”.

Esses acontecimentos, de acordo com Andrade (1999), não diminuíram a tensão dos *rappers* com a indústria cultural e os meios de comunicação, possivelmente a discriminação racial. Ao contrário, a relação do movimento com os representantes desses grupos soberanos tornou-se mais ambígua: ao mesmo tempo em que os *rappers* necessitam deles para divulgarem seus trabalhos, garantir espaços, ampliar o alcance de suas denúncias, – como fez MV Bill, em um programa da Rede Globo, em 2004, em que cantou sua música *Só Deus pode me julgar* (2002), expondo que “aqui (na Globo) não tem preta como apresentadora / novela de escravo a emissora gosta / mostra os pretos chibatados pelas costas” –, a cultura *rap* também é apropriada e transformada em mercadoria.

Em suma, desde o seu nascimento o *rap* se apresenta como uma via alternativa de expressão artística, cujo objetivo é denunciar as desigualdades sociais, o preconceito e as violências destinadas às periferias, enquanto eleva a autoestima de seus ouvintes, promovendo conscientização sobre o lugar que ocupam na sociedade. No entanto, para expandirem o alcance dessa cultura para além das classes menos favorecidas, conscientizando sobre as desigualdades sociais, bem como viabilizando meios de superação do modo de vida que denunciam, os *rappers* dependem da indústria cultural e dos meios de comunicação.

Contudo, essa condição tem seu preço: a cultura *rap* precisa ser mercantilizada em suas diversas vias e aos *rappers* é possibilitado o lucro com suas críticas, que igualmente atingem essa indústria. Nessas condições, os *rappers* passam a desfrutar daquilo que as classes mais altas da sociedade possuem acesso, mas não conseguem estender essa condição para as periferias. Diante dessa contradição, parafraseamos os Racionais MC's, em *Negro Drama* (2002), dizendo que os *rappers* saem do gueto, mas precisam se empenhar para que o gueto nunca saia deles.

2.2 O Rap e a Indústria Cultural

A sociedade vende Jesus,

Por que não ia vender rap?

(Emicida, música *Hoje Cedo*, 2013)

Sartre (1949/2019) afirma que os escritores não estão acima da história, mas engajados nela. Essa constatação significa que os autores, ao desenvolverem suas artes, não a fazem a partir de uma suposta neutralidade acerca da realidade, nem de uma visão imparcial sobre o contexto em que estão inseridos. A finalidade da arte, segundo Sartre, é recuperar o mundo

como ele é, seja em suas belezas ou contradições. Neste sentido, é imprescindível considerar as investidas do sistema capitalista sobre a produção de arte no mundo contemporâneo para compreender as escolhas dos artistas em se manifestar de determinada maneira.

Adorno (2020) denomina a sociedade atual como uma sociedade de mercadoria. Os trabalhadores produzem bens não para atender, prioritariamente, às suas necessidades, mas pela necessidade de gerar lucro àqueles que estão à frente do sistema. Isso não torna os setores culturais livres da lógica mercadológica. A música também é transformada em uma mercadoria que pode ser consumida pelos ouvintes, assim como se consome qualquer outro tipo de bem ou serviço. Com isso, o autor considera que a música, sob esses aspectos, pode perder sua potencialidade e recair em uma escuta mercantil, livre de reflexões, o que leva o ouvinte a estabelecer um contato com a música em que seu esforço seja nulo ou extremamente baixo.

Essa industrialização da arte, como aponta Sartre (1949/2019), vai ao encontro da entrega da música ao consumo, apontada também por Adorno (2020), que considera que toda a vida musical na atualidade é dominada pela forma-mercadoria. Essas características merecem uma discussão mais aprofundada: por um lado, como mostrado, a mercantilização da arte acontece simultaneamente aos danos ao seu conteúdo, sendo que os autores sucumbem às exigências capitalistas, além disso, seus ouvintes, agora alienados, procuram por músicas mais acrílicas como forma de entretenimento e lazer, tanto para quem produz quanto para quem a consome. Todavia, por outro lado, é apenas por se constituir como mercadoria que a arte possibilita que seus artistas ascendam socialmente e passem a ocupar espaços e a acessar bens que, historicamente, lhe foram negados.

Diante dessa contradição, o artista demonstrará como a experimenta por meio de sua práxis. Parafraseando, respectivamente, as músicas de Emicida *Triunfo* (2009) e *Oásis* (2018), os seus refrões serão diluídos para arrebatam multidões ou continuarão carregando o peso da lágrima de gente honesta? A primeira opção, de acordo com Adorno (2020), adquire um caráter

fetichista, sendo capaz de alienar, ao mesmo tempo, produtor e consumidor, ao passo que a música se transforma em um bem cultural que, quanto mais reificada, isto é, quanto mais mecanizada e passiva, mais fácil será para o consumidor ouvi-la. Essa característica vai ao encontro do exposto anteriormente sobre as investidas de grandes gravadoras para que artistas cortem letras de suas músicas, tornando-as mais comerciáveis, isto é, que ao serem ouvidas produzam mais afetos imediatos em detrimento de reflexões.

Essas exigências acrílicas da arte, alinhadas à imediaticidade da contemporaneidade, são uma ameaça à liberdade criativa de artistas engajados, bem como a sua permanência nos holofotes culturais. Como aponta Adorno (2020), é a imediaticidade do setor cultural que lhe dá o valor de troca. Todos os dias as músicas são lançadas ao público, e a indústria cultural produz seus sucessos, as músicas que serão amplamente consumidas, seus *hits*, pois, segundo o autor, as músicas mais tocadas, de início, não são ouvidas pela aclamação do público, mas pelos investimentos das gravadoras que as colocam para serem ouvidas em espaços de amplo acesso, como rádios e programas de televisão. Emicida conhece a rapidez com que os sucessos dão espaço a outros e caem no esquecimento. Na música *E.M.I.C.I.D.A (Adooro)* (2009), ele afirma que “se eu não for desconfiado, em um ano eu viro rei, em dois anos lenda, em três passado”.

Junto a essa imediaticidade, as músicas, sob a égide do capitalismo, apresentam uma série de propagandas de outros produtos que os ouvintes precisam adquirir para uma experiência completa: para se sentir pertencente à cultura *hip-hop*, por exemplo, o indivíduo recorre à moda propagada pelo movimento, aos CDs dos artistas, aos ingressos para assistir aos shows e, nas formas mais contemporâneas, assina serviços de *streaming*.

Como já discutido, essa mercantilização da arte a serviço do capital possui seu contraponto: é ela quem possibilita a ascensão dos artistas, que recebem sua parte dos CDs, shows e visualizações nos serviços de *streaming*. Esses ganhos concordam com algumas

discussões feitas por Sartre (1949/2019) a respeito da atividade do escritor. Segundo o filósofo, sua atividade é nociva para a sociedade e, se não for transformada em lucro, também é inútil para o capital. Logo, os artistas, quando são pagos, são feitos pelas classes dirigentes que “subvencionam o artista para lhe controlar o poder de destruição” (Sartre, 1949/2019, p. 80). Resistindo a esse controle, o escritor, assim como o *rapper*, se apresenta como um parasita da elite, que suga seus recursos, ainda que apenas uma pequena parte, enquanto atua contra os seus interesses. Essa constatação está de acordo com Adorno (2020) ao afirmar que a administração requer da cultura uma adequação de seus assuntos às normas que lhe são extrínsecas. Com essa exigência, levando em conta que a sociedade capitalista julga útil aquilo que lhe produz lucro, Adorno considera que a cultura deve ser completamente inútil, ou seja, não deve ser produzida para atender às exigências do sistema, pois quanto mais ela adapta sem atrito à realidade, mais perde sua potencialidade para exceder o que já existe. A essa discussão o filósofo lança luz à estandardização das músicas, isto é, às padronizações rítmicas e de conteúdo que atingem sobremaneira os grandes sucessos de audiência, que “todo mundo vê, mas essa porra não diz nada”, como afirma Emicida, sobre os *hits*, na música *Ismália* (2019).

Essa mercantilização de expressões artísticas e culturais não é uma característica da atualidade, e pode ser encontrada, por exemplo, nos desfiles de carnaval das Escolas de Samba. Gonçalves et al. (2021) apontam que, ao longo dos anos, as escolas de samba e o carnaval se tornaram mercadorias, em um movimento semelhante ao que discutimos sobre o *rap*. Surgidas no início do século XX, as escolas de samba “são expressões culturais oriundas das camadas pobres das favelas e subúrbios cariocas” (p. 594), as quais usam o samba como trilha sonora de seus desfiles. Em relação à origem desse gênero, os autores citados contextualizam que, no início do século, a repressão e recriminação das manifestações culturais dos povos negros fizeram com que o samba fosse desenvolvido nos terreiros das religiões de matriz africana, se

constituindo, além de tudo, como uma forma de resistência e enfrentamento à opressão colonialista.

No entanto, em relação à sua manifestação nos desfiles das Escolas de Samba, Gonçalves et al. (2021) afirmam que a comercialização dessa manifestação cultural se iniciou nos anos 1960, o que também marcou o início da competitividade entre as agremiações. Além disso, os autores citam o neoliberalismo, que, com a ideia de que o Estado deve intervir minimamente sobre a economia, fez com que se buscasse o apoio de empresas privadas para a organização dos desfiles, que, por sua vez, apresentavam diversas exigências para que patrocinassem o evento, o que fez com que, sobretudo na virada dos anos 2000, os desfiles fossem repletos de referências e propagandas de empresas e marcas.

Dessa forma, é possível notar que a exploração comercial das Escolas de Samba pela indústria cultural é semelhante à situação atual do *rap*. Além disso, ambos os gêneros musicais (*rap* e samba) se apresentam como manifestações periféricas que precisaram e precisam resistir às investidas dessa indústria. No *rap*, não raras vezes, os artistas reconhecem o valor histórico do samba e sua relevância para que pessoas negras e periféricas possam hoje se expressar artística e culturalmente.

Emicida, por exemplo, demonstra esse reconhecimento nas suas músicas: o artista teve uma grande parceria com o sambista Wilson das Neves, com quem gravou a polêmica música *Trepadeira* (2013) e, postumamente, *Quem tem um amigo (tem tudo)* (2019), com a participação de Zeca Pagodinho; e *Senzala e Favela* (2023), com Chico Buarque. Além disso, em 2022 regravou *Não Quero Vingança*, samba de 1968 de Paulinho da Viola. Outras de suas composições, como *Hino Vira-Lata* (2013), gravada com o grupo Quinteto Branco e Preto, e *Ainda Ontem* (2009), se destacam em seus álbuns pelo ritmo de samba. O *rapper*, ainda mostrando a influência recebida, fala em *Rotina* (2009) sobre as noites que passa ouvindo samba, expresso no trecho “peço licença ao Cartola, coloco um Adoniran, que o galo já tá

cantando, de novo é 6 da manhã”. Anos mais tarde, em *Casa* (2015), diz que “o samba deu conselho, ouça!” e, em *Mufete* (2015), que “nem em sonho eu ia saber que cada lugar que eu pisasse daria um samba”.

2.3 O Rap, o Funk e o Trap: Aproximações e Distanciamentos

Música preta a gente assina,

Funk é filho do gueto, assumo.

