DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

O VOO INTERROMPIDO DE ÍCARO NO ASFALTO: BAKHTIN, NECROPOLÍTICA E A REESCRITA DA LOUCURA EM "ISMÁLIA" DE EMICIDA

THE INTERRUPTED FLIGHT OF ICARUS ON THE ASPHALT: MIKHAIL BAKHTIN, NECROPOLITICS, AND THE REWRITING OF MADNESS IN “ISMÁLIA” BY EMICIDA

Maxçuny Alves Neves[1]
Joyce Helen Neves da Silva[2]

RESUMO:
O presente artigo analisa a canção "Ismália", de Emicida (2019), com base na polifonia bakhtiniana que tensiona a presença do cânone literário brasileiro na canção popular. A partir do diálogo com o poema homônimo de Alphonsus de Guimaraens (1923) e o intertexto com "Duas Cidades" do BaianaSystem (2016), investiga-se como a figura mitológica de Ícaro e a lírica simbolista de Ismália são reterritorializadas para denunciar o racismo estrutural. O texto discute a "loucura" de Ismália não como patologia mística, mas como efeito da negação do racismo e da necropolítica. Utilizando os aportes de Mikhail Bakhtin, Frantz Fanon e Lélia Gonzalez, dentre outros, o artigo expõe as fraturas do Mito da Democracia Racial, proposta por Gilberto Freyre, e a situação de "prisão involuntária" da população negra no labirinto social brasileiro.

Palavras-chave: Ismália; Emicida; Polifonia; Necropolítica; Racismo Estrutural.

ABSTRACT:
This article analyze the song of a Brazilian rap singer, Emicida (2019) called “Ismália”, based in Baktin concept of polyphony, foregrounding the tensions surrounding the Brazilian literary canon within popular music. Therefore, throw the dialogue with the homonymous poem by Alphonsus de Guimarães (1923), in addition to the BayanaSystem’s song “Duas cidades” (2016), this research examines the mythological figure of Icarus and the symbolist lyricism of Ismalia are revisited to denounce the structural racism. The text debates the Ismalia’s insanity not as an mystical pathology, but as a normal response to the denial of racism in Brazil and the necropolitic. Drawing on the theoretical contributions of Mikhail Bakhtin, Frantz Fanon, and Lélia Gonzalez, among others, the article exposes the fractures of the Myth of Racial Democracy, proposed by Gilberto Freyre, and examines the condition of “involuntary imprisonment” experienced by the Black population within the Brazilian social labyrinth.

Keywords: Ismália; Emicida; Polyphony; Necropolitic; Structural Racism.

INTRODUÇÃO - O RAP COMO FORMA DE ESCREVIVÊNCIA

A construção da identidade nacional brasileira alicerçou-se, historicamente, sobre um projeto de silenciamento e invisibilização da população negra. No final do século XIX e início do XX, o pensamento antropológico no Brasil foi dominado pelo determinismo biológico e

[1] Professora Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, Especialista em Letras, Português e Literatura pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá, Graduada em Letras português e Literatura pela Universidade de Brasília. Professora da Educação Básica de Língua Portuguesa pela Secretaria de Estado de Educação do DF (Aposentada). Professora Substituta da Universidade Federal do Tocantins e Escritora de Livros Didáticos.
[2] Mestranda em Antropologia pela Universidade de Brasília, Graduada em Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia) pela Universidade de Brasília.

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

pelo racismo científico. Figuras como Nina Rodrigues, embora pioneiras nos estudos afro-brasileiros, operavam sob uma lógica de patologização, na qual as manifestações culturais e psíquicas do negro eram tratadas como sintomas de uma "inferioridade orgânica" ou degeneração (Rodrigues, 2006). Esse legado antropológico não foi um evento isolado, mas a base para o que Silvio Almeida (2019) define como racismo estrutural: um processo em que as instituições — incluindo a academia e o mercado editorial — reproduzem padrões de exclusão que impedem o sujeito negro de ocupar o lugar de sujeito produtor de conhecimento e beleza. Como aponta Lélia Gonzalez (1984), o racismo institucional brasileiro impõe uma "neurose" que mantém o negro na posição de sub-humano e objeto de estudo, nunca de produtorou mestre/estudioso de sua própria narrativa.

