

## “TIO, ESSA RIMA É MINHA VIDA”: o subalterno e a fala da rima em “Mandume”, de Emicida

Alexandre Carvalho Pitta<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo tem base em pesquisa bibliográfica, documental e experiência profissional; seu objetivo principal é investigar, no âmbito das subunidades do 19º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro, em que medida é possível a autoridade responsável pelo exame do fato transgressor julgá-las de forma impessoal; uma vez que a autoridade responsável para processar e julgar a transgressão disciplinar é o comandante da subunidade do militar transgressor, surgindo assim um grande empecilho, pois muitas das vezes esta autoridade encontra-se envolvida diretamente com o fato, ficando difícil agir com impessoalidade. Sendo o Exército Brasileiro, uma instituição que faz parte da Administração Pública Federal, deverá pautar seus atos de acordo com as normas legais vigentes. Neste contexto a autoridade julgadora jamais deverá julgar com o intuito de almejar benefício pessoal, proteção ou castigo, mas sim, sempre buscar, a solução mais justa, independente de sua relação pessoal com o possível transgressor, prevalecendo às normas legais e não seus anseios pessoais.

**Palavras-chave:** Princípio da impessoalidade. Transgressão disciplinar. Hierarquia. Disciplina. Punição.

### 1. INTRODUÇÃO

Em meio a um contexto de irrupção de discursos, da força de subjetividades que historicamente foram silenciadas e de articulações que tentam controlar as práticas discursivas e simbólicas dessas subjetividades no Brasil contemporâneo, o rap torna-se um espaço fundamental para simbolizar o conflito entre o afro-brasileiro, instituições e setores sociais que agem como cerceadoras desses corpos. Seja o Estado, com seus aparelhos ideológicos e repressivos, como a própria sociedade, calcada em uma tradição conservadora, vemos ações que, diariamente, interdita sujeitos que buscam, em suas ações, promover fissuras na imagem canônica e tradicional do Estado-nação brasileiro.

A importância do rap como processo de rescalque simbólico e político nos permite refletir sobre o duplo caráter que percorre o discurso; entre o imaginário e o

---

<sup>1</sup> Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: alexpitta87@gmail.com.

real, o desejo e a materialidade, o discurso se constrói e se manifesta pela linguagem, que destaca esses duplos, não pensados de forma binária. Esse jogo paradoxal é significativo no rap, por confrontar os juízos de valores impostos ao estilo musical (associados a um “menor valor estético”, com base em pressupostos teórico-críticos associados a um cânone musical, a modelos de textos poéticos e a paradigmas étnicos e patriarcais) e, ao mesmo tempo, ao enfrentamento de discursos que naturalizam tentativas de silenciamento de subjetividades subalternas. O rap de Emicida<sup>2</sup> é um exemplo desse enfrentamento; o que se evidencia em sua produção cancional e atuação política, na mobilização de diversas linguagens, objetos culturais, histórias e experiências.

## 2. DESENVOLVIMENTO E APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

O conceito de subalterno perpassa a autora Gayatri Spivak, que o apresenta como: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2014b, p. 13). Como agente de construção de uma identidade que participa, em determinadas condições, dentro do campo das relações de poder, da organização de sua posição, é uma categoria paradoxal, sendo, ao mesmo tempo, o outro irrepresentável e uma categoria histórica real e concreta, efeito do capitalismo ocidental. Dessa forma, Spivak expõe, em “Pode o subalterno falar?” (2014b), problematizações acerca da interdição da fala subalterna. Em “In response: looking back, looking forward” (2014a), há uma crítica da própria Spivak ao seu primeiro texto aqui citado, pondo em discussão a possibilidade de o discurso subalterno ser, de fato, ouvido em contextos institucionais e hegemônicos. Sua autocrítica retoma a análise do suicídio de Bhuvanewari Bhaduri e as interpretações que perpassaram tal ato:

---

<sup>2</sup> Leandro Roque de Oliveira, Emicida, nascido em 17 de agosto de 1985 em São Paulo, é rapper, produtor musical e empresário. Começou no início dos anos 2000 a frequentar batalhas de MCs e a se destacar nesse cenário – daí vem seu apelido, Emicida – e a gravar suas primeiras canções, mas desde os anos 90 Emicida já estava mergulhado no contexto do *hip hop*, por conta do trabalho de seu pai como organizador de bailes black em São Paulo. Sua primeira canção de destaque foi Triunfo, lançada antes de sua primeira mixtape, cujo título é Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe..., compilado de 25 canções que foram compostas no início de sua carreira.