(Rincon Sapiência, música *Ponta de Lança*, 2017)

Segundo Figueiredo (2017), apesar de o *rap* e o *funk* terem a mesma origem cultural, trata-se de gêneros distintos, inclusive, seus produtores (*rappers* e *funkeiros*) fazem questão de afirmar isso. Assim como exposto sobre o *rap*, o *funk* também se origina da interação entre a diáspora negra e outros elementos da cultura dos Estados Unidos. Ambos os gêneros musicais descendem do *soul*, um estilo musical negro norte-americano, de muita importância na história da população negra estadunidense, que se consolidou como a trilha sonora dos movimentos sociais da década de 60. Todavia, após o seu sucesso, perdeu o seu caráter crítico e passou a ser mais comercial, dando origem a um gênero que buscava reagir a essa comercialização do *soul*: o *funk*, um estilo mais agressivo do *soul*. Nos anos 70, contudo, o *funk* também perdeu sua criticidade, e foi sendo, gradualmente, vendido para o grande público, tornando-se um gênero mais “alegre” e menos crítico.

Durante esse período, de acordo com Figueiredo (2017), surge o *rap* como mais uma forma de reação à perda de criticidade do *soul* e do *funk*. Este gênero, usando toca-discos como instrumento musical, desenvolveu diversas técnicas de criação de bases musicais, como o giro do disco no sentido contrário, movimento conhecido como *scratch*; a repetição constante e a

aceleração ou diminuição da velocidade de um ritmo, conhecido como *back spin*; e, posteriormente, o uso do *sampler*, equipamento eletrônico que armazena e reproduz sons, criando os *samples*, que consistem no uso do ritmo de uma música já consagrada com outra letra e outros arranjos. Essas técnicas permitiram que o *rap* se utilizasse de diversas músicas já existentes para criar algo novo, dando ao gênero musical uma característica própria. Ainda hoje, apesar de os DJs criarem seus próprios ritmos, o uso de *samples* ainda é bastante comum.

Assim, de acordo com Figueiredo (2017), tanto o *rap* quanto o *funk* surgem como reação à comercialização do *soul* e, apesar de ambos terem como objetivo possibilitar que a vida da periferia seja conhecida e representar a música negra, suas bases musicais são distintas. No *funk* as batidas são rápidas e compassadas, criadas por sintetizadores eletrônicos; no *rap* as batidas são mais lentas e pesadas, com a criação de novos ritmos a partir de outros que já existem, feitos por movimentos nos discos de vinil. Além dessa diferença, Figueiredo diz que, enquanto a indústria cultural se apoderou do *funk* e o tornou alegre e dançante, os *rappers* continuam resistindo às investidas do sistema para acabar com sua criticidade.

Apresentadas algumas das distinções e aproximações entre *rap* e *funk*, gêneros distintos, mas com características que os aproximam, faz-se imprescindível fazer o mesmo movimento com o *trap*, que é diferente do *funk*. O *trap* é um subgênero musical do *rap* que, de acordo com Oliveira e Sena (2019), surgiu em Atlanta, nos Estados Unidos, entre as décadas de 1990 e início dos anos 2000. Dentre as diferenças, destacam-se aquelas que dizem respeito à técnica de produção musical: o *trap* apresenta batidas mais aceleradas e insere efeitos sonoros na própria voz do cantor. Em relação ao conteúdo das letras, são mais voltadas para a exaltação do acesso a armas, drogas e sexo, elementos presentes no contexto em que seus produtores viviam e que, de certa forma, representavam um bem desejável, além da supervalorização de itens de luxo, como joias, carros e roupas de grife. Oliveira e Sena prosseguem dizendo que isso se tornou possível devido ao fato de que, nesse período, o *rap* já estava mais consolidado

enquanto um ritmo que ocupava um lugar no *mainstream*, ou seja, em espaços de grande visibilidade no cenário cultural. Com isso, alguns artistas passaram a apresentar, tanto em suas letras quanto nos videoclipes, temas diferentes dos de outrora: as denúncias sobre violências, desigualdades, crimes e drogas, que caracterizam o *rap*, deram espaço para a exaltação do consumo.

Com relação à exaltação dos bens materiais conquistados pela música, Oliveira e Sena (2019) apontam que o dinheiro passou a ser o meio de se promover, o que torna mais evidente a necessidade de os artistas mostrarem, muitas vezes de maneira exagerada, todos os bens conquistados. Como exemplo contemporâneo dessa característica podemos apresentar o *trapper* norte-americano Lil Uzi Vert que, em meados de 2021, implantou na testa uma pedra de diamante avaliada em mais de 100 milhões de reais, por considerar que poderia perdê-la caso a colocasse em um anel⁷. Esse fato aponta ao que Oliveira e Sena (2019) discutem sobre o *trap* não ser apenas um subgênero musical do *rap* que exalta o consumo de bens de alto valor, mas também um estilo de vida: essa ostentação não basta que fique nas letras e videoclipes, ela deve acompanhar a vida do artista.

As discussões que podem surgir a partir do exposto são diversas, sobretudo em relação às questões sociais envolvidas nas letras de *trap*. Por um lado, quando artistas negros das periferias têm acesso a espaços e bens que, historicamente, não foram produzidos para eles, podemos entender o referido gênero musical como uma afronta e uma manifestação de resistência contra os processos coloniais ainda em curso, como já discutido anteriormente. No entanto, exaltar a superação de uma condição de escassez a partir de um consumismo exacerbado compreende diversas questões. A primeira delas é que, para ostentar esse acesso, os artistas fazem propaganda gratuita a empresas pertencentes à classe dominante e devolvem

⁷ Para mais informações, acesse: <https://revistamonet.globo.com/Celebridades/noticia/2021/09/rapper-que-implantou-diamante-de-1245-milhoes-de-reais-na-testa-diz-que-pedra-foi-arrancada-por-fas-em-show.html>

a elas o dinheiro conquistado através da arte. Essa reflexão é feita pelo *rapper* Djonga na música *Giz* (2022), gravada pela *A Quadrilha*, ao cantar que, ao comprar a loja inteira, o “dinheiro [é devolvido] pra racista no final”.

Além disso, o estilo de vida propagado pelo *trap* não é de fácil acesso àqueles que ainda estão excluídos da sociedade. O mesmo *rapper*, na música *Bode* (2022), também reflete sobre essa questão: reconhece que a ascensão por meio do *rap* lhe permitiu acessar itens caros, como roupas de grife e carros de luxo, mas não os exalta em suas músicas por considerar que “ganhar como eu vai ser um pouco mais raro”. Esse cuidado é crucial ao se considerar o que Oliveira e Sena (2019) mostraram sobre o problema do consumo se atrelar a uma forma de identificação ou pertencimento a um grupo específico. Em outras palavras, para pertencer ao mundo *trapper*, seja como fã ou artista, é necessário usar as marcas mais exaltadas nas músicas e vídeos do gênero.

Dada a situação, tendo em vista o trabalho de Emicida que será apresentado, em partes, nos tópicos a seguir, percebemos que o referido *rapper*, mesmo acessando bens e espaços conseguidos a partir da arte, não faz essas exaltações em suas letras: a identificação e aproximação com o seu público se dão por outros meios. Não é porque não expresse suas conquistas tal como os *trappers* fazem, que deixa de afirmar, como na música *E agora?* (2010), que “agora nós tem carro, casa, comida, e vai cantar que não dá pra vencer na vida?”.

2.4 Sobre quem e para quem o *rap* fala da “libertação, de liberdade, de vontade, de criação do homem pelo homem?”

Nois vai falar pra quem concorda

Ou pra quem precisa?

(Emicida, música *Avua Besouro*, 2010)

Sartre (1949/2019), no livro *Que é a literatura?*, apresenta importantes discussões sobre a escolha de escrever, bem como sobre a situação do escritor no ano de 1947, que, apesar de ser um período distante, alguns aspectos podem ser relacionados à atualidade. Sobre o escritor que ele revela, é claro que o filósofo não nos apresenta algo sobre os *rappers*, uma vez que, naquela época, o gênero musical ainda não havia surgido. Sendo assim, o filósofo dirige mais a atenção ao escritor literário e, sobretudo, ao prosador. Se é possível uma relação entre o escritor que Sartre propôs discutir e o *rapper* contemporâneo, essa deve ser feita em nossa época.

Sartre (1949/2019, p. 15) afirma que “aqueles que querem provar o absurdo de uma teoria literária mostrando que ela é inaplicável à música devem antes provar que as artes são paralelas”. Dessa forma, ao apontar para a relação existente entre as artes, o filósofo já demonstra que se refere a um escritor universal, não necessariamente o literato ou o prosador, apesar de conferir a este último maior relevância, uma vez que **se serve** de palavras, e não **as serve**.

Diante deste ponto de vista, Sartre (1949/2019) apresenta uma distinção entre a prosa e a poesia. Em relação ao prosador, por meio das palavras ele é arrancado de si mesmo, expõe seus sentimentos ao passo que os esclarece. Sendo assim, ele se vale das palavras para expressar a sua situação. Já no caso da poesia, as palavras são servidas, ou seja, o poeta as junta para criar

sentenças que, às vezes, ele já tem uma ideia do esquema da frase que quer formular, ou da ideia que quer passar por meio das palavras. A escolha das palavras é feita depois. Isso é como se a poesia tivesse um caráter de impessoalidade, enquanto a prosa está intimamente ligada àquele que fala. Isso não significa, como aponta o filósofo, que o poema esteja isento das emoções, paixões, indignações sociais e políticas do poeta, mas que essas características não se manifestam nele assim como na prosa.

Em 1950, Sartre escreve o prefácio do livro *L'artiste et sa conscience*, de René Leibowitz, a pedido deste. Posteriormente, esse texto foi publicado no livro *Situations IV* (Sartre, 1964), no qual ele questiona Leibowitz se, após ele (Sartre) escrever sobre o engajamento literário, seria possível, em uma mesma época, as preocupações dos artistas e dos escritores se solidarizarem. Sem afirmar um engajamento da música, Sartre faz uma série de reflexões sobre como isso deveria ser possível, questionando o autor, logo no início de seu texto, se a música não pode influenciar o curso da história, contribuindo para a desalienação da classe trabalhadora. Para isso, considera que a música engajada deve demonstrar o seu compromisso com a realidade no objeto sonoro tal como se apresenta. No entanto, para que esse movimento se realize, uma série de obstáculos deve ser observada.

Dentre essas dificuldades, Sartre (1964, p. 21, tradução nossa) questiona a qual público a música tem se dirigido, e “para quem ela tem falado de libertação, de liberdade, de vontade, da criação do homem pelo homem?”⁸. Essa reflexão vai ao encontro da crescente complexidade da música e das cobranças, sobretudo dos comunistas soviéticos, para que os artistas apresentassem uma concepção predeterminada sobre o futuro da União Soviética, em vez de deixá-la ser encontrada. Dessa forma, o principal problema enfrentado pela música é a sua alienação: forçada a expressar significados preestabelecidos, não pode ser livre, tampouco engajada.

⁸ *Mais à qui donc parle-t-elle de libération, de liberté, de volonté, de la création de l'homme par l'homme?*

Outro problema apontado por Sartre (1964) que surge dessa predefinição dos significados a serem expressos pela música, é o caráter formalista que esta pode adquirir, o que a torna compreendida apenas por especialistas que, necessariamente, estão no bojo da classe privilegiada. Assim, a música falaria mais à burguesia do que à classe operária e responderia negativamente à sua indagação no início do texto: nessas condições, não poderia contribuir para a desalienação das massas “porque o artista não tem a linguagem que lhe permitiria ser compreendido por elas”⁹ (p. 22, tradução nossa).

Tomando tais definições como base, na contemporaneidade, os *rappers* têm conseguido falar uma linguagem compreendida pelas massas? Aliás, como poderíamos caracterizar o *rap*? Considerando o significado mais difundido de seu nome, como já exposto, “*rap*” significa “ritmo e poesia”, podemos dizer, portanto, que o *rapper* serve as palavras, tal como o poeta descrito por Sartre, que se impessoaliza em sua obra? Mas, se considerarmos o *rap* a partir das influências recebidas pelos cantos falados dos povos africanos, essa manifestação artística não se assemelha à prosa? Como, então, o *rap* deve ser considerado para relacionar seus escritores com os escritores que Sartre buscou revelar?