Nesse cenário de interdição da fala negra, o Rap emergiu, a partir da década de 1980, como uma contra-narrativa insurgente. Inicialmente marginalizado e criminalizado pelo Estado e pela mídia, o gênero poético-musical sofreu com o preconceito que o rotulava como veículo de apologia ao crime ou ruído desprovido de valor estético. Contudo, a potência lírica de grupos como Racionais MC's e artistas como Emicida, dentre outros, forçou o rompimento das barreiras impostas pelo preconceito. A trajetória do Rap no Brasil funciona como metáfora da história das populações negras cujas vozes não alcançavam o “asfalto” (símbolo de lugar de prestígio); mas ainda assim elas não foram extirpadas, embora silenciadas, e seguiram ecoando e rompendo as barreiras até chegar ao centro da *episteme*. Hoje, a presença de álbuns como *Sobrevivendo no Inferno* do grupo Racionais MC’s em listas de leituras obrigatórias para ingresso em universidades renomadas e a inclusão do gênero em ementas de doutorado sinalizam que a importância do Rap nacional não é apenas como música, mas como a voz destes corpos negros e periféricos que ultrapassam as “barreiras do som” elitizado da população privilegiada do asfalto, articulando os traumas e as esperanças de uma população marginalizada que espelha a dura realidade de uma nação desigual.

Essa recente ocupação dos espaços de prestígio é uma urgência a qual foi cunhada por Conceição Evaristo (2017) de Escrevivência. Para a autora, a escrita do sujeito negro, em especial as mulheres negras, deve estar visceralmente ligada à sua experiência de vida individual e coletiva como forma de resistência e denúncia que se faz literatura. Rompendo com o silenciamento histórico e com a representação estereotipada do negro feita pelo "outro", Evaristo propõe que a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias de ninar para a casa grande, perpetuando uma história de escravização dos corpos e da voz da população negra, mas ela aponta que é necessário e urgente escrever para incomodar aqueles que:

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

(...)
… sob o manto régio
manhosos, agachados — bem como um crocodilo,
vivem sensualmente à luz dum privilégio
na pose bestial dum cágado tranquilo.
(...)

(Cruz e Souza, 2014, p. 143 - grifo meu)

Neste contexto, o rap de Emicida cumpre o papel de bater na porta da casa grande e incomodar o sono do privilégio, desmascarando o jogo social que exclui e ainda preserva muito das características escravocratas do Brasil colonial. A análise da canção "Ismália", de Emicida, nasce da percepção da intertextualidade, conforme proposta por Julia Kristeva — que define o texto como um mosaico de citações —, que funciona aqui não apenas como homenagem, mas como subversão. Assim, Emicida metaforiza as vivências do povo negro no diálogo com a antiguidade clássica e com o Simbolismo brasileiro, além de outros textos atuais, subvertendo a lógica da queda de Guimaraens, em denúncia de uma estrutura social que precipita o corpo negro (que ousa alçar o vôo do sonho) contra o "asfalto", não como símbolo de ascenção, mas de queda. Assim, a obra de Emicida revela-se um exercício de Escrevivência com fragmentos de relatos de uma tragédia coletiva racializada que forma um macabro mosaico de intertextualidade interligado pelo belo poema simbolista de Guimaraens.

A letra de canção como objeto de análise literária sustenta-se nas teorias de Luiz Tatit (2002) e Charles Perrone (1988), que defendem que a canção popular possui uma poética própria, em que a letra não é um apêndice, mas um texto de alta densidade metafórica e rigor formal.

Assim, se para Antonio Candido (2011), a literatura é um direito universal e um bem incompressível — tão vital para o equilíbrio social quanto o sonho é para o equilíbrio psíquico —, a privação desse direito à população negra representa uma mutilação da própria humanidade da nação. Ao reivindicar esse espaço através da Escrevivência, o Rap de Emicida deixa de ser apenas entretenimento para se tornar o exercício pleno desse direito. É a consagração da literatura como uma ferramenta de humanização que, ao permitir que sujeito negro narre a si mesmo, propicia a identificação do leitor letro com o texto lido, dando a ele uma sensação de pertencimento e, finalmente, rompe o "sono injusto" da branquitude e assegura o acesso de todos ao patrimônio simbólico da cultura brasileira. Validar o Rap como literatura é, nesse sentido, um ato de justiça epistêmica que reconhece a sensibilidade de vozes historicamente mantidas à margem.

Assim, a presente pesquisa caracteriza-se como um estudo de natureza qualitativa, com objetivos descritivos e analíticos. A investigação adota o método do procedimento

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

comparativo e a análise documental/bibliográfica com vistas a examinar as relações dialógicas entre a literatura canônica e a música popular contemporânea.