O que estava tentando argumentar era que se não houvesse um background institucional válido para resistência, ela não poderia ser reconhecida. A resistência de Bhubaneswari contra os axiomas que animavam sati não poderia ser reconhecida. Ela não poderia falar. Infelizmente, para sati, uma prática de casta-Hindu, **havia** uma validação institucional, e eu desvendei isso o máximo que eu podia. Meu argumento não era dizer que eles não podiam falar, mas que quando alguém tentava fazer algo diferente, isso não podia ser reconhecido porque não tinha validação institucional. Não era um argumento sobre satis não falarem. (SPIVAK, 2014a, p. 23, grifo da autora, tradução livre).

O pós-colonialismo e os estudos subalternos, campos teóricos com os quais podemos articular com a categoria subalterno, promovem uma desconstrução do Ocidente, o que pode ser verificado ao pensarmos a agência do subalterno a partir de seu poder de produção de discursos e de sua relação com instâncias institucionais, hegemônicas. Assim, o trabalho desses estudos

[...] implica num constante ataque à hegemonia ocidental e, se não uma completa inversão, uma reavaliação dos valores do cosmopolitismo convencional, uma “reacomodação” do cânone cultural, o descentramento anunciado pelas teorias pós-modernas, enfim. O que não significa, contudo, que a revisão do cosmopolitismo implícita no pós-colonialismo seja a proposta de um relativismo cultural generalizado, a absolutização do relativismo (PRYSTHON, 2014, p. 106).

Pensar a produção de discurso do sujeito subalterno é promover os ainda necessários deslocamentos, que perpassam linguagens, políticas, epistemologias, geografias e subjetividades que tradicionalmente se orientaram dentro de dicções, etnias, teóricos e lugares definidos. Com isso, é necessário entender que o conceito de subalterno não se propõe a enquadrar diferenças; esse compromisso é fundamental para que não seja construído um elogio à diferença que alimenta sujeitos e espaços produtores de saber como representantes ou reforçar o movimento do capitalismo contemporâneo de se apropriar de bandeiras políticas como garantia de manutenção desse sistema econômico, o que é cada vez mais evidente na mercantilização de corpos desses sujeitos em propagandas de

empresas, visando atrelar seu produto ao politicamente correto, ao mesmo tempo que continua a estruturar um sistema econômico desigual.

O rap como compromisso no seu entrelugar do canto e a fala, mensagem, é visto como um espaço de aprendizagem que abala modelos institucionais e tradicionais de ensino, promovendo um “rearranjo não coercitivo de desejos” (SPIVAK, 2014a). A conexão das quebradas, reforçando o “a rua é nóiz” que percorre na obra de Emicida, destacam o aprendizado da/na rua, que simboliza as encruzilhadas, travessias, trânsitos. Assim, o rap se coloca como um espaço e linguagem que não busca se adequar a um espaço institucionalizado de produção de discurso, mas promove a crítica desses espaços e afirma outras formas, já que a multiplicidade de signos que compõem esse gênero musical e, mais ainda, o hip hop evidenciam um modo de pensar que rompe com o paradigma scriptocêntrico das instituições tradicionais de ensino e que se apresentam como alternativas a uma estrutura de ensino que violenta os afro-brasileiros. Com isso, os rappers possuem um papel de destaque no cenário da cultura afro-brasileira:

Lindolfo Filho confere aos rappers o título de griots do terceiro milênio, evidentemente considerando as transformações e os incrementos tecnológicos de que dispõem. Em suas narrativas, eles tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam, tomando como referências aspectos do meio social, político, econômico e cultural em que vivem. O autor aponta que a narrativa oral, uma das bases do rap, é, também herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzido, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares (SOUZA, 2009, p. 65).