Evidentemente, pelas próprias características daquilo que chamamos de *rap* social, a impessoalidade nas rimas não faz parte desse gênero musical. As letras, desde sua origem, apresentam denúncias do contexto social do *rapper*, bem como de suas experiências nesse meio. Para isso, como aponta Sartre (1949/2019), a imparcialidade do escritor é inviável. Diante das injustiças sociais que presencia, o artista escolhe recriá-las em sua arte com o objetivo de denunciá-las, mostrando-as como situações que devem ser superadas. Dessa forma, apresenta tanto a sua perspectiva enquanto sujeito que vivencia/vivenciou determinada injustiça, quanto sua perspectiva de como ela deve ser superada. As suas letras não só servem, mas mobilizam reflexões e ações. Isto acontece porque, para Sartre, falar é agir, e as palavras

⁹ *Parce que l'artiste n'a pas le langage qui lui permettrait de se faire entendre d'elles.*

são como “pistolas carregadas” que, ao mesmo tempo em que o artista fala, as dispara como tiros. Esta compreensão é também percebida e expressa pelo grupo Racionais MC’s, quando na música *Capítulo 4, Versículo 3* (1994) cantam que “minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”. Além disso, mostra o engajamento desses escritores, pois, de acordo com Sartre (1949/2019, p. 29), “o escritor engajado sabe que a palavra é ação e que desvendar é mudar”. Sendo assim, devemos questionar o que esses artistas têm desvendado do mundo e quais mudanças desejam.

Voltando à potência das palavras, para que esses “disparos” sejam efetivos, é preciso atingir os alvos, uma vez que, de acordo com Sartre (1949/2019), a ação de escrever implica necessariamente a de ler. Se a música for cantada, podemos dizer que a ação de cantar implica a de ouvir. Isto porque a obra de arte não existe primeiro e depois é vista: ela existe em uma relação dialética entre o artista e o espectador. Só existe quando é vista, pois seu significado é atribuído pelo espectador. Assim, Sartre sustenta que a leitura não é uma atividade mecânica, assim como a música não deveria ser: para ter um sentido atribuído, ela requer a liberdade daquele que a ouve, que deve atribuí-lo de forma ativa, exercendo o seu poder criador junto à obra de arte. Neste caso, deve realizar o que Sartre chamou de “recuo estético”, um afastar-se para contemplá-la e significá-la e, nesse recuo, os sentimentos do espectador recriam o objeto estético: a comoção aparece pelas lágrimas; a comicidade aparece pelo riso etc. Sartre defende que a obra não se limita ao objeto que a representa, pois além de conter como fundo o universo do qual ela foi desenvolvida – como nas músicas de Emicida, as periferias de São Paulo das últimas décadas –, a arte também propõe ao espectador a tarefa de desvendar o mundo junto ao artista.

A partir dessa tarefa desenvolvida entre o artista e o espectador, podemos compreender a afirmação de Sartre (1949/2019, p. 80, grifo nosso) de que “o escritor dá à sociedade uma **consciência infeliz**, ou seja, revela suas contradições e injustiças, se colocando em permanente

antagonismo com as forças conservadoras da sociedade, uma vez que ao desvelá-la propõe transformá-la. No entanto, é importante salientar que esse mundo revelado pelo autor e compartilhado pelo espectador possui sua historicidade e suas especificidades. Sendo assim, a obra de arte é consumida *in loco* e fala sobre sua atualidade. Com isso, à medida que o mundo se transforma, a obra pode perder o significado que outrora lhe fora atribuído, tanto sobre a universalidade que denuncia quanto dos próprios posicionamentos do artista. Isso é importante para lembrar a característica exposta por Sartre (1960/2002) de que a obra é mais completa que a vida, ou seja, ao ser colocada no mundo se transforma em um objeto mediado pela condição objetiva da qual o artista partiu. No entanto, tanto a condição objetiva quanto o artista continuam se transformando, diferentemente da obra.

Assim, Sartre (1949/2019) sustenta que o objeto criado pelo artista está fora de seu alcance. Isto é, para criá-lo, o escritor não escreve **para si**, pois sua ação de escrever parte dele próprio, de seus saberes e projetos. O escritor, portanto, escreve para um público que ele mesmo escolhe e, dessa forma, também escolhe os temas de sua obra. Com isso, uma música que não desvele as contradições e injustiças do campo sociomaterial em que o artista está inserido, mostra a escolha do artista em desenvolver uma escrita em favor do sistema que comercializa a arte, e, assim, conserva um público burguês. Muitos artistas romantizam essa situação ou, ao contrário, nem mesmo falam sobre elas. Tendem a versar sobre temas universais de forma acrítica, como muitas gravadoras exigem dos músicos, buscando uma obra de arte leve e, portanto, mais comerciável. Por outro lado, escolhendo enfrentar os abusos desse sistema, caso escreva letras críticas que causam desconfortos e despertam o espectador para agir sobre o mundo, o artista escolhe estar ao lado dos oprimidos. Logo, o meio pelo qual o artista parte para desenvolver sua obra não é determinante para o estilo de suas produções, pois, caso contrário, retiraria do escritor a sua liberdade. De outro modo, seu estilo, seus temas e o tom

de sua obra são livremente escolhidos por ele; a escolha de escrever é feita a partir do projeto do escritor.

Já discorremos sobre a contradição em que isso ocorre: mesmo aqueles artistas que escolhem escrever a favor dos oprimidos, portanto, em desfavor à burguesia, ao passo em que ascendem socialmente pela arte, só o fazem porque são pagos pela própria burguesia que criticam. Esta, por sua vez, não o paga de forma passiva, mas exige que suas obras se desenvolvam a favor do sistema, como já discutimos no tópico sobre as investidas da indústria cultural sobre o *rap*. Isso faz com que, como aponta Sartre (1949/2019), a literatura, e aqui a música, se desenvolvam em conflito com o sistema. São eles que estão na origem da obra alienada, pois, ao escrever e perceber que o seu público é praticamente nulo, o escritor pode deixar-se absorver por conteúdos que alcancem mais público, e estes geralmente propagandeiam a classe dominante.

É neste sentido que Sartre afirma que a burguesia paga os artistas com o intuito de subvencioná-los para controlar o poder de destruição de suas obras. O filósofo ainda sustenta que os melhores escritores, ou seja, aqueles engajados com a história, se recusam a dissolver as contradições e injustiças em suas obras, e essa recusa é o que salva a literatura. Da mesma forma, no *rap*, é essa recusa que permite que o gênero musical mantenha viva as suas características originais de uma arte engajada com as minorias oprimidas, mesmo que essa escolha faça suas obras chegarem a menos pessoas. Neste sentido, Sartre (1949/2019, p. 112-113) afirma que os escritores engajados “estão convencidos de que vale mais ser desconhecido do que célebre”. Essa característica é expressa por Emicida na música *Nóiz* (2013), ao cantar que “independente de plateia, faço o que tem que ser feito”.

A fim de compreender as experiências do *rapper* em questão, imerso nesse cenário contraditório, no tópico seguinte nos empenhamos a responder nossa questão de pesquisa. À vista disto, apresentamos e analisamos algumas relações entre as músicas de Emicida que

mostram as suas experiências a partir da escolha por manter sua arte engajada e não só resistir às exigências da burguesia, mas também contestá-las.

3 “Arte é Fazer Parte, Não Ser Dono”: Emicida Por Ele Mesmo

Considerando o exposto por Sartre (1960/2002) de que o método progressivo-regressivo busca encontrar o homem em seu contexto histórico e social, bem como em sua subjetividade, para compreendermos como Emicida expressa, através de suas músicas, experiências frente às condições sociais nas quais se insere hoje e se inseriu outrora, é necessário realizar o “vaivém” do método entre suas obras, sua biografia e o contexto social e histórico no qual ele e suas músicas se desenvolveram. Todavia, o filósofo salienta que o entrelaçamento da história com a biografia – no caso da pesquisa, mais especificamente com as experiências frente aos diferentes espaços que Emicida ocupa e ocupou –, não deve ser feito de forma imediata ao estudar o sujeito, mas elas devem se envolver reciprocamente ao passo em que o método é aplicado.

Sendo assim, embora não seja nosso objetivo compreender a biografia do *rapper* Emicida, como mencionado, consideramos relevante contextualizar alguns aspectos da sua vida. Para isso, a principal fonte de dados de que dispomos são entrevistas do artista, desde o início de sua aparição nas grandes mídias até o presente, ou seja, em um recorte histórico de 2010 a 2022.

Posteriormente, apresentaremos as músicas em que Emicida expressa suas experiências em relação às condições sociais nas quais se inseriu e se insere, de forma que seja possível analisar como o *rapper* se posiciona, antes e depois da ascensão social através da arte, frente ao contexto que denuncia em suas letras. No entanto, é importante salientar que o artista não revela muito sobre sua situação social atual, sendo mais presentes elementos que dizem respeito a um contexto já superado por ele. Contudo, não deixa de denunciá-lo por considerar que “*hip-hop* é sobre vencer coletivamente, certo? Se você vencer sozinho, a vitória é do sistema”, como afirma na música *Sobe Junto* (2022), gravada com a *rapper* Drik Barbosa e o *trapper* Matuê.

3.1 “Nasci preto, sem grana, num país de terceiro mundo”: aspectos biográficos de Emicida

O terceiro filho nasceu /... /

Saltou do meu ventre e contente parecia dizer: é sábado, gente!

A freira que o amparou tentava reter seus dois pezinhos sem conseguir, e ela dizia:

- Mas que menino danado, como vai chamar ele, mãe?

- Leandro.

(Emicida, música *Mãe*, 2015. Trecho cantado por sua mãe, Dona Jacira)

Leandro Roque de Oliveira, o verdadeiro nome do *rapper* Emicida, nasceu no dia 17 de agosto de 1985, em São Paulo, mais especificamente no bairro Tucuruvi, periferia da zona norte da capital paulistana. Em entrevista ao também *rapper* Mano Brown, no *podcast Mano a Mano* (Spotify, 2022), disse que seus avós paternos foram da Bahia e do interior de São Paulo para a capital; enquanto sua família materna, mais especificamente seu bisavô e sua bisavó, eram de Maringá, no Paraná. Emicida é o terceiro dos quatro filhos de Miguel e dona Jacira. Seu irmão mais novo, Evandro, também conhecido como Fióti, além de cantor, é um dos seus empresários. Mas, para alcançar o “*Triunfo*” (música de 2009) e superar a escassez, Leandro e a família viveram “junto à pobreza que enriquece o enredo” (Emicida, 2009).

Em entrevista à Marília Gabriela, no programa *De Frente com Gabi*, em 2011, Emicida contou sobre sua família: seu pai era DJ e, junto com sua mãe, organizava bailes de bairro. No entanto, frustrado por não ter alcançado o sucesso, tornou-se alcoólatra e acabou morrendo em uma briga em um bar, fazendo com que Leandro se tornasse “o homem da casa aos 6 anos”, como relata na música *Levanta e Anda* (2013).

O artista, no *podcast Mano a Mano* (Spotify, 2022), revelou que, a partir daquele momento, sem o provedor da família, sua mãe começou a trabalhar como empregada doméstica para superar a escassez que se fazia presente. Percebendo a situação vulnerável em que a família se encontrava, Leandro chegou a pedir dinheiro nas ruas, mas logo na primeira vez foi repreendido por sua mãe e não prosseguiu com a atividade.