O *corpus* da análise é constituído pelo poema "Ismália", de Alphonsus de Guimaraens (expoente do Simbolismo), e a canção homônima de Emicida (como foco central da análise), presente no álbum *AmarElo* (2019) e a canção “Duas cidades” de BaianaSystem (2016). A estrutura metodológica divide-se em cinco etapas fundamentais:

- A Palavra como Arena de Luta: Utiliza-se a categoria de intertextualidade proposta por Kristeva (2012) e os conceitos de polifonia e heteroglossia de Bakhtin (2010) prara identificar como o rap reinterpreta o lirismo simbolista;
- Ícaro Encarcerado: o Voo Involuntário e o Destino Forçado de Ismália: A partir do conceito de necropolítica, de Mbembe (2018), busca-se interpretar a queda de Ismália sob a ótica da vulnerabilidade dos corpos negros na contemporaneidade;
- Contexto e Estrutura: a Ismália de Emicida e o Racismo Institucional: A interpretação e análise estrutural da letra de rap;
- A Loucura como Estratégia de Gaslighting Social: A análise da subversão da loucura proposta na canção de Emicida a partir das teorias de Fanon Mbembe e Shuwarcz;
- Considerações Finais: A Palavra como Arma de Ressurreição: A partir do cruzamento desses dados, discute-se a validade e eficácia do texto como discursivo que opera na fronteira entre a arte e o ativismo político.

A PALAVRA COMO ARENA DE LUTA

Para Mikhail Bakhtin, a palavra não é um objeto neutro guardado no dicionário, mas um território em constante disputa. Em "Ismália", Emicida estabelece um diálogo polifônico radical. Ele toma o poema de Guimaraens — uma peça do cânone — e o "reacentua", subvertendo o sentido da loucura. A esse respeito, Bakhtin afirma que:

> A palavra na linguagem é em parte do outro, em parte de ninguém e só em parte é "minha" [...] Ela não existe numa língua neutra e impessoal, mas na boca de outras pessoas, em contextos de outros, a serviço de intenções de outros. (Bakhtin, 2011, p. 298).

Convém destacar que o próprio poema de Guimaraens deve ser visto como parte do outro, no caso de “Ismália”, percebe-se a referência ao mito indígena da criação da vitória régia: a jovem Naiá, apaixonada por Jaci e obcecada em tornar-se uma estrela para habitar o céu com a Lua (Jaci), lançou-se nas águas de um lago ao confundir a lua do lago (reflexo) com a Lua do céu (divindade). Diante do seu sacrifício, Jaci não a levou ao firmamento, mas a

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

transformou na vitória-régia, a "estrela das águas", cujas flores se abrem apenas à noite para celebrar esse amor impossível. Embora aqui seja utilizado o conto de Munduruku (2005) como base para descrever o mito, trata-se de uma história milenar que faz parte da tradição oral de diversos povos originários.

Na canção de Emicida, quando Larissa Luz entoa, no refrão, a palavra "Ismália" deixa de pertencer ao misticismo de Guimaraens e passa a ser povoada pelas intenções do rapper. Na polifonia bakhtiniana, as vozes não se anulam; elas colidem. O texto de 1910 falava de uma alma dual que sonhava em alcançar a lua do céu e seu reflexo no mar; um século depois, o texto de Emicida (2019) fala de corpos negros que ousam sonhar e, em busca deste sonho, acabam por se estilhaçar no asfalto. A intertextualidade aqui é o que Bakhtin chama de dialogismo: o novo texto ilumina as sombras do antigo, revelando que a "loucura" simbolista ganha contornos de denúncia política quando dita na voz de uma mulher negra.

O diálogo com Ismália também perpassa a canção “Duas cidades” do grupo BaianaSystem que inaugura essa ressignificação do texto simbolista ao usar, em 2016, o substantivo próprio imortalizado pelo cânone e perpetuado pela presença constante em livros didáticos. Nesta canção, um *back vocal* entôa o substantivo (Ismália) ao final do verso “Olho por olho, dente por dente”, trecho em que reflete sobre a descida e a subida da pessoa trabalhadora na cidade de Salvador que já é dividida pela desigualdade (“Divi-divi-divi-dividir Salvador/ Diz em que cidade você se encaixa/ Cidade Alta, Cidade Baixa/ Diz em que cidade você…”) em que a Cidade Baixa concentra o maior número da população em situação de vulnerabilidade econômico-social. Aqui, o substantivo próprio opera como metonímia da segregação urbana e essa heteroglossia (o conflito de vozes sociais no enunciado) demonstra que Ismália é o símbolo da tensão entre o desejo de ascensão e o peso da estrutura que empurra a população preta e pobre ao estilhaçamento no asfalto. Assim, vê-se que essa população encontra-se entre o alto e o baixo, como não se sentindo pertencente nem a um nem a outro lugar (“em que cidade você se encaixa/ Cidade alta, Cidade baixa”), mas vivendo em um espaço que Hommi Bhabha denomina de "entre-lugar". Ismália não está nem no céu, nem no mar; ela está na zona de tensão da desigualdade brasileira. O uso do substantivo próprio (Ismália) torna-se um código para a vulnerabilidade da população negra no espaço urbano, conectando a análise poética à sociologia de Florestan Fernandes, que denunciou a persistência da desigualdade como um resquício da escravidão nunca superada.