Por conta do caráter multissemiótico e intertextual presente nesse movimento cultura, o corpo torna-se espaços de construção de saberes e sentidos nos letramentos negros e, conseqüentemente, no hip hop. Esse corpo opera como espaço aporético, cuja aprendizagem é dinâmica, demarcada pela diversidade, integração e ancestralidade, decorrente do campo de batalha que caracteriza a cultura:

O corpo na cultura de matriz afrodescendente pode ser compreendido a partir dos três princípios fundamentais da

cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade. O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da iteração dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez eu esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos (OLIVEIRA, 2007, p. 100) [grifo do autor].

Logo, rap, como a fala do subalterno afro-brasileiro, é uma linguagem que promove fissuras no discurso dominante, promovendo uma integração de sujeitos entre si e em espaços e discursos antes interditos.

Articulando nossa discussão a Vladimir Safatle (2016), que promove uma desconstrução do viés racionalista e consensual que perpassa a ideia de política – viés esse vinculado a estruturas jurídicas postas como garantidoras de direitos constitucionais –, a sociedade se constitui por redes de afetos, que, tendo como horizonte a construção de uma política espontânea, contingente e múltipla, deve ir além das práticas discursivas do Estado Democrático de Direito como ente mediador das demandas sociais:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos (SAFATLE, 2016, p. 9).

As relações entre Estado e Direito envolvem a inscrição de normas e modos de existir dos sujeitos na sociedade. Assim, a existência jurídica pressupõe o

estabelecimento de formas estáveis, homogeneizações, consensos que já surgem incompatíveis com as dinâmicas sociais contemporâneas a essas formas e que neutralizam os antagonismos presentes nas comunidades. Ademais, tais formas, ao observarmos a história do Brasil, atuam como ferramentas de apaziguamento, silenciamento e morte de subjetividades que se insurgem contra esses dispositivos.

Sendo todos nossos corpos políticos, é necessário compreender que não aceitamos de forma passiva determinados regimes de verdade em prol de uma ideia de coesão ou unidade social, mas somos afetados por circuitos que nos impelem a agir (ou não) dentro de um organismo social. Na interlocução estabelecida entre Thomas Hobbes e Freud, Safatle apresenta o Estado como estrutura que atua como fornecedor de estabilidade e segurança, a partir da “dessocialização de todo vínculo comunitário, constituindo-se como o espaço de uma ‘relação de não-relações” (2016, p. 40). Com essa dessocialização engendrada na estrutura do Estado e o uso do medo, tal afeto constrói circuitos que empurram para a cova rasa do “inimigo externo” corpos que supostamente ferem a vontade de paz e de harmonia pautada em um “bem comum”:

Faz-se necessário adotar outra estratégia e se perguntar qual corporeidade social pode ser produzida por um circuito de afetos baseado no desamparo. Pois o desamparo cria vínculos não apenas através da transformação de toda abertura ao outro em demandas de amparo. Ele também cria vínculos por desposseção e por absorção de contingências. Estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potência que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes (SAFATLE, 2016, p. 16).

O Estado, ao amparar a sociedade por meio de dispositivos jurídicos, freia ações que podem levar a uma efetiva emancipação política e a uma ruptura de um modelo de Estado articulado ao sistema vigente. Portanto, “[...] a estrutura do direito determina as formas possíveis que a vida pode assumir, os arranjos que as singularidades podem criar. Elas fazem das formas de vida aquilo que previamente tem o molde da previsão legal” (SAFATLE, 2016, p. 360). Daí a defesa de Safatle a uma política do desamparo:

A política pode ser pensada enquanto prática que permite ao desamparo aparecer como fundamento de produtividade de novas formas sociais, na medida em que impede sua conversão em medo social e que nos abre para acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar (SAFATLE, 2016, p. 67).

Os corpos de Emicida e de diversos outros rappers são os corpos em que são projetadas a violência, negando-lhes a diferença que suas subjetividades carregam e interditando-lhes a fala. O que muitas vezes é posto como agressividade e ressentimento é o movimento afirmativo instigado pelo desamparo de um projeto de Estado que historicamente se ergueu sobre os corpos e as bocas de negros e índios, e os efeitos dessa história repercutem na atualidade brasileira. A canção “Mandume”, com sua polifonia enunciativa, marca, naqueles que a ouvem, o afirmar-se como construção desse movimento:

[Emicida]

Eles querem que alguém

Que vem de onde nóiz vem

Seja mais humilde, baixa a cabeça

Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se...!

Eles querem que alguém

Que vem de onde nóiz vem

Seja mais humilde, baixa a cabeça

Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)

(Nunca lembrou de nóiz, caralho!)

[Drik Barbosa]

Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey

Xinguei, quem diz que mina não pode ser sensei?

Ginguei, sim sei, desde a Santa Cruz, playboys,

Deixei em choque, tipo Racionais, "Hey Boy!"

Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença  
Chega! Sou voz das nega que integra resistência  
Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo  
Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno  
Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia  
Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!  
Rima pesada basta, eu falo mesmo, igual Tim Maia  
Devasta esses otário, tipo calendário Maia  
Feminismo das preta bate forte, mó treta  
Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu...  
Drik Barbosa, não se esqueça  
Se os outros é de tirar o chapéu, nóiz é de arrancar cabeça

[Amiri]

Mas mano, sem identidade somos objeto da História  
Que endeusa herói e forja, esconde os retos na História  
Apropriação há eras, desses tá repleto na História  
Mas nem por isso eu defeco na escória  
Pensa que eu num vi?  
Eu senti a herança de Sundi  
Ata, não morro incomum e,  
Pra variar, herdeiro de Zumbi  
Segura o boom, fi  
é um e dois e três e quatro, não importa,  
já que querem eu cego eu "tô pra ver um daqui sucumbir!" (não!)  
Pela honra vinha Mandume  
Tira a mão da minha mãe!  
Farejam medo? Vão ter que ter mais faro  
Esse é o valor dos reais, caros  
Ao chamado do alemão: Nkosi Sikelel', mano!  
Só sente quem teve banzo (entendeu?)  
Eu não consigo ser mais claro!



Olha pra onde os do gueto vão  
Pela dedução de quem quer redução  
Respeito, não vão ter por mim?  
Protagonista, ele preto sim  
Pelo gueto vim, mostrar o que difere  
Não é a genital ou o macaco! que fere  
É igual me jogar aos lobos  
Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele

[Rico Dalasam]

Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle  
Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gambá e Ringue

Arranca meu dente no alicate  
Mas não vou ser mascote de quem azeda marmita  
Sou fogo no seu chicote  
Enquanto a pessoa for morte pra manter a ideia viva  
Domado eu não vivo, não quero seu crime  
Ver minha mãe jogar rosas  
Sou cravo, vivido entre os espinhos treinados  
Com as pragas da horta  
Pior que eu já morri tantas antes de você  
Me encher de bala, não marca, nossa alma sorri  
Briga é resistir nesse campo de fardas  
(Cêloko, cachoeira!)

[Emicida]

Eles querem que alguém  
Que vem de onde nóiz vem  
Seja mais humilde, baixa a cabeça  
Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
Eu quero é que eles se...!

Eles querem que alguém  
Que vem de onde nóiz vem  
Seja mais humilde, baixa a cabeça  
Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)

(Nunca lembrou de nóiz, caralho!)

[Muzzike]

Banha meu símbolo, guarda meu manto que eu vou subir como rei  
Cês vive da minha cicatriz, eu tô pra ver sangrar o que eu sangrei  
Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu quiser  
Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé  
Falsos quanto Kleber Aran, os vazio abraça  
La Revolução Tucana, hip-hop reaçã  
Doce na boca, lança perfume na mão, manda o mundo se foder  
São os nóia da Faria Lima, jão, é a Cracolândia Blasé  
Jesus de polo listrada, no corre, corte degradê  
Descola o poster do 2Pac, que cês nunca vão ser  
Original favela, Golden Era, rua no mic  
Hoje os boy paga de 'drão, ontem nóiz tomava seus Nike  
Os vira lata de vila, e os pitbull de portão  
Muzzike, filho de faxineira, eu passo o rodo nesses cuzão  
Ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração  
As hiena tão rindo de quê, se o rei da savana é o leão?

[Raphão Alaafin]

Canta pra saldar, negô, seu rei chegou  
Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô  
Daqui de Mali pra Cuando, De Iorubá ao Banto  
Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada

Não, não na minha gestão, chapa  
Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada  
Meia volta na barca, Europa se prostra  
Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa  
Sem eucaristia no meu cântico  
Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico  
Tentar nos derrubar é secular  
Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar  
Oya, todos temos a bússola de um bom lugar  
Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá  
Se a mente daqui pra frente é inimiga  
O coração diz que não está errado, então siga!

[Emicida]

Dores em loop-cínio, os cult-cínio, quê?  
Ao ver o Simonal que cês não vai foder  
Grande tipo Ron Mueck, morô muleque? Zé do Caroço  
Quer photoshop melhor que dinheiro no bolso?  
Vendo os rap vender igual coca, fato, não, não  
Melhor, entre nóiz não tem cabeça de rato  
É Brasil, exterior, capital, interior  
Vai ver nóiz gargalhando com o peito cheio de rancor  
Como prever que freestyles, vários necessários  
Vão me dar a coleção de Miley Cyrus  
Misturei Marley, Cairo, Harley, Pairo, firmeza  
Tipo Mario, entrei pelo cano mas levei as princesa  
Várias diss, não sou santo, imã de inveja é banto  
Fui na Xuxa pra ver o que fazer se alguém menor te escreve tanto  
Tô pelo adianto e as favela entendeu  
Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu  
Scorsese, minha tese não teme, não deve, tão breve  
Vitória do gueto, luz pra quem serve?

Na trama conhece os louro da fama

Ok, agora olha os preto, chama!

Eles querem que alguém

Que vem de onde nóiz vem

Seja mais humilde, baixa a cabeça

Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se...!

Eles querem que alguém

Que vem de onde nóiz vem

Seja mais humilde, baixa a cabeça

Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)

(Nunca lembrou de nóiz, caralho!)

(EMICIDA, 2015)

Com essa canção, nossos corpos não chamam identidades que se fecham a partir de traços e pressupostos, mas a memórias coletivamente reinventadas. Vários MCs cantam, com Emicida, uma canção que, no seu nome, faz referência a Mandume Ya Ndemufayo, rei africano, do reino dos Cuanhamas, que, entre 1911 e 1917, resistiu às investidas portuguesas e alemãs, decorrentes do Tratado de Berlim. Conseqüentemente, é explicitada a história e a secular violência imposta pelo continente europeu sobre a África.

A primeira estrofe da canção, que também é o refrão desta, destaca o tom que irá acompanhar os pouco mais de 8 minutos da trilha: enfrentamento. O pronome “Eles”, primeiro termo após o título, estabelece uma retomada aos discursos que perpassam os corpos de negros e negras e interdita suas vozes e suas vidas. Ao longo da letra, podemos construir relações entre esse pronome, como o colonizador português (“Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada / Meia volta na barca”), os jovens de classe média/alta de São Paulo (“Tá pra nascer

playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé”), e a polícia, representando o Estado (“Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia”). Dessa forma, o dêitico desloca-se em diferentes temporalidades, reforçando as diferentes faces do racismo. Nesse último verso, cantado por Drik Barbosa, a violência que aniquila o corpo da mulher negra é escancarada na referência à Claudia da Silva Ferreira, que, em 2014, foi morta pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, arrastada por mais de 300 metros pela viatura, quando a porta traseira do camburão se abriu.

Após o refrão, um sampling de uma criança – acompanhado, ao fundo, de um vocalise feminino construindo uma ambiência de tristeza a partir do procedimento de passionalização<sup>3</sup> – expõe a contradição de uma criança que sente o desamparo por nunca ter tido nada (e os sujeitos ocultos dos verbos “deu” e “lembrou” entrelaçam-se ao “Eles” no início da canção) e a raiva, destacada no palavrão, que transforma o enunciador não em vítima passiva e que espera alguma benesse de um bem-feitor, como a narrativa histórica tradicional sustentou, por exemplo, com a Princesa Isabel e a abolição da escravatura, mas em alguém pronto para agir. Tal vocalise segue por toda a canção, construindo uma ambiência de tristeza, que, num jogo de reforço e contradição, relaciona-se com o discurso agressivo e afirmativo. O “nunca deu nada pra nóiz” e o “nunca lembrou de nóiz” são entoados com tristeza, diferente da expressão “caralho!”, que segue os trechos, fruto de um corpo que não esqueceu, não baixou a cabeça e não está disposto a fazer da humildade o caminho para ser lembrado ou conseguir algo..

A estrofe seguinte, cantada pela MC Drik Barbosa, tem como enunciativa a mulher negra no contexto do hip hop, “das nega que integra resistência”. Dialogando com o universo da HQs, nas referências às heroínas Tempestade, negra nascida no Egito, e Jean Grey, com poderes telecinéticos, ambas dos X-Men, o poder que a mulher negra carrega são duplamente silenciadas em uma sociedade machista e racista. Voltando aos X-Men, um dos grandes dilemas trazidos nas histórias desses

---

<sup>3</sup> “[...] ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo **passionalização**. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da **tematização**” (TATIT, 2012, p. 22) [grifos do autor].

super-heróis é o fato de eles serem tratados como aberrações, decorrentes das mutações genéticas que carregam em seus corpos e que geram seus superpoderes. São seus corpos que são negados como possibilidade de existência, mesmo estando eles “a serviço” dos seres humanos “normais”. A referência à Tempestade e à Fênix (nome de heroína adotado por Jean Grey) traz as mulheres mais emblemáticas e poderosas do universo Marvel para compor o corpo da enunciativa cantada por Drik Barbosa, reafirmando seu devir-sensei, incorporada como MC.

Usando a referência à canção de Ritchie para criar um contraponto à imagem das mulheres fruta, Drik Barbosa performatiza a imagem da mulher sensual que é cantada em “Menina Veneno”, que, num misto de sedução e encanto, se aproximaria da imagem das mulheres-fruta, construídas midiaticamente para objetificar o corpo feminino e reduzir-lhe a instrumento de prazer masculino. O veneno, saído das palavras, não é para enfeitiçar ou desvirtuar o caminho de homens, mas, pelo choque, alcançar aqueles e aquelas que entram em contato com a canção. É o veneno que expõe a dor e o sangue de Claudia da Silva Ferreira, contraposta à Cláudia Raia, que reifica o corpo da mulher negra na figura da mulata (“Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!), veneno da rima pesada, que fala a partir do feminismo negro, experienciado pela fala e pela vida da enunciadora na canção e na de Drik Barbosa.

Amiri é o MC que dá sua voz aos próximos versos, que operam um choque entre os termos “identidade” e “História”, problematizando o discurso histórico oficial brasileiro; ter “identidade” passa a ser a incorporação de uma narrativa a contrapelo, deixando de ser efeito e objeto de discursos hegemônicos, organizados por setores sociais que se beneficiam por essa lógica (a exemplo dos que anteriormente foram destacados a partir do pronome “Eles”). A identidade como incorporação de resistência abala a concepção de identidade tradicionalmente construída no Brasil, ligada à mestiçagem como congregação de etnias distintas, em um processo dito harmônico. Essa forja – termo que transita entre o moldar do ferro no fogo e a dissimulação com o objetivo de “se fazer esquecer” atos, fatos e corpos – buscou no mestiço a imagem de uma nacionalidade rumo a um processo de embranquecimento, sustentado entre diversos “cientistas”.

Rico Dasalam (abreviação da frase “Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados”) é o próximo MC que aparece na canção. Gay assumido, insere seu corpo na cena do rap nacional, ainda bastante machista e homofóbico. Se a música afirma o corpo como inscrição de acontecimentos (FOUCAULT, 1979), os biografemas que enredam o corpo de Rico ao texto da canção cartografam o corpo do homem negro e gay na sociedade brasileira. Os dois primeiros versos incorporados por sua voz mostram como os memes desenham o racismo a partir da oposição entre “meme de negro” e “meme de branco”, associando uma linguagem bastante atual dos meios digitais a uma histórica e violenta oposição que está nas bases da formação da sociedade brasileira. Confrontando os dois versos, podemos associar a diversos casos de jovens negros que, no contexto da criminalidade, assassinaram jovens brancos. O jogo entre humor e crítica, presente em muitos memes, destacam como essa “crítica” é eivada de preconceitos e estereótipos e que são facilmente alimentados em uma era em que as informações são selecionadas com base em nossas posições ideológicas.

Em “Arranca meu dente no alicate / Mas não vou ser mascote de quem azeda marmitta”, temos, no sujeito oculto do verbo imperativo “arranca”, o estabelecimento de uma interlocução tête-à-tête. Do arrancar o dente com alicate ao azedar a marmitta, temos temporalidades distintas sendo confrontadas em um mesmo verso; evocando o período colonial, a ditadura militar e a lógica capitalista neoliberal, formas distintas de opressão – que violam o corpo em sua necessidade de se preencher de alimento, de vida – são estabelecidas para retirar a vida desse corpo. Essa referência ao período colonial aparece também em “Sou fogo no seu chicote”, cuja expressão pode ser lida como um biografema da orientação sexual de Rico Dasalam. O chicote em chamas é a resposta ao açoite que fere o corpo negro e a resposta ao corpo construído dentro de uma lógica machista, que nega o ânus como zona erógena. Com isso, a violência colonial, machista e homofóbica é confrontada com o corpo negro e homossexual, em que a ação incendiária, sexual e lírica, impõe-se como insurgência.

A partir do verso “Domado eu não vivo, não quero seu crime”, a música ganha o ritmo do funk. Essa mudança reforça ainda mais o jogo de incorporação da dor e da afirmação do corpo que percorre a letra; as batidas do funk tornam a canção mais

dançante, ao mesmo tempo que acompanha versos como “Sou cravo, vivido entre espinhos treinados / Com as pragas da horta / Pior que eu já morri tantas antes de você”. E o corpo negro e homossexual de Rico Dasalam segue em sua afirmação em “Me encher de bala não marca, nossa alma sorri / Briga é resistir nesse campo de fardas”, no sorriso da alma e no embate dentro do “campo de fardas” – jogo fonético com “conto de fadas” –, em que “fardas” nos faz transitar para o papel dos aparatos repressivos do Estado e a política de extermínio do corpo preto.

Os enunciados na parte de Muzzike marcam os processos de apropriação de homens brancos sobre os corpos e as culturas negras, fazendo menção ao período colonial, na referência às correntes e a Kunta Kinte, personagem do romance “Roots: The Saga of an American Family”, do autor negro norteamericano Alex Haley, e a contemporaneidade, com o “hip hop reaçã”, em que há a denúncia da apropriação do discurso crítico do rap do esvaziamento deste para alimentar uma lógica hedonista e consumista de jovens brancos de classe média/alta. Esse uso do rap deslocado de seu viés político, formativo e étnico também opera como “[...] uma sutil forma de etnocídio” (NASCIMENTO, 2016, p. 147), pelo fato de o discurso contestatório presente no rap ser rearranjado para uma esfera mercadológica e que suprime a possibilidade discursiva que o afro-brasileiro constrói pelo rap.

Após o último verso de Muzzike, o rugido de um leão abre caminhos para Raphão Alaafin lançar sua rima. Acompanhado por atabaques, o reforço a uma ancestralidade régia é ainda mais evidente, pois alaafin é o título que os reis do Império de Oyo carregavam. O nome artístico do MC carrega o veio intertextual e antropofágico do rap, ao juntar Raphão, apelido que circula em contextos mais informais, como o do hip hop, e Alaafin, que ativa uma memória ancestral afirmativa, reinventando-a na canção. A apresentação do rei que enuncia sua chegada destaca diferentes impérios do território africano, fazendo de seu corpo uma multiplicidade de histórias, etnias e experiências da África, insurgindo-se a partir de uma coletividade multifacetada.

Quanto à figura do colonizador, esta atualiza-se nos versos “Tentar nos derrubar é secular / Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar”, havendo a contemporaneização da ideologia racista no Brasil. Raphão enuncia a escolha que passa pelo afeto, pelo coração que “diz que não está errado” buscar Omonguá ao



invés de Lisboa: a “bússola de um bom lugar” – a intertextualidade com Sabotage, um dos grandes nomes do rap nacional – aparece como uma redefinição do norte a se seguir, desviando-se da rota que aponta para o eurocentrismo como paradigma estético e político e valorizando uma corporeidade coletiva e múltipla, como o corpo dessa canção performatiza.

Na parte final da música, o flow de Emicida aborda o hip hop como espaço de afirmação política, social e profissional do afro-brasileiro. Na alternância no timbre de sua voz, Emicida aponta o sucesso do rap (e, nesse caso, temos um biografema, dado o destaque artístico que Emicida possui no cenário musical brasileiro) não como uma perda do foco, da “mensagem do rap”, mas como uma “vitória do gueto”. Assumindo ser grande como as obras do artista hiper-realista Rom Mueck e seu Zé do Caroço, o sujeito politizado do morro presente na canção de Leci Brandão, Emicida destaca as necessidades dos freestyles, ao mesmo tempo que tem consciência de que “entre nóiz não tem cabeça de rato”, ou seja, sabe-se que o dinheiro no bolso pode maquiagem a violência sofrida pelo corpo negro, mas não será o sucesso na cena que irá enganar aqueles que vivenciam o hip hop e a favela. Com isso, os versos “É Brasil, exterior, capital interior / Vai ver nóiz gargalhando com o peito cheio de rancor” destacam diferentes territorialidades que se constroem a partir do discurso combativo e afirmativo na obra, discurso construído entre a alegria e rancor, paradoxo que, ao longo da canção, surge como proposta de ação – coletiva – para sugerir formas de articulação. Proposta destacada na polifonia no refrão final, em que não só a voz de Emicida o canta, mas de todos os MCs que participaram da canção, e a música encerra com o vocalise feminino e os atabaques no acompanhamento.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O corpo, como esse espaço de trânsitos, de interconhecimentos, subverte os modos e espaços tradicionais de produção de pensamento, evidenciando o caráter vertiginoso dos saberes afro-brasileiros. Assim, os trânsitos – as encruzilhadas, espaços de Exu – são o local de criação de saberes. Assim, o “A rua é nóiz” insere esse corpo nessa encruzilhada. A polifonia em “Mandume”, que desloca a tristeza,

retirando desta sua força imobilizadora e ressentida, nos abre para as possibilidades de ação de um corpo vivente e coletivo, performatizado pela canção e que não se ergue sob a égide da dor.

Com isso, uma leitura precipitada que buscaria situar o corpo afro-brasileiro ocupando o lugar do ressentimento e da falta deve dar lugar, justamente, ao seu contrário; o corpo que age e que reposiciona discursos e suas próprias marcas, como é o corpo afro-brasileiro que se desenha com a canção “Mandume”, é um corpo que digere a história e suas feridas e que usa o desamparo como enfrentamento. Fugindo do esquecimento como forma de resolver tais traços que perpassam o corpo e utilizando a natureza recordativa da lírica como disparador de uma vertigem resignificante, essa digestão sugere uma reinvenção, uma capacidade afirmativa de resignificar e de existir.

## REFERÊNCIAS

EMICIDA. Emicídio. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

EMICIDA. Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

EMICIDA. O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PRYTHON, Angela. Teorizando o terceiro mundo: estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade. IN: CARRASCOSA, Denise; OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (org.). Cartografias da subalternidade: diálogos no Eixo Sul-Sul. Salvador: EDUFBA, 2014a.

SAFATLE, Vladimir. O circuito de afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop. Unicamp, São Paulo, 2009. (Tese de doutorado)



SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In response: looking back, looking forward. IN: CARRASCOSA, Denise; OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (org.). Cartografias da subalternidade: diálogos no Eixo Sul-Sul. Salvador: EDUFBA, 2014a.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. 2. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

TATIT, Luiz. O cancionista. Composição de canções no Brasil. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2012.