Embora nascido no bairro de Tucuruvi, morou em diversos outros lugares, a ponto de as pessoas o chamarem de cigano, como uma chacota pelo fato de se mudar de residência com frequência. Em entrevista à Marília Gabriela (2011), relatou que já exerceu diversas profissões até se firmar como músico: pedreiro, pintor, assistente de técnico de som, vendedor de *hot dog*, feirante, desenhista, entre outros. O artista disse que este último era a carreira que almejava seguir, projeto que o levou a se formar em Desenho pela Escola de Arte de São Paulo¹⁰. Seu sonho era ser quadrinista, e foi buscando cumpri-lo que se envolveu com a música: além de desenhar os quadrinhos, também escrevia os roteiros e as histórias. Logo em seguida, passou a incluir poesias nesses roteiros, não mais de histórias de fantasias, como fazia no início, mas sim de histórias reais. Com o passar do tempo, essa escrita permitiu que suas letras de *rap* surgissem.

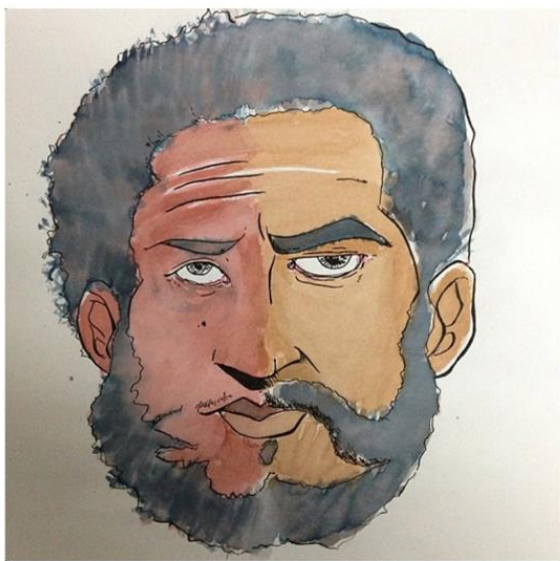
Em entrevista ao ator Lázaro Ramos, no programa *Espelho* (2017), Emicida relata ter se projetado como um quadrinista. O artista, que se define como uma pessoa tímida, tinha aversão aos palcos e os quadrinhos eram uma maneira de fazer as duas coisas que mais gostava: contar suas histórias e desenhar, sem ser visto diretamente pelas pessoas. Enquanto sonhava em se tornar quadrinista dos estúdios da Marvel e morar em Nova York, Leandro ganhou alguns concursos com seus desenhos. Em um deles, ainda na escola, contou a história do *hip-hop* em quadrinhos e, naquele momento, percebeu que o *rap*, assim como seus desenhos, também era uma forma de contar suas histórias.

¹⁰ Na entrevista Emicida não menciona a data.

Seguem alguns desenhos feitos por Emicida: no primeiro, tinha como objetivo divulgar uma parceria dele com o *rapper* Criolo, com quem gravou um de seus discos ao vivo, em 2013. No desenho, os rostos de Emicida e Criolo formam um só. O segundo é um esboço antigo de um desenho compartilhado pelo artista para a TV Globo. Nele, percebemos um menino segurando um disco de vinil, o que já demonstra a influência da música na arte de Emicida. Por fim, o último desenho diz respeito a um trecho de quadrinhos que o artista fez e compartilhou na sua página no *Facebook*. Não há dados sobre a data em que os desenhos foram criados.

Figura 1

Fusão do rosto de Emicida e Criolo



Fonte: <https://gshow.globo.com/programas/altas-horas/por-tras-das-cameras/noticia/2014/07/emicida-revela-lado-desenhista-meta-e-lancar-uma-historia-em-quadrinhos.html>

Figura 2

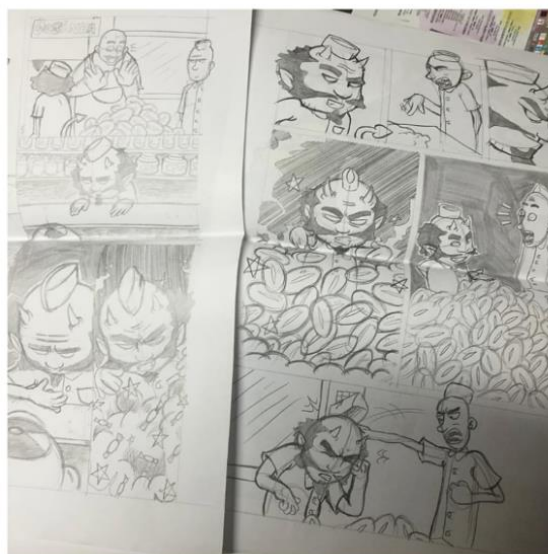
Esboço antigo de um desenho



Fonte: <https://gshow.globo.com/programas/altas-horas/por-tras-das-cameras/noticia/2014/07/emicida-revela-lado-desenhista-meta-e-lancar-uma-historia-em-quadrinhos.html>

Figura 3

Parte de uma história em quadrinhos



Fonte: https://www.facebook.com/EmicidaOficial/photos/a.162283113829369/1081374428586895/?paipv=0&eav=AfZJfyjTQwR1EsqEszM-BmX5b_N2u_EdxJ2I0ADH91d_itEMNPJ7kL7EKBUpFpEvxIs&_rdr

Alterando a forma de realizar seu projeto de contar suas histórias e também de **fazer a história**, como aponta Sartre (1949/2019) ao falar sobre um possível projeto universal do escritor, Leandro dedicou-se à produção de *rap* por volta de 2005, ano em que lançou sua primeira música intitulada *Contraditório Vagabundo*. No entanto, essa escolha não foi aleatória, mas de acordo com o seu campo de possibilidades. Em algumas de suas entrevistas, o artista relata os seus primeiros contatos com a música: à Marília Gabriela (2011), ele conta que os primeiros lugares em que ouviu música foram na igreja e nos terreiros de candomblé. Já a Mano Brown (2022), conta que, em casa, ouvia diversos gêneros musicais, uma vez que sua mãe ouvia MPB, o seu padrasto, sertanejo, e suas irmãs, axé. Sempre que conseguia envolver-se com o rádio, ouvia *rap*.

Ele considera que *Raio X do Brasil*, disco do grupo Racionais MC's lançado em 1993, quando Leandro tinha 8 anos, foi a obra que o fez ter vontade de fazer *rap*. Isso porque, em

entrevista a Lázaro Ramos (2017), disse que se identificava com as letras de *rap*, **pois elas não contavam histórias parecidas com a sua**, mas a seu ver, **contavam sua própria história**, uma vez que estava inserido no mesmo contexto de escassez, violência, desigualdade e outras mazelas que os artistas da época narravam em suas músicas. Aqui, percebemos de forma explícita o que Sartre (1949/2019) diz sobre o artista desvendar o mundo através da sua obra e propô-lo como tarefa ao espectador: compreendendo o mundo e a si mesmo a partir da obra dos Racionais, por exemplo, Emicida escolheu se lançar nesse mesmo projeto. Evidentemente, por esse ponto, não acreditamos que este tenha sido o único móbil para o projeto de Emicida, pois caso fosse, estaríamos compreendendo sua escolha de forma determinística.

Sendo assim, ainda sobre as influências para a sua escolha de se tornar um *rapper*, considera que sua mãe o transmitiu o gosto em contar histórias, enquanto seu pai, por ter sido DJ, passou a ele o gosto pela música.

Além dessas possibilidades expostas que permitiram o contato e o interesse de Leandro pelo *rap*, há de se considerar um fato relevante presente em seu campo de possibilidades: as batalhas de rima. Estes são eventos quotidianos com local e horário fixos em que MCs travam batalhas por meio de rimas improvisadas, divididas em dois ou três *rounds* de 45 segundos para cada MC, e foi nesse contexto que Emicida se destacou. Conforme informações disponíveis em seu próprio site, em 2006 venceu a primeira edição da *Batalha do Santa Cruz*. Este evento de batalha de rimas acontece até hoje na capital de São Paulo, na saída da estação de metrô Santa Cruz. Após este feito, também venceu as dez edições subsequentes do evento. Desses eventos surgiu seu nome artístico: nas batalhas, quando um adversário vence, costuma-se dizer que o vencedor “matou” seu adversário. Por ganhar muitas batalhas, Leandro começou a ser chamado de “homicida” nesse meio, mas em uma brincadeira disse ser “Emicida”, pois “só matava MCs”, o que consagraria o seu nome artístico e também o título de seu segundo álbum, lançado em 2010, “Emicídio”.

No entanto, esse início no *rap* não era incentivado por sua família, sobretudo por sua mãe, que temia que a história do pai de Leandro se repetisse. Dessa forma, de acordo com o artista no podcast de Mano Brown (2022), ela tentou, sem sucesso, desincentivar o filho a seguir essa carreira. Com esse destaque recebido pelas batalhas de rima, em 2008 lançou a música *Triunfo*, primeira do artista a ter grande repercussão: atingiu milhões de visualizações no *YouTube* e ampliou o campo de possibilidades do *rapper*. Em 2009, lançou sua primeira *mixtape*¹¹ com o título *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*. Esse nome remete a uma vivência que o artista contou em entrevista ao programa do Jô Soares, em 2010. Segundo ele, quando a mãe ia trabalhar costumava deixar dois pães para os quatro filhos dividirem entre si. Em um dia, quando estava comendo sua parte, o cachorro de estimação da família pegou o alimento de sua mão e, com raiva, Leandro revidou mordendo o animal. O disco, apesar de relembrar esse momento, também mostra sinais de uma certa superação da escassez: *Emicida estava cada vez mais longe*.

No entanto, para alcançar essa superação e consolidar sua carreira, os caminhos percorridos por Emicida não foram fáceis. Assim como para os primeiros artistas do gênero, a indústria fonográfica não era favorável para o *rap*, que, segundo Emicida, em entrevista ao jornal *Le Monde Diplomatique Brasil* (2018), as gravadoras não entendem que o *rap* não é apenas entretenimento, e pedem para cortar partes das letras para deixá-las mais comerciáveis, ou seja, com menos críticas sociais e reflexões políticas. Foi por este motivo que, desde as suas primeiras músicas, as gravações foram feitas pelo próprio artista, mesmo com poucos recursos para isso, levando-o a abrir a sua própria gravadora, a *Laboratório Fantasma*, em 2009, que, segundo o artista, é um símbolo de fé e força, pois surge com o objetivo de ir contra a indústria e não somente expandir o alcance de suas letras, e também de apoiar novos artistas.

¹¹ Compilação de canções tradicionalmente gravadas em fita cassete.

Em entrevista a Danilo Gentili (2011) no programa *Agora é Tarde*, em um momento em que o artista ainda vendia seus CDs de mão em mão após os shows, Emicida revela que recebia muitas propostas de gravadoras, prometendo que ganharia muito dinheiro, mas revela que prefere a liberdade de ter a sua própria, pois sua preocupação é fazer história, e não vender bastante. Essa condição é percebida na música *Triunfo* (2009), quando canta que “podia, e se quisesse vendia”, mas assevera que **“não vim pra trair minhas convicções em nome das ambições e arrebatam multidões ao diluir meus refrões”** (grifo nosso), e, mais adiante, faz a seguinte reflexão: “se o *rap* se entregar, a favela vai ter o quê?”. Dessa forma, a criação da sua gravadora acontece rumo ao seu projeto de ser um *rapper* engajado com a causa; de manter sua liberdade para gravar suas músicas sem precisar forjar as letras para serem mais vendidas.

Ainda sobre isso, relata a Lázaro Ramos (2017) que sua carreira foi construída de forma bastante livre: ele e seus parceiros de trabalho, especialmente seu irmão e empresário Evandro (Fióti), percebiam que as gravadoras não compreendiam o *rap*, então montaram a sua própria gravadora. Além disso, perceberam que a distribuição de CDs e discos de *rap* não era considerada pela indústria fonográfica, então fizeram a distribuição por conta própria.