Bakhtin veria aqui a heteroglossia: diferentes vozes sociais (o rap de SP, o sound system de Salvador, o simbolismo mineiro) colidindo para formar um novo sentido que nenhuma delas possuía isoladamente.

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

Emicida opera o que este teórico chama de paródia séria ou reacentuação. Ao inserir o refrão de Guimaraens na voz de Larissa Luz, o rapper altera o "acento social" daquela palavra. A "Ismália" branca, cuja morte era um evento estético de beleza melancólica, torna-se a Ismália negra, que representa todo um povo e cuja morte é um dado estatístico e um trauma coletivo. A palavra "Ismália" deixa de ser um nome próprio para se tornar uma categoria sociológica.

A Ismália do rap responde a essa Ismália que desce para a batalha do “olho por olho, dente por dente” e que, mesmo assim, ainda sonha com uma ascensão mais social que geográfica. Igualmente, no início do rap, a voz-lamento de Larissa Luz abre a canção apresentando a situação de uma jogada que é observada com fé, do banco (por um povo que não pode, historicamente, exercer o protagonismo de sua própria narrativa), mas que bate na trave, afirmando que, a população negra ali retratada, “A pé trilha em brasa e barranco, que pena/ Se até pra sonhar tem entrave”, destacando a dificuldade dessa população, até mesmo para sonhar, por meio do trocadilho da “trave” que impediu o gol (o sonho) como o “entrave” de uma sociedade que barra seu sucesso, posto que “A felicidade do branco é plena”, mas a felicidade do negro é “quase”. Assim, a canção se inicia com a suavidade do ritmo e da voz-lamento de Larissa, mas já aponta a nua e crua realidade do que se pretende narrar.

Enquanto em “Duas cidades” a personagem olha o futuro e trava a batalha em busca do sonho, em “Ismália” ela sofre a queda no presente, impedida até mesmo de sonhar. Bakhtin argumenta que a verdade não nasce no indivíduo, mas no encontro dialógico entre as pessoas. Dessa forma, o sentido do Rap nasce, então, da colisão entre o Simbolismo (voz elitizada do passado), o Sound System baiano (denúncia da gentlificação baiana) e o Rap paulista (denúncia da necropolítica).

ÍCARO ENCARCERADO: O VOO INVOLUNTÁRIO E O DESTINO FORÇADO DE ISMÁLIA

Após a voz melódica de Larissa Luz abrir a canção, a batida de rap e a voz de Emicida mudam o tom do discurso, revelando a denúncia contumás que se dá pela subversão do mito de Ícaro. Na mitologia grega, Ícaro voa por escolha e cai por imprudência e deslumbramento, mas convém lembrar que ele não foi preso por “merecimento”, posto não ter feito nada que o pudesse colocar naquela situação, mas acabou sendo encarcerado por uma questão ancestral: o rei Minos, de Creta, condenou o inventor Dédalo e seu filho Ícaro a viverem dentro de um labirinto em uma ilha patrulhada, pois aquele ajudara a filha do rei, Ariadne, a fugir deste mesmo labirinto com Teseu.

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

No contexto da diáspora negra, a "prisão" não é um labirinto de pedras, mas o próprio sistema de escravidão e suas sequelas contemporâneas que se devem à sua ancestralidade negra que se reflete na cor da pele e traços fenotípicos. Assim como na condenação de Ícaro, a população negra foi levada a essa situação de forma involuntária e inevitável por uma arbitrariedade de quem tinha o poder.

Ismália, na letra de Emicida, é um Ícaro cujas asas não foram feitas de cera, mas impostas por uma estrutura que limita seu voo e se compraz com a queda no asfalto, reforçando um determinismo social cuja prisão involuntária começa no navio negreiro e se perpetua no desenho das favelas e demais periferias e, consequentemente nos muitos aprisionamentos contemporâneos (favelas, periferias, vulnerabilidade sócio-econômica, situação de rua, presídios, hospícios…).

