

O SIGNO MARGINAL NA CONSTRUÇÃO DO ENUNCIADO CRÍTICO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE EMICIDA

THE MARGINAL SIGN IN THE CONSTRUCTION OF THE CRITICAL UTTERANCE IN THE ARTISTIC PRODUCTION OF EMICIDA

Bruno Oliveira¹

RESUMO: Neste trabalho, analisamos de forma descritiva e interpretativa um recorte de enunciados a partir de letras de músicas que compõe o álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013), de Emicida, eleitos por conter posicionamentos críticos relativos à realidade social do negro na sociedade contemporânea. Esses enunciados foram analisados a partir da teoria dialógica da linguagem, do Círculo de Bakhtin, traçando possíveis relações entre a noção de enunciado e os conceitos elaborados pelos pensadores russos do Círculo de Bakhtin como arte e vida, diálogo, enunciado, exotopia, cronotopo, reflexo e refração e signo ideológico. Dessa forma, analisamos o lugar que o sujeito-enunciador Emicida enuncia, pois, a construção do enunciado crítico de suas letras coloca em confronto o lugar que o sujeito marginal enuncia em uma dada realidade. Assim posto, procuramos notar como esse novo marginal, que conquistou um lugar econômico e social por meio de sua arte, mas que não se desvencilha do *ser marginal*, não abandonando o seu lugar de pertencimento (lugar de pobre, negro e favelado), aparece nos enunciados críticos da produção de Emicida.

PALAVRAS-CHAVE: Círculo de Bakhtin; enunciado; signo; marginal; Emicida.

ABSTRACT: In this text, we will analyze so descriptive and interpretive form a cut of enunciates from song lyrics that compose the album *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013), of Emicida, elected to contain critical positions about the black social reality in contemporary society. These enunciates was be analyzed from the dialogic theory of language, Bakhtin Circle, tracing possible relationships between the notion of enunciante and the concepts developed by Russian thinkers of Bakhtin Circle like art and life, dialogue, enunciated, exotopy, chronotope, reflection and refraction and ideological sign. Of this form, we will analyze the place that the subject-enunciator Emicida enunciates, because, the construction of the critical enunciation of its letters put in confrontation the place that the marginal subject enunciates in a given reality. Therefore, we try to observe how this new marginal person, who has conquered an economic and social place through his art, but does not separate from that of *marginal being*, not abandoning its place of belonging (place of poor, black and slum dweller), appears in the enunciates of Emicida.

KEYWORDS: Bakhtin Circle; enunciated; sign; marginal; Emicida.

Introdução

O signo marginal na construção do enunciado crítico na produção artística de Emicida trata-se de uma pesquisa analítica, descritiva e interpretativa da produção artística de Emicida² de modo a investigar a construção do enunciado crítico nas canções que compõem o álbum³ *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013), constituindo-se aqui, *corpus* de pesquisa. O álbum apresenta-se como um retrato documental sobre a vida do artista;

¹ Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Membro do GEDIS (UFG-Cnpq)-Grupo de Estudos Discursivos. E-mail: bruno1272008@hotmail.com

² Leandro Roque de Oliveira (1985-), mais conhecido pelo seu nome artístico Emicida, é um *rapper* produtor musical brasileiro. Emicida é considerado uma das maiores revelações do *hip hop* brasileiro nos últimos anos. Link para acesso ao *site* de Emicida: <http://emicida.com/>. Acesso 08/10/2017

³ O álbum em questão não é apenas um álbum fonográfico, mas também visual, portanto, trata-se de uma mídia.

composto por catorze (14) faixas que trazem diversos convidados musicistas do samba, *rap*, *hip hop*, *rock* brasileiro etc., o álbum encontra-se disponível para visualização no *Youtube*.⁴

Ao considerar o enunciado crítico, portanto, verbal, para a pretensa investigação, estabelecemos um recorte das letras de músicas (*microcorpus*) que compõem o álbum (*macrocorpus*) em estudo. Os enunciados foram analisados a partir das reflexões da teoria dialógica da linguagem, do Círculo de Bakhtin, sendo que o método utilizado partiu de cotejamento de enunciados, traçando possíveis relações por meio de conceitos elaborados pelos autores do Círculo de Bakhtin como arte e vida, diálogo, enunciado, exotopia, signo ideológico, reflexo e refração, entre outros (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014; BAKHTIN, 1997; BAKHTIN, 2010; MEDVIÉDEV, 2012; VOLOCHÍNOV, 2013). Portanto, trabalhamos com a descrição, interpretação e análise desses enunciados que operam na contradição do sujeito marginal que se vê economicamente estável e mesmo assim não se desvencilha do *ser marginal* lançando críticas tanto ao seu meio de origem, quanto ao meio em que alcança ascensão econômica e social, apresentando escuta e voz ativas.

Assim, a hipótese da pesquisa é a de que o signo marginal na construção do enunciado crítico nas letras de música de Emicida, do álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013) coloca em diálogo, portanto, em confronto e conflito, o lugar do marginal do *rap* e do *hip hop* estabelecido na sociedade contemporânea. O marginal – destacamos na pesquisa a investigação sobre a noção de marginal e como essa noção calcada em processos dialógicos e ideológicos opera nos enunciados críticos de modo a revelar um engajamento social por parte do sujeito que enuncia – que aparece no enunciado crítico de Emicida não é mais o marginal que fala da periferia ou da favela e que busca ser ouvido pela elite, pelo governo; mas é o marginal que se ascendeu socialmente e que não se furta de enunciar do lugar de sua origem (do lugar do pobre, negro, favelado) e por isso vive de modo conflitante entre o pertencimento ao novo *status* social e ao *status* de marginal de nascimento.

Tal proposição apoia a possibilidade de analisar o enunciado crítico desse lugar de marginal de origem considerando as diferentes posições de crítica que esse lugar oferece ao próprio sujeito que enuncia “seja na categoria do *eu-para-mim*, seja na categoria do *outro-para-mim*” (BAKHTIN, 1997, p.44; grifos do autor), marcando, portanto, uma posição exotópica entre arte e vida na esfera do enunciado verbal, que se apresenta notadamente crítico. Nesse sentido, estudamos a noção de enunciado como arena de lutas ideológicas na

⁴ Acesso ao álbum de Emicida pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=pHNaBmIBQF0>. Acesso em 08/10/2017

construção da crítica enunciada pelo sujeito que se posiciona como um sujeito marginal, mas distante daquele que não saiu da favela e que quer ser ouvido pelo governo, por exemplo, mas como um outro sujeito marginal que conquistou seu espaço social e que se faz presente economicamente.