Esse movimento de criação da própria gravadora para superar uma condição que o limitava naquele momento, demonstra o movimento dialético entre o campo da objetividade e da subjetividade, pelo qual, visando seu projeto, o indivíduo supera uma objetividade rumo a outra objetividade. Por essa relação, de acordo com Sartre (1960/2002), o sujeito interioriza o exterior e exterioriza o interior. No mesmo sentido, Perdigão (1995) demonstra que o projeto é uma mediação subjetiva entre duas situações objetivas, no caso, entre aquela em que o sujeito partiu e aquela alcançada após superar a primeira. Ainda segundo o autor, por meio da ação, as condições atuais são superadas para que uma condição futura seja alcançada.

Para compreender o exposto pelos teóricos, podemos tomar como exemplo o movimento de Emicida rumo à criação da *Laboratório Fantasma*: o artista partiu de uma

situação objetiva que se fazia presente e precisava ser superada – as gravadoras não atribuíam o devido valor ao *rap*, tratando-o como mercadoria – rumo a uma nova situação objetiva em que, mediado pelo projeto e por meio de sua práxis, criou sua própria gravadora, conseguindo a liberdade para criar suas letras e fazê-las circularem, assim como as de outros artistas.

Ademais, é relevante salientar que, além dessas investidas da indústria fonográfica contra o *rap*, outro fator social dificultou a ascensão de Emicida no início de sua carreira, por volta de 2005: na época em que estava ganhando maior notoriedade por seus trabalhos, os conteúdos expostos na internet não eram remunerados como hoje, portanto, os milhões de visualizações que alcançou no *YouTube* ajudaram a expandir sua imagem e sua arte, mas não lhe renderam retorno financeiro. Além disso, era uma época em que a pirataria na internet era muito grande: discos, músicas e vídeos podiam ser baixados em sites ilegais, de forma que o artista não conseguia sequer saber quantas pessoas tinham acesso à sua arte, quiçá receber por ela. Para driblar esses obstáculos, o artista vendia seus CDs nas ruas e festas (Mano Brown, 2022).

Apesar do receio de sua mãe com a carreira musical do filho, o *hip-hop* conectou a família, inclusive seu padrasto, com quem Emicida relatou, no podcast de Mano Brown (2022), ter tido uma relação conflituosa pelo fato deste ser um homem branco com convicções racistas. Ainda assim, considera ter aprendido muitas coisas com ele, pois era um “cara de caráter”.

Ainda no podcast supracitado, Emicida comentou sobre o assassinato de Mauro Mateus dos Santos, conhecido como Sabotage, um dos *rappers* mais importantes e influentes no cenário do *hip-hop* nacional, que se destacou no final da década de 1990 e início dos anos 2000 por suas músicas e história de superação, chegando a atuar no cinema, como no filme *Carandiru*, de Héctor Babenco (2003). No ano em que o filme foi lançado, Sabotage foi morto a tiros em uma rua da Zona Sul de São Paulo, enquanto caminhava para um ponto de ônibus após acompanhar sua esposa até o trabalho.

De acordo com Emicida, a partir do episódio da morte de Sabotage, artista que, apesar de ter contribuído muito para o fortalecimento do *rap*, ainda era visto como uma grande promessa para fortalecê-lo, o *rap* brasileiro entrou em uma espécie de luto. A morte de Sabotage foi sentida como uma perda para o próprio movimento *hip-hop*. Esse sentimento, na percepção de Emicida, durou anos, e foi marcado por um período em que artistas consagrados deixaram de lançar músicas novas. Isso contribuiu para que, naquela época, o *rap* passasse por uma grande desvalorização, perdendo suas forças. Diante disso, Emicida considera que o lançamento de *Triunfo*, em 2009, foi uma tentativa de acabar com a “energia ruim” que permeava o *rap* nacional, buscando cantar a vitória mesmo sem vivê-la, transmitindo a mensagem de que o *rap* ainda estava vivo.

3.2 “Minhas rima fala de um tudo que nasceu de algum nada”: as experiências de Emicida expressas em suas letras

Como abelha se acumula sob a telha

Eu pastoreio a negra ovelha que vagou dispersa

Polinização pauta a conversa

Até que nos chamem de colonização reversa

(Emicida, música *Eminência Parda*, 2019)

Considerando que a música, como mostra Sartre (1960/2002), permite que o artista expresse, ao mesmo tempo, aspectos da objetividade em que está inserido e de sua subjetividade, que é formada a partir de sua relação com esse campo objetivo, percebemos que as “rimas” de Emicida, como o artista se refere às suas músicas, são um rico material de análise das suas experiências em diferentes espaços sociais que ocupou e ocupa hoje. Sendo assim, após a breve contextualização biográfica realizada no tópico anterior, apresentaremos as

músicas nas quais o *rapper* expressa suas experiências e seus posicionamentos sobre o campo social que vivenciou e vivencia. Embora estejam ligados, escolhemos separá-los em tópicos para facilitar a compreensão das análises realizadas.

Emicida, atualmente, é a pessoa que conta sua história e, por meio dela, também a de diversas outras pessoas. Em suas letras, muitas vezes apresenta relatos que denunciam o contexto de escassez em que cresceu, o que pode ser comum a outros ouvintes que vivem/viveram “do outro lado da ilusão” (Emicida, *Bang!*, 2013, participação Adriana Drê). Para situar o artista nesse campo sociomaterial, resgatamos algumas de suas músicas.

Em *Levanta e Anda* (2013), Emicida relata que sua casa “era um cômodo incômodo”, com “mofo no canto todo”; na música *1989* (2011), afirma que onde morou “tinha água de bica, sem caixa e torneira”. Em *Crisântemo* (2013), música que narra as condições da família após a morte do pai, que era o provedor da casa, canta que “foi morar de favor” e, nesse domicílio, “era rato, bicho, mofo, fedor”, além da “saudade, que é sentir fome com a alma”. Como já mencionado, esse fato ocorreu quando Leandro tinha seis anos, portanto, por volta de 1991.

Expressando como viveu esse contexto, em *Ooorra* (2009) revela já ter passado fome e frio, ter dormido na rua, apanhado, perdido amigos, além de ter visto “a morte perto com um cano engatilhado”. Conclui que já viu quase tudo e, ainda assim, teve que aprender que sua mãe não acompanharia seu crescimento, pois ela “tinha que trabalhar pra ter o que comer”. Esse contexto, conforme Leandro expressa suas vivências, o fez suportar diversos sentimentos, mas o mais recorrente em suas músicas diz respeito à solidão. Outrora, em sua primeira música gravada, *Contraditório Vagabundo* (2005), ele se define como um “guerreiro lendário, solidário, solitário, que não tem nenhum salário extraordinário”. Em *Sozim* (2009), afirma que se sente “solitário como quem sabe que não tem muito além do próprio nome”, além de um “eterno vazio”.

No entanto, mesmo diante de tantas adversidades e sofrimento, Emicida declara na música *Oorra* (2009) que aprendeu com sua mãe a não desistir. Ele afirma que “miséria é foda, só que eu ainda sou bem mais”. Na música *Ubuntu Fristaili* (2013), ele expressa como se empenha para superar as adversidades: “eu digo que sou sonhador, mas sou sonhador na prática”, pois seus sonhos têm “planejamento, investimento, meta, tem que ter pensamento, estratégia, tática”. Nesse projetar-se, na música *E.M.I.C.I.D.A (Adooro)* (2009), Leandro considera que não pode mais viver a nove milímetros de seu sonho, fazendo referência ao calibre de uma arma, e, então, busca se destacar pela música, mesmo que, inicialmente, tenha sido necessário escrever “*rap* com as ratazana passeando em volta, Goteira na telha, tremendo de frio”, como relata em *Triunfo* (2009).

Perdigão (1995), ao analisar a noção de Sartre sobre o projeto humano, menciona que este é animado por uma intenção baseada em motivações. Essas, no que diz respeito ao sujeito, surgem da realidade objetiva na qual ele se insere, tendo em vista que, ao atribuir sentido a essa realidade, a torna móbil de suas ações. De acordo com Sartre (1943/2015), os motivos não são desenvolvidos apenas pela existência de uma determinada situação, mas pela compreensão de que ela pode ser superada. Assim, o filósofo sustenta que a motivação para as ações do indivíduo é desenvolvida a partir de seu projeto. Portanto, nenhum estado de fato, como a forma de organização social, tampouco o passado, podem, por si só, motivar um ato, pois este “é uma projeção do Para-si rumo a algo que não é” (p. 539), ou seja, rumo ao projeto, visto que só se pode compreender o móbil pelo fim.

Dessa forma, buscando compreender as motivações de Emicida para se engajar no *rap*, partindo de seus fins, como propõe Sartre, percebemos que, inicialmente, Emicida projetara superar a condição de escassez na qual ele e sua família viviam, por meio da criminalidade. Na música *Mãe* (2015), com participação de sua mãe, Dona Jacira, reconhece que aos oito anos se sentia “orgulhosão de andar com os ladrão”; em *Oorra* (2009), como já apresentado, afirma

que “ia pro crime” se não fosse a confiança de dois amigos que o incentivaram a fazer música e o colocaram “num lugar onde vários quer nome”.

Emicida, ao contrário dos que buscam apenas a fama, afirma não querer “mais passar fome”, perseguindo o seu projeto e assumindo, com o *rap*, o compromisso de “ser contribuinte, assim ó: escrever como quem vai morrer no dia seguinte”. Em *Vai ser Rimando* (2009), reafirma a mudança de vida proporcionada pelo *rap*, que lhe “fez esquecer a fome e botar fé de que eu ia ser alguém”, assumindo a responsabilidade de “mudar o mundo com a ponta de uma caneta”.

O valor que Emicida atribui ao *rap* também é expresso na música *Isso não pode se perder* (2010), ao asseverar que “o *rap* salvou mais moleque que qualquer projeto social”. No entanto, devido às dificuldades impostas ao *rap*, como mencionado, Emicida aponta, na música *E.M.I.C.I.D.A (Adooro)* (2009), para a necessidade de fazer “dez vezes melhor pra ser visto como igual”.

Fazendo seu próprio caminho e sendo feito por ele, como expressa em *Triunfo* (2009), Emicida precisou encontrar estratégias para superar os obstáculos impostos ao *rap*, sobretudo no que diz respeito à divulgação de seu trabalho e à sua liberdade criativa. Dentre as saídas, estão a gravação de suas músicas e discos em sua própria casa, a venda dos discos nas ruas e a divulgação de suas músicas na internet. Com o dinheiro arrecadado com essas empreitadas independentes, criou a *Laboratório Fantasma* em 2009, sua própria gravadora. Não obstante, como exposto, antes disto, músicas já eram feitas por suas próprias mãos, e na música *Rotina* (2009) relata sobre as condições que tinha para fazê-las:

quantas vez não dá oito, nove, dez [horas da manhã], tô lá excomungando os cabo que chia, fode meu *jazz*. Por isso eu sou obrigado a fazer uns versos embaçado, pros cara nem se ligar que o *sample*¹² tá todo chiado.

Além das dificuldades para gravar as músicas, o artista relata em *Avua Besouro* (2010) o que já havia sido mencionado: seus discos eram vendidos “de mão em mão pela esquina”, e esse método fazia com que a sua obra se espalhasse entre as pessoas. E, de fato, como Emicida relatou ao jornalista Pedro Bial, no programa *Conversa com Bial*, em 2021, seu primeiro disco, gravado em 2009 e com a capa feita manualmente, vendeu mais de dez mil cópias, transformando sua casa em uma verdadeira linha de produção, com o auxílio de toda a família. Além disso, a música *Triunfo*, do mesmo ano, teve milhões de visualizações no *YouTube*.