Assim, ao mirar o espelho o eu-lírico vê Ícaro que o aconselha: “Cuidado, não voa tão perto do sol/ Eles não guenta te ver livre, imagina te ver rei” e arremata: “O abutre quer te ver de algema (drogado/ no lixo) pra dizer: ‘Ó, num falei?!’”. Neste trecho se percebe que o eu-lírico negro se identifica com o mito de Ícaro, pois o vê quanto se fita no espelho. Isso reforça as semelhanças acima listadas.

No rap, o "voo" para o céu não é um desejo de divindade e, nem mesmo por liberdade, mas uma busca por direitos básicos. A queda, portanto, não é um erro de julgamento individual ou uma distração, mas o resultado inevitável de um sistema que "derrete as asas" de negros que ousam sonhar com a ascensão social. O racismo estrutural é o sol ardente que pune a ambição de quem foi destinado apenas ao chão em um Estado necropolítico.

A letra de canção de Emicida denuncia a violência e a prisão a que a população negra brasileira é submetida de forma involuntária desde a diáspora. E aqui temos a subversão da loucura, posto que o "voo" de Ismália é a busca pela vida, mas a sociedade reage a esse movimento rotulando-o de "loucura". O discurso que tenta fazer a população negra de "louca" é uma estratégia de negação do racismo. Frantz Fanon, em sua análise clínica e política sobre a colonização, descreve esse fenômeno de alienação imposta:

> O negro, no mundo branco, se vê diante de uma escolha impossível: ou ele aceita a imagem que o branco faz dele — a de um ser inferior e patológico — ou ele mergulha em uma alienação psíquica profunda para tentar sobreviver. (Fanon, 2008, p. 191).

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

A Ismália de Emicida personifica essa análise fanoniana. Sua "perda de juízo" é o resultado de um sistema que a faz duvidar da própria realidade (gaslighting[3]). O racismo institucional não apenas mata o corpo, mas tenta desintegrar a mente ao negar a existência da opressão. O intertexto com Ícaro revela que, para Ismália, o sol não é o perigo, mas o próprio céu que lhe é negado.

CONTEXTO E ESTRUTURA: A ISMÁLIA DE EMICIDA E O RACISMO INSTITUCIONAL

A canção surge em 2019, em um Brasil marcado pelo aprofundamento das clivagens sociais e pelo recrudescimento da violência estatal contra corpos negros. É o período em que o conceito de Racismo Estrutural, sistematizado por Silvio Almeida, ganha o debate público, revelando que o racismo não é um ato isolado, mas um componente ordenador da justiça, da economia e da subjetividade.

Emicida constrói sua Ismália sobre o cadáver do simbolismo o qual deu voz a uma alienada que era constantemente silenciada, excluída e isolada da sociedade à época (1910). No poema de Guimaraens a morte é um êxtase místico, que exalta a libertação da situação de alienação e exclusão com o alcance de ambos os objetivos (“Sua alma subiu ao céu/ Seu corpo desceu ao mar”). No entanto, na canção, a queda é o resultado do descaso institucional (necropolítica) o qual é explorado ao longo das estrofes ao desenhar um macabro mosaico de notícias e realidades constantes a que é submetida a população negra no Brasil.

A estrutura do rap é composta por uma introdução já citada aqui que é apresentada de forma suave à voz de Larissa Luz, depois (com batida de rap, também suave) tem-se o estribilho ou coro que se repete entre as estrofes e que se divide em duas partes, uma que é composta pelo encontro do eu-lírico com Ícaro (analisado anteriormente) e outra parte, que aparece com mais força vocal, em que o eu-lírico afirma que “No fim das contas é tudo Ismália” repetindo o substantivo próprio diversas vezes e finalizando com o verso (que também se repete uma vez): “Quis tocar o céu,mas terminou no chão”, sempre com um back vocal que repete “Ismália” ao fundo, dando uma maior dramaticidade ao coro. Entre estes estribilhos, ele monta seu mosaico de denúncias em duas estrofes longas que abrem espaço, ao centro, para a performance vocal do poema Ismália de Alphonsus de Guimaraens na voz de Fernanda Montenegro com melodia suave ao fundo.

[3] Manipulação psicológica em que pessoa ou grupo faz outra pessoa ou grupo duvidar de sua própria percepção, memória ou sanidade.