É nesse sentido que pretendemos, por meio do método adotado para as análises, tal seja o já mencionado cotejamento de enunciados, ou seja, colocar enunciados, eleitos por conter críticas, de letras de músicas do álbum em estudo para dialogar, confrontar, comparar de modo que possamos examinar a construção do enunciado crítico na produção artística de Emicida. Portanto, uma vez identificado o sujeito que enuncia, tal seja o sujeito marginal, entendemos que inicialmente precisaríamos estabelecer de que lugar este sujeito enuncia e para quem enuncia, de modo a expormos dois eixos temáticos que percorrem o *corpus* em estudo, elaborados para a organização da análise. São eles: i) o sujeito marginal que enuncia inserido na sociedade *sobre seu lugar de origem*; ii) o sujeito marginal que enuncia inserido na sociedade *sobre a sociedade*.

Acreditamos que a organização da análise nestes eixos temáticos possa orientar nossas interpretações sobre os enunciados críticos da produção artística de Emicida, de modo a entendermos como eles se constituem: por meio de quais memórias coletivas e individuais, vinculadas a quais espaço/tempo (cronotopo) por quais sujeitos inseridos em quais grupos sociais específicos e que, conseqüentemente, enunciam de um determinado lugar. Logo, a pesquisa se justifica pela relação epistêmica que se instaura em pensar a linguagem considerando sua relação com a sociedade e com a filosofia, buscando entender como as vozes sociais da produção artística contemporânea de Emicida reverbera o cotidiano do sujeito marginal não mais a partir do pressuposto de que o marginal está à margem da sociedade, mas agora, inserido na sociedade que o discrimina e munido de *status* social e econômico para dialogar (e confrontá-la).

Sobre a vida de Leandro para se pensar a arte de Emicida

No dia 17 de agosto de 1985, nasceu na Zona Norte de São Paulo no Jardim Fontalis, Leandro Roque de Oliveira, Emicida. Na época em que nasceu até a adolescência o bairro era bastante pobre, hoje, já possui alguns comércios e asfalto, mas não deixou de ser periferia. O nome Emicida vem da junção entre a palavra “homicídio” e *MC*, segundo seus amigos, ele matava os seus adversários na rima nas disputas das Batalhas de *Hip Hop*.

A primeira aparição de Emicida na mídia – fora as batalhas de *MC's* (Mestres de Cerimônia) – foi com o videoclipe da música *Triunfo* que alcançou mais de um milhão de visualizações no *Youtube*. Depois disso, o artista lançou alguns trabalhos: *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe* (2009) em formato de *mixtape*⁵; *Sua mina ouve meu rép também* (2010), *Emicidio* (2010) em formato de EP⁶; o CD *Doozicabraba e a revolução silenciosa* (2011). E, em 2013, Emicida lançou seu primeiro álbum, *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. Com este álbum, ele pretendia, segundo afirmou, produzir música contemporânea a partir do universo do *rap*. E criou traçando relações com o samba, o funk carioca, com o *soul music* e com o *pop-rock*.

O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui (2013) põe em diálogo o lugar de marginal e também o próprio significado da palavra marginal. O sujeito-enunciador enuncia sua vida-arte na e pela contradição de um sujeito marginal que se vê economicamente estável e mesmo assim não se desprende do *ser marginal*, lançando críticas tanto ao seu meio de origem (“O gueto morrendo nos corró/E o *rap* brigando na *net* pra ver quem tem um tênis melhor”; “Bang!”, faixa 09) quanto ao meio em que conquistou ascensão econômica e social (“Faz de conta que os racistas não perde a linha/ Quando ergo a mão da filha dele sem armas nas minhas”; “Ubuntu Fristili”, faixa 14).

Compreendemos que a vida de Emicida (artista) é perpassada por sua vida como Leandro (homem), este aspecto liga-se diretamente à sua produção, afetando-a e encontrando resposta direta e inerente dentro dela, funcionando como um aspecto extra-artístico (VOLOSHINOV, [1976], s/a) de sua produção. Essa relação é evidenciada quando sabemos que Leandro saiu da escola na terceira série por ser vítima de racismo pelos colegas. Em entrevista à BBC⁷, em 01 de setembro de 2015, Emicida conta às entrevistadoras Júlia Dias Carneiro e Renata Mendonça:

Na escola, eu tinha que dar soco todo dia. Aí chegou uma época na 3ª série, eu parei de estudar, parei de ir para escola porque falei: não vou ficar indo para escola para brigar todo dia porque os caras vão fazer piada do meu cabelo, vão me chamar de macaco. E eu não sabia responder. Porque eu não tinha conhecimento nenhum sobre mim, entendeu?

⁵ Seleção de canções colocadas umas às outras sem maior amarração conceitual.

⁶ Discos com pouca duração.

⁷ Link para acesso: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entrevista_emicida_jc_rm. Acesso em 09/10/17.

Dessa forma, o fato de Emicida ter sofrido com o racismo na infância e seus mecanismos de perpetuação, ele coloca como função de sua arte combatê-lo, visto que é de seu lugar de origem que ele enuncia.

Outro aspecto que afeta diretamente a arte de Emicida é o contexto histórico-social em que ele está instalado. A formação do sujeito passa pelo processo de memorização (BAKHTIN, 2011), em outras palavras, o sujeito é constituído de memórias. Existem marcas na memória do povo, que apesar da tentativa da classe dominante de apagá-las, encontram registro na arte de Emicida. Em um breve percurso histórico, percebemos como o embate dos negros contra o racismo se formou dando margens para a aparição desta temática de luta nas canções de Emicida.

Santos (1984) revela que os últimos registros da escravidão na Europa repousam no século V, mas, no século XVI, ela voltou a ser usada, junto das grandes expedições marítimas dos europeus e da descoberta das novas terras. Ela “[...] foi praticada e aceita sem que as classes dominantes questionassem a legitimidade do cativo [...]” (COSTA, 2010, p.13). Aqueles que utilizavam da escravidão justificavam-na dizendo que ela era benéfica ao negro, porque o retirava da barbárie em que vivia e o inseria no mundo cristão e civilizado; e, que o negro não era capaz de sobreviver em liberdade (COSTA, 2010).

Antes do documento da Lei Áurea ser assinado em 13 de maio de 1888, houveram várias discussões e questionamentos a respeito do negro entre os estudiosos da época: 1) o que fazer com os negros e o que fazer com a lacuna de mão de obra que seria deixada se a escravidão fosse abolida; 2) o medo em relação aos negros os faziam perguntar “como conviver com uma raça que foi subjugada pela nossa e que provavelmente o único pensamento que eles carregam é como se vingarão da raça que os escravizou” (AZEVEDO, 1987, p. 45-46); e, 3) o negro não seria capaz de atuar como trabalhador livre, visto que sua capacidade de pensar era limitada por alguma complicação no cérebro ou pela escravidão. Através desses discursos, a classe dominante construía o motivo pelo qual eles deveriam apelar para a importação dos europeus para trabalharem nas fazendas brasileiras. Assim, percebemos que o racismo foi uma “construção ideológica, fruto de conjunturas históricas, na qual os interesses materiais das classes dominantes encontraram, no racismo, uma justificativa científica para a importação de europeus, e a inferiorização da maioria dos brasileiros” (AZEVEDO, 1987, p. 14).

Neste período, de pós-abolição, surgiram várias organizações que reivindicavam direitos sociais e econômicos aos negros, que lutavam contra o racismo em uma tentativa de

união para inseri-los na sociedade de forma igualitária e procuravam dar a eles autoestima e conhecimento sobre si mesmo e seus direitos. Os negros daquela época foram forçados a acreditar que era a sua cor a responsável pela situação que eles se encontravam. Mas, diante disso, a população branca e conservadora desaprovava esses movimentos e afirmava que “no Brasil não existe preconceito de cor” e que as reivindicações dos pretos expunham a sociedade brasileira ao ódio e ao perigo das lutas raciais, criadas pelo “preconceito do preto” e não do branco.

O Rap (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia) surgiu, também, como uma arma contra o racismo e seus mecanismos de perpetuação. No Brasil, apareceu em meados de 1986, em São Paulo. Desde seu surgimento, foi tido como um movimento que faz apologia à violência e ganhou *status* de ser tipicamente de periferia, formado em sua maioria por marginais. Por volta da década de 1990, o Rap ganha força e a questão do racismo passa a ser combatido e denunciado, principalmente com o grupo Racionais MC’s.

Nesta época, o negro começava a ter voz, todavia sofria com preconceito racial e com a violência da sociedade. O discurso da classe dominante permanecia o mesmo, a saber que “no Brasil não existe preconceito de cor”. A farsa deste discurso pode ser evidenciada nos números de homicídios entre jovens negros e brancos. Em 2001, entre os brancos o número de homicídios caiu de 19.735, para 14.445, em 2011, o que representa uma queda de 53,4%; entre os negros, aumenta de 28.015 para 37.549, nessas mesmas datas: aumento de 67,7%. A vitimização negra, no período de 2001 a 2011, cresceu 193% (WAISELFISZ, 2014, p. 120).

Portanto, é interessante notar que antes a voz dos marginalizados não era sua própria voz, visto que eles não possuíam um *status* econômico e social, não possuíam uma voz ativa perante seus adversários. Ao entrar neste cenário midiático e globalizado de elite, Emicida consegue fazer sua voz ser escutada. Ele não espera que sua voz ecoe em cenários elitistas (de fora para dentro), o MC leva seu discurso, através das canções, até eles, enunciando de dentro para fora.

Sobre o signo marginal na construção do enunciado crítico na produção artística de Emicida

O discurso de Emicida, quando relacionado às pessoas que não conhecem a cultura e abdicam-se de pensar a luta de classes, é pensado de forma acabada. Ou seja, tem-se que a questão do racismo e do preconceito de cor já está resolvida neste tempo e sociedade. Entretanto, há por trás dos enunciados críticos de Emicida, processos históricos e globais que

os impregnam de conteúdo ideológico. Evocando signos tidos como mortos (racismo, equidade de direitos, marginalidade, discriminação etc.) pela classe dominante, o sujeito-enunciador recoloca esses signos em processo de diálogo e acabamento. Organizamos o quadro abaixo para melhor visualização dos enunciados analisados.

Referência da canção	Enunciado
“Milionário do Sonho” (faixa 1)	E1: “Sou embaixador da rua, não esqueço os esquecidos e eles se lembram de mim,/ sentem a lágrima escorrer da minha voz, escutam a música da minha alma, sabem que o que quero pra mim quero pra todo o universo, é esse o papo do meu verso”
“Levanta e anda” (faixa 2)	E2: “Nosso sorriso sereno hoje é o veneno/ Pra quem trouxe tanto ódio pr’onde deitamos”
“Nóiz” (faixa 3)	E3: “Vou ratear, distribuir pros remelento/ E botar a cara de zumbi em cada nota de duzentos” E4: “Trago em mim o que fez Zumbi merecer/ o que fez Zumbi perecer/ o que fez Zumbi aparecer”
“Hoje Cedo” (faixa 7)	E5: “Eu lembrei do Racionais, reflexão/ Aí, os próprio preto num tá nem aí com isso não/ É um clichê romântico, triste”
“Bang!” (faixa 09)	E6: “Normal, chame radical/ Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal/ Palhaços em festa, raiz cortada/ A dor dos judeus choca, a nossa gera piada” E7: “Claro que o tom soa terrorista/ Meu país é um ciclista, fã do filho do Eike Batista”
“Samba do fim do mundo” (faixa 13)	E8: “Capitães do mato versus capitães de areia” E9: “E os rapper brinca de cafetão, vim tipo um afegão/ estoura um champanhe, ri da própria extinção”

Conforme Volochínov (2013), a linguagem nasceu da necessidade de socialização e de organização econômica, dessa forma, os enunciados, quando analisados, devem ser feitos levando-se em conta dois aspectos: i) o social; e, ii) a base econômica que o engloba. Assim, para que a voz do negro ecoasse no cenário social teria que ser incluída no contexto econômico da sociedade e causar impacto sobre a infraestrutura socioeconômica para que as discussões acerca do lugar dos ex-escravizados e de seus descendentes tomassem formas.

Para Bakhtin/Volochínov (2014), um signo, pertencente a qualquer esfera da realidade, poderá desencadear alguma reação semiótica-ideológica, apenas se estiver ligado às condições socioeconômicas essenciais de um referido grupo que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material. Pois, o signo é a arena onde se trava as lutas ideológicas. Isto posto, levantando a problemática dos signos em relação ao racismo e ao novo marginal, que agora está inserido na sociedade e é munido de *status* socioeconômico, podemos perceber as transformações equivalentes a esses dois signos.

Fernandes (1965) nos mostra que as transformações histórico-sociais pelas quais passaram o país após a abolição da escravidão e que alteraram o funcionamento e a estrutura

da sociedade, não tiveram grande efeito nas relações raciais herdadas do antigo regime. Pelo contrário, ela se perpetuou com suas características obsoletas. O negro e o mulato permaneceram em uma situação desalentadora, iníqua e desumana. A insatisfação e a amargura dos negros se ampliaram a tal ponto que surgiram vários movimentos de tomada de consciência, de crítica e de repulsa à dura condição que estavam destinados os negros. É interessante notar que o embate travado pelos negros pela equidade socioeconômica e de direitos foi silenciado não pela luta aberta da classe hegemônica, mas pelo próprio silêncio destes. Para que os negros tivessem êxito real, era necessário que a classe dominante compartilhasse, de forma ativa, dos propósitos de universalizar os proventos econômicos, sociais e políticos e a democratização do estilo de vida sem distinção de cor.

Por ganhar *status* econômico e social, o discurso do sujeito-enunciador, do álbum em estudo, afeta de fora a infraestrutura e (re)*insere* a temática da luta por equidade de direitos. Visto que o marginal representando na figura artística de Emicida não espera que a classe hegemônica, branca e conservadora, compartilhe dos propósitos de dar voz e lugar aos negros. Ele entra na elite pelo *status* adquirido e de dentro faz ecoar sua voz. O enfrentamento do negro, nesses aspectos levantados, se evidencia, principalmente, no seguinte enunciado: E3: “Vou ratear, distribuir pros remelento/ E botar a cara de zumbi em cada nota de duzentos” (“Noiz”, faixa 3).

A criação artística possui uma estrutura intrinsecamente social e, por esta razão, ela é aberta em todos os lados à influência dos outros domínios da vida. Isto posto, outras esferas ideológicas, sobretudo, a economia e a ordem sócio-política, têm efeito determinativo na arte verbal não meramente de fora e sim do ângulo direto de seus elementos estruturais intrínsecos (VOLOSHINOV/BAKHTIN [1976], s/a). Então, se outrora os índices de valor sociais estiveram silenciados por uma base preponderante que concentrava o poder dentro de uma esfera social branca e conservadora, e segregavam o negro destinando-o a viver como culpado por sua condição, o sujeito-enunciador se coloca como conquistador desse poder afim de “ratear, distribuir pros remelentos⁸”. E, “botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos” diz respeito a como o sujeito-enunciador reconhece a importância da inserção dos pobres e negros nos proventos econômicos da disputa de classes. Ao evocar Zumbi, posto como signo da represália à condição dos negros durante período da escravidão e colocar o seu rosto como

⁸ Remelentos é uma gíria utilizada para se referir às crianças pequenas que têm origem pobre; crianças sujas e malcuidadas. Normalmente, esta gíria é destinada a filhos de nordestinos, reforçando a representação o seu caráter de signo, posto que muitos habitantes de favelas e periferias dos grandes centros urbanos têm origem ligada ao Nordeste.

representante da nota de duzentos, que é uma nota inexistente, afirma o lugar que os negros devem ocupar na economia, pois os negros, praticamente, construíram pela força de seu trabalho, mesmo que escravo, o Brasil.

Além disso, há a possibilidade de se pensar o valor do rosto de Zumbi em uma nota de duzentos. Levando-se em conta a nota de 200 cruzeiros que circulou no Brasil de 08/09/1881 a 30/06/1887 e que possuía o retrato da Princesa Isabel⁹ (responsável por assinar a Lei Áurea, que concebeu a liberdade aos escravizados) podemos estabelecer um diálogo entre a Princesa Isabel e Zumbi dos Palmares. Trazer esse diálogo entre a imagem de Zumbi dos Palmares e da Princesa Isabel é colocar em xeque o valor destas personagens históricas para os negros. Quando fazemos a pergunta para o que serviu a lei do abolicionismo no Brasil, a resposta que encontramos é que “serviu para mostrar aos estrangeiros nossa aparente civilização, porque se ela aboliu a escravatura oficial, implantou o servilismo particular; se derrubou o regime de escravos obrigatórios, impôs o de servos voluntários [...]” (FERNANDES, 1965, p. 81). Em oposição, Zumbi é um herói e símbolo de resistência e luta negra contra a escravidão. Neste processo de referenciação, ter a “cara de Zumbi em cada nota de duzentos” reflete uma realidade que é externa a muitos brasileiros, ou seja, uma realidade que foi apagada e silenciada para o engrandecimento da imagem da Princesa Isabel. Entretanto, o sujeito-enunciador faz isso de modo refratado, isto é, com o signo ele não apenas descreve o mundo, mas o constrói – na dinâmica da história e por decorrência com um caráter temporal e espacial, múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos sociais – uma outra interpretação desse mundo (FARACO, 2013), o mundo construído pelo sujeito-enunciador ao enunciar é um mundo onde o herói apagado pela classe hegemônica seja o homenageado e o reconhecido.

Além disso, notamos que, em todo o álbum, Zumbi aparece apenas na faixa 3, “Noiz”, em dois enunciados, no analisado acima, e em E4: “Trago em mim o que fez Zumbi merecer/ o que fez Zumbi perecer/ o que fez Zumbi aparecer”. Isso reforça a construção sócio-histórica-ideológica da luta travada pelo negro nesta canção, pois ela é um hino àqueles que lutam pela coletividade. O sujeito-enunciador evoca o signo Zumbi para dar corpo a sua coletividade e mostrar que esta luta não é de agora. Uma vez que traz consigo aquilo que fez Zumbi “merecer”, “perecer” e “aparecer”, promove uma aproximação entre Zumbi e o sujeito-enunciador representado pela voz de Emicida que incorpora ao ser marginal esta luta

⁹ Disponível em <http://numismticaearte.blogspot.com.br/2013/06/200-cruzeiros-princesa-isabel.html>. Acesso em 02/10/2017.

coletiva travada por ambos, que, apesar de acontecerem em cronotopos distintos, eles se imbricam no enunciado verbal.

No próximo enunciado, E8: “Capitães do mato versus capitães de areia” (“Samba do fim do mundo”, faixa 13), o capitão do mato citado por Emicida não persegue o escravizado, mas os descendentes dos escravizados, aqueles vitimados pela sociedade branca conservadora e postos “como o seu mal”. Pois, a grande maioria dos escritores imigrantistas do século XIX, que queriam a vinda do europeu para substituir o negro como força de trabalho, em oposição aos abolicionistas, que desejavam o fim da escravidão de forma gradual ou imediata, tinham suas teorias palpadas na seguinte afirmação “[...] a raça inferior negra, embora escravizada, teria determinado a má evolução ou a não-evolução dos brasileiros brancos [...]” (AZEVEDO, 1987, P. 69). E, desta maneira, a imagem de vítima que os abolicionistas estavam construindo, perdeu o valor, e o negro passava a incorporar a figura de opressor de toda uma sociedade.

A relação dialógica estabelecida pelo sujeito-enunciador entre os “capitães do mato” e os “capitães de areia”, pode ser evidenciada quando lembramos que Capitães da Areia é um drama escrito em 1937 que retrata a vida de um grupo de menores abandonados, em situação de mendicância, que crescem nas ruas da cidade de Salvador. O grupo vive em um trapiche, roubando para sobreviver e são chamados de “Capitães da Areia”. Esse livro de Jorge Amado forma parte do movimento do Romance de 30 que marca uma mudança do modernismo da década anterior, passando de experimentação literária para um engajamento com questões sociais.

Há um diálogo de afronta que evoca sentidos outros na contemporaneidade quando colocados em relação à situação do negro no século XX. Os “capitães da areia”, do romance de Jorge Amado, estabelecem uma relação sógnica com a grande maioria dos ex-escravizados que saíam das senzalas e lotavam os cortiços e, posteriormente, vieram a se tornar a maior parte dos habitantes das favelas. Neste período de abolição e transição dos negros que o racismo se desenvolveu mais rapidamente. Este racismo tinha dois focos específicos que engendraram os interesses materiais da elite: a) construir uma visão ideológica, por aspectos históricos e científicos para inferiorizar o negro e justificar a importação de europeus (AZEVEDO, 1987); b) e, pela importação do europeu ideal para as condições do país, purificar a raça brasileira, sobretudo das influências dos africanos, e construir uma identidade nacional (AZEVEDO, 1987). Logo, o racismo traz consigo a representação sógnica do “capitão do mato”, ou seja, assim como o “capitão do mato” foi criado para controlar a fuga

dos escravizados das fazendas, o racismo é a forma da classe dominante estabelecer domínio sobre os negros.

A palavra “versus” que aparece no enunciado denota rivalidade, disputa entre os “capitães do mato” e os “capitães de areia”. Pelas posições históricas dos “capitães” pode-se estabelecer uma hierarquia entre eles, sendo os “capitães do mato” a exercer domínio sobre os “capitães de areia”. Contudo, o sujeito-enunciador quebra essa hierarquia por meio da entoação, é por intermédio dela que o discurso entra diretamente em contato com a vida (VOLOSHINOV/BAKHTIN, [1976], s/a), e, também, a entoação representa uma avaliação da situação e do auditório imediato ao enunciado (VOLOSHINOV, [1930], s/a). Isto quer dizer, que o sujeito-enunciador tem conhecimento dos rivais, mas por meio da entoação firme e de imposição e da escolha da palavra “versus” (que revela uma não aceitação da condição e aponta para uma luta de igual-para-igual) se posiciona com força e com igualdade perante aquele que outrora era opressor.

Para a compreensão desses e de outros enunciados é necessário ter conhecimento do contexto histórico-social de referência que deles ecoam, pois, os enunciados estão saturados de qualidades e valorações presumidas que não são enunciadas. Logo, o sentido e a importância do enunciado na vida não carregam o mesmo sentido de uma composição “puramente verbal”, uma vez que, o locutor que verbaliza determinado enunciado traz consigo seus posicionamentos, seu olhar, sua voz. Isso significa dizer que o enunciado se encontra impregnado de ideologias nas quais se filiam o sujeito falante em um dado tempo-espaço que, evidentemente, situa-se em certa conjuntura histórico-social. Ao avaliar o enunciado, o interlocutor leva em conta a situação pragmática e os sentidos que são evocados pela parte presumida. Dessa forma, “[...] A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado [...] ele dá a qualquer coisa linguisticamente estável, o seu momento histórico vivo, o seu caráter único [...]” (VOLOSHINOV/BAKHTIN, [1976], s/a, p.14).

Bakhtin/Volochínov (2014) afirmam que a palavra é um fenômeno ideológico por excelência, todavia, não basta a palavra ter uma base acústica e fisiológica se ela não denotar qualquer coisa que reflita os fenômenos da realidade social. As palavras e enunciados que carregam significados subentendidos ou um contexto extraverbal desconhecido do interlocutor é apenas um som àqueles que desconhecem esses significados que podem ser construídos. O sujeito-enunciador do álbum em estudo, refere-se por diversas vezes à personagens históricas, à figuras de destaque na sociedade brasileira e até mesmo a desenhos

animados (“Vim pra ser Ben 10, moleque monstrão”, “Bang”, faixa 9). Estas referências só poderão significar se o interlocutor tiver conhecimento sobre elas. Do contrário, pode-se apenas inferir que essas palavras foram colocadas ali por rimar, por exemplo, não causando nenhum efeito de sentido ao olhar do interlocutor.

Isto posto, Voloshinov/Bakhtin ([1976], trad. s/a, pp. 8-9) completam

[...] A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados.

Atemo-nos aos enunciados E6: “Normal, chame radical/ Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal/ Palhaços em festa, raiz cortada/ A dor dos judeus choca, a nossa gera piada” (“Bang”, faixa 9); E7: “Claro que o tom soa terrorista Meu país é um ciclista, fã do filho do Eike Batista” (“Bang”, faixa 9), para estabelecer uma possível leitura usando as qualidades presumidas que aqui se encontram.

Os dois enunciados apontam para uma falsa democracia racial imposta durante a luta por inclusão social dos negros após a abolição da escravatura. Primeiramente, em “Normal, chame radical/ Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal”¹⁰ e “Claro que o som soa terrorista”, a postura radical do sujeito-enunciador o faz dialogar com o posicionamento dos que procuravam desmerecer a luta dos negros até então travada. O discurso dessa voz que aparece sob a sombra da réplica viva pode repousar na afirmação de que “não existe preconceito de cor no Brasil” e ainda que a “arregimentação dos ‘prêtos’ e suas reivindicações virulentas expunham a sociedade brasileira ao ‘perigo dos ódios e das lutas raciais’” (FERNANDES, 1965, p.51). Dessa maneira, o sujeito-enunciador faz dialogar duas lutas travadas contra o preconceito: a luta dos negros e a dos judeus. Ele mostra como uma luta é pensada em função do sofrimento “a dor dos judeus choca” e a outra pensada de forma ridicularizada “a nossa gera piada”. Salienta, ainda, que a “raiz cortada” remete a esse tipo de interpretação de se pensar que a dor de um povo estrangeiro é maior que a dos negros da própria terra, isto é, cortar a raiz aponta para a diligência em apagar o signo da luta negra em detrimento do enaltecimento da dor dos judeus.

¹⁰ Ao dizer “Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal”, o sujeito-enunciador denota uma discordância “não abraço” pela posição de “que de ontem pra hoje ser preto ficou legal”.