Apesar de, naquela época, vender seus discos a dois reais (um valor que mal cobria os custos de produção) e as visualizações do *YouTube* ainda não serem monetizadas, Emicida se tornou conhecido no meio do *rap* e, como relata em *Oorra* (2009), de repente o celular “tocou, gente querendo show. E agora eu vou fazer virar com os meus, é real: o menino do morro virou Deus”. Nos anos seguintes, algumas músicas destacam a superação que se tornou possível através da arte, como em *E Agora?* (2010), em que ele questiona: “agora nois tem carro, casa, comida, e vai cantar que não dá pra vencer na vida?”. Em *Milionário do Sonho* (2013), gravada em parceria com Elisa Lucinda, Emicida afirma que “o mundo que eu disponho agora foi criado por mim, euzin, pobre curumim, rico, franzino e risonho”.

No entanto, essa superação da escassez com a ascensão social por meio da música não parece ter alienado a sua liberdade de expressão ao sistema que produz as desigualdades sociais outrora vivenciadas pelo *rapper*, nem o afastou de seu compromisso e engajamento com o *rap* enquanto uma arte crítica. Pelo contrário, na música *Gueto* (2013), em parceria com MC

¹² *Sample* é uma técnica bastante utilizada no *rap* que, de acordo com Lucas (2017), diz respeito à utilização de uma música já gravada, ou parte dela, em uma nova gravação. Na música *AmarElo* (2019), por exemplo, Emicida a incorpora com a música “Sujeito de Sorte” (1976), de Belchior.

Guimê, Emicida assume que ganha dinheiro “só pra mostrar que grana não é porra nenhuma” e conclui que esse ganho “é pela arte, não pelos prêmios”. Essa expressão do artista vai ao encontro do exposto por Sartre (1949/2019), quando afirma que o escritor, vivenciando em contradição com a burguesia, não vê inconveniente em usar seus bens, mas o faz de forma a transformá-los em objetos improdutivos e inúteis. Isso é percebido na música *Eu tô bem* (2009), quando Emicida demonstra não ver essa inconveniência afirmando que “nunca vi problema em ir de primeira classe”, assim como na música *Eminência Parda* (2019), quando diz que ele usa “terno por diversão; [pergunta se] é subalterno ou subversão?”

Mesmo usufruindo dos bens da burguesia e tendo acesso a seus espaços, Emicida recusa “se vender” às grandes gravadoras, reafirmando seu engajamento e compromisso com o *rap* que mantém seu caráter crítico – o *rap* social. Na música *Eu tô bem* (2009), relata sobre uma ligação que recebeu de uma gravadora, mas que o representante desta o considerou “idealista demais, aí ele [o representante] desconversou, só faltou dizer que foi engano”. Diante da proposta da gravadora, expressa: “pensei e dispensei”. Na música *1989* (2011) também reitera que recebe ofertas de “contrato de milhão”, mas “penso e digo não”. Isso porque reconhece que, quando o *rap* torna um interesse das grandes gravadoras, isto não ocorre por um reconhecimento de sua relevância social, tampouco pelo interesse em dar voz às pessoas que são diariamente silenciadas, mas pelo evidente interesse em lucrar com as músicas e, como já foi dito, em controlar a potência crítica e destrutiva da arte.

Dessa forma, escolhendo ser fiel ao seu projeto de ser um *rapper* engajado com a causa do *hip-hop*, Emicida faz diversas críticas tanto à indústria fonográfica quanto ao sistema social como um todo, sobretudo sobre as desigualdades produzidas e as questões raciais. O cantor faz das suas músicas um meio de elevar a autoestima dos ouvintes que se identificam com o seu *rap*, e não apenas um fim econômico para si. Como declara na música *Beira de Piscina* (2010), busca “devolver o orgulho do gueto, e dar outro sentido pra frase ‘tinha que ser preto’”.

Portanto, em suas letras, ele fala “de suor e calos, traumas e abalos, almas e ralos” como expõe na música *Samba do fim do mundo* (2013), gravada com Fabiana Cozza e Juçara Marçal. Na mesma música, ainda afirma ver “no sistema essa máquina de moer pobre”. No entanto, encontramos essas denúncias e críticas desde as primeiras músicas até as mais recentes. Na música *Intro (É Necessário Voltar Ao Começo)* (2009), por exemplo, primeira faixa de seu primeiro álbum, ele questiona “por que a polícia para pra mim e os taxista não?”. Em *Boa Esperança* (2015), reflete sobre “os camburão que são negreiros a retrafficar”, e conclui que “favela ainda é senzala”.

Em canções mais recentes, como *Ismália* (2019), gravada com a atriz Fernanda Montenegro para o seu último disco (até o presente momento), Emicida relata alguns casos de violência policial que ganharam destaque na mídia, como o assassinato do músico Evaldo Rosa, no Rio de Janeiro, em 2019, que teve seu carro alvejado por oitenta tiros disparados pelo exército brasileiro. Emicida afirma, nesta música, que “80 tiros te lembra que existe pele alva e pele alvo” e que “quem disparou usava farda mais uma vez”. Ainda enfatiza que “um corpo preto morto é tipo os hit das parada, todo mundo vê, mas essa porra não diz nada”.

O que Emicida denuncia é que, apesar de diariamente pessoas negras serem mortas pela violência policial, os casos raramente são noticiados e, quando o são, a sociedade parece não se importar ou não perceber a ligação da cor da pele com a violência sofrida. Além disso, os responsáveis pela violência policial raramente são punidos, quando não são condecorados. Emicida também apresenta, em *Ismália* (2019), outro caso ocorrido no Rio de Janeiro em 2015, em que cinco jovens que estavam retornando para casa depois de saírem para jantar em comemoração ao primeiro emprego de um deles, foram alvejados por cento e onze tiros da polícia em mais um suposto engano: “quis ser estrela e virou medalha num boçal, que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral”. Nessa música, Emicida faz uma reflexão sobre o mito de Ícaro, relacionando-o às vivências da população negra, alertando sobre os

perigos de “voar perto do sol”, pois “eles não aguentam te ver livre, imagina te ver rei; o abutre quer te ver no lixo pra dizer ‘ó, num falei?!’”. Dessa forma, percebemos que “ser estrela” faz referência aos jovens negros e pobres ocuparem espaços e alcançarem objetivos que não são tão comuns em sua realidade socioeconômica.

Emicida denuncia essa impunidade já na música *Dedo na Ferida* (2013): “a justiça deles só vai em cima de quem usa chinelo”, concluindo que “agressão de farda é legítima”. Sobre a consequência disso, o artista afirma que “meus heróis também morreram de overdose: de violência; sob coturno de quem dita decência”. É por essas e outras denúncias contidas em suas músicas que Emicida alega, em *Pantera Negra* (2018), ser “vingador vingando a dor dos esmagados pela engrenagem” e que sua caneta cria letras que possibilitem ao “povo ter reis no espelho”.

Como já vimos, fundando sua própria gravadora, Emicida conseguiu manter as críticas e denúncias sociais em suas músicas e, ao mesmo tempo, fez com que elas circulassem (e ainda circulem) entre milhões de pessoas, alcançando espaços sociais que antes lhe eram negados. No entanto, viver no centro desta contradição o fez se sentir deslocado, como se não pertencesse a esses lugares, como expressa na música *Hoje Cedo* (2013) citada anteriormente. Acrescenta nesta música que “É crise, trampo, ideologia, pause. É aqui onde nois entende a Amy Winehouse”. Ainda, expressa ter lotado casas por todo o país, mas esvaziado a sua própria. Esse sentimento de inadequação é compreendido por Sartre (1949/2019) como advindo da contradição que o escritor vive com a burguesia: o rápido acesso que passa a ter a seus bens e espaços o faz viver como se fosse rico, mesmo que ainda não seja, e essa vivência compõe para si uma vida estranha.

Esse estranhamento com o sucesso foi questionado por Emicida na música *Só mais uma noite* (2010): “eu não sou daqui. Na real, já nem sei se eu virei o que abominava quando ninguém me escutava . . . , antes eu até sorria, hoje vejo os copo cheio e as pessoa vazia”.

Conclui que “tristeza mata, é um dois pra virar depressão”. Ainda considera que merece ser feliz, e sobre a luxúria e as baladas a que tem acesso, ressalta que “feliz nada, é a dor maquiada”. Em *Avua Besouro* (2010), reconhece que “muito dinheiro traz novos problemas”.

No entanto, esse sofrimento vivenciado diante dessa contradição parece ter sido superado com os seus trabalhos a partir de 2015. Nesse ano, Emicida faz uma viagem aos países africanos lusófonos para servir de inspiração para a criação do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, em que ressalta, em suas músicas, a relevância da África.

É interessante notar que, a partir deste disco, podemos perceber algumas diferenças nas músicas do artista. Antes, o que predominava nas suas canções eram tons mais impositivos e exclamativos, caracterizados por rimas incisivas e aguerridas, bem como denúncias que expressam suas próprias experiências nos contextos que apresentava nas músicas. A partir deste álbum, percebe-se uma entonação mais branda e rimas mais sutis, apesar de também conter críticas e denúncias.

Além disso, devido à música ter lhe permitido uma ascensão social e, atualmente, não estar mais no mesmo contexto de escassez de antes, percebe-se que suas músicas, a partir do álbum em questão, direcionam as suas críticas e denúncias para questões mais universais, com menos relatos de suas próprias experiências. Por exemplo, na música 8 (2015), ele adota essa segunda entonação ao referir viver na “terra do alise, tingi, finge que segregação é ficção, tipo Fringe. Assim rancaram o nariz da esfinge”, criticando as práticas estéticas, que são comuns na sociedade, oriundas de um processo de colonização, no qual o cabelo afro é visto como feio e indesejado; por conseguinte, muitas pessoas negras procuram por procedimentos de alisamento e tingimento para deixar o cabelo afro parecido com o de pessoas brancas. Em *Mufete* (2015), Emicida sugere interiorizar e assumir, de maneira amigável, o lugar social que ocupa atualmente, ao expressar que “arte é fazer parte, não ser dono. Nobreza mora em nós, não no trono, portanto somos reis e rainhas, somos, mesmo entre leis mesquinhas, vamos”.

Na música *Paisagem* (2019), ele diz que “a cena triste insiste em te dar um papel”, ou seja, os sofrimentos vividos por Emicida o incentivam a escrever suas músicas, a se expressar através de suas letras. Contudo, sua trajetória e experiência com o *rap* também revelam contradições: foi devido ao contexto de escassez, violência e desigualdades sociais que o *rap* nasceu e permitiu que Emicida superasse a condição desfavorecida em que vivia. Assim, a qualidade crítica e denunciativa do *rap* só existe porque (infelizmente) há “cenas tristes”.

Como já mencionado, Sartre (1960/2002) nos mostra que o estilo do artista está ligado à concepção de mundo, e suas formas de se expressar mostram o seu projeto para com o campo social. Portanto, percebemos que, no caso de Emicida, se no início de sua carreira seu projeto para com o *rap* era “não mais passar fome”, como expressa na música *Triunfo* (2009), à medida que essa escassez foi sendo superada em sua vida e esse projeto alcançado, urgiu a necessidade de novos projetos que mantivessem Emicida engajado com a arte e que continuassem trazendo denúncias e críticas sociais sobre um contexto em que ele não está mais inserido.

Esse novo contexto e novos projetos permitiram que as letras de Emicida tivessem uma maior expressão de lutas coletivas. Na música *Eminência Parda* (2019), com participação de Dona Onete, Jé Santiago e Papillon, por exemplo, considera que sua “caneta tá fodendo a história branca” e que “pastoreio a negra ovelha que vagou dispersa; polinização pauta a conversa até que nos chamem de colonização reversa”. Ou seja, ao se colocar como o pastor das ovelhas negras, percebe-se como aquele que conduz os seus semelhantes, por meio de suas músicas, para a luta contra o colonialismo.

Nesse mesmo caminho, em *AmarElo* (2019), música com a participação de Majur e Pablllo Vittar, Emicida reconhece que “é um mundo cão pra nois”, mas que apesar das dificuldades e lutas que precisam ser travadas, “perder não é opção, certo?!”. Assim, finaliza a música de forma motivacional, dizendo aos seus ouvintes: “cê vai sair dessa prisão; cê vai atrás

desse diploma; com a fúria da beleza do sol, entendeu? Faz isso por nós; faz essa por nós; te vejo no pódio”.

No entanto, devemos ter em mente que a libertação dessa prisão não será oportunizada para todos. As superações realizadas por Emicida também se devem ao contexto socioeconômico da época, que permitiu o seu êxito em sua empreitada autônoma e, por conseguinte, a construção de sua própria gravadora. Nesta condição, sem a necessidade de uma mediação de outra gravadora entre o *rapper* e o mercado, a liberdade de expressão é permitida. Contudo, sabemos que nem todas as pessoas desfavorecidas socialmente estão inseridas em condições sociomateriais que possibilitem essa mudança, mesmo que a desejem. Porém, muitos ficam iludidos com a fama, considerando que o sucesso é seu mérito próprio.

Essa ilusão não parece ser vivenciada por Emicida que, após o sucesso de sua gravadora e de sua própria carreira, incentiva e apoia outros artistas a se engajarem na produção do *rap*, abrindo as portas do *Laboratório Fantasma* para que outros *rappers* tenham acesso ao que ele não teve: uma gravadora que compreende que o *rap* não é apenas entretenimento e que respeita a liberdade criativa do artista. Essa condição, proporcionada por Emicida, permite que outros *rappers* insiram as suas músicas na indústria fonográfica sem que as letras sejam menos críticas. Atualmente, além de Emicida, a *Laboratório Fantasma* tem parcerias com diversos artistas, como Rael, Coruja BC1, Kamau, Drik Barbosa, entre outros.

Essa preocupação com a coletividade também é percebida em suas obras. Na música *Triunfo* (2009), o artista canta uma frase que se tornou um dos seus bordões: “a rua é nóiz”. Tanto que, em seu canal do *YouTube*, ela acompanha o título da canção. Essa ideia também se repete em *Nóiz* (2013), quando canta que veio “pra lutar por nóiz mesmo que for pra morrer só, igual Joana D’Arc”. Na mesma música, afirma que “é nóiz por nóiz, e se não for nóiz não vai ser ninguém”. Em *Mandume* (2015), diz que “minha tese não teme, não deve, tão breve: vitória do gueto”. Posteriormente, no refrão de *Principia* (2019), diz que “tudo que nóiz tem é

nóiz”. Em *Ubuntu Fristaili* (2013), canta que “com a palavra eu me ergo e permaneço, porque a rua é nóiz”. Vale ressaltar que Ubuntu é uma filosofia africana que pode ser traduzida como “eu sou porque nós somos”.

De acordo com Sartre (1943/2015, p. 512), “o Nós encerra uma pluralidade de subjetividades que se reconhecem mutuamente como tais”, isto é, trata-se de experiências singulares, mas que se identificam na condição em que se encontram. O autor menciona que há o Nós-objeto e o Nós-sujeito. No primeiro, as pessoas são unificadas por terceiros que buscam alienar o Ser delas, enquanto o Nós-sujeito se refere à identificação dos indivíduos pela percepção de um objeto ou uma ação comum. Resistir, portanto, é conscientizar-se da condição alienante que se encontram e juntos, comprometidos, entre si, poderem reverter essa situação.

Nesse sentido, Sartre (1943/2015) exemplifica que a classe oprimida só encontra sua unidade por ser conhecida como tal pela classe opressora. Portanto, para que as pessoas daquela classe resistam à alienação, será necessário que seja em relação à classe opressora. Ou seja, visando-as e as transformando em “eles-objeto”. Essa proposta é percebida na música *Eminência Parda* (2019), de Emicida, ao afirmar que “polinização pauta a conversa até que nos chamem de colonização reversa”. Os *rappers* resistem à colonização por meio de suas músicas. Quando realizam essa resistência discursiva, não dão somente sentido às suas experiências singulares, eles se comprometem com todas as pessoas que estão em condições sociomateriais que eles (*rappers*) vivem ou vivenciaram. Isso significa que antes refletiram sobre essa condição do Nós-objeto e, pelo rap, mesmo que expressem em algumas de suas músicas somente as condições precárias de vida, ao mesmo tempo denunciam quem as criaram e criam; portanto, visam os colonizadores, colocando-os na condição de “Eles-objeto”. Comprometidos que estão com os oprimidos em uma luta comum, os *rappers* se reconhecem como transcendências indiferenciadas, ou seja, enquanto Nós-sujeitos que reivindicam suas origens.

Nessa experiência psicológica do Nós, Sartre (1943/2015) afirma que qualquer que seja o trabalhador, ele experimenta no trabalho seu ser-instrumento para o Outro, que pode ou não ser alienado, a depender se o trabalho realizado é destinado aos seus fins próprios ou aos de terceiros. Nesse sentido, pode-se compreender que Emicida experimenta o Nós enquanto um trabalhador cujo ser-instrumento visa a promoção da conscientização de seus ouvintes por meio da valorização da cultura e identidade negra e periférica, e que o faz não por exigências da indústria fonográfica, mas por fins próprios.

Por fim, é pesaroso compreender que o *rap* depende das condições criadas pelo sistema capitalista para ter a quem e a quem produzir suas críticas e denúncias, e que também depende das produções desse sistema para se popularizar. Em contrapartida, felizmente o *rap* nasceu como um filho subversivo.

4 “A Palavra é Escolha; a Escolha é a Palavra”: Considerações Finais

As voz em declive na mão desse Barrabás

Onde o milagre jaz

Só prova a urgência de livros perante o estrago que o sábio faz

(Emicida, música *Principia*, 2019)

É importante iniciar essas considerações finais enfatizando uma discussão que já foi realizada neste trabalho, que diz respeito à afirmação de Sartre (1960/2002) de que a obra do artista é sempre mais completa que sua vida, ou seja, ao ser objetivada no mundo, ela adquire um caráter de acabamento, se torna algo pronto. Ao contrário, a vida do autor permanece sendo uma totalização-em-curso e, ao experimentar novas experiências, pode se escolher de maneiras diferentes. Desse modo, suas obras revelam as suas experiências no campo sociomaterial, mas não são suficientes para, por si só, fornecerem uma compreensão completa de sua vida, pois apesar de a arte apresentar elementos subjetivos sobre sua vivência no campo objetivo, o artista encontra outras formas de se expressar, sobretudo através de suas ações cotidianas.

Diante disso, Emicida demonstra preocupação em que seu discurso não seja conflitante com suas ações e afirma, na música *Rotina* (2009), que “não pode ter distância entre o que eu faço e o que eu digo”, assim como em *Triunfo* (2009), ao considerar que “no fim das contas fazer rima é a parte mais fácil”. Todavia, vale ressaltar que não estamos discutindo uma contradição entre a obra e a vida que se aproxime de um discurso dissimulado. Ao contrário, enfatizamos que, após uma obra ser criada, as experiências do artista podem ser resignificadas por meio das novas vivências, e a obra de outrora pode se referir a posicionamentos não mais compactuados pelo artista.

Dessa forma, a afirmação de Emicida, em *Triunfo* (2009), de que não trairia suas convicções ao escrever músicas menos críticas para que fossem vendidas para mais pessoas, poderia deixar de ser uma escolha atual do artista caso ele, em outro momento, abdicasse da criticidade de sua obra para angariar mais ouvintes. Contudo, de acordo com as análises realizadas e aqui apresentadas, não foi o que ocorreu. Ao analisar as músicas de Emicida de 2005 até 2022, percebemos que a escolha de se mostrar resistente ao sistema de opressão e desigualdade permaneceu.

Mesmo transitando por espaços distintos ao longo de sua trajetória, superando uma vida de muita escassez e alcançando, por meio da arte, a ascensão social que lhe permitiu acessar bens e serviços inimagináveis em outros tempos, esse acesso, **até o presente momento**, não alienou suas obras. Reforçamos a temporalidade dessa constatação, uma vez que não somente as obras de Emicida dizem respeito ao período em que foram criadas, mas também à presente dissertação: esse recorte histórico de suas obras nos leva a essa conclusão, mas, por continuar sendo totalização-em-curso, o artista pode escolher, no futuro, abandonar essa criticidade, como já pontuamos. Neste ponto de vista, e como mencionado, Sartre (1949/2019) sustenta que as obras de arte revelam o mundo atual em que foram criadas e, ao passo em que esse mundo se modifica, os significados atribuídos à obra também se transformam e/ou se perdem.

A escolha contínua pela criticidade, mesmo com os privilégios adquiridos com a ascensão social, nos permitiu estabelecer uma relação entre o *rapper* e o intelectual defendido por Sartre (1972/1994) que, conforme o filósofo, vive no interior desse cenário contraditório: ocupando os espaços da burguesia e, inclusive, sendo pago por ela, utiliza desse espaço e da amplitude de sua voz para denunciar a própria burguesia e as contradições do sistema capitalista. No caso de Emicida, suas obras tratam das desigualdades sociais; do racismo; da violência policial; da morte de jovens negros e periféricos pelas abordagens policiais; das investidas coloniais sobre culturas e crenças não hegemônicas; entre outros temas. Dessa

forma, ao ocupar esse espaço, ao mesmo tempo em que o denuncia, podemos ver o intelectual caracterizado por Sartre em Emicida, assim como em outros *rappers* que não se vendem à indústria cultural.

Essa criticidade constante e sua intelectualidade se manifestam nas escolhas que Emicida fez para contornar as investidas da indústria cultural: sendo assediado para assinar contratos de milhões com gravadoras que ignoram o caráter político do *rap*, o artista preferiu enfrentar dificuldades na produção e divulgação de sua arte do que retirá-la do seu caráter crítico. Seu primeiro álbum, *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, Até que eu Cheguei Longe* (2009), foi gravado em sua própria residência, e o desenho da capa foi feito pelo próprio artista, assim como a venda deles, que era realizada nas ruas, festas e shows. Essa escolha mostra a resistência à mercantilização da arte, assim como às investidas coloniais que buscam negar e embranquecer manifestações que não fazem parte da cultura branca e europeia.

Em relação à mercantilização da arte, trata-se de um processo também contraditório: para que o *rapper* possa se destacar socialmente, é necessário que sua obra seja vendida. Como aponta Adorno (2020), no sistema capitalista, a música é tratada como mercadoria, e isso acontece independentemente de seu conteúdo, seja ela uma arte crítica ao sistema ou alienada. Além disso, essa comercialização não se limita apenas à obra de arte em si, mas também a outras experiências a ela ligadas, como a participação em shows; a aquisição de materiais relacionados ao artista, como camisetas personalizadas; além da moda propagada por ele. Ademais, à medida que a sociedade capitalista se desenvolve e se transforma, novas formas de comercialização da arte são vistas. Hoje em dia, as músicas não são mais vendidas apenas pelos discos, CDs e DVDs, por exemplo, mas também por novas plataformas tecnológicas, como os serviços de *streaming*.