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

A primeira estrofe começa por citar fatos recorrentes do cotidiano negro: "Ela quis ser chamada de morena/ que isso camufla o abismo entre si e a humanidade plena", escancarando o abismo entre ser negro e ter "humanidade plena" que empurra muitos a não se reconhecerem como negros, depois passa a falar da mídia que exalta o sacrifício negro como exemplo de "superação" e "suposto sucesso" ("... a mídia gosta/ deixou a falha e quer migalha de quem corre com/ fratura exposta/…), acrescentando que a dor causada por tais realidades adoecem o povo negro que tenta amenizar essa dor postando mensagens positivas de fé nas redes sociais: "E como analgésico a gente posta que/ um dia vai ta nos conforme/ Que um diploma é uma alforria/ 'Minha cor não é uniforme'/ Hashtags '#PretoNoTopo', bravo!". Depois de toda essa positividade vem a brutal queda promovida pelo eu-lírico: "80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo", fazendo referência ao caso do músico Evaldo Rosa assassinado com 80 tiros disparados pelo exército contra seu carro quando voltava com sua família para sua casa no Rio de Janeiro em 2019 — assim, tem-se a denúncia do racismo institucional como o "vento" que sopra Ismália do alto de seu sonho para se estilhaçar no chão; não é uma escolha metafísica, como no poema, é uma queda induzida por uma estrutura que nega a "humanidade plena" do sujeito negro. Vê-se, na estrofe observada aqui, uma dupla queda, a queda do povo negro juntamente com a queda do leitor. Essa última queda é construída passo a passo pelo narrador, passando do auto-elogio, as frases afirmativas de fé e esperança à execução do músico com 80 tiros, de modo a simbolizar a brutalidade da queda de todo um povo com a brutalidade da queda do leitor que acompanha o movimento do texto.

Na última estrofe, que vem após a suavização do peso da queda com a voz de Fernanda Montenegro performatizando o poema, ele começa fazendo denúncias do cotidiano da população preta e que cabe para qualquer um, como ele afirma na primeira estrofe (A dor profunda é que todo mundo é meu tema). Em um passeio histórico pela prática da escravisação do povo negro, ela denuncia os horrores daquele período: "Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles/ Nega o deus deles, ofende, separa eles". Então ele passa do passado ao presente com uma passagem que deixa a sensação de que o tempo não passou e que nada mudou: "Se algum sonho ousa correr, cê para eles/ E manda eles debater com a bala que vara eles, mano". Este trecho tanto pode se referir ao passado anteriormente descrito ao referir-se às muitas mortes que ocorreram nas tentativas de fuga (sonho de liberdade) como pode se referir ao tempo presente em que sonhar é a loucura de Ismália que a leva à queda. Também é possível perceber que, ao longo de todo o texto, o constante jogo com as palavras deixam transparecer a engenhosidade do texto (trave - entrave/ Ícaro - encarou/ imunda - inunda/costa - posta/ imposto - imposta, dentre muitas outras) que neste ponto trabalha com o

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

duplo sentido da palavra “debater” e que parece confirmar a suspensão do tempo. Observa-se que as duas estrofes apresentam uma batida mais leve/suave nessa primeira parte, intensificando a batida e a contundência vocal na última parte, contribuindo significativa para a queda do leitor.

Nesse ponto, de fatos históricos ele transiciona para uma descrição que transmuta o real em poético de forma que o fato trágico-poético faz embargar a voz de quem lê, levando o leitor a uma queda dolorosamente vertiginosa. Ao descrever a execução, por dois militares, de cinco jovens negros que sairam para comemorar o primeiro salário de um deles em 2019, o narrador diz: “Infelizmente onde se sente o sol mais quente/ O lacre ainda está presente no caixão dos adolescentes/…/ Um primeiro salário/ Duas fardas policiais/ Três no banco traseiro/ Da cor dos quatro racionais/ Cinco vida interrompida/ Moleques de ouro e bronze/ Tiros e tiros e tiros/ O menino levou 111”. Aqui a queda vai ocorrendo verso a verso em uma progressão que segue de forma crescente acompanhando os números que vão aumentando algarismo a algarismo, mas, com o verso que traz a repetição polissíndeta da palavra tiros que parece dar a sensação de continuidade (como se as reticências estivessem presentes ao final do verso), vem a culminância da queda que estilhaça o leitor frente à realidade com o brutal relato de um adolescente de levou um número absurdo de disparos, como se os “tiros e tiros e tiros…” intentasse chegar aos 111 tiros que alcançaram o corpo de um único jovem. O polissíndeto com a conjunção aditiva vai dando essa noção de soma e constância que leva à queda final do leitor. Neste ponto do relato a canção intensifica o tom dramático com um coro ao fundo que repete “Ismália” em tom choroso ao final de cada verso: “Quem disparou usava farda (Ismália)/ Quem te acusou nem lá num tava (Ismália)”. E com o leitor já em queda livre, vem a dureza do asfalto que rompe os nervos do leitor com a afirmação “(...)/ É a desunião dos pretos junto à visão sagaz (Ismália)/ **De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais.**” (grifo meu).