Desta feita, a razão desse “tom soar terrorista” está em um país que é ciclista, mas que é “fã do filho do Eike Batista”. Essa imagem criada pelo sujeito-enunciador, só conotará sentido se tivermos conhecimento da parte presumida deste enunciado. Em 17 de março de 2012, na BR-040 no Rio de Janeiro, o filho de Eike Batista, Thor Batista, atropelou e matou um ciclista, Wanderson Pereira dos Santos, que trafegava a rodovia na altura de Xerém, em Duque de Caxias.¹¹ Thor foi acusado e absolvido do crime de homicídio culposo. Sofrer nas mãos daqueles que escravizaram os nossos antepassados e ainda tê-los como heróis é o mesmo que ser ciclista e fã daquele que atropelou um ciclista. Em outras palavras, é idolatrar o responsável por sua morte.

Além do mais, o título da canção “Bang” remete, figurativamente, ao disparo de uma arma de fogo, podemos compreender, então, que a música é um tiro em direção àqueles que acham que podem perpetuar o racismo utilizando apelidos que conotam inferioridade (“Neguim, o caralho/ Meu nome é Emicida, porra!); àqueles que procuram destituir o Rap do seu caráter de embate e resistência para o proveito próprio (“O gueto morrendo nos corró/ e o rap brigando na net pra ver quem tem um tênis melhor”); ao reconhecimento das pessoas que estão na luta pela luta (“Nem todo mundo que tá é/ nem todo mundo que é tá); e, ainda, aos reais representantes dessa luta para que eles estejam atentos e saibam quem são os verdadeiros nesta luta (“Quem é quem nessa multidão/ Hei, olhe ao seu redor, camarada/ Pra que as trevas não levem seu brilho”). Logo, dentro do todo enunciativo dessa canção, os dois enunciados analisados acima também funcionam como disparos em relação aos que desmerecem a luta travada pelos negros e para aqueles que idolatram os seus opressores.

Além dessas discussões propostas para a construção da imagem desse novo marginal que luta por seus direitos de dentro da elite e que aparece nos enunciados de Emicida, outro caráter é apontado nas canções a respeito do marginal que usa do Rap para dar voz aos que vivem essa marginalidade. Emicida utiliza duas instâncias valorativas para enunciar: a instância do *eu-para-mim* e do *eu-para-o-outro*. Primeiramente, ele enaltece sua individualidade em relação ao embate traçado por seus enunciados para lançar críticas aos seus semelhantes que se utilizam do Rap apenas como uma forma de crescer financeiramente, apagando o seu caráter de embate e de resistência social. Nos enunciados E9: “E os *rapper* brinca de cafetão, vim tipo um afegão/ estoura um champanhe, ri da própria extinção” (“Samba do fim do mundo”, faixa 13) e E5: “Eu lembrei do Racionais, reflexão/ Aí, os

¹¹“Ciclista morre atropelado por filho de Eike Batista na BR-040, no RJ.” *GI RJ*. 18/03/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/03/filho-de-eike-batista-se-envolve-em-acidente-com-morte-no-rj-diz-policia.html>. Acesso em 27/10/2017

próprio preto num tá nem aí com isso não/ É um clichê romântico, triste” (“Hoje cedo”, faixa 7), podemos evidenciar o exposto.

Nos dois enunciados, há um afastamento do lugar em que o sujeito-enunciador lança suas críticas. Ao dizer “os *rapper*” e “os próprios pretos” o sujeito que enuncia, mesmo sendo “*rapper*” e “preto”, se distancia desta condição para lançar suas críticas, isto é, o sujeito-enunciador se posiciona fora deste cronotopo, pois também é o seu lugar de pertencimento, para se direcionar ao *outro* “*rapper*” e “preto”. Dessa maneira, tem-se a valorização do *eu*, em função do seu posicionamento, em detrimento do *outro* imediato ao enunciador, desse modo, estamos na ordem do *eu-para-mim* (BAKHTIN, 1997).

No primeiro enunciado, a crítica feita pelo sujeito-enunciador está na forma como se portam os *rappers* em diante da luta que devia ser travada por eles. O enunciado “Brincar de cafetão” mostra uma realidade comum no cenário do *Hip-hop* da contemporaneidade, os clipes e músicas ostentam mulheres como objetos e a posse delas sempre são dos *rappers*. Ainda, quando o locutor diz “estoura um champanhe, ri da própria extinção”, notamos uma comemoração (pois, figurativamente, tem-se essa conotação) que pode ser entendida de duas formas: 1) esta comemoração é resultado da fama e do dinheiro conquistados pela música, mas traz uma ironia em se pensar que o Rap de luta e embate está acabando e isto “precisa ser comemorado”; 2) a comemoração repousa na extinção dos *rappers*, diminuindo o número deles, desse modo, sobraria mais fama para os remanescentes.

O outro enunciado, E5: “Eu lembrei do Racionais, reflexão/ Aí, os próprio preto num tá nem aí com isso não/ É um clichê romântico, triste” (“Hoje cedo”, faixa 7), apresenta-se dentro da canção *Hoje cedo*. Esta canção é um desabafo do sujeito-enunciador em relação à exigência de produção de Rap (É rima que “cês qué”?/ Toma duas, três Farta pra enfartar cada um de vocês”); à ausência de sua família em função da sua carreira musical (“Pois desisti da minha família”); e, ao lugar que o Rap o levou (“Me pôs nas gerais, numa cela trancada”), dentre outras questões que podem ser pensadas. Desta feita, podemos inferir que no todo enunciativo, este enunciado é tido como uma parte do desabafo, isto de forma a lançar críticas ao propósito que ele abarca em suas músicas e a recepção do seu interlocutor.

Este enunciado, ainda, faz um diálogo com a canção *Jesus Chorou*¹² dos Racionais Mc’s. Esta música também se porta como um desabafo, mas neste caso, o autor dá a este

¹² A canção está disponível para visualização no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ryP3ZvRPJhY>. Acesso em 03/10/2017

enunciado o caráter de uma fala de sua mãe: “E a minha mãe diz:/ Brown acorda, pensa no futuro, que isso é ilusão,/ os próprios pretos num tá nem aí com isso não”.

Na canção dos Racionais Mc’s, o enunciado é uma resposta às críticas recebidas por um interlocutor sobre o propósito e função de suas músicas. O seu interlocutor imediato diz, por exemplo, “Periferia nada só pensa nele mesmo/ muntado no dinheiro e cêis aí no veneno” (este enunciado se apresenta na canção como uma fala de um sujeito que critica o enunciadador). Dito isto, uma característica basilar para a compreensão dos enunciados é que eles são parte de uma cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 1997), ou seja, um enunciado não significa ou existe isoladamente, só é possível sua existência e sua significação por causa dessa cadeia que é construída dentro do social e mediado pela história. De algum modo, mesmo que não haja um interlocutor imediato, o locutor é um respondente, pois não foi o primeiro a romper com o silêncio (BAKHTIN, 1997). Assim, a resposta do sujeito-enunciador é um conselho para o abandono do propósito das canções, ou seja, abandono da luta pela cor (anteposto ao enunciado em análise o sujeito-enunciador diz “amo minha raça, luto pela cor, o que que eu faça é por nós por amor”).

Isto foi dito para se pensar em como este enunciado significa na canção de Emicida. Como vimos, há semelhanças entre os enunciados primeiro porque Emicida reproduz na íntegra o enunciado sem alterá-lo (“Os próprios pretos num tá nem ai com isso não”); segundo, pois as duas canções são desabafos em relação ao propósito dos sujeitos-enunciadores produzirem hip-hop¹³; e, terceiro, são respostas a possíveis interlocutores que lançam essas críticas. Diante disso, acontece uma valorização do *eu*, do sujeito-enunciador e da forma como ele valoriza sua arte para enaltecimento de sua luta contra o racismo, e um afastamento em relação ao *outro* que perdeu o propósito da luta. Isto se liga ao desabafo do sujeito-enunciador que luta pela causa dos “pretos”, mas eles “não tá nem ai com isso”.

Na segunda instância, *eu-para-o-outro* (BAKHTIN, 1997), há uma aproximação do lugar de enunciação do sujeito marginal. Ele diminui o seu *eu*, individualizado, para compartilhar de forma positiva das ocorrências do *outro*, caminhando na direção das atividades coletivas. Isto se dá nos enunciados E2: “Nosso sorriso sereno hoje é o veneno/ Pra

¹³ Outra semelhança no discurso dos dois sujeitos-enunciadores, tais sejam, Mano Brown (vocalista dos Racionais Mc’s) e Emicida, é que eles não escondem que também estão no Rap pelo dinheiro: o primeiro, Mano Brown, diz na mesma canção “Dinheiro é bom Quero, sim, se essa é a pergunta/ Mas Dona Ana fez de mim um homem e não uma puta!”, já o segundo, Emicida, “Tô ligado que os cara bota fé mas nóiz também quer um dízimo!”. Entretanto, tanto este enunciado de Emicida e o que foi analisado da música do Mano Brown (“amo minha raça, luto pela cor, o que que eu faça é por nós por amor”) reforça que o dinheiro não é o único propósito ou o mais importante.

quem trouxe tanto ódio pr'onde deitamos” (“Levanta em anda”, faixa 2); E1: “Sou embaixador da rua, não esqueço os esquecidos e eles se lembram de mim,/ sentem a lágrima escorrer da minha voz, escutam a música da minha alma, sabem que o que quero pra mim quero pra todo o universo, é esse o papo do meu verso” (“Milionário do Sonho”, faixa 1).

O primeiro ponto a ser observado é a entoação do sujeito-enunciador nestes enunciados que compõem as duas primeiras músicas do álbum em estudo. Nas demais faixas, percebemos que há uma predominância de uma entoação expressiva e de enfrentamento, para o rompimento com uma possível hierarquia estabelecida pelo *outro* que é racista. Aqui, ao enunciar na instância do *eu-para-o-outro*, de modo a valorizar sua coletividade, a entoação passa a ser de empatia, pois o *outro* para quem ele se dirige, por vezes, é destituído de voz, e, dessa forma, o sujeito-enunciador se torna a voz deste *outro*.

No primeiro enunciado, E2: “Nosso sorriso sereno hoje é o veneno/ Pra quem trouxe tanto ódio pr'onde deitamos” (“Levanta em anda”, faixa 2), o sujeito-enunciador utiliza o pronome possessivo “nosso” e, desta forma, se inclui na coletividade, ou seja, ele participa dos que agora sorriem serenamente mas, também, participa(ou) do ódio sofrido. O signo sorriso junto com veneno mostra como aqueles que trouxeram dor, sofrimento e indiferença para os negros, que têm conquistado lugar nos proventos econômicos e sociais e têm conseguido entrar nas faculdades e frequentar lugares que antes não eram comuns, se sentem incomodados com a felicidade e as conquistas dos negros.

No outro enunciado, tem-se a afirmação do sujeito-enunciador de sua luta, mas dessa vez, para a sua própria coletividade. Em “sabem que o que quero pra mim quero pra todo universo, esse é o papo do meu verso” evidencia de forma clara este reconhecimento e desejo de vivenciar a coletividade social. Nesta perspectiva, a afirmação do sujeito-enunciador sobre a busca e o valor da coletividade passa pela imagem criada sobre/por ele a esse respeito, mostrando que o sujeito-enunciador enuncia levando em conta a forma como o *outro* o vê. Bakhtin (1997, p.33, *grifos do autor*) afirma que

[...] Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único.

Ao enunciar E1: “Sou embaixador da rua, não esqueço os esquecidos e eles se lembram de mim,/ sentem a lágrima escorrer da minha voz, escutam a música da minha alma,/ sabem que o que quero pra mim quero pra todo o universo, é esse o papo do meu verso”

(“Milionário do Sonho”, faixa 1), o sujeito-enunciador se coloca sob a categoria do outro e compreende que nesta ótica esse outro, a quem ele tem empatia, “sentem a lágrima escorrer” de sua voz e “escutam a música” da sua alma, tendo, dessa maneira, a certeza de que esse outro sabe que o que ele quer para si quer “pra todo o universo” expressando tal desejo de modo responsivo-responsável em suas canções (“esse é o papo do meu verso”).

Considerações finais

Emicida é um dos maiores expoentes no cenário do *hip hop* na atualidade. Suas canções tratam de questões sociais concernentes aos negros e pobres, procurando dar voz a eles, restaurando-lhes sua autoestima. No que diz respeito a essa temática, poucos nomes podem ser citados estando na linha de frente contra o racismo e a desigualdade, sendo o nome de Emicida um deles. Suas músicas são carregadas de enunciados críticos que compõem o seu lugar de enunciar em relação de enfrentamento ao discurso do preconceito racial. A diferença de Emicida em face aos outros *MC's* é que ele transita em um cenário midiático e elitista que não é comum entre os cantores de Rap.

Assim, *O signo marginal na construção do enunciado crítico na produção artística de Emicida* apresenta um sujeito preto, pobre e favelado que tenta romper com este estigma social. O marginal que aparece nos enunciados críticos de Emicida põe em diálogo o lugar do negro na contemporaneidade, evocando discussões e signos que estiveram silenciados e apagados durante a maior parte do século XX. Desde o surgimento do Rap e de seu desenvolvimento em áreas de periferia e de pessoas menos favorecidas, ele ganhou um caráter de embate e de luta contra as desigualdades. Entretanto, os *rapper* permaneciam em seus lugares de origem esperando serem ouvidos pela elite e pelo governo. O marginal que surge na produção de Emicida entrou no cenário elitista e midiático para fazer ecoar a sua voz de dentro para fora. Isso significa dizer que, ao enunciar a partir da base econômica e social da classe hegemônica, sua voz ressoa do centro para a margem social, de modo a causar mudanças nessa estrutura, em especial, em relação à quebra do preconceito.

A construção da imagem desse novo marginal que se ascendeu socialmente, mas que não se furta de enunciar do seu lugar de pertencimento – nas canções de Emicida –, procura colocar o negro em posição de equidade relativa ao seu opressor, destituindo, desse modo, o poder que o outro poderia ter sobre os negros. Em outras palavras, a voz marginal é responsável pela desestabilização da hierarquia construída pela classe dominante que coloca o

negro como inferior e culpado de sua condição miserável. O marginal aqui tem voz e status social e a sua voz ecoa por cenários elitistas, provocando efeitos de resistência na infraestrutura que é forçada a ver esta imagem ganhar visibilidade e poder de embate na superestrutura.

A imagem desse novo marginal também é construída na valorização do coletivo. Em alguns enunciados isso fica evidente como, por exemplo, “Sabem que o que quero pra mim quero pra todo o universo, é esse o papo do meu verso” (“Milionário do Sonho”, Faixa 1); “Vim pra lutar por nóiz, mesmo que for pra morrer só igual Joana D'arc” (“Noiz”, faixa 3); dentre outros; mostrando como o sujeito-enunciador percebe o outro que é destituído de voz.

Notamos que Emicida transita em dois espaços, tais sejam, o espaço pelo qual transita a elite e o de pertencimento de negro, pobre e favelado. Com isso, o *rapper* cria um espaço de divulgação e de circulação da sua produção em um espaço de diálogo – de combate ao racismo, em especial – entre esses dois espaços, alcançando lugares que não é e nunca foi privilégio da cultura negra do *rap* e do *hip hop*. Esse “outro lugar” que não é de seu pertencimento de nascer possui uma representação na construção dos enunciados críticos de sua produção artística. Em entrevista concedida à BBC, o artista conta um pouco sobre a sensação de transitar nesses dois lugares:

Eu sou uma pessoa que circula pela cidade. Eu venho lá do Fontalis, passo pelo Cachoeira, Vila Zilda, de repente, vou fazer uma coisa lá nos Jardins, filmar, fotografar, ou até mesmo fazer um rolê com meus amigos. E é impressionante como quando eu saio da beirada da cidade, eu vejo mais pessoas pretas e quando eu chego no Jardins tem, tipo, eu. Só. Entendeu? Isso é agressivo.

Quando eu estou gravando na periferia de São Paulo e eu vejo a diversidade do Brasil e, de repente, quando eu vou para um lugar onde o dinheiro está presente e aí todas as peles mais escuras desaparecem, isso é agressivo, isso me agride, isso me deixa triste. Quando eu sento numa reunião com uma empresa, com uma marca, que eu chego lá, e os únicos pretos sou eu e o meu irmão Fióti, que trabalha comigo, isso é agressivo, isso é violento.

Nesse sentido, sua voz estar e ser presente nesse outro lugar que não lhe pertence em seu nascimento, mas que foi conquistado pela sua produção artística lhe dá a oportunidade de ser voz de uma classe e de uma etnia que sofre cotidianamente com o discurso e com as práticas estruturais do preconceito racial. Emicida, enquanto sujeito-enunciador das canções, se vê nesse confronto de alguém que é negro, de origem pobre e de periferia e, que, contudo, agora tem um *status* econômico e social alcançados por uma arte que até meados do início dessa década não se compactuava com isso: o *rap* e o *hip hop* possuem a ideologia de serem

artes do negro, sobre o negro, pelo negro e para o negro nas esferas social, histórica, política, cultural. Portanto, dificilmente uma arte marginal (feita pela voz marginal e para outras vozes marginais) será destaque em mídias elitizadas que ideologicamente são excludentes.

Assim como o discurso da Frente Negra Brasileira no início do Século XX era unir os negros para prepará-los para o enfrentamento social (FERNANDES, 1965), essa também é uma das motivações desse álbum: unir os negros e prepará-los para esse retorno social que ainda não aconteceu efetivamente. Em outras palavras, o sujeito-enunciador demonstra que ascendeu profissionalmente e pessoalmente através da arte, mas que não foge de suas origens de vida e da luta em prol do negro.

Referências

- AZEVEDO, Celia Maria Marina de. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Prefácio de Peter Eisenberg. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987
- BAKHTIN, M. M. (1979). *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. M. (1920-1924). *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010.
- BAKHTIN, M. M. (1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. M./VOLOCHÍNOV, V. N. (1929). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13ª ed., São Paulo: Hucitec, 2014.
- COSTA, E. V. da. *A Abolição*. 9ª ed. São Paulo: Unesp, 2010.
- FARACO, C. A. Ideologia no/do Círculo de Bakhtin. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Série Bakhtin Inclassificável (4 vols.). Vol. 3, Campinas: Mercado de Letras, 2013, p. 167-182.
- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 2 Volumes. São Paulo: EDUSP, 1965.
- FREIRE, G. *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª ed., São Paulo: Global Editora, 2003.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: Uma introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Américo e Sheila Camargo Grillo, São Paulo: Contexto, 2012.

OLIVEIRA, Bruno. O signo marginal na construção do enunciado crítico na produção artística de Emicida. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.205-224, 2018. (ISSN: 2317-1006 - online).

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é racismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

VOLOCHÍNOV, V. N. (1925-1930). *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLOSHINOV. (1930). *Estrutura do enunciado*. Tradução de Ana Vaz para fins didáticos. *Mimeo*. (s/a).

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. (1976). *Discurso na vida e discurso na arte*(sobre a poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático. *Mimeo*. (s/a).

WASELFISZ, J. J. *Mapa da violência 2014, os jovens do Brasil*. Rio de Janeiro: Flacso, 2014.

Referência fonográfica

EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. Laboratório Fantasma. 14 faixas. 2013.

Referência da entrevista

EMICIDA. ‘A pior coisa é você perguntar as horas e a pessoa esconder a bolsa’, diz Emicida sobre o racismo no Brasil. [01/09/2015]. BBC Brasil. Entrevista concedida a Júlio Dias Carneiro e Renata Mendonça. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entrevista_emicida_jc_rm. Acesso em 10 de novembro de 2017.

Recebido em novembro de 2017.

Aceito em janeiro de 2018.