Não alheio a esse sistema, Emicida se mostra atento a essa possibilidade de comercializar produtos que vão além das suas músicas. Além da função de gravadora, o

Laboratório Fantasma também se envolve com o mundo da moda, vendendo produtos personalizados sobre seus artistas e suas obras. No entanto, isso é feito buscando aumentar a representatividade, uma vez que as pessoas que são modelos(as), são pessoas pretas e pardas, tanto na loja virtual quanto nos desfiles de moda em que as peças são mostradas. Isso demonstra que Emicida usa os meios do sistema que servem para alienar as pessoas, como dispositivo de resistência à resignação a ele; ou seja, para que ele e outros não sejam usados para fins alheios, como também coloca Sartre (1972/1994).

Dessa forma, chegamos à conclusão de que as músicas de Emicida não apresentaram alterações em termos de criticidade ao longo do tempo, uma vez que o artista foi se inserindo em espaços privilegiados. Além disso, o artista usou a sua arte e os recursos criados para superar as investidas capitalistas como uma forma de impulsionar outros artistas e promover maior representatividade entre seu povo, como expressa em suas músicas, como em *Sobe Junto* (2022), quando afirma que se a vitória não for coletiva, ela é do sistema, como mencionado.

Essa compreensão de que a única forma possível de vencer o sistema é coletivamente, também é compartilhada por Sartre. Segundo Beauvoir (1963/2009), o filósofo compreendia, em 1944, que o sujeito poderia transcender toda situação por meio de um movimento subjetivo, no entanto, em 1951, apresentando uma superação de seu posicionamento de outrora, defendia a existência de situações que, por vezes, roubam a transcendência do sujeito, contra as quais a única forma de vencer seria pela luta coletiva.

Nesse mesmo sentido, Angela Davis (1989/2017), ao discutir sobre as perspectivas para o empoderamento das mulheres afro-americanas, enfatiza diversas vezes a necessidade de “erguer-nos enquanto subimos” (p. 16). Com essa frase, a autora visa transmitir a ideia de que o processo de empoderamento é complexo e atravessado por diversas questões, como gênero, raça, índices de desemprego, desabrigo, violência, entre outros. Por isso, afirma que pela complexidade do processo de empoderamento, a estratégia mais eficaz é a de subir, ou seja, se

empoderar, garantindo que as outras pessoas subam junto, pois, caso contrário, o empoderamento não se estenderia a todas.

Assim, é possível perceber que as músicas de Emicida, além de serem críticas ao sistema social, também procuram criar um senso de coletividade entre seus ouvintes, como na música 8 (2015), quando diz que “unido a gente fica em pé, nunca se esqueça disso, entendeu? A rua é nóiz”. Esse movimento é coerente com o que Sartre (1949/2019) demonstrou ao afirmar que a tarefa de escrever não implica apenas em desvendar o mundo, mas também de propor isso como tarefa àqueles que apreciam a sua obra. Com isso, demonstrando a relevância da coletividade, Emicida a coloca como tarefa para os seus ouvintes.

Referências

- Adorno, T. (2020). *Indústria Cultural*. Editora Unesp.
- Andrade, E. N. (1999). *Rap e educação: rap é educação*. Summus.
- American Psychological Association (2020). *Publication manual of the American Psychological Association* (7a. ed.). <https://doi.org/10.1037/0000165-000>
- Arndt, A. D. & Maheirie, K. (2017). A música como mediadora de encontros em um CRAS. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 12, 439-452.
http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/2452
- Beauvoir, S. (2009). *A força das coisas*. (2 ed.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1963).
- Cruz, E. S. (2019). O Hip Hop como valor cultural afro-brasileiro: relações entre o rap brasileiro e a poesia moçambicana. *Palimpsesto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 18(30), 114-131.
<https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2019.42444>
- Davis, A. (2017). *Mulheres, cultura e política* (1a. ed). Boitempo. (Obra original publicada em 1989).
- Esteves, N. S. (2023). *The hate u give: racismo sistêmico e resistência no romance pós-colonial de Angie Thomas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá].
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Civilização Brasileira.
- Ferreira, R. L. & Sousa, F. S. (2020). “E se fosse ao contrário?” Djonga e Fanon: um diálogo sobre racismo e alienação. *Trilhas da História*, 10(19), ago-dez, 51-67.
<https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/12147>
- Figueiredo, M. H. (2017). *Rap e Funk: a busca por voz e visibilidade* [Tese de doutorado,

Universidade Federal de São Carlos]. Repositório UFSCAR.

<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9313?show=full>

- Freitas, S. M. P. (2018). *Sartre, Psicologia de Grupo e Mediação Grupal* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Maringá]. Arquivos Universidade Estadual de Maringá. http://www.ppi.uem.br/arquivos-2019/PPI_2018_SYLVIA.MARA_Tese.pdf
- Godoy, G. L. (2021). Colonização e descolonização: fundamentos da dominação Ocidental e perspectivas de transformação. *Sociologias Plurais*, 7(1), 387-410.
<http://dx.doi.org/10.5380/sclplr.v7i1.79179>
- Gonçalves, A., Lopes, L. M., & Guimarães, H. M. (2021). Da Mercantilização a Competitividade das Escolas de Samba – Surge um Novo Artista – O Carnavalesco. *Revista Estado da Arte*, 2(2), 593-603. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-62124>
- Hinkel, J. & Maheirie, K. (2011). Apropriação Musical: A arte de ouvir Rap. *Psicologia em estudo*: Maringá, 16(3), 389-398.
<https://www.scielo.br/j/pe/a/4SNYpJPLS6ZkDQ4G9fF5R6M/?format=pdf&lang=pt>
- Lefebvre, H. (1991). *Lógica Formal Lógica Dialética* (5ª ed.). Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1969).
- Oliveira, I. A. G., & Sena, C. H. N. (2019). Do Rap ao Trap: Uma análise do subgênero do cenário brasileiro. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belém/PA, 1-15.
<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1942-1.pdf>
- Perdigão, P. (1995). *Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. L&PM.

- Pires, V. L. & Tamanini-Adames, F. A. (2010). Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, 6(2), 66-76. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>
- Sartre, J-P. (1964). *Situations, IV* [Situações IV]. Gallimard.
- Sartre, J-P. (1994). *Em defesa dos intelectuais* (1ª ed.). Ática. (Obra original publicada em 1972).
- Sartre, J-P. (2002). *Crítica da razão dialética*: precedido por Questões de método. DP&A. (Obra original publicada em 1960).
- Sartre, J-P. (2015). *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (24ª ed.). Editora Vozes. (Obra original publicada em 1943).
- Sartre, J-P. (2015). *O que é a subjetividade?*. Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1973).
- Sartre, J-P. (2019). *Que é a literatura?*. Vozes. (Obra original publicada em 1949).
- Schneider, D. R. (2008). O Método Biográfico em Sartre: contribuições do Existencialismo para a Psicologia. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 8(2), 289-308. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v8n2/v8n2a13.pdf>
- Souza, G. D. F., Silva, T. C., & Silva, F. R. (2020). Cultura Popular Negra: Decolonialidade no Rap e em produções audiovisuais. *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, 9(2), 1-24. <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3890>
- Teperman, R. (2015). *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. Claro Enigma.

Referências das Músicas

- Baco Exu do Blues (2018). Bluesman [música]. Em *Bluesman*. Selo EAEO Records.
- Djonga (2018). Junho de 94 [música]. Em *O Menino Que Queria Ser Deus*. Ceia Records.

Djonga (2019). Hat-Trick [música]. Em *Ladrão*. Ceia Records.

Djonga (2022). Bode [música]. Em *O Dono do Lugar*. A Quadrilha

Djonga (2022). Giz [música]. Em *O Dono do Lugar*. A Quadrilha

Emicida (2005). Contraditório Vagabundo.

https://www.youtube.com/watch?v=55WAV0H1_ic

Emicida (2009). E.M.I.C.I.D.A (Adoooro). Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Intro (É Necessário Voltar Ao Começo). Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Oorra... (A Que Deu Nome Ao Mixtape). Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Rotina. Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Sozim. Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Triunfo. Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2009). Vai Ser Rimando. Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida & Daniel Cohen (2009). Eu tô bem. Em *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....* Laboratório Fantasma.

Emicida (2010). Avua Besouro. Em *Emicídio*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2010). Beira de Piscina. Em *Emicídio*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2010). E agora?. Em *Emicídio*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2010). Isso não pode se perder. Em *Emicídio*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2010). Só mais uma noite. Em *Emicídio*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2011). 1989. Em *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2013). Crisântemo. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2013). Milionário do Sonho. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2013). Nóiz. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2013). Ubuntu Fristaili. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida & Adriana Drê (2013). Bang!. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida & Criolo (2013). Dedo na Ferida. Em *Criolo & Emicida Ao Vivo*. Universal Music Group.

Emicida, Fabiana Cozza e Juçara Marçal (2013). Samba do fim do mundo. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. Laboratório Fantasma.

Emicida & MC Guimê (2013). Gueto. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida & Pitty (2013). Hoje Cedo. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Laboratório Fantasma.

Emicida & Rael (2013). Levanta e Anda. Em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2015). 8. Em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2015). Boa Esperança. Em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2015). Casa. Em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2015). Mãe. Em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2015). Mufete. Em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*.

Laboratório Fantasma.

Emicida (2018). Oásis. Em *10 anos de Triunfo*. Laboratório Fantasma.

Emicida (2018). Pantera Negra. Warner Chappell Music.

Emicida (2019). Paisagem. Em *Amarelo*. Laboratório Fantasma.

Emicida, Dona Onete, Jé Santiago & Papillon (2019). Eminência Parda. Em *Amarelo*.

Laboratório Fantasma.

Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro (2019). Ismália. Em *Amarelo*.

Laboratório Fantasma.

Emicida, Majur & Pablllo Vittar (2019). AmarElo. Em *Amarelo*. Laboratório Fantasma.

Emicida, Matuê & Drik Barbosa (2022). Sobe Junto. Warner Chappell Music.

Marcelo D2 & Gilberto Gil (2018). Resistência Cultural. Em *AMAR é para os FORTES*.

Pupila Dilatada.

MV Bill (2002). Só Deus pode me Julgar. Em *Declaração de Guerra*. Natasha Records;

Bertelsmann Music Group.

Racionais MC's (1994) Capítulo 4, Versículo 3. Em *Racionais MC's*. Zimbabwe Records.

Racionais MC's (2002). Da ponte pra cá. Em *Nada como um Dia após o Outro Dia*. Boogie

Naípe.

Racionais MC's (2002). Negro Drama. Em *Nada como um Dia após o Outro Dia*. Boogie Naípe.

Rappin' Hood (2005). Us Guerreiro. Em *Sujeito Homem 2*. Trama.

Referências das Entrevistas

Danilo Gentili (2011). *Agora é Tarde* [Vídeo]. Band TV.

<https://www.youtube.com/watch?v=5SC5GVPB4mc>

Jô Soares (2010). *Programa do Jô* [Vídeo]. Rede Globo.

<https://www.youtube.com/watch?v=vmU9zccBEZU>

Lázaro Ramos (2017). *Espelho* [Vídeo]. Canal Brasil.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>

Le Monde Diplomatique Brasil (2018). *Emicida: livre, emocional e selvagem* [Vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>

Mano Brown (apresentador). (2022). *Mano a Mano* [Áudio podcast]. Spotify.

<https://open.spotify.com/episode/6afoNgIhLRQDMV8ioK5h53>

Marília Gabriela (2011). *De Frente com Gabi* [Vídeo]. SBT.

https://www.youtube.com/watch?v=BLRmD_N wLzk

Pedro Bial (2021). *Conversa com Bial* [Vídeo]. Rede Globo.

<https://globoplay.globo.com/v/9822378/>