A LOUCURA COMO ESTRATÉGIA DE GASLIGHTING SOCIAL

Um dos pontos mais profundos da análise é a forma como a sociedade brasileira utiliza a "loucura" para invalidar a denúncia racial. O discurso de negação do racismo — os famosos discursos "não sou racista, até tenho amigos pretos”, “não precisamos de um dia da consciência negra, e sim da consciência humana” ou “não há diferença nenhum entre nós, estamos o mesmo barco” — tenta fazer da população negra uma coletividade de paranoicos. Frantz Fanon, em sua análise sobre o impacto psíquico da colonização, observou a tensão que o homem negro em meio aos brancos vive: aceitar a uimagem que fazem dele como “ser

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

inferior e patológico" (Fanon, 2008, p.191) ou mergulhar em uma alienação psiquica, tal qual Ismália, para suportar a negação de sua humanidade plena.

Assim, ao cantar sobre o discurso que tenta fazer a população negra de louca, Emicida traduz o pensamento de Fanon para o rap. A loucura de Ismália não é um desvario poético; é o colapso de quem sofre o *gaslighting* institucional. O Mito da Democracia Racial atua como o agente dessa loucura: ele prega a harmonia enquanto os "111 tiros" ecoam (tiros e tiros e tiros…) na mente da população negra que se vê vulnerável ao se identificar não com a Ismália de Guimarães, mas com o jovem que levou 111 tiros da polícia.

Desse modo, o texto poético nos mostra que a queda do povo negro é o desfecho lógico de um país que se recusa a olhar para o seu passado. Lélia Gonzalez argumenta que a neurose da sociedade brasileira reside no recalque de sua matriz africana e na negação da violência. Para ela, o racismo é o sintoma que a democracia brasileira tenta esconder sob o manto da "cordialidade".

Ao mostrar ao leitor que "a felicidade do branco é plena" e que " a felicidade do preto é quase", Emicida estilhaça a ideia de integração. O intertexto com Guimaraens é a prova de que o acesso ao "céu" (o simbólico, o poder, a paz) é filtrado pela cor da pele "onde cor importa demais". Nesse sentido, essa canção é um ataque frontal ao Mito da Democracia Racial. Ao versar sobre uma sociedade em que a cor da pele é fator determinante entre a vida e a morte, o artista rompe com a ideia de uma integração harmoniosa proposta por Gilberto Freyre e desmascarada por Abdias Nascimento. Para Abdias, o Brasil vive um "genocídio do negro brasileiro", seja ele físico ou cultural.

O rap aqui analisado utiliza dados reais para embasar seu lirismo poético e fazer sua denúncia contra a violência que ilustra o conceito de Necropolítica de Achille Mbembe, adaptado ao contexto brasileiro por Lilia Schwarcz. No contexto do rap, a morte de Ismália não é um acidente poético; é um projeto de Estado.

Lélia Gonzalez, ao formular o conceito de "Amefricanidade", aponta como a neurose do racismo brasileiro tenta silenciar a voz negra. Emicida reverte esse silêncio ao cantar fatos reais (nas estrofes) como forma de comprovação da Necropolítica brasileira denunciada no coro. Quando ele canta que "a felicidade do branco é plena / a felicidade do preto é quase", ele está utilizando o que Affonso Romano de Sant'Anna descreve como a "função crítica da intertextualidade": o novo texto ilumina as sombras que o texto original (o cânone branco, simbolista) não podia ou não queria ver.

A análise de Frantz Fanon em *Peles Negras, Máscaras Brancas* é fundamental para compreender a psique da Ismália contemporânea. Fanon argumenta que o colonizado vive em

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

um estado de alienação constante: é a colonização do pensamento. A "loucura" de Ismália, portanto, pode ser lida como o colapso psíquico provocado pelo racismo institucional que perdura graças à colonização do pensamento. O pensamento de Kabengele Munanga ajuda a entender como o corpo negro é visto como o "outro" desviante frente a uma elite branca que intenta preservar seus privilégios a ferro e fogo.

Emicida desafia essa intenção ao dar dignidade ao sofrimento negro. Ele transforma a Ismália-vítima em Ismália-símbolo de uma luta pela transcendência que o racismo tenta impedir. Como propõe Umberto Eco, esse rap permite múltiplas leituras, mas todas convergem para a necessidade do estilhaçamento da "casa-grande" onde as pessoas brancas têm “tudo, menos cor, onde a cor importa demais”. A intertextualidade aqui não é apenas literária, é política. O "céu" que essa nova Ismália quer alcançar é o direito à vida, à arte e ao descanso, ou seja, à humanidade plena negada sistematicamente em uma sociedade que nunca abandonou a ideologia do seu passado escravocrata como destacado por Lilia Schwarcz.

Portanto, o Mito da Democracia Racial, conceito atribuído a Gilberto Freyre, indicava a miscigenação como o caminho para o apagamento dos “defeitos” das raças negra e indígena, criando uma raça mestiça e teoricamente superior, dando fim também ao racismo. Essa ideia de todos os brasileiros serem pardos e por isso não existir preconceito, parece ser o grande antagonista oculto no texto. Ismália (a população negra) morre porque o Brasil finge que ela não está em perigo. Emicida utiliza o que Bakhtin chama de paródia séria: ele mantém a estrutura do poema para subverter seu conteúdo, revelando que a "paz" brasileira é construída sobre o silenciamento de Ismálias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PALAVRA COMO ARMA DE RESSURREIÇÃO

A "Ismália" do rapper não é apenas uma música; é um ensaio sociológico rimado que utiliza a polifonia para resgatar a humanidade negra. Através do diálogismo bakhtiniano, ele prova que o significado de um texto não está no passado, mas no encontro com o presente.

A queda de Ismália, sob o olhar de um Estado que nega sua própria crueldade, é o retrato de um Brasil que ainda não resolveu seu labirinto colonial. Contudo, ao transformar essa dor em arte poética, o rapper faz o que Ícaro não conseguiu: transformar a queda em voo, não para o mar do esquecimento, mas para a consciência histórica de uma nação.

Ao final da canção, o silêncio que segue o último verso cantado por Larissa Luz é ensurdecedor. A Ismália de Emicida, ao contrário da de Guimaraens, não morre para se tornar estrela, ela morre para nos lembrar que o chão do Brasil é manchado de sangue. A análise

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

literária e sociológica demonstra que a canção não apenas cita um poema, mas o descolonializa e o ressignifica.

O diálogo entre as obras de Emicida, BaianaSystem e Guimaraens revela que a Ismália contemporânea não está mais olhando para a lua; ela está olhando para a câmera de segurança, para o cano do fuzil e, finalmente, para dentro de si, buscando uma humanidade plena que o racismo institucional tenta sequestrar. A transcendência buscada não é mais a morte, mas a sobrevivência em um país que insiste em seu extermínio.

O diálogo entre as obras de Emicida, BaianaSystem e Guimaraens revela que a Ismália contemporânea não está mais olhando para a lua; ela está olhando para a câmera de segurança, para o cano do fuzil e, finalmente, para dentro de si, buscando uma humanidade plena que o racismo institucional tenta sequestrar. A transcendência buscada não é mais a morte, mas a sobrevivência em um país que insiste em seu extermínio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BAIANASYSTEM. **Duas cidades.** São Paulo: Selo Máquina de Louco, 2016. 1 CD.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. O discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **:Questões de literatura e de estética a teoria do romance.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 71-210.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 171-193.

CRUZ E SOUSA, João da. **Últimos sonetos.** Porto Alegre: L&PM, 2014. (Coleção L&PM Pocket, v. 143).

EMICIDA. Ismália. In: **AmarElo.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. (Áudio).

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** 2. ed. rev. São Paulo: Global, 2007.

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

DOI: https://doi.org/10.56579/epistimoniki.v3i2.100

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** *In*: Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, p. 223-244, 1984.

_____. **Por um feminismo afrolatinoamericano.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesias completas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KRISTEVA, Julia. Bakhtin, a palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 63-93.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros.** 2. ed. São Paulo: Global, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PERRONE, Charles. **Letras e Letrados da Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil.** Brasília: Editora da UnB, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUSA, Cruz e. Vida Obscura. In: **Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos.** São Paulo: Martin Claret, 2014. p. 42. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor).

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002

Submetido em: 16 de Abril de 2026

Aprovado em: 10 de Abril de 2026

Publicado em: 13 de Abril de 2026

Esta obra está sob licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional