



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ PROGRAMA DE PÓS-GRADUÇÃO EM
LETRAS (PPGEL)

FÁBIA MAGALHÃES DIAS BEVILÁQUA

PERIFERIA, IDENTIDADE E CANTO:
o Experimento Social Amarelo de Emicida

Teresina

2021

FÁBIA MAGALHÃES DIAS BEVILÁQUA

PERIFERIA, IDENTIDADE E CANTO:
o Experimento Social Amarelo de Emicida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL), da Universidade Federal do Piauí (UFPI), como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes

Teresina
2021

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processos Técnicos

B571p Beviláqua, Fábila Magalhães Dias.
Periferia, identidade e canto : o Experimento Social AmarElo de
Emicida / Fábila Magalhães Dias Beviláqua. -- 2022.
203 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro
de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Teresina, 2022.

“Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.”

1. Análise do Discurso. 2. Experimento Social AmarElo.
3. Periferia. 4. Identidades. 5. Emicida, 1985-. I. Lopes, Sebastião
Alves Teixeira. II. Título.

CDD 401.41

FÁBIA MAGALHÃES DIAS BEVILÁQUA

PERIFERIA, IDENTIDADE E CANTO:
o Experimento Social AmarElo de Emicida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL), Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Prof. Dr. Alcione Correa Alves
Universidade Federal do Piauí (UFPI)



Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Dedico este trabalho ao meu companheiro, confidente, parceiro de todas as horas, Ciro Beviláqua, que há dezessete anos escolheu estar a meu lado para construir uma história linda de reciprocidade, aprendizado e amor. Foi ele que, nos momentos em que mais me senti frágil e vulnerável, me fez acreditar que a força estava comigo. Acreditando em mim, encontrei a energia impulsionadora para realizar meus sonhos e projetos, onde ele e nossa família se fizeram sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

A essa força invisível, poderosa e impulsionadora a que chamo Deus, que de forma reveladora foi se fazendo presente nas possibilidades que foram surgindo em todo o percurso dessa desejada e conquistada titulação acadêmica.

De uma forma muito especial ao meu esposo, Ciro Beviláqua, pelo apoio, incentivo, fazendo-me acreditar que esse sonho seria possível. E aos meus filhos, Clarice e Ângelo Miguel, que me fazem topar qualquer luta, para poder, com eles, desfrutar das pequenas e grandes alegrias de minha vida adulta.

Aos meus familiares: pais, sogros (*in memorian*, minha saudosa sogra), irmãos, cunhado que sempre se dispuseram a ser rede de apoio, oportunizando meu retorno a vida acadêmica, fazendo, portanto, parte dessa realização.

Ao meu orientador Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes, por toda a paciência, profissionalismo, dedicação na orientação deste trabalho, partilhando do seu conhecimento. Seu olhar clínico, suas observações pontuais foram fundamentais para que a minha pesquisa se materializasse com excelência.

Aos membros da banca da qualificação e da defesa da minha pesquisa, Prof. Dr. Alcione Alves Correia, Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho, Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza, pelas observações, questionamentos e críticas. Vocês deram importantes contribuições para o aperfeiçoamento do meu trabalho

A todos os professores que fizeram parte dessa caminhada, meu carinho e gratidão. Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), em especial à Cindy Conceição Oliveira Costa, Janaira Caroline da Silva Rodrigues, Lucas Evangelista Saraiva Araújo e Natanael de Macêdo Carvalho que fizeram com que esse difícil e solitário exercício de escrita se tornasse menos árduo. Grata pelo o apoio e incentivo desses caros amigos que encontrei na pós-graduação e levarei para a vida.

E por fim aos meus grandes amigos de longas datas que tiveram imensa importância em momentos de alegrias, angústias, dúvidas, tornando-se grandes refúgios e sempre prontos para ajudar.

“amar é um elo
entre o azul
e o amarelo.”
(Paulo Leminski)

“O amor não é destino, sorte e não pode ser uma idealização, é acima de tudo um caminho que se percorre, uma decisão e uma forma de viver. Pensar o amor como caminho é pensar o amor como atitude, construção artesanal, fazer diário. Ele deve se manifestar concretamente em nosso dia a dia. O amor é enquanto acontece.”

(Pastor Henrique Vieira)

“Tudo, tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é nóiz.”
(Emicida)

RESUMO

Emicida tem se tornado um dos maiores destaques no cenário musical brasileiro contemporâneo. Referência no *rap* nacional, o músico tem desenvolvido, através do canto e de outras formas de comunicação e arte, uma produção artística e intelectual inovadora, a exemplo do Experimento Social AmarElo, que traz a periferia não só como espaço de resistência e afirmação cultural e identitária, mas também de existências que anseiam por uma vida plena. O Experimento Social AmarElo apresenta uma visão ampla sobre a função da arte no mundo real. É uma proposta multifacetada que tem no álbum *AmarElo* o ponto de partida, seguido de outras iniciativas como os projetos AmarElo – o filme invisível e AmarElo Prima, e o documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*. Adotou-se esse experimento como *corpus* da presente pesquisa, com ênfase nas canções do álbum *AmarElo*. Os demais conteúdos que compõe a proposta multifacetada do artista são importantes extensões do álbum, imprescindíveis também no estudo a ser realizado. O objetivo desse estudo é, portanto, pesquisar nos discursos do Experimento Social AmarElo, principalmente nas canções do álbum a poética empreendida por Emicida que parte de um lugar específico, a periferia, de onde o artista emite sua voz, seu canto para abraçar, a partir de uma ética amorosa, a totalidade-mundo que contempla a diversidade cultural da contemporaneidade. Para análise do *corpus*, foi aplicado o método de pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, fundamentada nos seguintes aportes teóricos: Patrocínio (2013); Carril (2006); Munanga (2009); Nascimento (2019); Kilomba (2019); Gozalez (2020); Samoyault (2008); Glissant (2005); Hooks (2020) entre outros. Desse modo, constatamos que os conflitos e negociações entre as culturas são impulsionadores no processo de constituição das identidades, assim como a movimentação desse processo que visa realizar as transformações do espaço-tempo e das realidades sejam pessoais, afetivas, coletivas e sociais. É através dessa dinâmica de choques e fluxo de trocas que a periferia é ressemantizada, as identidades são reconstituídas, intertextos são ressignificados, culturas colocadas em relação se intervalizam, resultando em novos modelos. É o constante devir da periferia brasileira e de seus agentes sociais, apontando para a urgência em transformar uma realidade caótica.

Palavras-chaves: Emicida. Experimento Social AmarElo. Periferia. Identidades. Canto.

ABSTRACT

Emicida has become one of the biggest highlights in the contemporary Brazilian music scene. A reference in national rap, the musician has developed, through singing and other forms of communication and art, an innovative artistic and intellectual production, such as the AmarElo Social Experiment, which brings the periphery not only as a space for resistance and cultural and identitarian affirmation, but also of existences that yearn for a plentiful life. The AmarElo Social Experiment presents a broad view of the role of art in our society. It is a multifaceted proposal whose starting point is the album *AmarElo*, followed by other initiatives such as the projects *AmarElo – o filme invisível* and *AmarElo Prisma*, and the documentary *Emicida: AmarElo – É tudo para ontem*. This experiment was taken as *corpus* of the present research, with emphasis on the songs from the album *AmarElo*. The other contents that make up the artist's multifaceted proposal are important extensions of the album, and are also essential to the present research. The objective of this study is, therefore, to research in the discourses of the AmarElo Social Experiment, mainly in the songs of the album, the poetics undertaken by Emicida who starts from a specific place, the periphery, from where the artist emits his voice, his singing, to embrace, from an ethic of love, the totality-world that contemplates the cultural diversity of contemporaneity. For the analysis of the *corpus*, the qualitative research method of a bibliographic nature was applied, based on the following theoretical contributions: Patrocínio (2013); Carril (2006); Munanga (2009); Nascimento (2019); Kilomba (2019); Gozalez (2020); Samoyault (2008); Glissant (2005); Hooks (2020), among others. This way, the conflicts and negotiations between cultures are decisive to the process of constructing identities, as well as to the process that aims to carry out the transformations of reality, be it in personal, affective, collective, or social terms. It is through this dynamic of shocks and flow of exchanges that the periphery is re-semanticized, identities are reconstructed, intertexts are re-signified, cultures are revaluated, resulting in new models. The constant change of the Brazilian periphery and its social agents is emphasized, pointing to the urgent necessity of transforming a chaotic reality.

Keywords: Emicida. AmarElo social Experiment. Periphery. Identities. Singing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A PERIFERIA NO EXPERIMENTO SOCIAL AMARELO	27
2.1 Abordagem discursiva da periferia como um espaço experimental e dinâmico.....	27
2.2 ‘Antigamente quilombo, hoje periferia’: a práxis da coletividade negra..	35
2.3 Ressemantização da periferia: protagonismo e visibilidade	50
3 A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO EXPERIMENTO SOCIAL AMARELO	60
3.1 Fatores Psicológicos: o negro ao tornar-se sujeito	60
3.2 Fatores linguísticos: traços de africanidade e estética negra	73
3.3 <i>AmarElo</i> – <i>É tudo pra ontem</i> , uma reparação histórica	83
4 A INTERTEXTUALIDADE NAS CANÇÕES DO ÁLBUM <i>AMARELO</i>	106
4.1 A inserção de práticas intertextuais nas canções de <i>AmarElo</i> : uma análise das relações de copresença	106
4. 2 A hipertextualidade nas canções de <i>AmarElo</i> : pontos que se descreve em uma relação intertextual por derivação.....	121
4. 3 <i>AmarElo</i> : nas bordas da intertextualidade.....	123
5 A POÉTICA DA RELAÇÃO EM <i>AMARELO</i>: UMA ÉTICA AMOROSA	128
5. 1 Neosamba e os fluxos de trocas culturais e estéticas entre o <i>rap</i> e o samba: construindo o imaginário utópico das coletividades.....	128
5.2 Nas tramas da relação: perspectiva esperançosa e alegre sobre o poder transformador do amor	136
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	158
ANEXO A – Letra da música “Principia”	166
ANEXO B - Letra da música “A Ordem Natural das Coisas”	172
ANEXO C – Letra da música “Pequenas alegrias da vida adulta”	174
ANEXO D – Letra da música “Quem tem uma amigo (Tem tudo)”	178
ANEXO E – Letra da música “Paisagem”	181
ANEXO F – Letra da música “Cananéia, Iguape e Ilha Comprida”	184
ANEXO G – Letra da música “9nha”	187
ANEXO H – Letra da música “Ismália”	189
ANEXO I – Letra da música “Eminência Parda”	194

ANEXO J – Letra da música “AmarElo”	198
ANEXO K – Letra da música “Libre”	201

1 INTRODUÇÃO

Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido como Emicida, nasceu no dia 17 de agosto de 1985 e foi criado no Jardim Fontális, periferia da zona norte de São Paulo. É um dos maiores destaques do *hip-hop* nacional. Segundo o *rapper*, sua paixão por leitura começou com os quadrinhos, despertando seu interesse pela poesia, literatura e outras artes. Foi então que passou a escrever alguns versos que, influenciado pelas músicas que escutava, viraram letras de *rap*. A poesia falada e ritmada das Batalhas de MCs fizeram do jovem Leandro o nosso conhecido Emicida, o homicida de MCs. Venceu consecutivas vezes a Batalha do Santa Cruz e a Rinha dos MCs, “assassinando” seus adversários com suas rimas, daí o apelido empregado e consagrado pelo público.

Em 2008, é lançado o seu primeiro single “Triunfo”, considerado por ele o marco inicial de sua carreira como cantor, momento que passou a ser reconhecido como uma revelação na cena da música nacional. O sucesso da canção foi tanto que passou a ser o principal assunto de *blogs* voltados para o gênero, fazendo de Emicida um fenômeno na cultura *hip-hop*. Desde então, é possível perceber a evolução do artista dentro do contexto do *rap* nacional em cada trabalho lançado e sua consequente consagração na música popular brasileira.¹

Através de suas músicas, Emicida luta pela conquista de um espaço público, social e político para o povo negro periférico e pela valorização da identidade desse povo. Os temas abordados nessa luta partem de um contexto marginal repleto de problemas sociais, educacionais e de exclusão.

Inserido numa sociedade atravessada por uma estrutura sistêmica racista que impede ou dificulta a participação de pessoas racializadas nos espaços públicos, a denúncia a respeito dos problemas existentes é uma estratégia de enfrentamento diante da condição de subalternidade que lhes foi reservada, por um histórico de dominação. Não é fácil enfrentar a organizada estrutura ideológica da classe dominante, principalmente, quando esse enfrentamento parte de sujeitos que historicamente foram negligenciados e silenciados. No entanto, Emicida fez da música

¹ Os dois primeiros parágrafos apresentam alguns dados biográfico de Emicida. São recortes retirados de sites com informações históricas mais precisas, encontradas nas seguintes páginas: <http://www.emicida.com.br/conheca?lang=ptbr>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida> .

um instrumento para acessar esse espaço negado.

Com talento e criatividade, o *rapper* amplia esse horizonte do *rap* ao produzir o trabalho que chamou de Experimento Social AmarElo. Produzido em 2019/2020, o Experimento reúne o álbum *AmarElo*, com 14 faixas; o projeto Amarelo – o filme invisível, com *podcasts* disponibilizados em plataformas digitais como Spotify, Deezer e YouTube; o projeto AmarElo Prisma, com uma multiplataforma que envolve *podcast*, vídeos no YouTube e conteúdo nas redes sociais; e o documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, em que é utilizado os bastidores do show do álbum *AmarElo*, no Theatro Municipal de São Paulo, para retomar a história dos movimentos negros do Brasil nos últimos cem anos e destacá-los como eventos importantes na história do Brasil.

Na sua totalidade, o Experimento *Social AmarElo* parte de experiências pessoais que se ampliam abarcando a história de uma coletividade, mas sem que o sujeito saia de si, negando assim sua individualidade. São estratégias discursivas que se assemelham às elencadas por Conceição Evaristo (2020) ao conceituar a escrevivência, no que diz respeito à expressão artística, por essa está mais para a existência do que para uma mera ação contemplativa. Sua performance multifacetada desconstrói o padrão pré-concebido do imaginário social de uma cultura e identidade fixas e estereotipadas, atribuídas a sujeitos negros da periferia, pressupondo uma heterogeneidade discursiva que exclui a possibilidade de uma poética singular digna de investigação literária.

Foi em outubro de 2019, em meio ao caos político e social que o Brasil enfrentava e ainda enfrenta, que o álbum *AmarElo* foi lançado. Ao lado de letras com discurso combativo, traço característico do *rapper*, o álbum apresenta também músicas num tom mais pacifista, focando em sentimentos de afeto, em que o amor é presença constante e é apresentado como a verdadeira revolução em tempos tão sombrios: “Amar é a forma mais revolucionária e instantânea de conectar as pessoas”, afirma Emicida (2019) em entrevista à Revista *Trip*.

O álbum apresenta 11 músicas, seguindo uma sequência melódica permeada entre lirismos, narrativas e protestos. A sequência escolhida a dedo é uma espécie de encorajamento gradativo, na tentativa de desenvolver uma autoconfiança, um progresso pessoal de um eu lírico marginalizado que, além de lutar por um espaço na esfera pública e social, busca estar à serviço do outro: “tudo, tudo, tudo que nós

tem é nós” (EMICIDA, 2019). Apresenta uma expansão de sentimentos positivos que tem como base o amor, visto como o elo que une as pessoas. Daí o jogo de palavras que resulta na cor que dá nome ao álbum *AmarElo*.

Quanto ao projeto Amarelo - O filme invisível, esse apresenta três episódios com a duração entre treze e vinte oito minutos. O trabalho passeia pelas referências do álbum *AmarElo* através de *podcasts*, conforme descrição encontrada no Deezer: “Um mergulho nas referências sonoras, visuais, sensoriais e espirituais do projeto AmarElo. A ousada incursão de Emicida rumo a uma nova forma de perceber a música *rap* e a própria existência. Uma viagem sonora pelo vasto universo criativo que o artista batizou de neo-samba” (EMICIDA, 2020).

Já o projeto AmarElo Prisma está dividido em 4 partes que Emicida chamou de movimentos: Movimento 1: Paz / Corpo; Movimento 2: Clareza / Mente; Movimento 3: Compaixão / Alma; Movimento 4: Coragem / Coração. Essa divisão, segundo Emicida, faz referência a uma sinfonia, por apresentar um conjunto variado de temas, linguagens, participações em consonância.

O documentário AmarElo – É tudo pra ontem é a coroação do projeto. Lançado mundialmente na plataforma Netflix, no dia 08 de dezembro de 2020, dia dedicado a Oxum, senhora do amor e do feminino, representada iconograficamente com vestes amarelas.² O que nos leva a crer que a escolha da data indica uma associação do experimento com o arquétipo por trazer para o centro do debate o amor, a valorização da cultura afro-brasileira questões étnico-raciais, e a presença marcante de mulheres. É uma releitura de momentos importantes da história brasileira destacando a participação dos negros na cultura, na arte e na ciência do país. Histórias que comumente não recebem destaque nos livros do sistema educacional.³

A concepção de *AmarElo*, portanto, foi além de simplesmente um álbum a

² Em *O livro dos orixás: África e Brasil*, de Vicente Galvão Parizi (2020), encontra-se de forma detalhada definições e arquétipos de vários orixás, dentre eles Oxum. Quanto as datas de celebração desses orixás no Brasil, essas estão associadas ao secretismo religioso, que equivalem ao dia que santo católico é festejado. Oxum é sincretizada como Nossa Senhora da Conceição. O link <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/no-dia-de-oxum-contamos-um-pouco-sobre-esta-orixa-a-deusa-das-aguas> apresenta um conteúdo preciso sobre Oxum e sua representação.

³ A ausência de grandes feitos realizados por pessoas negras nos livros de História do Brasil revela, segundo Silvio Almeida (2020), o quanto o racismo é institucionalizado. Nas palavras do escritor: “a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes” (ALMEIDA, 2020, p. 65)

ser lançado nas plataformas. Suas canções ganham uma nova força a partir da proposta portentosa do Experimento Social AmarElo, ao explorar a tecnologia nas suas diversas nuances, alertando sobre a necessidade de se refletir sobre os processos históricos e pessoais para se propor mudanças sociais. É uma proposta conceitual interessante, pois coloca as vivências pessoais como uma das principais armas para enfrentar o mundo.

Tomaremos como *corpus* da pesquisa o Experimento Social AmarElo de Emicida, com ênfase nas letras das músicas do álbum *AmarElo*. Os demais projetos que integram tal experimento são extensões dos processos artísticos e culturais do álbum, daí a necessidade de analisar também os conteúdos dessas propostas. O seguinte trabalho dará enfoque à periferia, seus moradores, espaços e sujeitos marginalizados. Outros aspectos relevantes que serão norteadores para a prossecução da pesquisa: a identidade e o canto.

Sabemos, no entanto, que a cultura hegemônica legitima e prestigia certos padrões sociais, culturais e artísticos ao mesmo tempo que deprecia e exclui os que não fazem parte do padrão estabelecido. A periferia, sob as lentes do imaginário social dominante, é vista de forma negativa. Por essa perspectiva, sua cultura e linguagem é muitas vezes desclassificada como simples, pobre, grosseira e vulgar. As notícias e reportagens televisivas, mostrando constantemente as tragédias que ocorrem na periferia, atestam essa configuração. No entanto, essa representação, vinda de um lugar não legítimo, não abarca a totalidade do que realmente constitui esse espaço. A periferia é muito mais do que isso. Ela precisa de um espaço para que a voz de seus sujeitos seja projetada e ouvida.

Partimos da hipótese de que os processos artísticos do Experimento Social Amarelo são constituídos pelos processos sociais e esses vão se modificando à medida que as manifestações artísticas e culturais vão lhe dando forma. É possível identificar a dinâmica estabelecida de textos e processos em movimento, na ressignificação dos intertextos presentes, na assimilação de culturas que resulta em novos modelos culturais, no cruzamento entre fontes identitárias, enfim, no constante devir da periferia e de seus sujeitos. A periferia é retratada no Experimento Social AmarElo de Emicida como um espaço não só de resistência, mas de existências que foram invisibilizadas por séculos e que, agora, reivindicam seu direito de ser, de superar os estigmas sociais da exclusão.

De que forma, então, a periferia é retratada por Emicida, no Experimento Social AmarElo, sendo ele legitimado, não pelo cânone, mas pelo seu lugar de fala, que lhe assegura construir com autoridade e intimidade a identidade cultural da sua comunidade? É esse o questionamento que irá nortear a pesquisa visando fornecer respostas para a problematização levantada.

Com o intuito de pesquisar sobre a periferia, estabelecendo uma relação entre arte e sociedade, atinou-se na viabilidade de desenvolver um projeto cujo tema trouxesse para cena nacional a periferia brasileira, não só como um espaço de resistência, mas de existências. Para tanto, as canções e discursos do Experimento Social AmarElo de Emicida suscitaram o desejo de trazer para o espaço acadêmico esse debate, por se tratar de estudo de uma expressão artística contemporânea, o que demanda uma investigação atenciosa sobre o tema.

Trazer essa discussão para o âmbito da pesquisa acadêmica conduz para a obtenção de novos conhecimentos, ressignificando o papel da literatura e explorando potencialidades que vão desde o fluxo das tradições ao discurso desestabilizador e contraditório típicos de narrativas contestatórias. A escolha do Experimento Social AmarElo como *corpus* desta pesquisa se deu pela significância das temáticas trabalhadas e por ter sido uma produção recém-publicada (2019/2020), o que confere ineditismo à pesquisa. O experimento apresenta assuntos atuais e relevantes e utiliza formas de atuação inspiradas em métodos de organizações sociocomunitárias, portanto, trazê-lo para ser estudado e melhor compreendido coloca a literatura sob um novo prisma, em que novas vozes dão abertura a novas abordagens e possibilidades para crítica literária.

Nos dias atuais percebe-se novas expressões na cena cultural brasileira e, como resultado dessa abertura, os primeiros reflexos, ainda tímidos, dessa renovação começam a se fazerem presentes na pesquisa acadêmica. Portanto, é possível dizer que o capital literário de Emicida na acadêmica está em construção. O amadurecimento da sua proposta enquanto artista aliado a uma postura comprometida com o social pressupõe o crescimento desse capital a cada trabalho que lança. Por ora, contudo, é ínfima sua fortuna crítica.

Em 2020, começaram a surgir as primeiras publicações de artigos sobre as músicas do álbum *AmarElo*, com algumas poucas referências no corpo dos textos

sobre os outros projetos que também fazem parte do experimento, mas sem aprofundamento sobre essas produções. Os artigos abordam as estratégias de luta e resistências de pessoas negras, a problematização da representação da imagem do negro e a análise e utilização das músicas como ferramentas de atuação docente. Somadas a esses trabalhos científicos, encontramos publicações da crítica jornalística de cultura e entretenimento que recepcionou positivamente o Experimento Social AmarElo, elogiando a qualidade do trabalho de Emicida que, em cada novo lançamento, revela uma arte em constante transformação.

Grande parte da crítica jornalística destaca o posicionamento do artista em revezar o conteúdo de suas canções, entre a denúncia e a doçura. Frisa que, no novo álbum de Emicida, o discurso contestatório e as denúncias contra o racismo, a violência e a pobreza as quais as populações negras são submetidas se perpetuam, ao passo que são inseridas outras questões como os sentimentos positivos de conexão, o amor como arma unificadora, capaz de restituir a humanidade negada a esses sujeitos, fortalecendo e levantando a voz e a autoestima do povo oprimido das periferias. Emicida empreende com o *rap* nacional a missão de desmontar o estereótipo de discurso agressivo que esse gênero musical carrega.

Dos trabalhos acadêmicos sobre a produção artística de Emicida, temos o de Ricardo Indig Teperman (2010) que analisa a batalha de *freestyle* entre os jovens Emicida e Cabral. Foi nessa batalha, conhecida como batalha da Santa Cruz, que Emicida começou a se destacar nos eventos de *freestyle* em São Paulo (SP), foi o pontapé inicial para adentrar na sua carreira como *rapper*. A análise de Teperman (2010) prima em ilustrar as diferenças socioculturais entre os duelantes e em pôr em cena os conflitos reais contracenados de maneira artística.

Laetícia Jensen Eble (2013) explora a crítica interdisciplinar que privilegia a questão da representação do negro no *rap* se inserindo no âmbito dos estudos culturais já que o *rap* é visto como um gênero artístico que concilia estética e política. Entre as letras do rap nacional analisadas, estão algumas de Emicida. A pesquisadora ressalta que os autores da periferia, sujeitos marginalizados pela sua origem étnica e territorial, encontram no gênero musical em estudo a possibilidade de reescreverem suas histórias, num processo de autorrepresentação que imprime compromisso com sua origem e raízes étnico-culturais. Confrontam representações e estereótipos que inferiorizam e marginalizam, sobretudo, o negro.

Adriana Silva Teles Boudoux (2016) compreende as músicas de Emicida como um poderoso material que pode ser utilizado pelo professor em sala de aula. A autora destaca as músicas do segundo trabalho de estúdio do artista, lançado em 2015, o álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, resultado de uma viagem que o rapper fez à África para conhecer a história e a cultura daquele continente e suas relações com o Brasil. Apresenta também a experiência formativa de estagiárias, alunas do curso de História, que levaram a proposta de inserir em sala de aula a música de Emicida, favorecendo para a construção de uma pedagogia crítica e cidadã nas aulas da disciplina de História. A experiência mostrou que a prática foi viável fazendo com que os alunos de uma escola pública da periferia de Conceição do Coité (BA) se sentissem sujeitos da História. Mas, para que isso aconteça, é preciso que o currículo, tanto das escolas de educação básica quanto o acadêmico, seja repensado, para que a formação do professor de História assuma um multiculturalismo crítico.

A análise de Luiz Augusto Salles Campbell Ramos (2016) explora as diferentes linguagens (fotografia, vídeos e música) utilizada por Emicida que nessa época já procurava mostrar e experimentar novas formas de produzir conteúdo. Ramos (2016) refere-se a Emicida como o maior exemplo dessa ‘nova era’ do rap, que usa as redes sociais para divulgação do seu trabalho utilizando diversas linguagens que redeu a visibilidade tanto do seu trabalho como do gênero musical *hip-hop*. O estudo pretende criar uma narrativa visual para mídia digital por meio da fotografia em movimento, que incorpora áudio e vídeo, tendo como palco os shows populares da Semana do *hip-hop* na cidade de Bauru.

Gabriel Gutierrez Mendes (2016) analisa o videoclipe da música “Boa Esperança” através da conjugação das diferentes linguagens com uma investigação acerca das transformações sociais ocorridas na última década. O videoclipe trata abertamente da questão do racismo, adotando uma “transtemporalidade” por meio da linguagem audiovisual, numa negociação entre o passado e o presente. É explícito o paralelo entre o passado escravocrata do Brasil e a sociedade atual: “ainda há um resquício importante de escravidão dentro das cozinhas e portarias brasileiras, exatamente os lugares de trabalho habitados pelos negros presentes no clipe” (MENDES, 2016, p. 103). Segundo as conclusões da autora, o videoclipe sugere que a expansão de direitos para a população menos favorecida acirrou os conflitos sociais brasileiros. Retrata também de maneira metafórica o empoderamento e a ocupação

de espaços de poder e de fala por parte do subproletariado.

Daniela Faria Grama (2017) faz uma análise linguística das letras das canções “Carnavália”, do conjunto musical Tribalistas, e “Quero ver quarta-feira”, do *rapper* Emicida, a fim de compreender como o carnaval é representado. Para tanto, utilizou como base teórica a Gramática Sistêmico-Funcional, em específico a metafunção ideacional experiencial (sistema de transitividade). Daniela, ao realizar a análise interpretativa das orações relativas às canções analisadas, pode constatar que “Carnavália”, dos Tribalistas, ilustra o carnaval de maneira poética e idealizada enquanto que “Quero ver quarta-feira”, de Emicida, discorre sobre o carnaval de modo crítico, abrangendo questões econômico-político-sociais.

Poliana da Silva Carvalho *et al* (2018) busca aprimorar os estudos literários a partir do discurso de dois escritores negros de origem humilde e periférica, Lima Barreto e Emicida. Ambos construíram por meio de suas obras “um amplo painel da sociedade na qual estavam inseridos, jamais abdicando do que era a função maior da literatura: intervir nas questões de seus tempos, expondo, por meio de suas subjetividades, um discurso para aqueles que são atormentados pela intolerância social.” (CARVALHO *et al*, 2018, p. 724). Pode-se inferir que os dois enunciadores não se limitaram a escrita no que diz respeito ao campo estético ou ao tratamento com os temas, buscaram a partir disso uma prática de intervenção nas questões urbanas e sociais de sua época, militando a partir de uma literatura rica e combativa, dando voz às minorias, aos marginalizados.

Rafael Almeida Cruz (2019) realiza um paralelo entre os *griots*, figuras importantes para a cultura africana, e os MC’s contemporâneos, utilizando como objeto de estudo o *rapper* Emicida e sua obra musical. Vale ressaltar que o *griot* é um indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar ou transmitir as histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo. Ensinam arte, o conhecimento de plantas, tradições e aconselham membros das famílias reais. Esse papel de manter viva uma memória ancestral tem sido também uma das tônicas do trabalho de Emicida, principalmente, depois de sua viagem à África que resultou no seu segundo álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (2015). Emicida se coloca no papel de contador de histórias do seu povo, da população negra da periferia brasileira, uma espécie de *griot* modernizado, já que utiliza dos recursos tecnológicos e das diferentes linguagens para se comunicar. É possível perceber a ligação que o artista estabelece entre Brasil e África, utilizando de elementos da identidade negra,

associando a um passado em comum o presente vivenciado.

Marcelo Gomes e Nicolle Pontes (não datado) analisa os aspectos semióticos da música (análise rítmica, harmônica, melódica e verbal) e da letra da canção “Boa esperança” de Emicida, a fim de desvelar a mensagem de empoderamento negro. Porém, destoando dos instrumentos comuns de empoderamento de classe, a música analisada exhibe e denuncia as mazelas sociais em uma perspectiva agressiva, de revolta às opressões sofridas durante séculos pela classe dominante.

Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da Silva (2017) propõe compreender a ancestralidade na produção musical de Emicida, identificando e explorando os elementos típicos da música africana presentes na música nacional. É através do *rap* que Emicida procura reviver a majestade mítica do negro brasileiro com intenção de elevar a autoestima dos afro-brasileiros e revalorizar a cultura nacional. O pesquisador conclui que a obra de Emicida é ancestral por “relembrar os nomes, os sons, os valores e a estética negra que vem sendo construída há séculos no Brasil” (SILVA, 2017, p. 62), fazendo uma ponte entre a cultura negra brasileira contemporânea e a que desembarcou dos navios negreiros no século XVI e que se consolidou, apesar dos pesares. “É ancestral por continuar lutando com resistência para um dia ver essa faceta de nossa cultura valorizada como deve verdadeiramente ser” (SILVA, 2017, p. 62).

Carolina Fernanda Coelho Soares (2018) investiga os processos que possibilitaram a construção midiática de Emicida como *rapper* empresário. Nesse contexto, pretende compreender as vantagens e desafios de inserir o *rap* na lógica de mercado. Além do seu grande destaque no *rap* nacional, Emicida se estabilizou “como dono do negócio mais bem-sucedido na história do hip-hop brasileiro, a Laboratório Fantasma (SOARES, 2018, p. 11) que surgiu com a intenção de fazer uma produção independente, mas que foi aos poucos ampliando sua relação com a rede de negócios. Emicida surge no ambiente midiático no mesmo momento que a redemocratização do Brasil, a partir do governo Lula, mostrava seus efeitos: reconfiguração da pirâmide social com a expansão dos programas sociais que possibilitou a ascensão das classes populares; a expansão do acesso à *internet*, facilitando a atuação das gravadoras independente e autopromoção dos artistas. Emicida aproveitou essas aberturas para ocupar espaços que antes lhe eram negados, legitimando suas produções, construídas a partir de sua própria perspectiva, assim como possibilitou a inclusão do

rap dentro da indústria fonográfica nacional.

Alexandre Carvalho Pitta (2019) investiga como as produções de Crioulo e Emicida revelam uma leitura sobre a modernidade tardia brasileira, desconstruindo os discursos hegemônicos sobre uma identidade brasileira homogênea, assim como os estereótipos que construíram uma imagem negativa dos afrodescendentes. As obras desses escritores operam formas de insurgências contra a violência sobre o corpo negro, contra a necropolítica que assassina o povo negro no Brasil. A missão desses artistas em combater esse sistema de opressão secular foi revelada a partir de diferentes espaços de atuação e diferentes formas que cada um deles assumiram para fazer de suas múltiplas atuações artísticas um caminho que ressignifique o estar no mundo.

Os temas mais recorrentes do referencial acadêmico sobre a produção artística de Emicida, disponibilizados para essa pesquisa, tratam do *rap* e *hip-hop* como ferramentas de resistência e mudança social; da rescrita da história da diáspora e da cultura afro-brasileira; da identidade negra, ancestralidade, oralidade; da linguagem performática do videoclipe da performance nas batalhas de improviso entre outros.

As pesquisas, na sua maioria, voltam-se para o discurso combativo, contra-hegemônico das canções de Emicida, o que confere a sua música um lugar-comum, o da música de reação e resistência. Não se pode negar a existência dessa fórmula em suas canções, porém insitir em pôr em evidência apenas esta via, limita o trabalho do artista que tem a cada nova produção ampliado os horizontes da música *hip-hop* com novidades criativas que merecem ser estudadas.

Em seu mais novo trabalho, o Experimento Social AmarElo, corpus dessa pesquisa, Emicida apontam mais uma vez para a urgência em transformar a realidade caótica enfrentada pela maioria dos brasileiros, no que diz respeito ao social e ao político. Como diferencial, traz a periferia como um projeto artístico e intelectual, mas sendo esse constituído por processos sociais que se dinamizam ao ganhar forma através das canções e de outras formas de comunicação difundidas pelo artista. Emicida investe numa iniciativa multiplataforma que adquire relevância, tendo em vista o contexto pandêmico da covid-19 que estamos enfrentando. Traz conteúdos em vídeos no *YouTube* e em *podcasts*, nas plataformas de *streaming*, inspirados nas mensagens do álbum *AmarElo*.

Essas formas são ferramentas democráticas diferenciadas e multifacetadas de expressão e emancipação de um sujeito que constrói de maneira afirmativa uma identidade coletiva do negro proveniente da periferia, valorizando a cultura e ações sociais da comunidade.

Temos uma voz autoral, consciente, ativa e oriunda da periferia urbana que sonha em ter uma vida plena, tanto para si como para os seus. Por esse motivo, é importante conhecer os caminhos que essa voz percorre e qual o impacto que ela produz ao querer alcançar esferas sociais não esperadas. É uma excelente ferramenta artística e política, por trazer para a cena nacional a periferia brasileira por diferente viés: social, político e afetivo,

Periferia, comunidade, favela ou mesmo as palavras gueto e subúrbio são usadas para designar o lugar de moradia dos pobres da cidade. É praticamente automática essa associação da periferia como um lugar de exclusão. No videoclipe, a periferia não é retratada apenas como um referencial geográfico de bairros pobres afastados da cidade, pois é nesse lugar que os pobres periféricos criam um espaço que lhes é próprio, servindo também de base para a constituição de uma identidade coletiva.

A estética da periferia, trabalhada por Emicida, é pautada na cultura *hip-hop*. O viés declaradamente político de suas canções fende as estruturas de poder que o colocou e coloca seus irmãos da periferia como excluídos e subalternos. A atitude contestatória não é o fim, mas o meio de mostrar que os sujeitos que estão à margem são capazes de assumir uma postura política e de serem agentes transformadores de sua realidade. O desejo de transformação parte de si em direção ao outro numa construção coletivamente solidária, capaz de transformar as dificuldades em possibilidades, em que a serenidade de enfrentar a vida é um caminho promissor. Os elementos estéticos alinhados a essa nova postura favorecem o seu poder de fala com legitimidade.

Os interesses comuns na esfera urbana e social estabelecem a autoidentificação desses sujeitos como uma categoria de favelados/marginalizados/subalternizados que denuncia a falta de oportunidades, o racismo, a violência, ao mesmo tempo que encoraja os seus a construir uma cultura do pertencimento através de manifestações identitárias, marcadas pela diversidade e

pluralismo. Emicida, nas letras e performances audiovisuais do álbum *AmarElo*, associa também a essa identidade marginalizada as questões de gênero, sexualidade, “raça”⁴ e classe e coloca na cena social esses sujeitos que buscam construir toda uma rede de solidariedade entre os outros.

Além do valor social e antropológico do Experimento Social AmarElo, esse possui também uma relevância estética, cultural e pedagógica, quanto às várias referências que as canções do álbum mesclam, o que é uma característica do *rap*. Daí a importância de estudar a intertextualidade presente nas canções do álbum *AmarElo*, e como a presença de vozes anteriores são ressignificadas, colocando-as em diálogo com a realidade da periferia e de diferentes esferas sociais: família, amizade, comunidade. São essas e outras relações dialógicas que serão analisadas a partir das diferentes técnicas intertextuais firmadas em suas canções e os diferentes efeitos de sentido gerados, adotando as tipologias formalizadas por Gérard Genette (2006), como a citação, a referência, a alusão entre outras.

Considerando a instigante busca do conhecimento do mundo através da arte e literatura, a pesquisa exige uma abordagem interpretativa do seu *corpus*, o Experimento Social AmarElo de Emicida, tendo em vista o caráter bibliográfico demandado, dentro da linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI.

O caráter multifacetado desse objeto de estudo revela a possível necessidade de transitar em várias áreas do conhecimento como a Linguística, Sociologia, Antropologia, com foco nos Estudos Literários. Dessa forma, as fontes bibliográficas serviram para nos instigar a olhar os fenômenos como problemas a serem considerados e questionados.

Quanto a escolha do tema, essa se deu, levando em conta o interesse da pesquisadora, e partindo também da identificação dos assuntos recorrentes na leitura

⁴ Segundo Almeida (2020), o termo “raça” não é fixo, ele é um conceito relacional e histórico em que a “raça” opera a partir de dois registros básicos: como característica biológica ou étnico-cultural. Porém o autor ressalta que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem um tratamento discriminatório entre os seres humanos, destacando que a noção de “raça” é um elemento político utilizado para justificar as relações de poder e opressão. A constituição do termo “raça” está, portanto, ligada a tratamentos discriminatórios entre os seres humanos, fazendo com que o uso do termo, em muitas situações, seja problemático. Por essa razão, opto por escrever “raça” entre aspas, como indicativo da desumanização dos processos de racialização ocorridos e que estão semanticamente atrelados ao termo.

e análise do *corpus* da pesquisa. O tema foi definido a partir das três palavras-chave: Periferia, Identidade e Canto. No levantamento bibliográfico preliminar, algumas fontes foram consultadas como livros, teses, dissertações, periódicos, material impresso e virtual, o que definiu os tópicos dos pressupostos teóricos que conduziram a pesquisa e a produção desse trabalho.

Pode-se identificar leituras fundantes que vinculam essa pesquisa ao campo interdisciplinar dos estudos culturais. Tais leituras serviram de fonte para os principais pressupostos, conceitos e categorias teórico-analíticas. Assim temos Lourdes Carril (2006) que estuda a periferia como um “quilombo urbano”; o quilombismo, de Abdias do Nascimento (2019); a negritude a partir da análise de Kabengele Munanga (2009); a descolonização do eu e o tornar-se sujeito propostos por Grada Kilomba (2019); o estudo da condição do subalternizado por Gayatri Chakravorty Spivak (2010); o lugar de fala, didaticamente, discutido por Djamila Ribeiro (2019); os estudos de Lélia Gonzalez (2020) sobre as particularidades das questões raciais e de gênero no Brasil, reforçado pelo de Carla Akotirene (2020); a psicopatologia do negro a partir da perspectiva de Frantz Fanon, o processo de criouliização da poética da diversidade de Édouard Glissant (2005); a Literatura marginal/periférica definida por Ferréz (2005) e Paulo Roberto Tonani Patrocínio (2013); o vínculo que há entre as culturas do Atlântico negro de Paul Gilroy (2001); as práticas de intertextualidade sondadas por Tiphaine Samoyault (2008) e Ingedore G. Villaça Kock (2012); o poder transformador do amor, segundo Bell Hooks (2020). Esses são alguns dos principais autores e conceitos que nortearão a pesquisa.

No segundo capítulo, a periferia será abordada e analisada como espaço de afirmação de uma cultura e de identidades de caráter não só político, mas também posicional e conjuntural, tendo em vista a sua formação num tempo e lugar específico (HALL, 2006). Esse espaço, onde sujeitos marginalizados recriam diferentes modos de vida, é retratado sob o prisma da Literatura marginal/periférica e por extensão do próprio movimento *Hip-hop*. A periferia, apesar de ter surgido sob signo da exclusão social, é revelada no Experimento Social AmarElo na contramão dessa ideia. Representada por um discurso plural e coletivo, a periferia, como uma espécie de locus identitário, ganha força, empodera-se, afirmando o poder tanto de contestação como de articulação de seus agentes sociais. É nessa perspectiva de valoração desse espaço, que foi possível perceber a aproximação que há entre periferia e quilombo,

tendo em vista os modos de organização sociocomunitário e a democratização desse lugar. A periferia passa a conquistar, então, um lugar na esfera pública, através do discurso político e social e da linguagem artística e poética de seus sujeitos. Dessa forma o objetivo da análise é, portanto, averiguar no Experimento Social AmarElo a capacidade de expressão e autorrepresentação desses sujeitos, provenientes da periferia, através da arte, em especial, do canto.

O terceiro capítulo tem como foco investigar fontes identitárias representadas no Experimento Social AmarElo, a partir da interseccionalidade entre gênero, sexualidade, “raça” e classe. A identidade do sujeito negro da periferia será analisada em toda a sua complexidade, descartando a ideia de uma identidade permanente, já que essa se constrói e se reconfigura a partir das relações históricas e sociais. Assim, as identidades, ao longo desses processos sociais e históricos, podem se deslocar ou se cruzar. A periferia retratada como espaço político é determinante na construção da identidade dos moradores de comunidades⁵ que será discutida a partir das continuidades e rupturas nas relações das categorias acima citadas, desmontando estereótipos.

Partindo do entendimento que o gênero musical adotado pelo artista é o *rap* com suas imbricações no samba, os dois últimos capítulos apontam para a análise dos aspectos que definem as canções do álbum *AmarElo* em tal categoria, assim como sinaliza para outras possibilidades que põe em questão a suposta fixidez de um gênero ou de um estilo. Assim, são gerados outros modelos a partir dos já existentes como ocorre, por exemplo nas constantes relações intertextuais de que trata o quarto capítulo. Já o quinto capítulo propõe examinar os diálogos interculturais, as influências que reconfiguram as canções de Emicida trazendo-as para uma realidade específica que se amplia, abrançando outras realidades, outras culturas a partir de uma força utópica. Assim, as canções do álbum *AmarElo* de Emicida são envolvidas por uma espiral de temas, estilos e posturas, numa dinâmica pungente, mas acima de tudo, amorosa, em que o amor, enquanto sentimento e ação, aparece como uma proposta utópica capaz de unir os diferentes.

⁵ Convencionaremos utilizar o termo comunidade por ser uma forma eufêmica do termo favela, cujo uso corrente incorre a significações excludentes, associadas a criminalidade. Para Birman (2008), o uso do termo comunidade aponta para um contradiscurso em favor dos moradores da favela, destacando suas qualidades morais, seus modos de vida e cultura.

Os capítulos, conforme foi delineado, compõem um único tecido em que os fios temáticos se entrelaçam em diferentes perspectivas e abordagens o que confirma o caráter prismático do Experimento Social AmarElo. Assim, o seguinte trabalho, Periferia, identidade e canto: o Experimento Social AmarElo de Emicida propõe pesquisar em suas canções e discursos a construção afirmativa de uma identidade coletiva do negro proveniente da periferia, através da valorização da cultura e ações sociais das comunidades, com ênfase no canto como ferramenta de expressão e emancipação.

2 A PERIFERIA NO EXPERIMENTO SOCIAL AMARELO

A periferia urbana tem ocupado um espaço central na produção discursiva brasileira contemporânea como um relevante território a ser explorado. Entre essas produções está o Experimento Social AmarElo de Emicida que nos apresenta um olhar crítico, de dentro desse espaço, que busca esquadriñar a periferia enquanto produtora de signos culturais e discursos. Portanto, ela é colocada em foco não só como um território, mas também como um local no qual o discurso é produzido, numa perspectiva em que a noção de espaço se politiza, já que esse é concebido segundo suas definições identitárias, delineadas na interatividade de subjetividades individuais e referências coletivas. Dessa forma, a análise partirá da associação da periferia à sua materialidade intensamente simbólica, em que as identidades se localizam de forma plural e diversa nesse espaço de identidade definido por isolamento, conflito e divergência, mas, em contrapartida, sinalizando para a comunhão de valores e ações conjugadas em convergência a interesses coletivos.

2.1 Abordagem discursiva da periferia como um espaço experimental e dinâmico

Agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. [...]. Não somos mais o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (FERRÉZ, 2005)

A periferia é o eixo principal do Experimento Social AmarElo de Emicida, não só como cenário das narrativas, mas como um espaço experiencial e dinâmico que, nesse primeiro momento, irá sugerir uma abordagem discursiva desse espaço periférico e de suas vozes. Ao trazer a periferia como um espaço de resistência em que é possível uma transformação social por parte de seus agentes sociais, Emicida se utiliza de elementos estéticos, políticos e éticos próprios da cultura *hip-hop*, da qual o *rap* faz parte, e da produção literária da periferia. Ao propor uma análise do experimento, procuro averiguar como são construídos os mecanismos discursivos utilizados por Emicida na construção da imagem da periferia em toda a sua complexidade, que envolve um espaço dinâmico de organização e significação. Dada a ênfase na análise das letras das músicas do álbum *AmarElo*, essa aproximação com

a Literatura marginal/periférica se faz necessária, por apresentar leituras e compreensões sobre a textualidade poética presente nas canções.

Sendo a compreensão espacial da periferia definidora dos movimentos acima citados, optaremos em denominar de Literatura Marginal/Periférica, uma vez que a periferia é um espaço amplamente enfatizado pelos autores periféricos, não se limitando apenas a um território à margem, de exclusão. Sua presença na construção dos discursos revela a afeição política e identitária desses territórios negligenciados, de forma a demarcar uma territorialidade no âmbito da produção discursiva que busca uma esfera de legitimação. Segundo Patrocínio (2013), o principal elemento que conta na Literatura marginal/periférica é a origem de seus produtores discursivos, ser ou ter sido residente de um dos bairros de periferia. Emicida se encaixa nessa premissa.

Criado no Jardim Fontális, periferia da zona norte de São Paulo, a voz autoral do *rapper* surge num processo de afirmação de sua identidade periférica, lançando mão do seu direito ao grito em que sua voz ativa e consciente procura resgatar e, ao mesmo tempo, construir, com autoridade e intimidade, a identidade cultural da sua comunidade, a partir do seu local de enunciação.

Despontando no final dos anos 80, a Literatura marginal/periférica posicionou-se como uma representação artística e política, contra o poder hegemônico vigente que exclui, segrega e hierarquiza sujeitos pertencentes a grupos e espaços marginalizados como a periferia. Além disso, essa literatura se tornou um meio de afirmação da identidade periférica, vocalizando experiências, resistências e conquistas de quem foi e é afetado pela ordem social desigual, estabelecida desde a colonização.

A faixa-título do álbum *AmarElo* apresenta esse acentuado discurso de contestação que a Literatura marginal/periférica propõe, expondo a condição de vulnerabilidade dos sujeitos da periferia e o enfretamento dos problemas existentes nesses setores marginalizados, como retrata os primeiros versos da música:

Eu sonho mais alto que drones
Combustível do meu tipo? A fome
Pra arregaçar como um ciclone (entendeu?)
Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome (EMICIDA, 2019)

A capacidade de sonhar alto do sujeito da enunciação é resultado da

inconformidade perante situações precárias às quais está suscetível. A fome e suas consequências destrutíveis, tal qual um ciclone, não foi determinante para torná-lo mais um número a compor as estatísticas dos problemas gerados pela miséria. Assume uma forma de enunciação política e ética que, de certa forma, sugere um caminho a ser trilhado, um caminho de resistência diante das opressões e de seus opressores:

O abutre ronda, ansioso pela queda (sem sorte)
 Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (bem mais)
 Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
 Estilo água, eu corro no meio das pedra (EMICIDA, 2019)

Os versos são compostos por uma potencialidade de resistência que nasce da necessidade de o sujeito sobreviver mediante o caos, metaforicamente representado pela habilidade da água em fazer o seu percurso em meio as pedras.

É importante que se pense o lugar de fala do artista, sua localização social que transcende os limites da representação e opera em favor das urgências de vozes historicamente silenciadas. “Pensar o lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta.” (RIBEIRO, 2019, p.89).

Temos uma escrita que parte do eu periférico que testemunha sua própria condição social. Emicida não é o “Outro”, mas ele próprio; não mais objeto, mas sujeito, como revela as seguintes estrofes:

Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
 Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
 Sem melodrama, busco grana, isso é hosana em curso
 Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso

É um mundo cão pra nóiz, perder não é opção, certo?
 De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
 Num deixo quieto, num tem como deixar quieto
 A meta é deixar sem chão, quem riu de nóiz sem teto (EMICIDA, 2019)

A voz do poema, que ecoa a do próprio autor, afirma “eu sou um dramaturgo”, o autor da própria história, que abraça a missão moral de escrever uma nova narrativa que possa afastá-lo da lama que lhe foi reservada; além de conclamar seus pares a fazer o mesmo, o que nos remete ao desejo de formar uma consciência crítica e libertadora tão presente nas produções de autores da periferia. Consolida-

se, portanto, a ideia de que a história pode ser “interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS, 1990, p. 152).

A autorrepresentação se expande em direção a uma coletividade quando a enunciação, aparentemente individuada do “eu sou”, é ampliada pelo “nóiz”, dada a condição que o “mundo cão” projeta para os indivíduos de sua classe. Carentes de oportunidade, “perder” não é opção quando não se tem recursos, nem “chão”, nem “teto”, nem vez, nem voz. Emicida, como um representante de seu grupo, da sua comunidade, reivindica um espaço de fala não apenas para si, mas para os seus que sofrem os estigmas da exclusão social:

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz?
Alvos passeando por aí

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi. (EMICIDA, 2019)

Patrocínio, ao tratar da enunciação coletiva presente na Literatura Marginal/Periférica, destaca que “tal procedimento pode ser lido como um exercício etnográfico, uma vez que a demarcação do território periférico, assim como a construção de personagens, se assemelha aos seus pares factuais” (2012, p. 60), no entanto, esse procedimento não se trata de simples transferências de elementos reais para o campo literário ficcional, mas de um olhar consciente e crítico que (in)surge de dentro desse espaço marginalizado expondo, com propriedade, não apenas as “feridas” e “cicatrizes”, mas também as potencialidades e conquistas, as vivência de seu povo.

Determinados temas precisam, portanto, ser compreendidos a partir do lugar de fala (RIBEIRO, 2019) ou lugar social desses sujeitos. Emicida propõe que o deixe falar, o que sugere que essa voz precisa ser ouvida, uma vez que os processos de representação expostos por outros olhares “roubam a voz” desses sujeitos, fazendo deles objetos, vítimas, incapazes de serem vistos como agentes transformadores da sua realidade. Esse silenciamento imposto que Spyvak (2010) chama de violência epistêmica, leva a voz autoral do poema a insistir:

Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir (EMICIDA, 2019)

Os versos ilustram o que Spivak (2010) consegue captar, o sentimento do sujeito subalternizado, usurpado quanto ao seu direito de fala. As representações fazem, muitas vezes, da dor do subalterno uma espécie de apelo emocional, em que seus representantes alcançam o reconhecimento através de supostas vítimas impotentes que esperam o resgate e a salvação por intermédio deles.

Condizente ao pensamento da teórica indiana, no Experimento Social AmarElo, é construído um espaço que oportuniza e dar condição do subalternizado falar por si. Como artista e pensador influente, Emicida condiciona esse espaço, preparando-o para que a sua fala, a fala de um subalternizado, possa ser ouvida, articulando-se na sua própria língua, sua própria cultura.

O poeta Sérgio Vaz (2008), no “Manifesto da Antropofagia Periférica”⁶, faz essa mesma apreciação sobre as representações da periferia quando diz que a periferia os une “pelo amor, pela dor e pela cor”⁷, e que “a Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”⁸. Essa arte não pode vir da mão do “algoz” que ganha visibilidade a partir das misérias do outro, anulando esse, enquanto sujeito, uma vez que a estrutura discursiva hegemônica é construída socialmente contra ele, silenciando-o e condenando-o a invisibilidade.

Ferréz também em seu ensaio “Terrorismo Literário”⁹ fala do problema de representação dos “excluídos sociais”:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados “excluídos sociais” e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. (FERRÉZ, 2005, p. 11).

A Literatura marginal/periférica vem para expandir os referenciais da periferia, representando a cultura do seu povo que luta por um espaço no campo da literatura.

A reivindicação de Emicida, na música “AmarElo”, vai além do espaço de fala que se pretende conquistar, buscando inserir a plenitude da sua existência, que

⁶ O texto completo está presente no livro *Cooperifa: Antropofagia periférica*, de Sérgio Vaz (2008)

⁷ Trecho do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz (2008).

⁸ *Ibidem*.

⁹ O ensaio se encontra na coletânea de textos *Literatura Marginal*, organizado por Ferréz (2005)

joga contra o perigo de se construir uma história única (ADICHIE, 2019). Suas dores fazem parte de sua vivência, mas não contempla a totalidade do seu estar no mundo enquanto ser humano. Daí a importância de analisar essa voz a partir de um lugar específico que no caso é a periferia, *lócus* de vivência de sujeitos que carregam marcas sociais excludentes. Vejamos os seguintes versos:

Figurinha premiada, brilho no escuro
 Desde a quebrada, avulso
 De gorro alto do morro e os camarada tudo
 De peça no forro e os piores impulsos
 Só eu e Deus sabe
 O que é 'num ter nada, ser expulso
 Ponho linhas no mundo
 Mas já quis pôr no pulso.
 Sem o torro, nossa vida não vale
 A de um cachorro triste (EMICIDA, 2019)

A escolha semântica do termo “quebrada” retratada a precariedade do local. Em contraste com essa realidade, contudo, “brilha no escuro” a “figurinha premiada” do sujeito que insurge em meio à condição de precariedade em que vive. Ao pôr “linhas no mundo”, o sujeito assume a agência de enfrentar essa condição, concretizando ações afirmativas de superação da realidade. Porém suas experiências, ações e reflexões não são um exercício isolado, elas perpassam uma coletividade. Assim, é constante, nos versos das canções do álbum *AmarElo*, o fluxo da primeira pessoa do singular (eu, meu, minha) para primeira pessoa do plural (nós, nosso, nossa), como já identificado.

A periferia, sua linguagem e cultura, é representada, sugerindo posicionamentos e diversos questionamentos, inclusive, sobre o imaginário social desse espaço. Tais aspectos são identificados na letra de *AmarElo*:

Vovó diz, odiar o diabo é mó boi,
 Difícil é viver no inferno
 E vem à tona
 Que o mesmo império canalha, que não te leva a sério
 Interfere pra te levar a lona
 Então, revide! (EMICIDA, 2019)

“Mó boi” é uma gíria muito usada em São Paulo, principalmente, na periferia, de onde provavelmente surgiu tal expressão que significa “é fácil”. No contexto, a expressão se refere a facilidade que se tem de estereotipar pessoas, numa lógica maniqueísta que deprecia indivíduos de determinados grupos sem ter o

conhecimento da realidade cruel em que estão inseridas, do “inferno” em que vivem. Para Bhabha (2013, p. 118), o estereótipo é uma estratégia discursiva de representação paradoxal, pois tanto conota fixidez, ordem imutável como “desordem, degeneração e repetição demoníaca”, decorrente do repertório de poder e dominação. Como ponto de intervenção à essa ordem dominante, a proposição de expor as estruturas de opressão do “império canalha” ressoa como mecanismo de intervenção social e de possibilidade de superação da condição de subalternidade que se consagra no *sample*¹⁰ “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro” (BELCHIOR, 1976 apud EMICIDA, 2019).

Há a presença de uma linguagem própria da periferia, mas que muitas vezes ultrapassam os limites territoriais. Muitas gírias, expressões, neologismos próprios dos *rappers* são de uso já consagrado dentro e fora da periferia. Contudo, é importante destacar que, no discurso de Emicida, há um empenho em instaurar uma linguagem de rasura na tradição literária hegemônica. Há a normalização da fala periférica como organizadora do discurso, subvertendo a norma com seu coloquialismo.

Segundo Patrocínio, não existe uma forma única de expressão da periferia. Portanto, a Literatura marginal/periférica “não se baseia em pressupostos estéticos estanques que fixam normas literárias” (PATROCÍNIO, 2013, p. 55). Analisar o discurso a partir do critério de uma linguagem fixa resultaria num procedimento que reproduziria uma compreensão estigmatizada sobre a periferia. Porém, a escolha de Emicida em manter uma linguagem própria do seu local de origem, ressalta o desejo de mostrar o quanto ainda permanece ligado às suas raízes, de modo a utilizar tal linguagem como um componente representativo de sua identidade periférica. Assim, “em princípio, o único elemento que une as diversas vozes contidas no grupo é a afirmação do mesmo espaço de enunciação: a margem” (PATROCÍNIO, 2013, p. 55), a periferia, lócus identitário que aglutina várias vozes.

É possível perceber que as letras das músicas do álbum *AmarElo* de Emicida constituem uma produção discursiva com forte teor ideológico. Apresenta um discurso combativo, politizado, em que o conteúdo, com suas autorrepresentações, ganha relevância, a fim de afirmar a existência de uma minoridade “excluídos sociais” invisibilizada pela história oficial. Apesar do declarado viés ideológico, a dimensão

¹⁰ Técnica musical em que amostras de som ou trechos de determinada música são utilizados para compor uma nova canção.

estética não é negligenciada. A estética da periferia existe na linguagem, na seleção do vocabulário, nas várias formas de existir dos atores sociais que integram as produções artísticas e culturais. O ideológico e o estético são indissociáveis. A complexidade das letras da música do álbum *AmarElo* é tamanha que o artista expande o horizonte de possibilidades para além do *rap* apresentando outros projetos que reforçam e complementam a função social da sua produção artística, que une sob o título de Experimento Social AmarElo.

Assim como a Literatura marginal/periférica está, segundo Patrocínio (2013), para além de um movimento literário, o Experimento Social AmarElo de Emicida está para além de seu consumo enquanto arte/música/literatura:

Por este prisma concebo tais produções como resultantes de um complexo empreendimento cultural e político encenado nas periferias urbanas das grandes capitais paulistas. Na contemporaneidade temos observado o empenho de diferentes organizações não governamentais e grupos ligados à periferia em formar uma imagem própria para si utilizando como veículo de suas representações a música, a fotografia e o vídeo. A Literatura Marginal, nesse sentido, não pode ser tomada como um fenômeno isolado. Mas, no caso específico da literatura, esse fenômeno se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. (PATROCÍNIO, 2013, p. 64).

A compreensão de Patrocínio (2013) sobre tais produções justifica o porquê da necessidade de Emicida se expressar de tantas maneiras diferentes. Em entrevista ao canal *Entrelinhas*, dirigido pelo escritor Sílvio Almeida, Emicida fala sobre a necessidade de se comunicar de tantas formas. Para ele, “a vida é dramática... sendo a vida dramática eu preciso mostrar que existem várias possibilidades de existir” (EMICIDA, 2020). Emicida fala a partir de um lugar, da periferia com seus dramas (violência, tráfico de drogas, morte) e as viabilidades no modo de existir. A visão de Emicida sobre a vida deve ser analisada a partir desse lugar, lócus identitário que atravessa toda a construção do seu discurso. Depreende-se, portanto, a importante função política, social e humanitária das canções de Emicida, sem, contudo, abnegar o plano estético.

Emicida, como detentor de um saber sobre a realidade da periferia urbana, apodera-se da voz coletiva que parte de dentro da periferia, assumindo a missão de construir, com propriedade, a imagem desse espaço de excluídos, por meio de uma estética própria que identifique tal espaço. As letras de suas canções, em *AmarElo*,

envolvem personagens a partir da realidade periférica: o próprio autor, que edifica a enunciação coletiva; os leitores, para quem a voz autoral se posiciona a partir de um discurso pedagógico e ético, destacando questões sociais consideradas marginais; e o espaço, a periferia, como o centro-margem da enunciação.

2.2 'Antigamente quilombo, hoje periferia'¹¹: a práxis da coletividade negra

Os vários problemas urbanos como a violência e serviços públicos precários suscitam um debate sobre territórios como a periferia, que nasceram sob a tutela de um projeto de exclusão que faz parte do próprio existir do capitalismo. Os problemas da periferia são uma espécie de reatualização da exclusão social e territorial que é uma constante desde o período da colonização, em que as senzalas eram os lugares com condições precárias e sub-humanas destinados aos escravizados e esses, como forma de resistência, buscaram se refugiarem locais distantes dos núcleos de colonização, que passaram a ser chamados de quilombos.

Se apropriando da metáfora do quilombo como lugar de atuação e de organização de luta, a correlação entre esse espaço e periferia conduzirá a possíveis respostas para a problematização de como a periferia é retratada no Experimento Social AmarElo de Emicida. O destaque vai para o sentimento de resistência e luta presentes na poética de suas músicas, munidas também por um sentimento de união, em que os sujeitos envolvidos se solidarizam pela dor conduzindo-os a uma prática comunitária. Associadas a esse foco, estão as formas de organização que Emicida apresenta nos outros projetos do experimento, em especial, no Amarelo Prisma.

Muitos estudos já trataram o quilombo como um lugar de isolamento e marginalização sob a luz de um discurso colonialista que ainda perdura no imaginário de muitas pessoas. Com o fim da escravidão, o lugar que assumiu essa visão de precariedade que se tinha (ou ainda se tem) a respeito dos quilombos foi a periferia, favela, morro, mucambos dentre outros nomes dados a esses locais, onde havia uma presença maciça de ex-escravizados e seus descendentes.

O surgimento da periferia realmente aconteceu sob esse signo de exclusão, porém a formação desse território deu às pessoas que nele habitam um sentimento de territorialidade que Andrade (1995) chamou de consciência de confraternização.

¹¹ Título do álbum e música do grupo de rap Z'África Brasil

Essa consciência de participação a partir da qual os indivíduos buscam organizar suas condições de vida está bastante presente no discurso de Emicida. Faz da periferia um quilombo urbano, porque parte da concepção de que “nesse território há outro caminho para considerar essas condições de vida” (CARRIL, 2006, p. 190-191).

Segundo Carril (2006), quilombo e periferia estão associados por traduzir uma territorialidade dos que foram desterritorializados. O quilombo era o território dos libertos e fugitivos do sistema escravagista e a periferia, vista como sinônimo de exclusão social, busca, através do *rap*, restaurar a luta do negro brasileiro por inclusão. O fator “raça” é um dos motores segregacionais patentes na periferia brasileira. Mas assim como os quilombos, a periferia não é um território totalmente de negros; brancos, pardos, descendentes de indígenas também fazem parte de sua história.

Palmares, instaurado na Serra da Barriga, hoje município de União dos Palmares (AL), é uma das principais referências de quilombo no Brasil. Em muitos nomes de instituições, movimentos, grupos e ONG's, o nome desse quilombo é referenciado, porque constitui um paradigma de resistência e organização comunitária. Segundo Gonzalez (2020):

Palmares foi a primeira tentativa brasileira no sentido da criação de uma sociedade democrática e igualitária que, em termos políticos e socioeconômicos, realizou um grande avanço. Sob a liderança da figura genial de Zumbi, ali existiu uma efetiva harmonia racial, já que sua população, constituída por negros, índios, brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiam para todos, sem exceção. (GONZALEZ, 2020, p. 51)¹²

Não há referências explícitas sobre Palmares ou Zumbi nas letras do álbum *AmarElo*, como já houve em outras músicas de produções anteriores de Emicida¹³, mas a ideia de uma realização pessoal direcionada a um bem coletivo é bastante presente no Experimento Social AmarElo.

Sendo o individualismo um aspecto fortemente identificado nas relações da pós-modernidade, parece utópico uma proposta artística e intelectual que vise apresentar possibilidades e alternativas que se reportem a formas de atuação desenvolvidas a partir de uma construção coletivamente solidária, num constante

¹² Vale ressaltar que a citação de Gonzalez (2020) está fundamentada numa construção mítica de Palmares que vem sendo questionada nos últimos tempos. Segundo Laurentino Gomes (2019), em seu livro *Escravidão*, volume I, existem diferentes narrativas e versões sobre Palmares e sobre seu principal líder, Zumbi. o que nos leva a compreender a história não só como uma narrativa a partir de personagens reais e fatos documentados, mas também de projeção mitológica.

¹³ A exemplo da canção *Mandume* (2015).

exercício de alteridade. Porém, ao formular um discurso a partir do signo da diferença, como faz Emicida, trazendo a margem (periferia e seus atores sociais) para o centro da discussão, é lançado uma sombra nos discursos hegemônicos.

No documentário, *Emicida* (2020) reconhece que a estrutura do álbum *AmarElo* parte de um sonho em que todo mundo se ajuda. A música “Principia” é esse sonho que se materializa em forma de canção e que inicia a narrativa do experimento social. A música é um alerta para a necessidade de uma conexão do ser humano consigo, com os seus pares, com a natureza, enfim, com o universo.

A canção vai abrindo um leque de possibilidades a fim de alcançar essa conexão. Alternativas simples que darão sentido à vida, mesmo diante da precariedade do mundo e, em particular, do local de origem do cantor, de onde parte a narrativa da sua produção. Os primeiros versos da canção já depõem a partir desse prisma:

Com o cheiro doce da arruda
Penso em Buda, calmo
Tenso, busco uma ajuda
Às vezes me vem um salmo
Tira a visão que iluda
É tipo um oftalmo
E eu, que vejo além de um palmo
Por mim, tu, ubuntu, algo almo (EMICIDA, 2019)

Diante da tensão provocada pela precariedade do mundo ou mesmo pela realidade periférica, já que a narrativa das canções estão, especificamente (mas não só), voltadas para esse lócus de vivência, a voz do poema busca por alternativas simples que estão ao alcance de qualquer sujeito: um chá de arruda, a meditação que acalma retratada a partir da figura de Buda, a leitura de um salmo como manual espiritual a ser seguido para se obter a paz que necessita. Trata-se de um discurso pedagógico que, de certa forma, orienta o público à prática do autocuidado do corpo e da mente. É estabelecido uma trajetória de cuidados que parte de si ao encontro do outro. Essa conexão retira esse sujeito da zona do individualismo que passa a compreender as tudo que o envolve “além de um palmo”, ver o outro e se reconhecer nessa corrente de afetos: “Por mim, tu, *Ubuntu*”.

Ubuntu quer dizer “eu sou, porque nós somos”¹⁴. É uma filosofia africana

¹⁴ Emicida cita essa máxima como tradução da palavra africana *ubuntu* no *podcast* do Projeto *AmarElo Prisma – Movimento 1*.

que sinaliza para uma interconexão entre as existências humanas. Emicida, no projeto AmarElo Prisma, revela que conheceu o *Ubuntu* ao ler a biografia de Mandela. Era lema do líder africano. A viagem do cantor à África colaborou também para o conhecimento sobre essa filosofia e o fez perceber que “a essência do Ubuntu já estava em ‘a rua é nóiz’” (EMICIDA, 2020), como no próprio movimento *hip-hop* e em muitos movimentos das comunidades periféricas do Brasil, em que os moradores se unem e se mobilizam em prol de uma causa coletiva, na promoção do bem-estar de todos. Esse também é um aspecto que aproxima a periferia do modo de resistência organizada dos quilombos, assim como o seu modelo de sociedade alternativa criada por negros, centrada em valores e costumes africanos.

Quanto ao processo social responsável pela segregação espacial e racial da cidade, Lourdes Carril (2006) apresenta referências acertadas. Trata-se de uma análise geográfica e histórica que parte da formação dos quilombos, locais de refúgio dos negros fugidos, no período da escravização, para então compreender o processo de urbanização, mais, especificamente, a formação das periferias. Essas como territórios carentes, desprovidos do atendimento das necessidades básicas, sociais, culturais e econômicas, compõe os bolsões de miséria da cidade. Essa precariedade não é descartada nos versos de Emicida em nome da positividade que busca e defende, como podemos ver nos versos abaixo:

Se for pra crer no terreno
 Só no que nóiz ta veno memo
 Resumo do plano é baixo, pequeno
 Mundano, sujo, inferno e veneno
 Frio, inverno, sereno
 Repressão e regressão
 É um luxo ter calma, a vida escalda
 Tento ler almas para além da pressão (EMICIDA, 2019)

Não há, portanto, um esvaziamento dessa positividade, pelo contrário, o olhar crítico do autor em relação a realidade precária da periferia busca compreender essa realidade e aqueles que com ela estão envolvidos. Emicida, como um sujeito da periferia que conseguiu ascender socialmente e artisticamente, sabe que “ter calma” diante da miséria e da opressão “é um luxo”. Ele é o “sujeito de sorte” da quebrada que sabe a dor de viver num ambiente carente; conhece o inferno de existir em um ambiente precário, sem oportunidades, mas também reconhece o privilégio de hoje conseguir “ler almas para além da pressão”.

O poder público não estabelece as condições mínimas para garantir a dignidade social desses locais. Aliado a isso está a falta de emprego e de oportunidade sociais que, para Carril (2006), explicam o aumento da criminalidade. Esse aspecto é também denunciado em “Principia”:

Nações em declive na mão desse
Barrabás Onde o milagre jaz
Só prova a urgência de livros
Perante o estrago que um sabre
faz Imerosos em dívidas ávidas
Sem noção do que são dádivas
Num tempo onde a única que ainda corre livre aqui
São nossas lágrimas (EMICIDA, 2019)

Emicida delata as relações que aprisionam os sujeitos da periferia a um poder que não os oferece oportunidades. Na periferia, “o milagre jaz”. Para muitos jovens, a saída de mais fácil acesso é aliar-se às redes de tráfico e a criminalidade. Perante a violência, morte, drogas e falta de oportunidades, se faz urgente livros que metaforicamente representam a urgência de uma intervenção pedagógica que traga uma educação que liberte dessas amarras. O *rap* e o *hip-hop* são uma dessas propostas de transformação a partir da arte e educação. O Experimento Social AmarElo de Emicida está dentro desses moldes. O matador de MC’s, ‘herdeiro de zumbi’¹⁵, insurge de dentro dessa realidade precária como agente transformador, conforme declaram os seguintes versos:

Eu voltei pra matar tipo infarto
Depois fazer renascer, estilo um parto
Eu me refaço, farto, descarto
De pé no chão, homem comum
Se a bênção vem a mim, reparto
Invado cela, sala, quarto
Rodei o globo, hoje tô certo de que
Todo mundo é um. (EMICIDA, 2019)

O *rapper* é o sujeito subalternizado que volta utilizando a mesma arma do seu opressor, a palavra, para escrever uma nova história, na tentativa de fazer nascer uma nova realidade. Sua arte ocupa os mais variados espaços: “cela, sala, quarto” e suas conquistas pessoais não se voltam apenas para si mesmo, mas para o grupo ao qual pertence. A bênção recebida é repartida, pois está convicto de que “todo mundo

¹⁵ Trecho da música Mandume que faz parte do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* de Emicida.

é um”, ou seja, a representatividade se faz presente e as decisões sempre visarão benefícios coletivos, como ressalta o refrão repetidas vezes: “Tudo, tudo, tudo, tudo /Que nóiz tem é nóiz” (EMICIDA, 2019).

A periferia é tratada, então, como uma espécie de “quilombo urbano” a partir do momento que resolve se organizar enquanto espaço em contrapartida ao lugar de exclusão que representa, ou melhor, que a ela foi instituído. É nessa passagem do momento de exclusão para inclusão, a partir das transformações dos modos de vida dos moradores da periferia para driblar a ausência do Estado, que entra a linguagem artística do *rap* como representação dos dramas da periferia: “Os *rappers* cantam o quilombo - território da liberdade de expressão - identidade professada por grupos que veem a exclusão e a explicitam” (CARRIL, 2006, p. 195), denunciando a realidade da periferia de forma estético-política.

A música, aqui representada pelo gênero *rap*, é apenas uma das formas alternativas de engajamento social na busca da inclusão. O *hip-hop*, movimento o qual o *rap* faz parte, apresenta uma complexidade dada a dimensão dos talentos (da música, dança e desenho) que surgiam em meio às necessidades da periferia. No final da década de 80, os grupos passaram a compor “as posses”, que eram reuniões para tratar das questões sociais dos bairros, da população pobre e negra (CARRIL, 2006, 170), além de ler livros, trocar ideias, adquirindo, assim, conhecimento.

Essa capacidade de se unir, de se organizar de forma sociocomunitária para romper com a lógica que marginaliza e criminaliza o espaço da periferia não se limitou apenas ao *hip-hop*. A forma de organização do movimento passou a ser uma filosofia de vida da comunidade periférica. Outros movimentos sociais, instituições e ONG's, organizados pelos próprios moradores da periferia, foram surgindo numa corrente de solidariedade e passaram a atuar nesses locais.

O Experimento Social AmarElo apresenta o projeto Amarelo Prisma em que promove a atuação de vários movimentos da periferia que têm feito a diferença para reconfiguração de sua imagem, de forma positiva. O nome do projeto AmarElo Prisma já explicita seu objetivo em projetar as várias possibilidades de “colorir” o mundo, mais especificamente, as narrativas da periferia. São quatro episódios em formato de *podcast*, chamado de movimentos, por seguir uma sequência dinâmica. Na descrição do Movimento 4: Coragem/Coração (2020), Emicida explica o itinerário:

Pra cuidar da gente e criar um mundo melhor precisamos de quatro coisas:

cuidar do corpo, cuidar da mente, cuidar da nossa comunidade e juntar tudo isso pra mudar a nossa história. É sobre essa mudança que vai nos tornar protagonistas que a gente vai falar no movimento 4. (EMICIDA, 2020)

Cada movimento recebe convidados que compartilham narrativas individuais de superação, relatos de pessoas que desenvolvem trabalhos filantrópicos como Padre Júlio Lancellotti, trabalhos cooperativos como o da Agência Solano Trindade, MST, Cooperifa do poeta Sérgio Vaz, dentre outros depoimentos. O *rapper* compartilha narrativas individuais que buscam uma estratégia coletiva, conforme apresenta a descrição do podcast Movimento 1: Paz/Corpo:

Emicida reuniu não apenas as experiências e referências que ele carrega, mas também convidou outros olhares. São pessoas que trazem repertórios diferentes, seja pelo meio de atuação, pela vivência ou, até mesmo, por sua localização geográfica dentro do Brasil. (2020)

Os Movimentos do projeto AmarElo Prisma tratam das formas simples de vivência alternativa como sugere o início da música “Principia”. Modos de vida fundamentais para a realização pessoal, como o autocuidado do corpo e da mente, mas sempre direcionados a um plano maior de realização coletiva, pautados por uma rede de afetos, compaixão e solidariedade. Não se trata apenas de um sonho que se sonhou só, como Emicida preconiza no documentário em relação ao sentimento inicial da canção “Principia”; mas de um sonho que se sonhou junto e se tornou realidade¹⁶.

Os movimentos revelam experiências e esforços de atores sociais da periferia. Tais ações apresentam uma forte ligação com o ideal quilombista sistematizado por Abdias do Nascimento (2019) e presente nos quilombos da época da escravização dos povos negros, no sentido de luta pela reconquista da liberdade e dignidade humana ao assumir o protagonismo de sua história. Trata-se, no entanto, de uma luta pacífica, embora não descarte eventuais conflitos, por ir na contramão de uma estrutura de opressão.

Os conteúdos tratados nos *podcasts* do projeto AmarElo Prisma dialogam com as músicas do álbum *AmarElo*. No Movimento 1: Paz/Corpo traça-se estratégias de cuidar do próprio corpo, envolvendo a relação do ser humano com a

¹⁶ Parafrazeado a canção *Prelúdio* de Raul Seixas (1974).

terra, com o consumo e com a alimentação. Emicida é o mediador entre os participantes e o público ouvinte, apresentando suas experiências e as referências importantes na sua formação humanística, inserindo nessa “posse digital” outros olhares.

A *Ayurveda* que aparece nos versos da canção *AmarElo*: “Corpo, mente, alma, um, tipo *Ayurveda*” (EMICIDA, 2019) é um método alternativo para cuidar do corpo e da mente abordado no Movimento 1. É uma medicina com cerca de 5 mil anos de história e sua origem remonta ao território onde fica a Índia e o Paquistão. Ofoco é a harmonia entre corpo, mente e alma, um aspecto que se difere dos conceitos da medicina ocidental de saúde, doença e cura, o que relaciona a aplicação do método a uma perspectiva decolonial. A finalidade desse modelo é manter equilíbrio do indivíduo consigo mesmo, com a natureza e com os outros seres. O método na prática vai desde a alimentação saudável, terapias, a utilização de plantas medicinais e massagens. São assuntos que pincelam as letras das músicas do álbum *AmarElo*, como já apontado anteriormente.

A cultura alimentar é tratada como uma extensão territorial do nosso afeto, assim como o cuidado com as plantas e a utilização delas, para a cura de muitos males, é extensão da nossa ancestralidade. Emicida atribui o hábito de observar a terra e seus processos à relação da sua mãe com o pedaço de chão do seu quintal. A terra deixa de ser compreendida como um bem que nos serve e passa ser vista como parte de um ecossistema do qual também fazemos parte. Os processos da terra (plantar, cuidar e colher) atravessam todo o Experimento Social *AmarElo*, tanto como um processo natural a ser observado, como uma metáfora sobre a dinâmica da vida. No documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, se reconfiguram alegoricamente como etapas da luta do povo negro brasileiro.

O chá, que aparece em muitas canções de Emicida e que muitos interpretam como uma metáfora para falar da maconha, vem, na verdade, desse hábito ancestral de ter contato com as plantas. Representá-lo de forma artística é uma forma de resgatar a sua importância e de todos os hábitos de uma cultura alimentar saudável, herança dos povos originários e dos africanos que foi apagada e substituída pelo consumo de alimentos de outras culturas, muitos deles importados ou enlatados. Os depoimentos de vários representantes de organizações como Agência Solano Trindade, Crioula Curadoria Alimentar, MST, Armazém Organicamente entre outras vozes vão compondo esse primeiro movimento.

Na *Ayuverda*, o cuidar do corpo exige o cuidar da mente. Assim, o Movimento 2: Clareza/Mente vai dar continuidade à trajetória de autocuidado, mas vista a partir de uma outra variante, focando no cuidado da mente:

Nós começamos cuidando do corpo, agora a gente tá cuidando da mente. Porque se a gente estiver forte, começamos a criar uma comunidade potente. Mas como lidamos com esse turbilhão de sentimentos? (EMICIDA, 2020)¹⁷

Para embarcar nessa viagem de cuidar da mente, Emicida destaca a necessidade de identificar os problemas que afetam a saúde mental. Influenciado pela trajetória espiritual de Buda, o *rapper* reconhece que “o sofrimento humano é uma das energias mais paralisantes que existe” (EMICIDA, 2020) e que esse sofrimento não é exatamente ocasionado pelas coisas externas, pelas tensões do dia a dia, já que se trata de um processo inevitável, mas de como tudo isso é processado pela nossa mente. Problemas como a baixa autoestima da população negra periférica, como o embrutecimento emocional de grande parte das pessoas desse grupo serão discutidos nesse *podcast* como consequência de uma ordem patriarcal racista, machista e classicista. Para enfrentar tal estrutura, Emicida viu a necessidade de discutir sobre esses assuntos e buscar uma saída que vise fortalecer, principalmente, a saúde mental desse grupo.

A análise da psicopatologia do negro (FANON, 2008) na letra da canção *Ismália* emparelha-se aos depoimentos do Movimento 2. A aparente ausência de saídas mediante o abismo social que o racismo impõe, presentes em *Ismália*, encontra respostas no trabalho comunitário de vários movimentos e instituições que se propõe em cuidar da saúde mental. Temos a fala de um dos representantes do MEMOH¹⁸, movimento que discute a masculinidade em geral, mas focando nos efeitos negativos da masculinidade do homem preto em suas relações familiares e com sua comunidade:

Eu digo que masculinidade negra é falar sobre a maneira como a gente se comporta e repensar sobre isso, mas também de questionar a maneira como as pessoas enxergam a gente. Porque não foram os homens negros

¹⁷ Trecho retirado da descrição do *podcast* Movimento 2: Clareza/Mente

¹⁸ O site do movimento consta a seguinte informação: “o MEMOH é um negócio social que oferece a homens a possibilidade de refletirem, em conjunto, sobre seu comportamento por meio de Grupos Reflexivos, Produção de Conteúdo e Serviços de Consultoria voltados para o ambiente corporativo”. Mais detalhes disponíveis em <https://memoh.com.br/>.

que disseram que os homens negros são pessoas violentas! Foram outras pessoas que criaram isso, que tiveram essa ideia e continuam tendo essa ideia de que os homens negros precisam ser mais fortes, mais rígidos, mais másculos e tudo mais... Então, quando a gente fala sobre essas questões, isso naturalmente vai trazer uma série de mudanças de mente para outras pessoas, sejam outros homens e mulheres também. Eu acho que, acima de tudo, é se manter atento sobre a maneira como você lida com a sua masculinidade perante outras pessoas. (CAIO CÉSAR, 2020 apud EMICIDA, 2020)

As abordagens trabalhadas no MEMOH visam uma resposta não apenas pessoal, mas também coletiva. É pensando num processo terapêutico em que corresponda com a subjetividade do indivíduo negro, abrindo um debate para as questões raciais enfrentadas por ele, que surge a nagôterapia, método terapêutico com uma perspectiva afrocentrada que utiliza os saberes ancestrais africanos para melhorar o dia a dia e ajudar a enfrentar os incômodos que, de alguma forma, estão atravessados pelo racismo. Cuidar da saúde mental é sair da lógica instituída aos sujeitos negros da periferia de que esses são resistentes a qualquer tipo de violência, de opressão, destituindo-os de uma subjetividade. Essa lógica é uma construção da civilização branca que, segundo Fanon (2008) impôs ao negro um desvio existencial que o aliena quanto a sua humanidade.

Os modos de organização dos quilombos urbanos vão além da sobrevivência porque buscam um modo de existir e de enfrentamento ao fantasma da escravidão que se materializa através de práticas racistas. No Movimento 2, é ressaltado que a saúde mental afetada mata tanto quanto a necropolítica do estado, representado pelas forças policiais. Além disso, os homens negros são os que mais usam álcool, drogas e os que mais cometem suicídio e isso pode estar relacionado ao pensamento que se cristalizou de que cuidar da saúde mental não deva ser uma preocupação para as pessoas desse grupo.

É para a desconstrução desse imaginário que esse movimento vai trabalhar, ensinando as pessoas a reconhecer quando necessitam de ajuda, o que fazer e a quem recorrer. São dadas dicas de lugares em que o atendimento psicológico é gratuito como nos CAPs (Centro de Apoio Psicossocial); nas clínicas-escolas das faculdades de psicologia, em que alunos do curso atendem sob a supervisão de professore; nos atendimentos pela internet com valor social, em que é oferecido um valor bem acessível em relação a de uma sessão comum. A intenção desse projeto, segundo Emicida (2020), é criar uma rede de apoio no Brasil e quem sabe se estender para além dos limites nacionais.

É possível perceber em todo o trabalho do Experimento Social AmarElo a necessidade de transformação não apenas individual, mas também coletiva, o que se aproxima bastante da proposta do quilombismo de Nascimento (2019), pois aponta alternativas de ação para a mudança e transformação da sociedade.

A vitória individual não é completa quando grande parte de sujeitos da comunidade continuam em situação precária, sem oportunidades. É sobre isso que Emicida (2019) declara nos versos de “Principia”: “Enquanto a terra não for livre, eu também não sou”. O pensar no outro faz com que se reconheça a necessidade de se conectar, de se fortalecer e de se unir para que a transformação ocorra de maneira efetiva. O sentimento de compaixão surge a partir desse constante exercício de alteridade. Emicida (2019) põe “em prática essa tática”¹⁹ no Movimento 3: Compaixão/Alma.

Padre Júlio Lancellotti, um dos convidados a participar do *podcast*, compreende a compaixão não como uma virtude religiosa, mas como uma dimensão humana, capaz de nos colocar no lugar do outro e de enxergar a realidade desse outro, percebendo seus limites e também suas potencialidades. Há décadas, Padre Júlio Lancellotti desenvolve trabalhos de assistência aos excluídos e marginalizados. Emicida traz também para a cena de *AmarElo* esses atores sociais invisibilizados como nos videocliques das faixas *Silêncio* e *AmarElo*.

Outros modelos de organização a serviço do outro e da coletividade são apresentados no Movimento 3. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, confraria católica criada para abrigar a religiosidade do povo negro na época da escravidão mantém até hoje a tradição de receber pessoas em situação precária. É uma das mais antigas entidades com fins sociais e de cuidados coletivos. A CUFA (Central Única de Favela) que “trabalha para potencializar todas as oportunidades que têm dentro das comunidades do Brasil inteiro e até de outros países” (EMICIDA, 2020) e promove atividades nas áreas da educação, lazer, esporte, cultura e cidadania. A Ocupação Mauá, comunidade que abriga mais de 200 famílias num imóvel desapropriado da Rua Mauá, centro da capital paulista, está há 13 anos na luta por moradia. Assim como esses modelos de organizações, o próprio movimento *hip-hop*, um dos grandes responsáveis pela formação artística e intelectual de Emicida,

¹⁹ Trecho da canção “Principia”.

apresenta uma proposta pautada em condutas coletivistas, sendo um movimento que influencia de forma positiva muitos jovens da periferia. Portanto, pensar no outro faz parte desse processo de estar a serviço de uma causa maior, unidos por um sentimento de irmandade tão bem consolidado no uso de gírias como “mano” ou “firmeza”.

Na partilha de interesses, a compaixão se torna solidariedade. Para além de um sentimento, ação que se poetiza de forma injuntiva nos versos:

Cale o cansaço
 Refaça o laço
 Ofereça um abraço quente
 A música é só uma semente
 Um sorriso ainda é a única língua que todos entendem (EMICIDA, 2019).

O *rap* é apenas uma das sementes que faz germinar bons frutos no solo pedregoso, marginalizado e embrutecido do “quilombo urbano” chamado de periferia. Um abraço, um sorriso são acolhimento, solidariedade, capazes de refazer o laço desfeito por um sistema secular que oprime os mais desvalidos.

A coragem de transformar uma realidade é resultado dessa série de movimentações que inclui o autocuidado, cuidado com o outro e com a comunidade. E esse é o tema tratado no Movimento 4: Coragem/Coração, último *podcast* do projeto AmarElo Prisma.

Um dos primeiros atos de coragem que Emicida ilustra é o de Chico da Matilde, o Dragão do Mar, que, juntamente com José Napoleão, um escravo liberto, recusaram descarregar os escravos dos navios negreiros, reverberando no movimento abolicionista do Ceará, sendo esse o primeiro estado a abolir a escravidão. A inconformidade diante de uma situação de tirania, violência e intolerância provocou a coragem desses heróis negros esquecidos pela história oficial, substituídos por heróis ou heroína de uma canetada²⁰.

Em “Eminência parda”, Emicida adverte que “não se mede coragem em tempo de paz” (EMICIDA, 2019), ou seja, a coragem só é legítima quando atravessa toda uma situação desfavorável e que se fortalece quando encontra no outro a mesma força. Emicida complementa essa assertiva no Movimento 4:

Coragem é amar, quando tudo que você recebe do mundo é ódio. Coragem

²⁰ Referência a Lei Áurea assinada pela Princesa Isabel.

é pensar nos outros do mesmo jeito que você pensa em você. Coragem é dizer não, quando algo não faz mais sentido e só te machuca. Mas tudo o que fazem pela gente é tirar nossa energia, pra não ter essa coragem. Nos deixam doentes, no corpo e na alma. Enfraquecem nossas comunidades e assim o ciclo roda. Mas do mesmo jeito que os heróis do filme precisam do seu grupo de super-heróis para derrotar o vilão ou um exército inteiro, para vencer a guerra, a coragem só vai vir com outro forte do nosso lado. E a batalha que a gente tá lutando, é pela chance de contar nossa própria história. Isso muda tudo. (EMICIDA, 2020).

A criação do Laboratório Fantasma (LAB), empresa gerenciada por Emicida e seu irmão Fióti, é uma das experiências de sucesso inseridas nos depoimentos do *podcast*. A ideia partiu da necessidade de se criar uma gravadora independente, tendo em vista a dificuldade de um artista de periferia se inserir no mercado fonográfico por meio de uma gravadora já consagrada. De gravadora, o selo Laboratório Fantasma passou a representar também marca e produtora, referência nacional em *merchandising* de artistas, principalmente da periferia. Emicida (2020) faz questão de destacar que a realização e sucesso desse projeto só foi possível porque foi inicialmente “uma experiência micro de poder coletivo”.

Fióti, Rashid e Dani Rodrigues, que fazem parte da LAB desde o início, falam das trajetórias individuais que naturalmente se uniram, atraídas pela música, pelo *rap*, pela envolvente conexão do *hip-hop*. “A coragem não é ausência de medo”²¹, reforça Rashid, mas o medo, mesmo diante do desconhecido, não foi maior do que a coragem que os uniu e que os impulsionou a realizar um sonho que mudou suas vidas e a história da sua comunidade.

Unindo-se a esses depoimentos, Sérgio Vaz fala sobre o Sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultura da Periferia). Realizado semanalmente num espaço público (hoje no Jardim Guarajá), o evento faz da poesia um instrumento ético e político. Ele antecede a Mostra Cultural da Cooperifa que nasceu com a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, cujo manifesto, já citado nesse estudo, revela “A Periferia unida, no centro de todas as coisas” (VAZ, p. 247, 2008).

Adriana Barbosa, idealizadora da Feira Preta, fala da coragem e do ímpeto ideológico da sua iniciativa, que se materializou no maior evento de empreendedorismo e cultura negra do Brasil. Val Benvindo, filha do diretor do grupo Ilê Aiyê, conta-nos da expansão do grupo com a realização de projetos sociais que

²¹ Essa fala de Rashid encontra-se presente no *podcast* Movimento 4: Coragem/Coração (EMICIDA, 2020)

surgiram com intento de suprir as necessidades da comunidade. O Ilê Aiyê foi o primeiro bloco de Carnaval do Brasil composto somente de negros e que se expandiu realizando ações afirmativas de inclusão social, uma delas a Escola de Educação Formal Mãe Hilda, que atende cerca de 150 crianças da comunidade do Curuzu e entorno, na Bahia. Oferece atividades extracurriculares: aula de canto, dança, percussão, entre outras.

Todos esses exemplos estão envolvidos por um sentimento de solidariedade que une os membros de uma comunidade e a fortalece. É por isso que a palavra “nóiz” é tão presente nas letras das músicas de Emicida, reflexo de uma trajetória quilombista percorrida por tantos eus e tantos outros. São formas associativas que assumem modelos de organização socio-comunitária, preenchendo uma importante função social para a comunidade negra. Segundo Nascimento, genuínos focos de resistência física e cultural, integrados a “uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história” (NASCIMENTO, 2019, p. 281-282).

Consciente da exclusão e da continuação das relações coloniais escravagistas nos territórios da cidade, a ideia de alforria está presente de forma constante no processo de inserção do sujeito negro/periférico à sociedade. A representação dessas relações nas letras das músicas de Emicida assume uma postura social e política na tentativa de denunciar essa cadeia de exclusão social e racial que se estende até nossos dias: “Então supera a tara velha nessa caravela”; pois “A missão é recuperar/ Cooperar e empoderar” (EMICIDA, 2019). A ideia de “dar a volta por cima” expressa nos versos de “Eminência parda”, denota a resistência ao processo de exclusão a que a comunidade periférica foi destinada desde o seu surgimento pós-abolição.

A periferia, como processo artístico nas letras das músicas do álbum *AmarElo*, impõe a sua existência como fator de inclusão. Resistir e buscar novas saídas para os problemas da periferia através da arte é, segundo Carril (2006, p.182), “um meio de produção de conhecimento sobre a realidade social – uma forma de construção social da realidade”. É no processo de transformação do próprio modo de ser e de interagir dentro dos limites territoriais da periferia e da escassez de recursos que a ideia de emancipação do sujeito subalterno irá se afirmar. A resultante desorganização da periferia representa a condição árdua desse sujeito, o que o impulsiona para lutar pela sua liberdade. Uma luta que parte de si e vai ao encontro do outro como exprime os versos abaixo:

Cê vai sair dessa prisão
 Cê vai atrás desse diploma
 Com a fúria da beleza do sol, entendeu?
 Faz isso por nós
 Faz essa por nós (Vai)
 Te vejo no pódio. (EMICIDA, 2019)

O eu poético se dirige a um interlocutor, encorajando-o a vencer suas dificuldades e a alcançar, assim, seus objetivos. Não se trata de ir em busca de uma vitória individual, mas de uma conquista coletiva. O verso “Faz isso por nós” abrange o sentimento de pertencimento, de coletividade, que faz da periferia um espaço de relações de resistência e organização social como um quilombo.

As músicas do álbum *AmarElo* vão desde a atitude contestatória do *rap*, abordando temas relacionados a realidade violenta da periferia, como também tratam do cotidiano das pessoas que lá vivem, que lutam diariamente pelo seu sustento e o de sua família, que jamais voltam “para sua quebrada de mão e mentes vazias” (EMICIDA, 2017)²². Sujeitos conscientes de que são os “únicos representantes do seu sonho na face da terra” e que, mesmo não tendo muitos motivos para seguir, todos os dias se levantam e andam na esperança de construir um mundo melhor.

Emicida, como uma voz da periferia, procura se expressar de várias formas para mostrar que existem várias possibilidades de existir, mesmo em locais destinados a serem “quartos de despejo”²³. É na linguagem intermedial e abrangente do Experimento Social AmarElo que a periferia se reconfigura. Como o poeta Sérgio Vaz ressalta no *podcast* AmarElo Prisma – Movimento 4: Coragem/Coração (2020): “Antes, queríamos mudar da periferia; hoje, queremos mudar a periferia” (apud EMICIDA, 2020).

O Experimento Social AmarElo retrata, portanto, uma periferia que busca modos de vida operantes, recriando um universo a partir de princípios de uma organização social e cooperativa. São possibilidades alternativas que vão na contramão das saídas que a realidade violenta e opressora da periferia dispõe, como as redes de tráfico e a criminalidade. Carril ressalta que as formas diversas de

²² Trecho da música “Levanta e anda” do primeiro álbum de Emicida (2017), *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*.

²³ Metáfora que a escritora Carolina Maria de Jesus utilizou para definir a favela: “Quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (2014, p. 37)

adaptação às condições locais “são respostas que não se inserem ao ser biológico, mas na cultura criada” (2006, p. 180), ou seja, a cultura, além de uma escolha, no que diz respeito a diversas formas de resposta e adaptação a determinadas condições, é uma necessidade, que atribui à sociedade, especificamente, no caso, à comunidade periférica, valor e sentido.

A periferia é o quilombo urbano que se reconfigura nos processos sociais narrados no projeto AmarElo Prisma e nos processos artísticos das canções do álbum *AmarElo*. Na análise, pode-se constatar que o modelo quilombista vem atuando enquanto ideia, inspirando modelos de organização dinâmica desde o século XVII. Esse dinamismo faz do quilombismo um movimento em constante reatualização, atendendo as circunstâncias do tempo histórico e do meio geográfico, exigindo, assim, diferentes formas organizativas. Porém, no essencial, essas organizações sociocomunitárias se igualam: o desejo de uma vida em que a liberdade seja uma prática que vise o bem comum, capaz de renovar e fortalecer os laços étnicos e ancestrais da comunidade.

2.3 Ressemantização da periferia: protagonismo e visibilidade

A periferia, durante muito tempo, foi retratada pelos meios de comunicações como sinônimo de precariedade, cujas “cicatrizes” visivelmente expostas e cristalizadas pelo imaginário coletivo não correspondem à totalidade das realizações, vivências e afetos de seus agentes sociais. Com o advento das plataformas digitais, especificamente mídias digitais e redes sociais, vozes antes silenciadas, corpos antes invisibilizados ou representados de forma monocular puderam ter visibilidade e participação nesse espaço de comunicação que se democratiza, superando as tiranias do espaço e tempo tradicionais. É através dessas possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais que Emicida investe no seu protagonismo periférico na tentativa de dar visibilidade ao seu *locus* identitário, a periferia, e ressemantizá-lo através de um novo olhar, partindo de uma perspectiva de dentro.

Para a análise desse novo olhar sobre a periferia é necessário compreender as diferentes formas de representação da periferia desde a visão negativa, passando pela romantização desse território, até a representação consciente e crítica de seus autores sociais. Villaça (2012) disserta sobre as variadas

maneiras em que a periferia vem sendo expressa:

Os humores acadêmicos e jornalísticos a propósito da relação centro/periferia vêm sendo expressos de variadas maneiras. Por vezes, afirma-se euforicamente a criatividade periférica e a boa intenção de dar-lhes a voz, de tirá-los do anonimato; temos também a recorrente criminalização da periferia, bem como assistimos à crescente produção de seu autorretrato. (VILLAÇA, 2012, p. 37).

Emicida como representante da periferia empenha-se em produzir seu autorretrato fora do esquema de oposições binárias entre centro e periferia, de caráter essencialista. É um discurso baseado na diferença, “não para sublinhar uma divisão ideológica, mas para reforçar identidades” (VILLAÇA, 2012, p. 158). Há uma rearticulação do conhecimento a partir da perspectiva dos agentes sociais da periferia. Esse deslocamento fará da periferia o centro do discurso.

O espaço é um produto construído socialmente, portanto, a periferia é resultado das narrativas que se criaram e se criam. O cotidiano violento e precário da periferia é tema recorrente nos telejornais sensacionalistas, essa associação entre violência e favela cria um discurso criminalizador da pobreza.

Embora a imagem da periferia, a princípio, seja construída a partir do paradigma da ausência, Villaça (2012) ressalta que desde 1950 a cultura do morro passou a ser objeto de interesses dos intelectuais. Desde então, a visão demonizante desse lugar foi alternando com sua romantização. E com a suposta pretensão de dar visibilidade a esse local, as representações a partir de documentários, filmes, músicas e textos literários reduziram esse universo das periferias e favelas a imagens estereotipadas e generalizantes. Assim, “a favela ainda é o “outro”, aquilo sobre o qual se fala, e não conquistando, até então, uma autonomia relevante a ponto de poder falar de si mesma como sugerem algumas tentativas” (VILLAÇA, 2012, p. 55).

Porém, negar a realidade cruel da periferia, seria se isentar da postura denunciante e ativista do *hip-hop*. Fiel ao gênero *rap*, a denúncia da dura realidade da periferia é um aspecto que permanece presente em toda produção artística de Emicida, inclusive no álbum *AmarElo*. Em “Ismália”, Emicida faz um recorte da Chacina de Costa Barros, em que cinco jovens foram mortos com 111 tiros em 2015, vítimas de uma operação inconsequente e desastrosa das forças repressivas policiais que são operantes no cotidiano da periferia. No entanto, a forma como Emicida trata o tema violência se difere da perspectiva dos telejornais e do próprio imaginário social.

Esses retratam os moradores da periferia como vilões violentos e perigosos, destituídos de humanidade, de forma simplista associando a violência a um problema de segurança pública. Enquanto Emicida subverte essa lógica, retratando-os como vítimas, dando complexidade ao problema, sendo esse atravessado por várias matrizes de opressão, principalmente, pela do racismo estrutural.

O processo de “metamorfose semântica” da palavra periferia se dá a partir dos anos de 1980 quando começa a insurgir desse local marginalizado personagens políticos, organizando-se em torno de diversas atividades. Com o surgimento do movimento *hip-hop* em meados dos anos 80, a periferia foi valorizada simbolicamente. (VILLAÇA, 2012). Essa valorização veio acompanhada por um fenômeno que Preto Ghóez julga interessante em seu ensaio “Cultura é poder”:

Todo mundo quer ser perifa, quer ser favela. E assim eu vejo uma pá de maluco documentando a dureza do dia a dia da favela, uma pá de filme documentando a violência da quebrada, e neles eu vejo um bagulho que me deixa desbaratinado: a romantização do crime, do bandido, da droga, a estereotipização de um estilo de vida, de roupas, as gírias, os loucos, as fitas. (GHÓEZ apud Ferrez, 2005, p. 21)

Na tentativa de dar visibilidade a esse local negligenciado pelo Estado, essa representação pode produzir um efeito colateral: a manutenção de estereótipos negativos e romantização da pobreza, do sofrimento e até do crime. Emicida traz essa problemática para o álbum *AmarElo* com a música “9nha”, cujo título já é provocador por apresentar um efeito gráfico, estabelecendo múltiplas possibilidades de significados. É uma música que se diferencia das outras do álbum pelo efeito sugestivo do duplo sentido.

Eu tinha 14 ou 15
 Naquele mês em que meus parceiros assinou o primeiro 16
 Hoje 33, agrava, 12 já ligava
 Na solidão restou nóiz de mão dada, sem trava
 O papo da fluía, ela ia, onde eu ia
 Corda e caçamba, nessas ruas sombria
 De beco nessa noite em meio a friagem
 Num mundo de dar medo, ela me dava coragem, morô?
 E a sintonia mostra, neguim
 Número bom, tamanho perfeito pra mim
 As outra era pesada, B.O, flagrante
 Ela não, bem cuidada, ela era brilhante
 Uma na agulha, não perde a linha
 Prendada, ligeira, tipo as tiazinha lavadeira
 Explosiva, de cuspir fogo
 Quem viu não queria ver duas vezes
 Eu fui com ela de novo

Meu bem,
 Ó meu bem, a gente ainda vai sair nos jornais
 Ó meu bem, meu benzinho
 A gente ainda vai... (EMICIDA, 2019)

A canção parece falar de um casal de adolescentes que estão se descobrindo sexualmente e que desejam um dia serem famosos. Numa escuta mais cuidadosa, percebe-se que a sensualidade é um recurso conotativo para abordar o que Emicida (2019) chama de “sexualização da violência”²⁴, a relação com o crime como algo que dá prazer, que excita. Uma experiência que infelizmente é recorrente nas periferias urbanas onde a criminalidade e a rede de tráfico revestem o sujeito de um certo poder perante a comunidade.

Uma nova narrativa passa, então, a ser compreendida: a relação de um garoto de quinze, dezesseis anos com uma arma de fogo, que, na ausência de oportunidades, é o que resta (“restou nóiz de mãos dada”). De mãos dadas aparecem o jovem e a arma, o jovem e o crime. Esse é o “poder” que está a seu alcance, assim como essa a forma de ser visto pelos meios de comunicação. O verso “Explosiva, de cuspir fogo” evidencia que se trata de uma arma de fogo. Na estrofe seguinte, segue, pois, o desenrolar dessa relação:

Nossa primeira vez foi horrível
 Medo nos zóio, suor
 Pensando: - será que um dia eu vou fazer melhor?
 Talvez se pá, com um porre
 Carai, uma pá de sangue
 Deixa essas merda aí, corre
 Nossa primeira treta, poucas ideia
 Locas ideia, o que quer que eu falasse
 Ganhava plateia
 E o jeito que ela se irrita
 Vai de Bonnie e Clyde
 E sai de que: Maria Bonita
 Brilha, tua boca quente na minha virilha
 Quase queima, que fase
 Reina, Kamikaze
 O que tem entre nóiz é tão raro
 Foda é que pra tirar um barato
 As veiz a gente paga tão caro. (EMICIDA, 2019)

A glamourização do crime é, simbolicamente, expressa pelas figuras de Bonnie, Clyde e Maria Bonita, exemplos de criminosos que foram romantizados,

²⁴ Expressão que Emicida utilizou, no podcast do canal Mamilos, para explicar o quanto é atrativo a glamourização da violência e do crime.

criando inclusive uma nova categoria, o banditismo social, em que os criminosos são vistos como justiceiros.

O mundo do crime, metonimicamente representado pelo uso que o adolescente faz da arma, dá a ele uma falsa ideia de poder e segurança, porque ao mesmo tempo que “ganhava plateia”, impondo ilegítimo respeito, sabia que poderia pagar caro pela infeliz escolha. Os últimos versos ressaltam esse caráter dúbio do crime, entretanto, de inevitável final trágico:

É louco como é excitante
Perigoso e excitante, tá ligado?
Deliciosamente arriscado
Um exagero, e trás o medo como tempero
É um tempero mágico
Mas o final é sempre trágico. (EMICIDA, 2019)

Assim é retratada por Emicida a realidade violenta da periferia de forma densa, crítica e complexa, sem, contudo, operar um discurso apologético da violência. Nesse território de escassez que é a periferia, o *rapper* demonstra que a sensação de legitimação proporcionada pela violência é apenas ilusória, uma vez que rouba a dignidade e humanidade dos sujeitos.

Vale ressaltar que a realidade violenta e trágica da periferia tão propagada nas páginas policiais não é o eixo central do Experimento Social AmarElo, porém não é esquecida, sendo avaliada a partir de uma outra ótica. Infelizmente, é uma realidade bastante presente no cotidiano das comunidades periféricas, principalmente no atual momento em que ideias autoritárias e reacionárias têm se reerguido, legitimando ações truculentas e repressivas do Estado, que resultam em mortes de jovens e crianças negras da periferia.

No entanto, as tentativas de retrocesso enfrentam a forte resistência de setores populares que ganharam vez e voz em um contexto anterior, social, cultural e economicamente mais favorável. Essas transformações políticas e sociais impactam nas relações e, por conseguinte, as narrativas que se criam na música, literatura e cultural em geral vão sendo remodeladas.

“Tipo um girassol”, Emicida “busca o sol”, ou seja, a novidade no Experimento Social AmarElo. Traz, então, para cena do *rap* uma realidade da periferia que o senso comum desconhece: o seu cotidiano, com pessoas comuns que travam uma luta diária, muitas vezes, com fé e esperança, para viver e sobreviver nesse meio

hostil. A periferia geralmente definida a partir do que não têm, passa a ser construída a partir de um novo olhar, “do paradigma da presença” (SILVA; BARBOSA, 2005, p. 70), ou seja, do que nela há.

Na canção “A ordem natural das coisas”, o protagonista da narrativa é o morador comum da periferia, ou melhor, a moradora, conforme dispõe na introdução da canção:

A merendeira desce, o ônibus sai
 Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce
 De madrugada que as aranha desce no breu
 E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu

E o sol só vem depois
 O sol só vem depois
 É o astro rei, ok, mas vem depois
 O sol só vem depois

São mulheres que partem para mais um dia de trabalho antes mesmo do sol nascer, o que torna essa cena bastante significativa e representativa, tendo em vista que um grande número de mulheres da periferia é responsável pelo sustento da família. O sol, o astro rei imponente, que traz consigo um novo dia, surge depois de pequenas movimentações, simples processos habituais realizados por mulheres e pessoas comuns. Um cotidiano invisibilizado, não-visto, mas não menos importante, uma vez que retrata a ordem natural das coisas:

Anunciado no latir dos cães, no cantar dos galos
 Na calma das mães, que quer o rebento cem por cento
 E diz: "leva o documento, Sam"
 Na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã
 Na vela que o vento apaga, afaga quando passa
 A brasa dorme fria e só quem dança é a fumaça
 Orvalho é o pranto dessa planta no sereno
 A lua já tá no Japão, como esse mundo é pequeno
 Farelos de um sonho bobinho que a luz contorna
 Dar um tapa no quartinho, esse ano sai a reforma
 O som das criança indo pra escola convence
 O feijão germina no algodão, a vida sempre vence
 Nuvens curiosas, como são
 Se vestem de cabelo crespo, ancião
 Caminham lento, lá pra cima, o firmamento
 Pois no fundo ela se finge de neblina
 Pra ver o amor dos dois mundos (EMICIDA, 2019)

A periferia aparece como um microuniverso, em que as pessoas, os seres e todos os elementos que a constituem se conectam. A imagem em movimento

retratada nos versos mostra que o álbum *AmarElo* foi pensando como um filme desde o início”, revela Emicida (EMICIDA, 2020)²⁵. A técnica artística e emocional na captura dessas imagens o faz sentir como um fotógrafo do invisível:

E há muito tempo eu me considero uma espécie de fotógrafo do invisível. Chamamos nossas rimas de linha e utilizamos essas linhas para apontar um determinado lugar onde a gente quer que a atenção das pessoas repouse. (EMICIDA, 2020)

É essa periferia que Emicida se propõe em reproduzir artisticamente, dando visibilidade ao invisível, à merendeira que desce para pegar o ônibus, à Dona Maria que parte para mais um dia de trabalho antes mesmo do sol nascer, em meio a “farelos de um sonho bobinho que a luz contorna”, ao “som das crianças indo pra escola”, levando-nos a reconhecer que “a vida sempre vence”. Não se trata de uma idealização da periferia, mas de um novo olhar que dignifica e humaniza tanto o lugar, quanto os sujeitos que nele habitam.

Essa atmosfera de afetos, invisibilizada pelo imaginário coletivo, também faz parte do cotidiano da periferia. Retratando esse ambiente dessa forma e levando essas representações ao conhecimento de outros sujeitos através de suas músicas, Emicida, num exercício de revelação de sentimentos nobres como o amor e a esperança, procura resgatar a dignidade e a humanidade de si e dos “manos da quebrada”, que diante da dureza da realidade da periferia, em algum momento, acreditaram tê-las perdido.

Villaça (2011) fala do espaço e os processos de subjetivação como elementos constitutivos do sujeito contemporâneo. Ressalta as estratégias de subjetivação das massas, considerando identidade e diferença como uma questão que envolve poder e que está sendo constantemente construída, atribuindo sentido ao mundo social.

Com a massificação das novas tecnologias, os dispositivos midiáticos passaram a ser importantes ferramentas para dar visibilidade às estratégias de subjetivação da periferia a partir do olhar de seus atores sociais.

Foi através da comunicação comunitária de uma plataforma da *internet* que o Complexo do Alemão, cenário do clipe da música *AmarElo*, ganhou fama e visibilidade na grande mídia. A partir de então, não apenas como um bairro violento,

²⁵ Informação retirada do Episódio 1–: *AmarElo* O filme invisível

mas como um lugar em que os moradores passam a se organizar como atores políticos.

O Complexo do Alemão é um bairro emblemático, abriga um dos maiores conjuntos de comunidades da Zona da Leopoldina, na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, que durante muitas décadas foi considerado uma das áreas mais violentas da cidade. Juntamente com as políticas de pacificação²⁶ e controle do narcotráfico empreendidas pelo Estado, houve um *boom* na comunicação comunitária feitas por jovens como também o surgimento de trabalhos comunitários, grupos e organizações, desenvolvendo projetos culturais e sociais.

O portal Voz da Comunidade, criado pelo o jovem Renê Santos Silva, é um exemplo de experiência exitosa da periferia no campo da comunicação digital. O destaque do portal se deu exatamente pelo fato das notícias serem vinculadas por correspondentes locais, pessoas que pertenciam ao meio.

Renê ficou conhecido durante a invasão da polícia ao Complexo do Alemão no final de 2010, quando fez uso de sua conta no Twitter para divulgar o que assistia de perto. Famosos, como Luciano Huck e Glória Perez, começaram a seguir o rapaz na rede e 'retuitar' suas mensagens aumentando assim grandiosamente seu número de seguidores. Participou do programa Caldeirão do Hulk, na TV Globo, e faturou uma redação para seu jornal, com computadores modernos e estrutura para o jornal. (VILLAÇA, 2012, p. 66)

O sucesso do Voz da Comunidade ofereceu a Renê Silva e à sua comunidade outras oportunidades, além da visibilidade das potencialidades do bairro. Conseguiu parceiros comerciais, organizou eventos sociais na comunidade, foi consultor de programas e novelas da Rede Globo que ambientavam a periferia, ganhou bolsa de estudo, além de viajar pelo país a fora dando palestras sobre o protagonismo da periferia tanto na comunicação como na cultura e no social. O jovem Renê Silva foi eleito pela revista *Época* como um dos cem brasileiros mais influentes de 2011 e tornou-se um exemplo de sucesso para os adolescentes da favela. Mais do que dar notícias, a intenção era modificar a realidade de sua comunidade por meio da comunicação (ABREU, 2013).

Emicida também se insere nesse contexto das tecnologias digitais e faz das plataformas uma excelente ferramenta artística e política, trazendo para a cena

²⁶ Em *A voz do Alemão*, Sabrina Abreu destaca o fato de alguns moradores preferirem usar a palavra ocupação em vez de pacificação, devido a militarização do espaço popular e contenção das camadas pobres.

nacional o Complexo do Alemão que de forma representativa e artística configura e reconfigura a periferia brasileira. As imagens retratadas no videoclipe da faixa título “AmarElo” se distanciam da realidade violenta do bairro abordada com tanta ênfase nos noticiários como também não se restringem a uma visão meramente positiva e idealizada do local como ocorre nas novelas.

No clipe, os moradores da comunidade entram em cena de forma a representar a diversidade, a luta, a resistência e a força do povo negro que na sua maioria constitui a população da comunidade. O clipe apresenta atores da periferia com histórias de vida e superação reais, aprofundadas em outro vídeo disponível no canal do Emicida (2019), no *Youtube*.

A jovem bailarina, professora de balé do projeto Na Ponta dos Pés, é Tuany Nascimento, 25 anos, moradora do Morro do Adeus no Complexo do Alemão. Sem ter ainda um espaço seguro para a realização das aulas de balé, essas acontecem na quadra, como aparece no clipe, e são constantemente canceladas devido aos confrontos entre a polícia e os traficantes. Os pés das alunas calçados com chinelos e tênis puídos em vez de sapatilhas retratam a precariedade em que vivem os moradores da periferia. No entanto, a falta de recursos e as dificuldades parecem ser a mola impulsadora do desejo de transformação dos moradores em relação a si e à comunidade. O espaço para as aulas de balé está sendo construído, um sonho sendo realizado e protagonizado pelos próprios moradores. A realização desse sonho corresponde simbolicamente à cena em que as alunas e professora Tuany carregam as ferramentas da construção do local em que acontecerão as aulas de balé.

As outras histórias de superação vão compondo o cenário que caracteriza com fidelidade a realidade da periferia com suas existências e resistências. Assim temos Luiz Claudio, o jovem cadeirante que, em consequência do seu envolvimento com o crime, ficou paraplégico e que atualmente faz música e já atuou em novelas e séries. A costureira e estilista Lu Costa que, com muita luta, recuperou seu ateliê destruído num incêndio. Vinte anos de luta, devastado pelas chamas em vinte minutos. Apresenta Jalmyr Vieira, morador de Ricardo Albuquerque, zona norte do Rio de Janeiro, advogado recém-formado em uma das melhores faculdades particulares do estado, onde ingressou através de bolsa de estudo. Estudava e trabalhava para suprir eventuais despesas. Vanderson Alves, paratletade trinta e seis anos, que, aos quinze anos, perdeu uma perna num acidente de trem e que encontrou no esporte um meio de superação, exhibe no clipe suas várias medalhas.

Conta com a participação de Ronald Yuri, conhecido como Sheik, dançarino nascido no Complexo da Maré, que em dez anos atuando como dançarino, já viajou para nove países e trabalhou para três companhias de dança. Apresenta ainda os gêmeos Jefferson e Wellington Alves, conhecidos como Faíska Alves e Fumassa Alves, que são modelos. Um deles expõe no clipe a cicatriz de uma cirurgia feita no coração quando ainda era muito pequeno. A cicatriz, antes por ele escondida, representa luta, resistência e sobrevivência desses sujeitos, porém, vale ressaltar, que diante da complexidade humana que o jovem modelo representa, a cicatriz é apenas um detalhe, como destaca a canção “AmarElo” ao falar metaforicamente das cicatrizes: “Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes/ Que nem devia tá aqui” (EMICIDA, 2019).

No clipe, como em toda a produção do Experimento Social AmarElo, a arte vem misturada com a vida, na tentativa de “redefinir uma nova alteridade passando da representação à representatividade” (VILLAÇA, 2012, p. 72). A periferia é retratada sob o signo da diferença por uma questão identitária, porém seus habitantes como os aspectos que a compõem vão sendo apresentados de diversas formas, contra a ideia equivocada de reducionismos identitários, já que a diferença surge como prazer de multiplicar, de mostrar a pluralidade desse *locus*.

A periferia é ressemantizada por Emicida no Experimento Social AmarElo, ao questionar as formas de representação estereotipadas que criam uma visão unilateral como no caso da periferia pobre e violenta, provocando uma visão esquizofrênica que alterna terror e glamour. É repaginada, ao dar visibilidade ao cotidiano simples de seus moradores comuns que se dignificam com seu trabalho e luta diária; ao mostrar também as reais possibilidades de intervenção e recriação dos seus atores sociais, criando novos processos de subjetivação.

As vozes da periferia, antes silenciadas, agora encontram nas plataformas digitais um espaço aberto para reescrever uma nova história sobre sua comunidade. As plataformas digitais tem sido grandes aliadas de muitos artistas da periferia e Emicida experimenta o poder dessas ferramentas, tentando se comunicar de várias formas, empenhando-se na divulgação de uma periferia que se metamorfoseia de forma camaleônica em seu experimento, através das músicas, clipes, *podcast*, documentários, encontrados em diferentes serviços de *streaming*. Não é uma mera espetacularização da periferia, pois, muito mais do que informação, o Experimento Social AmarElo, de forma artística, comunica, questiona e transforma.

3 A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO EXPERIMENTO SOCIAL AMARELO

A construção da identidade negra no Brasil parte da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e os “outros”. Tendo em vista a superioridade populacional de negros e pardos nas comunidades e periferias brasileiras e os contextos socioculturais diferenciados vivenciados por esses sujeitos, a análise da construção da identidade do sujeito negro periférico no Experimento Social Amarelo partirá dos fatores tidos como componentes fundamentais na construção de uma identidade coletiva, definidos por Munanga (2009): o fator psicológico, o linguístico e o histórico.

3.1 Fatores Psicológicos: o negro ao tornar-se sujeito

Os fatores psicológicos que determinam o comportamento do negro são considerados por Munanga (2009) como marca de sua identidade desde que estejam condicionados ao histórico do negro e suas estruturas sociais e não às diferenças biológicas como os racialistas costumam associar. Essa observação do comportamento do negro na música de Emicida vai desde a alienação do negro, os sentimentos de frustração e inferioridade por ser tratado de modo diferente, o reconhecimento de suas atitudes contraditórias, passando, então, a se reconhecer politicamente como negro, numa identificação positiva (não idealizada) de sua negritude, tornando-se, enfim, o protagonista de sua história.

Problemas comportamentais do negro, segundo Fanon (2008), são determinados pelas atitudes do mundo branco: “A Sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa à influência humana. É pelo homem que a sociedade chega ao ser” (FANON, 2008, p. 28). Não se trata de atitudes individuais ou biologicamente típicas do negro, mas uma reação aos processos históricos, políticos e sociais que tem como base o racismo e o consequente processo de discriminação racial que subjuga e inferioriza esses sujeitos.

Assim como Fanon (2008), Emicida (2019) abordar o sujeito negro, tentando determinar suas atitudes no mundo branco, uma explicação sob o viés da psicopatologia do existir do negro. É dentro dessa estrutura racista que a canção “Ismália” de Emicida retrata a perspectiva da população negra no Brasil, marcada por entraves. E constantemente o abismo da exclusão social lhe é imposto, negando uma

vida plena de direitos:

Com a fé de quem olha do banco a cena
Do gol que nós mais precisava na trave
A felicidade do branco é plena
A pé, trilha em brasa e barranco, que pena
Se até pra sonhar tem entrave
A felicidade do branco é plena
A felicidade do preto é quase (EMICIDA, 2019)

A plenitude de direitos negada ao negro se contrapõe à “felicidade do branco” que é plena. É o racismo atuando em uma dinâmica que confere desvantagens e privilégios a partir da cor. A frustração diante da conclusão de sua privação no mundo conceitual do branco é um dos mecanismos de defesa do ego do sujeito negro, segundo Kilomba (2019). O eu-lírico ao assumir um discurso plural, como representante de sua “raça”: “Do gol que nós mais precisava na trave”, performatiza sua negritude e admite vivenciar o racismo ao ser tratado de forma diferente, percebendo que não tem as mesmas oportunidades que o branco.

Emicida usa a metáfora do espelho para designar o reconhecimento da condição de oprimido. No reflexo do espelho, surge a figura do jovem personagem mitológico Ícaro, que representa a relação de ambivalência desse sujeito que convive num espaço fronteiro, entre o sonho e uma iminente tragédia:

Olhei no espelho, Ícaro me encarou
"Cuidado, não voa tão perto do sol
Eles num 'guenta te ver livre, imagina te ver rei"
O abutre quer te ver de algema pra dizer
"Ó, num falei?" (EMICIDA, 2019)

Quando eu lírico se encara no espelho, a voz de sua consciência surge alertando sobre o perigo de “voar alto”, de sonhar e ousar atingir objetivos que não condiz com as imposições de regras e padrões racistas. O verso que diz “Cuidado, não voa tão perto do sol” (EMICIDA, 2019), mostra que “o sol não é pra todos”²⁷, ou seja, que aos negros não são oferecidas as mesmas oportunidades que aos brancos e que conquistar um espaço que estruturalmente a eles (negros) não foi reservado é romper com as estruturas opressivas, sob o risco de retaliações. A sociedade racista

²⁷ Corruptela da expressão popular “o sol nasce para todos” que significa que todos têm as mesmas oportunidades. A negação da expressão como aparece no texto “o sol não é para todos” significa, portanto, que nem todos possuem as mesmas oportunidades.

não mede esforços para derrubar o negro que luta por reconhecimento e liberdade: “Eles num 'guenta te ver livre, imagina te ver rei” (EMICIDA, 2019). A mesma sociedade que nega oportunidades ao negro, culpabiliza, condena quando esse fracassa: “Ó, num falei?” (EMICIDA, 2019).

O herói negro suscetível a situações de opressão, assim como Ícaro e Ismália, paga um preço muito alto ao tentar realizar um sonho.

No fim das conta é tudo Ismália, Ismália
 Ismália, Ismália
 Ismália, Ismália
 Quis tocar o céu, mas terminou no chão (EMICIDA, 2019)

“Entre o sucesso e a lama” (RACIONAIS MC’s, 2002), o negro drama²⁸ se reconfigura nos versos de “Ismália”. Essa coexistência de situações ambivalentes resulta numa atitude emocional subjacente, um sentimento de confiança e dúvida que priva o sujeito negro de uma liberdade efetiva. Esse sujeito, para se proteger da ansiedade que certas situações causam, nega a si mesmo, a sua condição. A negação é mais um mecanismo de defesa do ego (KILOMBA, 2019). O imaginário branco constrói uma imagem não positiva de pessoas negras e isso exerce uma pressão no sujeito negro e esse, muitas vezes, busca se identificar com a branquitude, como mostram os versos abaixo:

Ela quis
 Ser chamada de morena
 Que isso camufla o abismo entre si
 E a humanidade plena (EMICIDA, 2019)

Na tentativa de assimilar os valores culturais do branco, “o negro vai enfrentar o seu inverso, forjado e imposto” (MUNANGA, 2009, p. 37). O sujeito negro aceita o retrato degradante de sua imagem construída pelo imaginário branco, e acaba contribuindo para que esse imaginário se torne uma realidade, preso à submissão de um papel que lhes foi atribuído. Negar a cor e a sua negritude é internalizar o preconceito racial tecido pelo colonizador, uma tentativa inútil e alienante de embranquecimento.

Silvio Almeida (2020) ao tratar em sua obra do racismo estrutural diz que

²⁸ Expressão utilizada para se referir aos problemas que comumente atravessa a vida de pessoas negras da periferia. A expressão ficou bastante conhecida por ser título de uma das mais aclamadas canções do grupo de *rap* Racionais MC’s.

esse “não exclui os sujeitos racializados, mas os concebe como parte integrante e ativa de um sistema que, ao mesmo tempo que torna possíveis suas ações, é por eles criado a todo momento” (ALMEIDA, 2020, p. 51). Os versos acima retratam essa condição. São os pequenos disfarces para fingir que não se está na beira do abismo. A suposta igualdade racial abre concessões para que o racismo se manifeste de forma velada. Não assumir sua negritude dá uma falsa ilusão de humanidade, uma palavra historicamente associada ao branco em contrapartida à desumanização do negro. Esse é acometido por um sentimento de inferioridade que de maneira ingênua tenta eliminar. Vale ressaltar que “mais do que a consciência, o racismo como ideologia molda o inconsciente” (ALMEIDA, 2020, p. 64), ou seja, os padrões raciais inseridos no imaginário se transformam em práticas sociais cotidianas de maneira historicamente inconsciente. Os afetos e as verdades são perpassados pelo racismo e não dependem de uma ação consciente para existir.

Nas vivências do negro dentro dessa estrutura racista, é comum se configurar a não realização do sujeito racializado, por não conseguir se livrar dos sentimentos de inferioridade que lhe assombram. A frustração que o preconceito gera nesse sujeito é retratada nos seguintes versos: “A raiva insufla, pensa nesse esquema / A ideia imunda, tudo inunda / A dor profunda é que todo mundo é meio tema” (EMICIDA, 2019).

Negros são rotulados, estereotipados de forma negativa e inferior. E dentro desse intrincado imaginário social, o racismo é a todo tempo reforçado pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pela indústria cultural. Tal ideia pode ser identificada nos seguintes versos:

“Paísinho de bosta, a mídia gosta
Deixou a falha e quer migalha de quem corre com fratura exposta
Apunhalado pelas costa
Esquartejado pelo imposto imposta”. (EMICIDA, 2019)

Nas telenovelas, com frequência, os negros assumem papel de criminosos, empregados domésticos ou pessoas ingênuas, naturalizando a ideia de que esses são os espaços destinados a quem pertence a esse grupo étnico. A mesma mídia que naturaliza e lucra com a representação de corpos negros expostos à vulnerabilidade, supostamente, se choca, através de telejornais sensacionalistas, com violência presente nos espaços em que vivem. São condições contemporâneas da colonização,

como afirma Munanga (2009), que desumaniza o negro, criando sua desestabilidade não só cultural e moral, mas também psíquica.

Do outro lado, como aparato a essas condições do sistema de opressão contra os negros, há o bombardeamento de mensagens que, desde criança, os negros recebem, preestabelecendo que a branquitude tanto é a norma como é superior, como elucida Kilomba (2019):

A criança é forçada a criar uma relação alienada com a *negritude*, já que os heróis desses cenários são brancos e as personagens negras são personificações de fantasias brancas. Apenas imagens positivas, e eu querodizer imagens “positivas” e não “idealizadas”, criadas pelo próprio povo negro, na literatura e na cultura visual, podem dismantelar essa alienação. Quando pudermos em suma, nos identificar positivamente com e entre nós mesmos e desenvolver uma autoimagem positiva. (KILOMBA, 2019, p. 154)

Para além do racismo, há um modelo de uma sociedade narcisista que busca a todo momento o ideal, e foge do real. As redes sociais vendem essa ideia de uma falsa felicidade, ou de uma felicidade conquistada de modo fácil e instantâneo. Não se ver os sacrifícios, os obstáculos e as lutas que estão por trás de cada conquista. Emicida (2019) também nos chama atenção para essas imagens “idealizadas”, que, muitas vezes, impossibilitam revelar as profundas feridas do racismo. É importante que se reconheça as vitórias e conquistas do povo negro, mas não a ponto de romantizar a trajetória difícil, como se só bastasse o esforço individual pra se conquistar algo, esquecendo que há todo um sistema contra que impede a grande maioria de chegar ao topo. Essa romantização é o “analgésico” retratado nos versos, é o remédio para camuflar a dor provocada pelo racismo:

E como analgésico nós posta que
Um dia vai tá nos conforme
Que um diploma é uma alforria
Minha cor não é uniforme
Hashtags #PretoNoTopo, bravo! (EMICIDA, 2019)

Os versos mostram a dimensão do racismo e nos levam a compreender o comportamento de algumas pessoas negras não assumirem sua negritude e desconsiderar certas práticas racistas. O diploma para o negro representa, além de uma conquista acadêmica, a sua liberdade, e ainda assim sua inteligência e capacidade profissional é questionada devido a cor da pele, já que espaço de poder e de prestígio social são domínios de uma supremacia branca. É comum associarem aos negros profissões de baixo prestígio, como se a cor fosse um uniforme. A

escravidão que por lei foi abolida, na prática foi reinventada. E a liberdade que é um direito garantido por lei na constituição brasileira, é, na prática, negado aos negros. Tal observação nos leva a concluir que: “a responsabilização jurídica não é suficiente para que a sociedade deixe de ser uma máquina produtora de desigualdade racial.” (ALMEIDA, 2020, p. 51). Direcionar um olhar mais complexo afasta uma análise reducionista sobre a questão racial e sobre a suposta vitimização do negro, que a ele nega o direito à subjetividade e às emoções, silenciando, assim, os danos psicológicos do racismo cotidiano.

Ao ostentar um diploma e povoar as redes sociais de *hashtags* #PretoNoTopo, há uma perspectiva que Fanon (2008) chama de super-compensação, em que o negro, por pertencer a uma “raça” tida como inferior, tenta aproximar-se, assemelhar-se à que é tida como superior. No entanto, o teórico martinicano ressalta que essa ficção não é pessoal, é social. Dessa forma, a certeza subjetiva que o negro tem do seu próprio valor precisa se transformar numa verdade objetiva universalmente válida, ou seja, o reconhecimento do negro necessita de um mundo de reconhecimentos recíprocos. É preciso, portanto, entender que o racismo não é apenas um ato isolado de um indivíduo ou de um determinado grupo e instituição, mas parte da estrutura social. E enquanto se comemora as conquistas do povo negro com #PretoNoTopo, manchetes de negros assassinados lembram que “existe pele alva e pele alvo” (EMICIDA, 2019).

Em “Ismália”, Emicida (2019) opta por terminar a canção sem trazer qualquer solução ao problema. No entanto, sua voz autoral e ativa assume uma postura política de combate ao problema do racismo. Afirmar-se como negro é uma forma de se fazer conhecer, não a negritude como forma decorativa, mas como prática de atividade humana. Ao atacar de frente a opressão através de suas canções, Emicida (2019) recusa a assimilação dos valores culturais construídos pelos brancos. É o negro buscando outros caminhos para a reconquista de si, como versa Munanga (2009):

A situação do negro reclama uma ruptura, e não um compromisso. Ela passará pela revolta, compreendendo que a verdadeira solução dos problemas consiste não em macaquear o branco, mas em lutar para quebrar as barreiras sociais que o impedem de ingressar na categoria dos homens. Assiste-se agora a uma mudança de termos. Abandonada a assimilação, a liberação do negro deve efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma. O esforço para alcançar o branco exigia total autorrejeição; negar o europeu será o prelúdio indispensável à retomada. É preciso

desembaraçar-se dessa imagem acusatória e destruidora, atacar defrente a opressão, já que é impossível contorná-la. (MUNANGA, 2009, p. 43)

Na canção “Ismália”, fatores importantes sobre o comportamento do negro são elucidados de forma a nos fazer compreender como se dá a construção da identidade de um sujeito subalternizado, sobrecarregado pela sua cor e condição social. Porém, como a identidade é algo formado ao longo do tempo, é um processo em andamento, em construção (HALL, 2006), é a partir das lacunas encontradas nesse processo que o negro assume a sua posição de sujeito, renegando uma imagem de como é percebido na sociedade hegemonicamente branca, como um outro, negando a ele o direito de existir como um igual.

Na canção “Eminência parda”, a discussão sobre os padrões impostos se mostra presente. A música é um grito que emana o poder do povo negro, ao mostrar que a subversão desses padrões impostos é uma realidade. Versa sobre o jovem negro que venceu na vida, porém sua emancipação é algo que incomoda.

O título da música “Eminência parda” é uma reescrita subversiva do termo que a deu origem. É uma provocação ao termo em francês “*éminence grise*” que no século XVII era utilizado no sentido depreciativo. Segundo Orlando Neves, a expressão eminência parda trata “daquele que, oculta e secretamente, influencia quem detém poderes de mando, sem se dar a conhecer” (NEVES, 1992). Apesar de a palavra “parda” ser utilizada para ocultar o apagamento da negritude de afrodescendentes de pele clara, no título da canção, ela parece atrelada a “eminência”. Sinaliza, portanto, para a questão racial e o evidente surgimento de uma parcela da população negra, embora ainda minoritária, ocupando lugares e posições de destaque, que antes era reservado só para os brancos.

O início da música é marcado pela presença de alguns versos do “Canto II”, do disco *Canto dos escravos* aqui interpretado pela rainha do carimbó Dona Odete. O *single* é uma forma de evocar aqueles que vieram antes e flertaram com a liberdade (EMICIDA, 2020):

Muriquinho piquinino,
Muriquinho piquinino,
Purugunta aonde vai,
Purugunta aonde vai... (EMICIDA, 2019)

Os versos retratam a angústia, o medo e a incerteza dos companheiros de

senzala do menino (muriquinho) que resolve fugir dos grilhões da escravidão. No episódio 2 de *AmarElo – O filme invisível*, Emicida contextualiza tais versos:

É um menino saltando na escuridão de fora da fazenda, em um mundo escravista onde ele era entendido como uma peça. Mas a incerteza a respeito do destino desse salto, ainda assim, lhe parecia melhor do que a certeza de nascer e morrer cativo. (EMICIDA, 2020)

O menino negro que se insurge à ordem social existente, “nada têm a perder, a não ser os seus grilhões. Têm um mundo a ganhar” (MARX, 2015, p. 104). O menino, que já dizia Machado de Assis, “é pai do homem”²⁹, reivindica o seu direito de ser, deixando de ser objeto de um sistema e passa a ser sujeito de sua própria história. A busca pela independência e autonomia, representada na atitude do menino, pode ser compreendida como uma metáfora da descolonização do eu.

Kilomba (2019) faz uma série de questionamentos para compreender e fazer com que o ato de descolonização seja compreendido. Dentre os questionamentos a escritora defende que, diante das situações de opressão, diante dos episódios de racismo, o foco deve recair sobre os sentimentos em relação a si mesmo (à pessoa racializada) e não sobre a sua reação em relação ao outro branco. Emicida (2019), no *making of* do videoclipe de “Eminência parda”, ilustra esse tipo de situação:

Quando um cara chama outro de macaco, todo mundo vira pro preto pra ver a reação dele. Quando o correto é nós virar pro branco e falar: “Caralho! Já passou cinco séculos e vocês estão na mesma?!” (EMICIDA, 2019, 0:20 – 0:28)

A pergunta deveria ser: “O que o incidente fez com você?” e não “O que você fez?”, como propõe Kilomba (2019). A pergunta com foco nos sentimentos e emoções do sujeito negro é libertadora por abrir espaço para o que foi negado, o direito à subjetividade e a expor suas próprias dores. A escritora afro-portuguesa reitera:

O mito de que as pessoas negras se vitimizam quando falam sobre suas feridas causadas pelo racismo é uma estratégia muito eficaz para silenciar aquelas que estão prontas para falar. A questão “O que o racismo faz com você?” não tem nada a ver com vitimização; tem a ver com o

²⁹ O menino é pai do homem é o título de um dos capítulos da obra de Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. A frase sugere que as experiências na infância definirão o adulto que irá se tornar.

empoderamento, pois precede o momento no qual alguém se torna o sujeito falante, falando de sua própria realidade. (KILOMBA, 2019, p. 227)

Em “Eminência parda”, o sujeito negro percebe que está preso a uma estrutura de opressão, marcada por violências, negações, mortes, “que se entenda que a morte aqui não é apenas a retirada da vida, mas também é entendida como a exposição ao risco da morte, a morte política, a rejeição, a expulsão” (ALMEIDA, 2020, p. 115). É, portanto, um sobrevivente que conhece o campo minado onde pisa, como retrata os seguintes versos:

Escapei da morte,
Agora sei pra onde eu vou
Sei que não foi sorte,
Sempre quis tá onde eu tô. (EMICIDA, 2019)

Reconhecendo a si e à realidade que o circunda, sua independência pode ser, enfim, alcançada. Será, portanto, capaz de decidir para onde deseja ir, definindo o lugar onde pretende estar ou chegar. Para um sujeito negro subalternizado, ocupar lugares que para ele não foi destinado, não é uma questão de sorte, mas de muita luta, pois se encontra em desvantagem quanto às suas condições sociais e raciais. Nesse processo de autodefinição, Emicida põe em debate o discurso racista e elitista da meritocracia, que culpabiliza os sujeitos que não conseguem romper com o ciclo de pobreza, a maioria deles pessoas negras. Enquanto isso, reafirma o imaginário que associa a competência e mérito a condições como branquitude, com seus padrões culturais e estéticos (ALMEIDA, 2020).

No esforço da autodefinição do sujeito negro, é preciso ser três vezes melhor do que o padrão do branco, para que se torne um igual. Sem falar da responsabilidade de representar uma “raça” e defendê-la. Existe na triplicidade de ser um corpo, uma “raça”, uma história, como reitera Kilomba (2019), um esquema racial escrito na pele.

Como propôs Abdias do Nascimento (2019), Emicida celebra o advento da ação quilombista ao apresentar, no videoclipe de “Eminência parda”, uma família negra comemorando a conquista acadêmica da filha, num restaurante rico, frequentado, notadamente por gente branca, que parece se sentir incomodada por dividir o mesmo espaço com uma família negra. É a reação do branco com medo de perder sua suposta supremacia.

Nascimento (2019) define, como ação quilombista, a atitude do negro de

rebater as mentiras do segmento branco da sociedade brasileira ao se autodefinir como um capaz, conquistando os lugares de primazia que a eles foram negados, rompendo, assim, com a ideologia do supremacismo europeu. Rebate a lavagem cerebral colonialista que negou sua humanidade, identidade, dignidade e liberdade.

Os olhares perplexos reprovam a cena da família negra se confraternizando. Há uma mudança de plano em que a imagem do real é substituída pela do imaginário branco, correspondendo a uma mudança do ponto de vista, ou melhor, correspondendo as fantasias do imaginário branco. Enquanto a família come, bebe, ri, troca afetos, são intercaladas imagens em que os integrantes da família aparecem como assaltantes, auxiliares de limpeza, escravizados, assim como a sexualização da filha do casal que aparece como uma garota de programa, saciando os fetiches dos senhores brancos.

O videoclipe além de denunciar uma estrutura racista, questiona os lugares que as pessoas de pele escura ocupam dentro do imaginário coletivo dessa estrutura. No entanto, a realidade cinde esse imaginário, mostrando a autêntica grandeza do povo negro, em que o verdadeiro poder emana deles mesmos, como reforça os versos da canção:

Era um nada, hoje eu guardo um infinito
 Me sinto tipo a invenção do zero
 Não sou convencido, (não)
 Sou convincente
 Aí, vê nas rua o que as rima fizeram (EMICIDA, 2019)

Para o sujeito negro, não basta apenas reconhecer suas potencialidades, é preciso definir novos limites dentro das relações, se despedindo das fantasias e uma branquitude que o colocou como subumano, como também das fantasias que exige dele apresentar-se como um super-humano. Só assim é capaz de ser convincente, manifestando o desejo de existir em toda a sua complexidade, fazendo da música, da poesia um instrumento transformador da realidade que ocupa as ruas, pois “a rua é noiz”³⁰.

Emicida, em “Eminência parda”, promove uma revolução, ao subverter as narrativas, as condições impostas que resultam numa imagem negativa do negro.

³⁰ *Slogan* patenteado pelo Laboratório Fantasma, gravadora em que Emicida é um dos sócios fundadores. O *slogan* também aparece em várias músicas do *rapper*.

Meto terno por diversão
 É subalterno ou subversão?
 Tudo era inferno, eu fiz inversão
 A meta é o eterno, a imensidão (EMICIDA, 2019)

Os versos acima ecoam em resposta à polêmica criada pelo MBL³¹. Um dos membros do movimento chamou Emicida de hipócrita por usar um terno que, segundo ele, custava quinze mil. “Meto terno por diversão” é uma afirmação que contraria a lógica de que um homem negro de origem periférica só usa esse tipo de roupa quando essa se trata de um uniforme, condicionando-o a ocupar um lugar de subalternidade; ou na tentativa de quebrar padrões, numa postura de enfrentamento e subversão. Colocações desse tipo, que questionam o senso de justiça do negro, negando a sua liberdade de ser e de ter, mostram como uma sociedade racista encara-o, quando esse usufrui de bens de consumo de valor elevado, enquanto normaliza o negro quando esse se mantém na miséria ou, ainda pior, julga-o quando não consegue romper com essa realidade. O que parece ser contraditório, os versos selam uma nova cena, desconstruindo as crenças existentes. O eu-poético, portanto, emancipa-se da imagem de subalterno, invertendo o inferno que lhe impuseram. Sua meta é ser tão pleno quanto a imensidão.

“Eu não sou o alvo do racista, eu sou o pesadelo dele” (EMICIDA, 2019), disse o *rapper* no *making of* do vídeo clipe. Portanto, novos papéis são definidos, fora da ordem colonialista estabelecida. Não se trata de um discurso puramente ideológico que se limita no “ser contra”, mas um discurso-ação que parte de dentro, numa luta constante pela conquista da liberdade, tal como abordou Angela Davis (2018).

Outros versos da canção “Eminência parda” revelam um sentimento de pertença em relação à história, ao assumir a agência em relação aos fatores de influência, não só na vida, mas no ato da escrita.

Minha caneta tá fodendo com a história branca
 E o mundo grita: "não para, não para, não para"
 Então supera a tara velha nessa caravela (EMICIDA, 2019)

A escrita exerce um poder libertador capaz de despertar consciências, de reescrever a história, à medida que o sujeito negro se autorreconhece e se reinventa. Ferreira (2020) nos fala desse poder libertador da escrita literária negra que adquire

³¹ Sigla do Movimento Brasil Livre (MBL). Movimento político brasileiro que defende o liberalismo econômico e o republicanismo.

as vozes da consciência e do pertencimento, em que o sujeito se autorreconhece na diferença. No entanto, esse poder libertador é direcionado, indistintamente, a todos, ao compreender o pensamento colonial como algo que vai além do individual. Superar “a tara velha nessa caravela” é o desejo de levar o irmão negro ou branco a “sacudir energicamente o lamentável uniforme tecido durante séculos de incompreensão. (FANON, 2008, p. 29). É uma reação que necessita ser em cadeia como aponta a letra da canção:

Como abelhas se acumulam sob a telha
Eu pastoreio a negra ovelha que vagou dispersa
Polinização pauta a conversa
Até que nos chamem de colonização reversa. (EMICIDA, 2019)

O eu-poético age como um sujeito coletivo da história, metaforizado pelas abelhas que se acumulam sob a telha. É um guia que vigia a “negra ovelha”, que, marcada pelo trauma do racismo, da discriminação racial, da exclusão social, sucumbiu as violências sofridas no negro drama. Um olhar humanizante que vai na contramão do individualismo pós-moderno, “componente ideológico tão central do neoliberalismo” (DAVIS, 2018). O sujeito coletivo busca uma emancipação não só para si, porque, dessa forma, essa seria incompleta e essa lógica trafega em outras canções do álbum *AmarElo*: “Enquanto a terra não for livre, eu também não sou”, afirma Emicida (2019), em “Principia”.

A polinização alegoriza a transmissão de saberes que “pauta a conversa”, ensinando o sujeito negro a se definir politicamente. Essa autodefinição identitária, muitas vezes, provoca um certo desconforto ao sujeito branco privilegiado, que sente seu *statu quo* ameaçado e, em defesa do ego, rotula essa nova definição de limites de “colonização reversa”, assim como acontece com o uso da expressão “racismo reverso”, projetando no sujeito negro uma prática opressiva do passado colonial, atualmente bastante rebatida, mas que, no entanto, se estende até nossos dias. É uma tentativa de invalidar os métodos de agência do sujeito negro que destrói o imaginário branco supremacista.

Kilomba (2019) fala da necessidade de aceitar que nem sempre se pode modificar o consenso branco, porém é preciso que se mude a relação com ele, despedindo-se da fantasia de querer ser compreendido. O ódio do outro não pode ser posto em foco a ponto de perturbar a performance do sujeito negro de recuperar sua

autoestima. Emicida convoca os “irmãos de cor” a fortalecer essa missão numa operação contra o ódio que resulta no empoderamento não apenas de si, mas de sua “raça”.

Não tem dor que perdurará
Nem o teu ódio perturbará
A missão é recuperar
Cooperar e empoderar. (EMICIDA, 2019)

A identificação positiva com sua própria negritude, afirma Kilomba (2019) leva a um sentimento de segurança interior e de autorreconhecimento, leva à reparação e à abertura da relação com os outros brancos, porque o sujeito está fora da ordem que o aprisionava. E na contramão de um sistema de opressão racista que o subjuga, a voz do poema assevera o enfrentamento a tal estrutura como sugere os versos:

Já foram muitos anos na retranca (retranca)
Mas preto não chora, mano, levanta
Não implora, penhora a bandeira branca
Não cansa a garganta com antas, não adianta não
Foco e atenção na nossa ascensão
Fuck a opressão (ya)
Não tem outra opção
Até estar tudo em pratos limpos, sem sabão (ya) (EMICIDA, 2019)

Compreende-se, pois, o desejo de se libertar do estado de servidão que aos negros foi imputado. Aqui não há espaço para “cansar a garganta”, colonizando mentes. A bandeira da paz é garantida em nome do direito à liberdade de todos. O foco não é mais na atitude do sujeito opressor (embora essa não possa ser desconsiderada de todo), mas nas referências positivas e inspiradoras dos seus pares. Não há outra opção, a não ser encarar fatos danosos que tentaram a todo custo diminuir o poder das pessoas negras.

A partir de agora é papo reto sem rodeio
Olha direto nos olhos de um preto sem receio
Dizem que eu cruzei a meta
Pra mim nem comecei
Cheguei, rimei, ganhei, sou rei (EMICIDA, 2019)

“Olhar direto nos olhos do preto sem receio” é um convite a aceitar a percepção da realidade do outro. Contudo, essa realidade precisa ser negociada para

que os danos causados por esse sistema opressor, erigido contra o povo negro, sejam reparados, “através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios” (KILOMBA, 2019, p. 46).

O reconhecimento da identidade do negro de forma positiva, não deve ser, portanto, uma operação unilateral, pois assim seria inútil. A dialética hegeliana aplicada por Fanon (2008) para entender a psicologia do negro apresenta uma reciprocidade absoluta que restitui ao outro sua realidade humana.

A análise dos mecanismos de defesa do ego do sujeito negro, sondados nos versos de Emicida, foram determinantes para se compreender o processo de conscientização da negritude e os marcadores sociais da sua realidade que estão intimamente relacionados a essas questões raciais. Esses mecanismos têm o intuito de dominar a realidade exterior, alcançando assim um estado de descolonização do ser, ou seja, um estado de autonomia e independência:

Todo o processo alcança um estado de descolonização; isto é, internamente, não se existe mais como a/o, outra/o”, mas como o eu. Somos eu, somos sujeito, somos quem descreve, somos quem narra, somos autora/es e autoridade da nossa realidade. Assim, (...) torna-mo-nos sujeito. (GRADA, 2019, p. 238)

Cruzar a meta para um sujeito coletivo da história como Emicida não é o fim, é apenas o começo. Há toda uma matriz de opressão que precisa ser desmontada. Mas, mesmo que a felicidade do preto ainda não seja plena, o muriquinho Emicida fez e faz sua “fé ecoar como catedrais”³² (EMICIDA, 2019) através de seus versos e rimas. Chegou, rimou, ganhou, pois em terra de preto, onde tudo é escassez, chegar aonde chegou, é ser rei.

3.2 Fatores linguísticos: traços de africanidade e estética negra

Os fatores linguísticos são aspectos constitutivos de uma identidade e devem ser levados em consideração por ser parte distintiva da personalidade cultural de um grupo ou de um povo. Quando se trata da identidade negra, recorreremos aos vocábulos e expressões originados das estruturas linguísticas africanas, como

³² Trecho de “Eminência parda”.

também às diferentes formas de linguagem e comunicação que apresentam traços de africanidade. O estilo musical, o estilo dos cabelos, as roupas são, segundo Munanga (2009), formas de linguagem ou comunicação que caracterizam a personalidade da cultura afro-brasileira.

Analisando aspectos linguísticos das letras das canções do álbum *AmarElo*, identificamos que há toda uma formação discursiva profundamente relacionada a uma condição social de uma cultura negra periférica, atribuindo-lhe um caráter declaradamente político e ideológico que opera em contrapartida à estereotipação racista e fenotípica. Iremos, portanto, nessa análise intensificar nosso olhar para os componentes linguístico dispostos nas letras das canções do álbum *AmarElo*, tendo como ponto de partida a historicidade que foi determinante na constituição da Língua Portuguesa do Brasil e suas especificidades quanto aos traços de africanidade que compõe a diversidade cultural do povo brasileiro, assim como as formas de linguagem e comunicação em que a presença de uma estética de negra é reconhecida e devidamente valorizada.

Na diáspora afro-brasileira a colonização tentou obliterar a língua e cultura dos negros, mas não foi capaz de destituí-las definitivamente. As manifestações artísticas e culturais brasileiras revelam, então, que essa obliteração não foi capaz de suprimir certas expressões e estruturas linguísticas africanas presentes no português do Brasil. Houve uma resistência a essa tentativa de apagamento, que Munanga (2009) classifica como passiva:

Felizmente continuaram a praticar uma espécie de resistência passiva, funcionando como um bastião, no qual o patrimônio cultural legado dos ancestrais continuou a ser transmitido de geração em geração. O povo guardou sua língua e arte, maquis que o protegiam das tentações alienantes. (MUNANGA, 2009, p. 44)

Essa resistência passiva foi capaz de preservar rastros/registros (GLISSANT, 2005) da memória da língua e cultura africanas. As letras das canções do álbum *AmarElo* de Emicida, assim como as outras formas de comunicação performatizadas nos videoclipes evidencia esses rastros, componentes importantes da formação linguística do povo brasileiro e que, em determinados grupos, são validados como marca identitária, a exemplo de grupos intensamente atravessados pelo racismo como das comunidades periféricas.

Em nossa Língua Portuguesa, percebe-se que a língua imposta pelo

colonizador não permanece pura. O processo de formação do povo brasileiro e seus entrelaçamentos culturais foram aos poucos esculpindo a nossa língua, que carrega vozes ancestrais na sua estrutura. Emicida elucida esse entrelaçamento nos versos da canção “Eminência parda” (2019), quando afirma que: “Meu cântico fez do Atlântico um detalhe quântico / Busque-me nos temporais (vozes ancestrais)”. O Atlântico adquire uma conotação para além de uma via marítima, semelhante à resignificação de Paul Gilroy (2001), como uma estrutura transnacional que resultou num sistema de comunicações globais marcado por deslocamentos e trocas culturais.

A oralidade da fala periférica, cujos traços Emicida expõe nas letras das canções, revela esses deslocamentos, rompendo com a falsa ideia da língua como algo fixo ou estático e expondo a dinâmica dos fluxos culturais que singularizam a comunicação de um determinado grupo, de um determinado povo. Percebe-se, então, que não se consegue mais assegurar a unicidade formal da língua escrita, como declarou Glissant (2005), muitas vezes associada à uma tradição imobilizadora e que exclui formas diferentes.

Emicida deplora a herança do colonizador, ao apresentar traços distintivos que a Língua Portuguesa do Brasil possui. O *rapper* costuma usar uma língua que confronta o paradigma dominante da gramática normativa, da conhecida “língua culta”. Da mesma forma que a pensadora afro-brasileira Lélia Gonzalez (2020) confrontou a gramática tida como padrão, ao dar visibilidade ao legado linguístico dos povos africanos, quando nomeia como “pretuguês” a fala coloquial dos brasileiros. Segundo a escritora, a elite intelectual branca brasileira censura o falar das pessoas negras de pouca escolarização apontado como errado, mas não se dão conta que se trata de marcas linguísticas dos idiomas africanos.

O modo que o artista e a antropóloga operam a língua portuguesa em suas produções é, portanto, uma afirmação do poder da resistência linguística de grupos socialmente marginalizados, que mesmo na contramão de formas consagradas pelo cânone, são capazes de se comunicar de forma artística com suas próprias manifestações linguísticas. É a dessacralização da arte, da literatura e da ciência que democratiza a palavra, questionando paradigmas e dando visibilidade a elementos linguísticos que antes eram rechaçados nesse meio.

Essa resistência linguística é a mesma adotada pela “mãe preta”, uma resistência também passiva como propôs Lélia Gonzalez (2020). Para a antropóloga,

essa forma de resistência deve ser levada em consideração, uma vez que a língua deve ser considerada como um fator de humanização de entrada na ordem da cultura.

Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro “branco” as categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube à mãe preta, enquanto sujeito suposto saber, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (GONZALEZ, 2020, p. 54)

A “mãe preta” teve uma importância fundamental na formação dos valores e crenças do povo brasileiro e o seu legado permanece através das vozes de artistas e escritores negros como Emicida, que se propõem a dar continuidade a esse mundo de coisas e valores contemplados na língua portuguesa do Brasil, no nosso “pretuguês”. Uma língua afro-brasileirada, ou melhor, amefricanizada, uma vez que o termo teorizado por Gonzalez (2020) procura abarcar toda uma descendência que inclui os africanos e aqueles (os indígenas) que já estavam aqui antes do colonizador chegar. Uma forma de mostrar que a afrodescendência brasileira tem uma raiz, em comum, assumidamente negra, mas sem deixar de reconhecer suas individualidades culturais, resultado de um processo que Glissant optou por chamar de criouliização que seria “a mestiçagem acrescida de mais-valia que é a imprevisibilidade” (GLISSANT, 2005, p. 22), ou seja, o aumento do valor de um bem cultural a partir da benfeitoria que lhe foi introduzida, gerando, assim, a novidade em meio a diversidade.

Os aspectos linguísticos identitários presentes na produção artística de Emicida não se restringem apenas à parte estrutural das palavras e expressões, mas também à apropriação de narrativas ancestrais, como podemos ver na canção “É tudo pra ontem” que compõe o final do documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*. Ela apresenta um trecho do livro *A vida não é útil*, do líder indígena e escritor Ailton Krenak (2020). O trecho, interpretado na canção por Gilberto Gil, é uma história antiga do povo Krenak, uma narrativa mítica e ancestral, marcada por alegorias, retratando de maneira filosófica a forma destrutiva que os humanos tratam a natureza, ignorando que esta atitude é autodestrutiva.

A escolha de Gil e Krenck para compor a música é uma significativa investida do *rapper*, pois traz a sabedoria ancestral através do texto e de representantes étnicos da cultura brasileira. Eis o trecho:

O criador deixou a humanidade aqui na Terra e foi para algum outro lugar do cosmos. Um dia ele se lembrou de nós e disse: “Ah, eu deixei minhas criaturas lá na Terra, preciso ver o que elas se tornaram”. Mas enquanto fazia esse movimento incrível de vir até aqui nos ver, ele pensou: “E se eles tiverem se tornado algo pior do que eu posso conceber? O melhor seria não ter um encontro pessoal com eles. Vou fazer o seguinte: Vou me transformar em uma outra criatura para ver as minhas criaturas”. Ele se transformou num tamanduá e saiu pela campina. Em certo momento, um grupo de caçadores, munidos de bordunas e laços, se encostaram numa paisagem, avançaram sobre ele, o prenderam e levaram pro acampamento com a intenção óbvia de comê-lo. Duas crianças gêmeas, que observavam a cena, evitaram que ele fosse levado para a fogueira. Ele então se revelou para os meninos, que, antes que os adultos descobrissem, acobertaram a sua fuga. Do lado de uma colina, os meninos gritaram: “Avô, avô, o que você achou da gente, das suas criaturas?” E Deus respondeu: “Mais ou menos”. (KRENAK, 2020, p. 40-41)

A sabedoria das narrativas ancestrais é um componente prestigiado na tradição oral tanto das civilizações africanas como das indígenas. Emicida, ao trazer para sua canção a linguagem mítica dessas culturas ancestrais, busca reestabelecer para a contemporaneidade, uma linguagem que concebe a ancestralidade como um passado que se presentifica. O reconhecimento desse sentimento de ancestralidade empreendido pelo poeta direciona à indicação de possíveis caminhos, como orienta os versos de “Principia”: “Enquanto ancestral de quem tá por vir, eu vou / E cantar com as menina enquanto germina o amor” (EMICIDA, 2019). São aspectos de uma identidade em construção, delineada por continuidades e descontinuidades.

Os versos que compõe as canções do álbum *AmarElo*, como toda construção discursiva, apresentam uma faceta estética em que põe elementos diferentes em relação. A presença de uma estética negra nas canções de *AmarElo* se opõe a uma estandardização, proveniente por exemplo de uma universalização de uma africanidade. A estética negra, especificamente da periferia, proposta por Emicida (2019), aparece como uma tentativa de reparação à forma desequilibrada com os elementos linguísticos foram postos em contato na língua portuguesa brasileira, a partir de uma visão intolerante e excludente. A defesa dessa estética procura “apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema escravocrata e das compartimentações nas quais a sociedade brasileira aloja os indivíduos marcados pela pobreza – às vezes miserabilidade – e pela cor da pele” (FONSECA, 2020, on-line).

Essa estética contrapõe às imagens negativas sobre esses sujeitos, começando pela forma como as palavras são concebidas nas canções de Amarelo.

Emicida pratica uma crioulização evidente da língua, ao partir de uma perspectiva afrocentrada inserido de forma contundente nas letras das músicas, escritas em português, vocábulos e nomes próprios de origem africana, que fazem referência a aspectos culturais, filosóficos ou religiosos como *ubuntu*, *oxalá*, *aruanda*, *capulanas*, *orixás*, *Exu*; como expressões pertencentes ao universo linguístico da periferia, dividindo o mesmo espaço discursivo das canções de *AmarElo*. São colocadas várias áreas linguísticas em contato desestabilizando as suposições de uma natureza, de uma essência das identidades em jogo.

Expressões como “tá ligado?”, “medo nos zói”, “tudo que nóiz tem é nóiz”, “só no que nós tá vendo memo” povoam os versos das canções, assim como os vocábulos associados a periferia como quebrada, gueto, favela. São construções discursivas marcadas por uma finalidade estética que tende a subverter os sentidos pejorativos atribuídos a elas e ao domínio a que pertencem. Reforçam o caráter heterogêneo, múltiplo, variável e instável da língua. Um processo que está em permanente mudança dado por diferentes questões: históricas, sociais e geográfica.

A exemplo desse processo de ressignificação de palavras e expressões, na canção “Libre”, a palavra favela é repetida de forma significativa e contundente: “There is no discussion/ Favela, favela, favela” (EMICIDA, 2019). Para Emicida, não há o que se discutir quando se reconhece como sujeito, cujos aspectos identitários estão associados ao seu local de origem. Essa identificação não se trata de uma assimilação da linguagem do opressor, já que o termo favela surgiu associado a significações excludentes, mas busca reverter as concepções negativas atribuídas ao termo. A canção, já no título, revela um sentimento de liberdade e emancipação, inclusive em relação às palavras já que procura “construir uma semântica que esvazie os significados negativos gravados no corpo negro e nos lugares por onde ele é levado a circular” (FONSECA, 2020, s./p.).

Fonseca (2020, s./p.) chama esse processo de “cura pela assunção da palavra denegada”. Emicida ao mesmo tempo que enfrenta, denuncia o olhar preconceituoso que a sociedade destina a sua “raça”, classe e território. O intento do empoderamento não é alcançar um estado idealizado, mas o de chegar a um eu complexo, livre das amarras de um pensamento que o subjuga até nas construções linguísticas. Assim:

A identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de

negro, em dizer, cabeça erguida: sou negro. A palavra foi despojada de tudo que carregou no passado como desprezo, transformando este último numa fonte de orgulho para o negro. ((MUNANGA, 2009, p. 53)

Na tentativa de transformar o passado em fonte de orgulho, Emicida busca reedificar de forma mítica o berço-mãe dos povos da diáspora africana, apresentando uma discursividade que ressalta vocábulos que fazem referência ao continente: “Tudo que bate é tambor / Todo tambor vem de lá / Se o coração é o senhor, tudo é África” (EMICIDA, 2019). A África passa a ser uma referência simbólica, abstrata e discursiva, que faz parte da cultura e da subjetividade de um povo e que imprime a presença de uma estética negra nos versos de “Principia”. Até o amor é caracterizado a partir dessa estética, como nos versos de autoria do Pastor Henrique Vieira, incorporados na canção “Principia”: “Amor é espiritualidade/ Latente, potente, preto, poesia” (EMICIDA, 2019). Parte de uma centralidade negra, de um lugar, mas que abraça a diversidade que caracteriza o nosso povo ao apresentar no mesmo texto, que o amor é também “o vínculo de todas as cores”³³. O *rapper* realiza um trabalho de ressignificação da linguagem que infringe os sentidos hegemônicos da língua e que ideologicamente se reflete numa autoafirmação identitária positiva.

A estética da periferia aparece como extensão dessa identidade negra, como ocorre na faixa “Libre”, em que Emicida pinta o estilo do jovem negro periférico:

É o tênis foda (foda)
 Uma pá de joia foda (foda) Reluz na coisa toda (toda)
 Do jeito que incomoda (hmm) Pretos em roda (vai)
 É o GPS da moda (vai) Se o gueto acorda (vai)
 O resto que se foda. (EMICIDA, 2019)

O tênis, a joia reluzente, a roda de *rap* ou *freestyle* são marcas identitárias que Emicida apresenta de forma a valorizar os traços culturais de sua comunidade, numa atitude de empoderamento. Transmite uma mensagem política de fortalecimento de um grupo que desafia a opressão racial e capitalista que tenta privá-los de usufruir dos bens de consumo. A ostentação que parece alienante, dá lugar a um sentimento de dignidade, que tira esses sujeitos da condição de subalternidade. Essa ascensão social incomoda uma certa parcela da classe dominante, porque contraria a lógica estereotipada acerca desses sujeitos, decorrente do pensamento colonial que os privou de ser e ter.

³³ Trecho retirado da canção “Principia”

As imagens do videoclipe da música *Libre* reforçam a mensagem contida nos versos, atribuindo sentidos que a escrita não pode transmitir. Assim, dentro dessa perspectiva, o cabelo crespo, *black power* ou entrançado, a roupa *pop*, o gingado e a dança com movimentos corporais bastante expressivos que aparecem no videoclipe são marcas que se tornam instrumentos importantes de consciência política das pessoas da periferia, não se trata apenas de uma imagem meramente decorativa. São imagens associadas a um discurso que tem o propósito de elevar a autoestima e que se vincula ao conceito de empoderamento negro.

É importante ressaltar que a estética do corpo negro tem conquistado seu espaço nas mídias, ainda que de forma sutil, apresentando uma imagem afirmativa de suas características fenotípicas. No entanto, a valorização dessa estética, muitas vezes, é associada apenas à plástica, a um modelo estético visto como algo superficial no que diz respeito à luta antirracial, quando, na verdade, a imagem também é discurso, portanto, comunica. O que significa dizer que há uma formação discursiva nos aspectos estéticos de corpos negros, assim como há em textos. Emicida consegue muito bem unir essas duas linguagens, imagem e texto, legitimando de forma didática a ideia de que o empoderamento negro não está ligado única e exclusivamente às questões estéticas, mas também aos sentidos que essas representações produzem.

Empoderar-se para o movimento negro é ter consciência do seu poder, “é reconhecer-se enquanto sujeito social, político, autor da sua própria história e capaz de lutar por seus direitos que não são só seus, mas também de um grupo” (CERQUEIRA, 2015). Os seguintes versos apresentam essa proposta de empoderamento:

Love
 Libre, libre, libre
 Clap
 Libre, libre, libre
 Twerk
 Libre, libre, libre
 Nós
 Libre
 Aqui somos libre (EMICIDA, 2019)

Nesse contexto, a palavra *love* implica a capacidade de “amar a si mesmo” imprescindível no processo de elevação da autoestima e que exige atitudes de autorrespeito, autoaceitação e autoconhecimento. Tais atitudes podem ser

devidamente associadas à palavra *clap* que significa aplaudir, prestigiar o que se é, inclusive a sua estética de que o *twerk*³⁴ faz parte. E esse reconhecimento não se concretiza de forma individual, de si para si, mas através da comunhão com o outro, como sugere a palavra *nóis*. Portanto, o amor a si mesmo é um fundamento para a emancipação do sujeito, mas tal atitude transpõe as barreiras do individualismo, uma vez que há uma responsabilidade coletiva a ser defendida, uma responsabilidade de representar uma classe, uma “raça” e o lugar que conquistou na esfera social. Em “*Libre*”, o empoderamento é um processo que possui estratégias e que se articula com as ideias de Nask (2019):

Muito mais do que a demonstração da estética negra, como cabelo Black, dreads, rastafari e turbante [...], o Empoderamento Negro [...], deve ser praticado num sentido de comunidade e união, isto é, o que um negro já Empoderado pode fazer para que seu semelhante venha a se Empoderar também, *Ubuntu*, eu sou porque nós somos. A partir desta visão é que a comunidade negra pode se fortalecer e gerar contribuições efetivas para as resoluções dos problemas sociais. (NASK, 2019, s./p.)

Exaltar a estética negra, mostrar a importância da ancestralidade e os traços de africanidade presentes na nossa cultura são estratégias de empoderamento negro empregadas a partir de posições ideológicas que direcionam sentido desses signos. É dentro também dessa formação discursiva e ideológica que os sentidos das palavras *love*, *clap*, *twerk*, *nóis* devem ser considerados. Emicida demarca em seus versos um sentimento de emancipação como um ato social. Consegue mais do que uma conquista individual ou psicológica, chega a um processo de ação coletiva: “Se o gueto acorda / O resto que se foda” (EMICIDA, 2019).

Os ritmos e os sons também são atributos formais da discursividade em *Libre* que contribui para o entendimento da performance que caracteriza tal música, conforme viabilizado nos seguintes versos:

Stay where your dream can run
Let the bum bum bum
Shine like diamond like Sun
Explode like a thunder, like a gun

This is our own roots
So fela, so fela, so fela
This beat is contagious

³⁴ Dança de origem estadunidense, em que grande parte dos movimentos se concentram nos quadris e em agachamentos. Seus movimentos recebem influências de danças de tribos da África Subsaariana.

Sequela Sequela Sequela
To freedom forever like
Mandela Mandela Mandela (EMICIDA, 2019)

As referências ao som, batida e ritmos próprios da identidade dos jovens da periferia se intercalam a versos motivacionais com fim de despertar nos atores sociais a consciência de seu poder a partir de uma linguagem que lhes são próprias, com ritmos próprios, além do conteúdo político e social que serve como armas (*gun*) para defesa e exaltação de identidade de seu grupo. Os versos ressaltam a importância de ir em busca dos seus sonhos, assumindo suas raízes, negando assim as máscaras brancas que impediram o povo negro de brilhar como um sol e ocupar espaços de poder. Assim, fez Mandela que travou uma luta constante pela liberdade, enfrentando o regime de segregação racial e tornando o primeiro presidente da África do Sul livre.

As letras das canções do álbum *AmarElo*, o ritmo delas, assim como as performances dos videoclipes comunicam, expõe uma ideia política em relação ao corpo negro que outrora fora espoliado e que agora reivindica sua liberdade. Glissant destaca que as culturas afrodescendentes apresentam forma estética moldada a partir de estruturas orais intrinsecamente relacionadas com o corpo. Assim, “a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso” (*apud* GILROY, 2001, p. 162). São também construções discursivas, marcadas por uma finalidade estética que além de transmitir uma mensagem de fortalecimento racial, definem a identidade do povo negro da periferia.

Nas canções do álbum *AmarElo* de Emicida, a linguagem, como “um dos fatores instituintes da diferença cultural” (FONSECA, 2020, s./p.), foi capaz de construir uma imagem compatível com o universo no qual se pretende legitimar. Sujeitos livres para ser e ter, ocupando espaços de poder: “Aqui somos livres”³⁵ (EMICIDA, 2019). Assumir suas diferenças raciais e culturais de forma afirmativa e positiva, é uma maneira de enfrentar padrões sociais excludentes que aprisionaram corpos negros e afetaram a psicologia de indivíduos racializados. O que antes era destituído de valor ou beleza passa a ser ressignificado ao ser relacionado à ancestralidade e às marcas identitárias, num exercício de elevação da autoestima individual e coletiva do povo negro da periferia que se empodera e se emancipa.

³⁵ Trecho da canção “Libre”.

3.3 *AmarElo – É tudo pra ontem, uma reparação histórica*

Resgatar a memória do negro brasileiro tem sido uma importante estratégia para a reconstrução de sua identidade étnica. Desde os primeiros movimentos negros existentes no Brasil, já havia o esforço de valorizar a maneira de ser negra, que diverge do padrão hegemônico branco. No entanto, esse esforço enfrentou toda uma construção histórica e social que colocou o negro em desvantagem em muitos aspectos e que favoreceu para inferiorização de sua imagem.

Assim, durante muito tempo, a imagem do negro esteve associada, com bastante ênfase, à história do processo de escravização do povo africano, numa espécie de paralisação temporal e fantasmagórica. A história oficial que costuma fazer parte dos currículos escolares é, portanto, parcial. Ancorada no colonialismo, centra-se nos feitos europeus e hegemônicos e esquece da história das resistências indígenas, negras e populares. Atentando contra a colonialidade do saber, Nascimento (2019), comenta sobre o investimento realizado pela elite brasileira para o apagamento da memória dos afro-brasileiros:

A memória dos afro-brasileiros, muito ao contrário do afirmam aqueles historiadores convencionais de visão curta e superficial entendimento, não se inicia com o tráfico escravo e nem nos primórdios da escravidão dos africanos, no século XV. Em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o negro brasileiro, após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais, dessa forma seccionando-o do seu tronco familiar africano. (NASCIMENTO, 2019, p. 273)

A história da escravidão do povo negro não foi esquecida, muito menos superada. É por esse motivo, que muitos intelectuais negros reivindicam uma reparação histórica que seja capaz de destituir do negro a imagem de vítima, colocando-o como sujeito, que tanto contribuiu para engrandecimento do país de diferentes formas e em várias áreas. É essa a proposta do documentário *AmarElo – É tudo pra ontem* de Emicida: reescrever de forma envolvente e didática, a história da cultura negra do Brasil, dos movimentos negros nos últimos cem anos e a contribuição do negro em várias áreas do conhecimento.

Munanga fala da importância de estudar e reavaliar a história, tendo em vista que essa foi confiscada em proveito de um pensamento eurocêntrico colonizador. Emicida, então, propõe essa reavaliação no seu documentário, corrigindo o que foi

escrito sem a presença do negro e contra ele: “Como outros historiadores do mundo, sublinha a importância da memória, necessária às operações do espírito e indispensável à coesão da personalidade individual e coletiva” (MUNANGA, 2009, p. 53).

É nos bastidores do show *AmarElo*, realizado no Theatro Municipal de São Paulo, que o *rapper* e ativista soleniza o legado da cultura negra brasileira, reabilitando a identidade cultural, a personalidade própria dos afro-brasileiros, suas histórias, lutas e conquistas. Trata-se de uma reescrita da história do Brasil nos últimos cem anos, em que a relação história e música atravessa todo o percurso do documentário. A música é vista aqui, principalmente, a partir do seu componente discursivo e comunicacional sob um prisma que lhe enquadra na categoria literária.

O processo de representação dessa reescrita parte de uma perspectiva afrocentrada, que nos é apresentada no início do filme com o convite à reflexão acerca do ditado iorubá que resume o principal propósito do trabalho audiovisual de Emicida (2020): “Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje”³⁶.

A história reescrita remete ao mito de Exu, o orixá “capaz de reinventar a memória, reinterpretar o passado, subverter o tempo” (OLIVEIRA, 2015), como o próprio ditado deixa transparecer. Exu, na mitologia iorubá, é o mensageiro, o mediador na comunicação entre os *orixás* e os humanos, ocupa um lugar fronteiro, capaz de causar rupturas entre realidades distintas, como também estabelecer um elo entre elas. Matar um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje, implica um acerto de contas com o passado a partir do agora, porque só o agora existe, só ele é capaz de transformar os desencontros e injustiças em possibilidades para um futuro melhor.

Emicida se identifica com a filosofia proposta pelo ditado iorubá e se reconhece como voz de uma identidade étnico-racial, como um Exu que abre caminhos para a transformação de uma realidade a partir de sua arte. Uma arte comprometida com a sua existência, com sua história e a de seu povo, com o tempo e com a realidade: “Eu não sinto que vim eu sinto que eu voltei. E que, de alguma forma, meus sonhos e minhas lutas começaram muito antes de minha chegada, mas pra fazer sentido, tem que contextualizar umas paradas” (EMICIDA, 2020, 1:00 – 1:22).

³⁶ Ditado iorubá reproduzido por Emicida no início do documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem*.

Emicida ressalta a natureza cíclica da vida, seus processos e continuidades. Reconhece-se dentro dessa dinâmica, em que as vivências do entorno e os processos históricos foram determinantes na formação do artista e do agente transformador que ele se dispôs a ser. Sua declaração revela a consciência de que é resultado da luta incessante daqueles que chegaram antes. Em entrevista ao *site Elastica*, Emicida afirma que o filme existe para que as pessoas entendam que, enquanto artista e pensador, não surgiu do nada: O Emicida é fruto de uma série de movimentações que aconteceram na cultura, na política e na intelectualidade brasileira; é fruto de gente que expandiu o entender desse país a respeito dele mesmo” (EMICIDA, 2020, s./p.).

Para uma compreensão efetiva da necessidade de se dar continuidade as lutas que transformaram, de forma afirmativa, a realidade do povo negro, o artista sugere que se revise o passado, que se conheça as correntes do pensamento colonial, ainda mantidas por uma estrutura racista que aprisiona mentes e que ainda causam muitas privações a suas vítimas. É um passado que, segundo Kilomba (2019, p. 213), “preferimos não lembrar, mas que, na verdade, não se pode esquecer”.

Emicida elenca dez eventos históricos que tentam explicar o racismo, na sua complexidade e dimensão, e o enfrentamento contra essa estrutura excludente que tentou a todo custo roubar a humanidade de pessoas negras e pôs um véu que invisibilizou seus feitos e conquistas. Assim, através de imagens de acervos históricos, Emicida, didaticamente, compõe esse quadro a partir da abolição da escravidão no Brasil, destacando o fato que o país foi o último do continente americano a abolir a escravidão, o que revela quão grande era o apego a esse sistema que gerou muita riqueza a uma elite minoritária branca, às custas da exploração da mão de obra negra escravizada. Reconhecer essa situação, é desconstruir a falsa imagem de uma escravidão humanizada, benemérita, com certa “liberdade”, como tem sido atribuída no Brasil, segundo Nascimento (2019).

Com o fim da escravidão, surge uma massa marginal composta pelos escravizados, abandonados e entregues à própria sorte. Essa força de trabalho, que antes era indispensável no sistema escravocrata, desde então, passa a ser rejeitada em vista ao processo de imigração europeia que descartar o negro do processo de produção. Nascimento ressalta a marginalização do negro, instituída com a Lei Aurea e acentuada com imigração europeia, nesses termos:

Aí temos o proletariado artificial introduzido no país para deslocar os negros do mercado de trabalho "livre"; ou, em outras palavras, um episódio cru e simples na história da espoliação do africano e seu descendente, sumariamente excluído, violentamente expulso da classe trabalhadora. (NASCIMENTO, 2019, p. 44)

Além da violenta exclusão do negro proporcionada pela onda imigratória, essa possuía fins escusos de uma política voltada para o branqueamento da população brasileira. Para além de uma prática racista-eugenista, Emicida (2020) destaca que há uma ideologia que legitimou essa política de embranquecimento, demonizando, assim, as culturas africanas e indígenas, intentando apagar a memória da escravidão e de toda contribuição não branca para o desenvolvimento do país.

Inserida nesse contexto, São Paulo passa a ser a maior e mais influente metrópole do país, a conhecida terra das oportunidades, como destaca Emicida (2020). Seu crescimento resultou num processo de gentrificação que empurrou a população pobre, na sua maioria negra, para as margens da cidade. É a partir desse fato, que o cantor começa a tratar do surgimento da periferia de São Paulo até chegar no movimento *hip-hop* que caracterizou artística e culturalmente as comunidades periféricas e sua população. Tal movimento propaga, principalmente, através da música *rap*, um discurso de conscientização a respeito do racismo e das desigualdades sociais que tem como fim a emancipação social e econômica dos jovens dessas regiões marginalizadas. E, assim, Emicida arremata a contextualização das “paradas”: “Vencer é muito mais do que ter dinheiro. Logo, esses jovens querem mais do que ser famosos, querem reescrever a história desse país. (...) Eu, sou um desses jovens” (EMICIDA, 2020, 4:37 – 4:51).

A sequência histórica, acompanhada de análise sociológica e registros de *making-of*, divide o espaço audiovisual com imagens da apresentação da música “AmarElo” no show. A abertura é coroada com o *sample*, trecho de “Sujeito de Sorte” de Belchior (1976): “Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro” (apud EMICIDA, 2019), que evidencia a ideia de que não há como mudar o passado, mas há, sim, a possibilidade de se escrever uma nova história a partir do agora e, assim, antever um futuro.

A escolha do Theatro Municipal de São Paulo como palco principal do documentário é simbolicamente a pedra arremessada no agora, em direção ao passado, já vislumbrando os seus efeitos no futuro. Nos bastidores do show, Emicida reitera à sua equipe essa ideia: “No momento em que subirmos no palco, é

muito importante que a gente pense que daqui a cinquenta anos, essa vai ser a noite que transformou a vida de muita gente” (EMICIDA, 2020, 5:00 – 5:09). As palavras do cantor mostram que não se trata de qualquer show, mas de um momento histórico de ocupação de um espaço e ressignificações.

Emicida usa do seu prestígio, enquanto artista negro reconhecido em seu país, para abrir os espaços que antes foram negados para os seus “irmãos de cor”. O show no Municipal foi a primeira oportunidade de muitas pessoas negras estarem ali. A imagem do menino negro subindo a escadaria do Municipal simboliza a esperança de que hoje já é dada a oportunidade que seus pais, avós não tiveram, de frequentar esses lugares de prestígio. Assim ressalta o *rapper*: “Por isso é importante firmar um lugar físico grandioso. Isso existe, isso é grande, isso não começou agora. Precisamos marcar esse tempo para quando as pessoas saírem falarem: ‘Isso não vai se dissipar no digital não’ (EMICIDA, 2020, 08:00 – 08:31). Dar essa oportunidade a pessoas negras de ocupar lugares antes negados é devolver o direito de sonhar, de se sentir importante e parte de uma história que não começou agora e que precisa ser reestabelecida.

O recorte da apresentação da música “Ordem natural das coisas” no show aparece alternando com a imagem do Jardim do Fontallis, bairro onde o cantor foi criado, visto de cima. Segundo ele, a letra da canção retrata o amanhecer, como se esse estivesse sendo visto da serra:

A merendeira desce, o ônibus sai
 Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce
 De madrugada que as aranha desce no breu
 E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu
 E o sol só vem depois
 O sol só vem depois
 É o astro rei, ok, mas vem depois
 O sol só vem depois (EMICIDA, 2019)

É o olhar de um plano que intencionalmente coincide com lugar onde o músico atualmente mora, na Sezefredo, Serra da Cantareira. A visão que se tem a partir desse lugar, representa não só uma perspectiva espacial, mas também social, de um jovem que ascendeu socialmente, mas que nunca esqueceu de onde veio, porque a sua origem, o seu passado são referências determinantes na construção de sua identidade.

O passado da escravidão também aparece no documentário. Emicida fala,

no *show*, de sua primeira viagem à África e um evento específico que lhe despertou o senso de justiça histórica, como mostra o excerto abaixo:

A primeira vez que eu fui à África, meu amigo me levou num museu que tem em Angola que eles chamam de Museu da Escravidão. E naquele lugar tinha uma pia que estava escrito um texto na parede que era mais ou menos assim: “Foi nesta pia que os negros foram batizados, e através de uma ideia distorcida do cristianismo, eles foram levados a acreditar que não tinham alma”. Olhei para o meu parceiro e, naquele dia, eu entendi a minha missão. A minha missão, a cada vez que eu pegar uma caneta e um microfone, é devolver a alma de cada um dos meus irmãos e irmãs que sentiram que um dia não tiveram uma. (EMICIDA, 2020, 15:15 – 15:59)

Fazer justiça histórica através da arte, essa é a missão que Emicida se propõe cumprir, reparando um passado, não só ao recusar a assimilação de um pensamento colonizador que despojou o povo negro de seus sonhos, mas fazendo valer um sonho, que através da sua voz artisticamente ativa, agrega e acolhe seus irmãos negros da periferia, ali no Theatro Municipal de São Paulo.

O centenário Theatro Municipal de São Paulo vai ditando, então, a linha narrativa do documentário, uma vez que esse espaço já deu lugar a outros momentos históricos do país que serão rememorados numa linha do tempo. Assim, o roteiro da produção audiovisual é dividido em atos: Ato I: Plantar; Ato II: Regar; Ato III: Colher. Como num texto do gênero dramático, próprio para ser teatralizado, o *show* é muito mais do que um mero discurso melódico, envolve ação, ativismo político, cujo objetivo é despertar emoções na plateia, provocando uma espécie de catarse como nas obras teatrais da Antiguidade Clássica. Cada ato corresponde a um ciclo da ação do documentário num determinado tempo da história do povo negro no Brasil.

Os nomes dados a cada ato relacionam o tempo aos processos da terra: plantar, regar e colher. Como se cada ação, apresentada durante o documentário, tenha passado por etapas importantes até atingir o seu fim, que é a colheita. Tudo é um processo que exige ação e cuidado, para que se tenha resultados. Emicida explica de forma bem alegórica essa relação do tempo com a terra que é um fundamento filosófico da produção do seu trabalho:

A melhor professora a respeito do tempo das coisas é a terra. Coloca a semente na terra, rega, quinze dias pra ela germinar, dependendo do que for. E ela vai nascer, e aí tem o cuidado. E aí tem a praga, as peçonhas. Você começa a lidar com os bichos, com aranha, cobra. Aí você entende também que a aranha e cobra não morde você por maldade. A última coisa que esses bichos querem é morder você. A aranha não morde uma pessoa por vontade.

Ela morde porque se sentiu com medo. E pra onde o medo empurra as pessoas? Ele faz você fazer o que não queria fazer. A horta foi uma faculdadezinha que fiz enquanto fazia o disco. (EMICIDA, 2020, 17:50 – 18:30)

No *podcast* AmarElo Prisma – Movimento 1, Emicida fala da sua relação com a terra, com a natureza como uma forma de se conectar com o universo das plantas e até consigo mesmo. Trouxe para sua produção artística essa relação baseada em processos, tempo e cuidados, um legado ancestral deixado por sua mãe e esse, por sua vez, já vem de muito longe, tendo em vista que os povos da diáspora africana, segundo Du Bois, “viviam próximos ao coração da Natureza” (1999, p. 304).

Minha mãe, com seu cuidado com as plantas, também foi uma grande inspiração. Ela tem um jardim e cuida dele muito bem até hoje. Arar o solo, plantar, regar e proteger me fizeram ter uma outra relação com o tempo e com o cuidado. Esses são os mesmos princípios que utilizamos para cuidar das pessoas. Acho que me tornei alguém melhor, depois dessa experiência. É com as plantas que tenho aprendido desde então. (EMICIDA, 2020)

Para dar início a um processo artístico e social, é necessário um preparo, assim como o ato de plantar necessita preparar a terra para cultivo. A escolha do Theatro Municipal de São Paulo não foi inocente. Nele concentra-se, desde sua estrutura até sua utilidade, uma série de movimentações, esforços que envolveram atores sociais, alguns anônimos, outros invisibilizados. Emicida (2020) destaca que não há “um prédio importante que não tenha tido uma mão negra trabalhando”³⁷. Todavia, a participação do negro na construção de obras arquitetônicas não se limita à mão de obra, à força física, mas a um trabalho que envolve ideias e técnica. Para chegar a essa conclusão, Emicida recorre ao samba enredo de Geraldo Filme sobre Tebas, artesão negro que após sua alforria tornou-se arquiteto em São Paulo durante o Brasil Colonial, onde contribuiu para a renovação arquitetônica do centro da capital.

Além de utilizar a arte, especificamente o samba, para compreender os processos históricos, Emicida procura dar continuidade a iniciativa de Geraldo Filme ao trazer para o conhecimento do público os feitos de um ex-escravo que “construiu a velha Sé / Em troca pela carta de alforria” (FILME, 2012, s./p.). O sambista reivindica em seu samba-enredo o reconhecimento negado à personalidade negra, já que, por ocasião das comemorações do aniversário da cidade de São Paulo em torno da

³⁷ Fala retirada do documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem*.

Praça da Sé, nunca haviam feito menção ao seu verdadeiro construtor.

Tebas não foi o único negro a realizar grandes feitos arquitetônicos no Brasil. O documentário apresenta uma breve linha do tempo, que vai desde o Brasil colônia até o início do século XX, com os nomes de importantes arquitetos, inclusive com o nome de uma arquiteta: Aleijadinho (1738), Mestre Valentim (1745), Andrés Rebouças (1838), Antônio Rebouças (1839), Teodoro Sampaio (1855) e Enedina Alves (1913). Em seguida, a música *Libre* surge com a palavra “nóiz” enfaticamente repetida na letra, reforçando a ideia de que, projetando ou construindo, o povo negro foi um grande colaborador na construção do país.

Construído certamente por mãos negras, o Theatro Municipal de São Paulo foi também palco de um dos grandes e revolucionários acontecimentos artísticos do Brasil, a Semana de Arte Moderna (1922). No documentário, Emicida destaca a importância desse evento quanto ao seu caráter inovador na história da arte brasileira, em que os artistas “exigiam uma arte com a nossas cores” (EMICIDA, 2020, 23:10 – 23:14), ou seja, uma arte mais brasileira que buscava se desfazer do pensamento colonial ainda presente.

Mas enquanto o palco do Theatro Municipal de São Paulo era ocupado por artista e intelectuais, na sua maioria brancos, a orquestra Oito Batutas, na sua maioria formada por homens negros e pobres, levaria o samba para o coração da vanguarda modernista, Paris. Emicida (2020) chama atenção para esses episódios não só para mostrar a importância de ambos os eventos como, principalmente, reconhecer o valor artístico, cultural e histórico, do protagonismo dos Oito Batutas, que diferente da Semana de 22, tem a sua importância ignorada pela história oficial, apresentada nos livros escolares.

Segundo o *rapper*, “ambos os movimentos deram um salto sem volta na arte” (EMICIDA, 2020, 23:34 – 23:38), no que diz respeito a uma arte de caráter nacional, capaz de abranger a complexidade da nossa cultura, tendo em vista a nossa formação étnica. Nada mais merecido do que reconhecer as raízes negras que demarcam com vigor esse caldo étnico da cultura brasileira, ainda mais quando protagonizado por sujeitos que reafirmam essa identidade.

A semente plantada por Tebas, Aleijadinho, Eneida Alves, pelos músicos da orquestra Oito Batutas e tantos outros negros exige os cuidados necessários para que venha germinar. É essa a linha seguida no documentário para compreender os processos históricos do povo negro no Brasil. Esses processos aos poucos vão

construindo uma realidade social que vai determinando a consciência dos seus agentes sociais, como prega o materialismo histórico-dialético³⁸.

A ênfase no envolvimento político de personalidades negras, como Lélia Gonzalez, concedida no Ato II – Regar, retrata a necessidade de um despertar de consciência, em que é necessário refletir sobre a realidade e partir para ação. Em entrevista ao Jornal MNU, Gonzalez (2020) fala dessa preocupação de uma prática política, de um trabalho efetivo e concreto, já que só a teoria da militância não é o suficiente para que as transformações sociais aconteçam de forma efetiva.

A história de Gonzalez foi marcada desde cedo pela resistência à condição de subalternidade imposta pela ideologia dominante a pessoas negras. Ainda criança, recebeu uma proposta para trabalhar na casa de um dos dirigentes do Flamengo. Na época seu irmão Jaime jogava no time e tinham acabado de perder o pai. No documentário o episódio é descrito pelas palavras de Gonzalez concedidas em uma entrevista:

A gente tinha acabado de perder o nosso pai, fui babá de filhinho de madame. Você sabe que criança negra começa a trabalhar muito cedo. Aí teve um diretor do Flamengo que queria que eu fosse para a dele ser uma empregadinha, daquelas que viram cria da casa. Eu reagi muito contra isso e o pessoal acabou me trazendo de volta. (apud EMICIDA, 2020, 44:03 – 44:35)

O episódio mostra uma realidade infelizmente comum. É um exemplo de como as categorias de “raça”, gênero e idade se entrecruzam potencializando o grau de vulnerabilidade socioeconômica que crianças negras do sexo feminino estão expostas. Em junho de 2020, por intermédio da Semana Internacional de Combate ao Trabalho Infantil, Emicida lançou a música “Sementes”, com participação da cantora Drik Barbosa. A canção destaca que assim como as sementes, uma criança não deve sofrer pressão no seu processo de florescimento. Os versos afirmam com distinção: “Trabalho infantil é um crime / E tem cor e endereço” (EMICIDA, 2020, s./p.), ou seja, crianças negras se posicionam em avenidas identitárias que farão delas vulneráveis a sistemas de opressão ilegais como o trabalho infantil. São impostas a elas uma responsabilidade precoce, justificada pela suscetibilidade socioeconômica e racial.

A atitude subversiva daquela criança negra contra a condição imposta a

³⁸ Método desenvolvido por Karl Marx de interpretação da realidade, visão de mundo e práxis. Essa, por sua vez, pode ser entendida como prática articulada à teoria.

ela, talvez tenha sido determinante para o processo de formação da grande pensadora que veio a se tornar. Graduiu-se em História e Filosofia, posteriormente, doutorando-se em Antropologia, dedicando-se às pesquisas sobre gênero e “raça”. Essa sobreposição de categorias identitárias foi uma temática bastante abordada por Gonzalez. Enquanto mulher negra e de origem pobre, suas experiências estão pautadas nessas condições que reforçam a sua autoridade como pesquisadora para tratar do assunto, principalmente em relação a realidade brasileira. A importância de Gonzalez como referência do feminismo negro brasileiro foi mensurada por Ângela Davis no evento de lançamento de autobiografia pela editora Boitempo, em São Paulo, outubro de 2019:

Eu me sinto estranha quando sinto que estou sendo escolhida para representar o feminismo negro. E por que aqui no Brasil vocês precisam buscar essa referência nos Estados Unidos? Eu acho que aprendo mais com Lélia Gonzales do que vocês poderiam aprender comigo. (apud EMICIDA, 2020, 45:20 – 45: 44)

Ao trazer a fala de Davis para o documentário, Emicida reafirma o mérito de Gonzalez e a necessidade de conhecer essa personalidade negra brasileira, uma vez que as questões raciais e de gênero no Brasil possuem suas particularidades e irão encontrar respostas mais direcionadas nos trabalhos de feministas negras daqui. Tal conjuntura coloca também em debate a ideia dominante de que as epistemologias norte-americanas sejam a referência central dos países da América.

Um outro dado importante, catalogado no filme, é que a antropóloga mineira foi pioneira em tratar sobre o que hoje chamamos de Interseccionalidade. Segundo ela, para além da divisão racial e sexual do trabalho, “há um processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra (enquanto “raça”, classe e sexo)” (GONZALEZ, 2020, p. 56).

Antes do termo ser cunhado por Kimberlé Crenshaw, Gonzalez já tratava o problema do racismo no Brasil numa perspectiva interseccional, identificando as diferentes formas de opressão e hierarquização racial, assim como a afirmação de uma identidade de afirmação coletiva no enfretamento de tal estrutura. O seu olhar sobre a mulher negra desloca o debate exclusivista da produção desenvolvida por feministas negras estadunidenses, dando mais densidade e representatividade ao feminismo negro da América do Sul.

Quando deslocamos nosso olhar para a representatividade de mulheres

negras na política, percebemos o quanto as matrizes de opressão contra elas ainda permanecem com aferro, dificultando-lhes ocupar cargos de poder, serem eleitas ou terem voz ativa nas tomadas de decisões políticas. Essa realidade, Emicida elucida no documentário:

Em quase 450 anos, São Paulo só tinha testemunhado duas mulheres negras na Assembleia legislativa estadual. A primeira mulher negra eleita foi Theodosina Ribeiro e a segunda é uma sambista, que também passou pelo palco do Theatro Municipal de São Paulo em 1975. A madrinha do rap, Leci Brandão (EMICIDA, 2020, 47:09 – 47:22).

A exclusão das mulheres negras na política é algo histórico. A baixa representatividade de mulheres negras no cenário político revela o quanto a experiência do racismo comungada a outras estruturas presentes como o patriarcado e o elitismo afetam na mobilidade social de tais mulheres. A perspectiva interseccional consegue enxergar a heterogeneidade de opressões conectadas pela modernidade (AKOTIRENE, 2020). Essas são responsáveis por produzir diferenças, passando a ser mecanismos que sustentam tal estrutura social. Mulheres negras como Gonzalez, Theodosiana e Leci enfrentaram entraves, três ou mais vezes potencializados.

Vale ressaltar que Emicida singulariza Leci Brandão como sambista e rainha do *rap*, uma vez que o filme coloca a música negra como uma resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema impunha. Assim como o *soul* que, segundo Gonzalez (1982), foi um dos berços do movimento negro no Rio de Janeiro, depois batizado como Black Rio. Assim, o que é visto como entretenimento e até mesmo como ferramenta de alienação, é, na verdade, ressignificado como um expediente político de autoafirmação racial.

Leci Brandão, além de representar mulheres negras na Assembleia legislativa de São Paulo, “se tornou a primeira mulher a integrar a ala de compositores da Mangueira” (EMICIDA, 2020, 47:50 – 47:56). É importante, portanto, ressaltar seu pioneirismo e representatividade enquanto mulher e negra, ocupando lugares que antes eram destinados apenas a homens.

Dando continuidade a essa linha que associa a música a prática política, o cantor rememora a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, em 1975. Mais do que uma escola de samba, o nome Quilombo já sugere

esse ideal de resistência e luta por liberdade que nos tempos de chumbo se fazia necessário. O samba-enredo “Ao povo em forma de arte” (1980), composto e interpretado pelos idealizadores do grêmio recreativo, Wilson Moreira, Nei Lopes e Candeia, é um exemplo dessa retomada histórica, política e ideológica do samba, que se recusava a incorporar o carnaval comercial que fazia da cultura negra um produto de exportação, se distanciando da luta racial, como retrata os seguintes versos:

Quilombo
 Pesquisou suas raízes
 E os momentos mais felizes
 De uma raça singular
 E veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular (CANDEIA *et al*, 1980)

A organização política desses sambistas implicou-se na formação de intelectuais orgânicos, dentro da lógica do pensamento de Gramsci (1995). Emicida traça então, no documentário, a jogada de Gonzalez ao convidar Candeia para acompanhá-la em um ato político que aconteceria em São Paulo. A articulação entre cultura e luta política, intencionada por Gonzalez, explicita o sentido e a necessidade de formação de uma vontade coletiva nacional-popular. Intelectuais tradicionais, intelectuais orgânicos e uma massa anônima se reunia no dia 7 de julho de 1978, nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo em um Ato Público contra o Racismo: “Seu objetivo será protestar contra os últimos acontecimentos discriminatórios contra negros, amplamente divulgados pela Imprensa”³⁹ (GONZALEZ, 1982, p.43). Ali fundaram Movimento Negro Unificado (MNU).

É bem emblemático o local onde o ato ocorreu, porque demonstra o desejo do povo negro de ocupar lugares imponentes, de transpor as barreiras impostas pelo racismo que nega o acesso de negros a esses locais. Emicida relembra que há quarenta anos houve uma tentativa de ocupação malograda, o que demonstra a permanente luta pela conquista de espaços, de ter voz e vez:

Mas é importante dizer uma parada. Quarenta anos antes desse encontro, nas escadarias do Municipal, em 1938, a comemoração do cinquentenário da

³⁹ Trecho da carta convocatória para o ato público contra o racismo, apresentada no livro Lugar de Negro, de Leila Gonzalez e Carlos Hasenbalg.

abolição da escravidão, organizada por remanescentes da Frente Negra Brasileira, também estava prevista para acontecer nos arredores do Theatro Municipal de São Paulo. Infelizmente, o evento não foi concluído, apesar de todos os esforços do então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade, nosso modernista favorito. (EMICIDA, 2020, 49:30 – 49:54)

A Frente Negra Brasileira (FNB) foi pioneira no ativismo negro do país. E durante a primeira metade do século XX, foi a mais destacada entidade negra. No entanto, com o Golpe de 64, as elites intelectuais negras foram desarticuladas (GONZALEZ, 1982). A retomada do ativismo negro com a criação do MNU reacendeu o ideal de resistência e luta contra o racismo que havia se intensificado nos anos de chumbo. Gonzalez (2020) inclusive evoca, em um de seus ensaios, um fato, segundo ela, inesquecível em que um velho negro se junta a multidão do primeiro ato público do MNU. Emocionado, chorando, mal conseguia ler o manifesto em voz alta. A emoção lhe tomava conta, por saber que o ato restituía um trabalho que havia começado há quatro décadas pela FNB. Era a constatação de que a semente plantada há anos não tinha sido em vão. Era o momento de dar continuidade, cuidando da semente plantada, regando-a para que a colheita, fruto desses esforços, cedo ou tarde acontecesse. Tal alegoria é de forma didática elucidada por Emicida no show:

Para que hoje a gente esteja neste lugar, que foi negado aos nossos ancestrais, muitas pessoas suaram e sangraram no caminho. Algumas pessoas, no auge da ditadura militar, tiveram a coragem de se levantar contra o Estado brasileiro e seu racismo assassino, e dizer que aquele país precisava reconhecer o protagonismo das pessoas de pele escura na sociedade brasileira. (EMICIDA, 2020, 50:00 – 50:33)

Alguns membros do MNU que participaram do ato público de 1978 estavam presentes no show *AmarElo* no Theatro Municipal de São Paulo. Mas diferente do que ocorreu na época, agora ocupam o espaço da plateia como convidados de honra por terem sido agentes fundamentais dessa conquista histórica. A pedido do *rapper*, os membros se levantaram de punho cerrado erguido, símbolo do movimento norte-americano Pantera Negra, sob expressivos aplausos do público jovem, ao som da música homônima, “Pantera Negra” (2018). Essa música, apesar de não compor o álbum *AmarElo*, foi extremamente significativa nesse momento do *show*, pois fala da necessidade de retomar a luta contra as opressões: “Se a barra é pesada, a certeza é voltar/ Tipo pantera negra (eu voltei)” (EMICIDA, 2019, s./p.).

Emicida volta como sujeito coletivo que se fundamenta numa representação social, para não só dar continuidade aos esforços de seus predecessores como colher resultados dessa luta constante pela liberdade e pela afirmação de uma identidade negra. No *Ato III – Colher* do documentário, o artista fala da necessidade de se tornar um representante da “raça” ao relacionar a falas familiarizadas no cotidiano de jovens negros como ele:

Sabe quando nossas mães, nossas tias da quebrada, as velhinhas falavam para nós assim: “Cê já é preto, vai ter que fazer dez vezes melhor pra ser igual”. Eu acho que isso continua valendo, e a gente tem que estudar dez vezes mais, porque a gente vai jogar num campo minado, onde sua vida vale menos. O luto gerado pelo seu corpo é menor. A compreensão de qualquer deslize que você possa vir a ter, que é uma coisa que todo mundo está sujeito, é menor, quando você é um corpo preto. (EMICIDA, 2020, 59:50 – 1:00:20)

Ser preto e se reconhecer é saber que o peso da sua autorresponsabilidade é maior em relação a pessoas brancas, isso sem excluir as questões de classe que geralmente estão envolvidas. A sociedade está mais suscetível a perdoar com naturalidade e leveza os erros de pessoas brancas, ao passo que criaram protocolos raciais que punem, muitas vezes, injustamente, pessoas negras.

Cuidadosamente, Emicida convoca a figura do cantor Wilson Simonal ao documentário. Embora o *rapper* não trate abertamente da polêmica que envolve esse cantor de sucesso das décadas de 60 e 70, a sua fala sobre o formato de punição eterna destinada ao negro sugere uma ligação, especificamente, a tal episódio. Em plena ditadura militar, Simonal foi acusado de uma delação desastrada, notoriamente, uma falha ética, da qual nunca se livrou, mesmo tendo cumprido pena.

O cantor foi acusado de usar agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) para sequestrar e ameaçar um ex-contador que desconfiava ser o responsável pelo desfalque em sua fortuna. Cancelado pela classe artística da época, nunca conseguiu recuperar o prestígio conquistado através de seu talento vocal incontestável (GIRON, 2019, s./p.). E um dos aspectos que potencializou a ruína do cantor foi o racismo. O fato de ser negro não lhe deu direito ao perdão, mesmo se retratando sobre o ocorrido que, consideravelmente, foi arrastado pelas circunstâncias coercitivas da época.

É possível perceber que há uma incompreensão racialmente seletiva, que acaba exigindo do negro a responsabilidade de representar a “raça”, por ser essa

interpretada por conotações negativas, como testemunha Kilomba (2019). Portanto, além de representar a “raça”, é necessário também defendê-la contra as imagens racializadas. A identidade do negro vai sendo, então, reconstruída ao reconhecer sua condição, tratada como desprezível, porém subvertendo-a, fazendo dela fonte de orgulho, desenvenenando essas imagens e recarregando-as de um novo sentido (MUNANGA, 2009). É muito provável que, por esse motivo, Emicida tenha optado por dar ênfase no documentário à homenagem feita por Simonal à Martin Luther King, ativista negro norte-americano. A música “Tributo a Martin Luther King” é um hino de afirmação identitária e convocação à luta negra em prol da paz e da igualdade racial, como validam os versos abaixo:

Sim, sou um negro de cor
 Meu irmão de minha cor
 O que te peço é luta sim, luta mais
 Que a luta está no fim
 Cada negro que for, mais um negro virá
 Para lutar com sangue ou não
 Com uma canção também se luta, irmão
 Ouvir minha voz, lutar por nós
 Luta negra de mais é lutar pela paz
 Luta negra demais para sermos iguais. (SIMONAL apud EMICIDA,
 2020, 55:55 –56:18)

Ao trazer o ativismo político de Wilson Simonal à causa racial, para conhecimento do público, Emicida promove uma espécie de subversão da imagem negativa do cantor que se perpetuou, o que favoreceu para o seu apagamento na história da música brasileira. Foi um ato de extrema coragem de Simonal cantar, em plena ditadura militar, uma música com forte conteúdo político em horário nobre e em cadeia nacional, correndo o risco de ser contestado e perseguido pelo regime, já que os militares associavam o ativismo negro ao comunismo, o fantasma que supostamente os ameaçava.

As imagens da festa de entrega do Troféu Roquete Pinto, em que o cantor se apresentou como melhores do ano, representa um importante arquivo que valida o eminente papel da música na luta antirracista, porque “com uma canção também se luta, irmão” (SIMONAL apud EMICIDA, 2020, 55: 57 – 56: 03). A música foi encabeçada por um pungente discurso que reforçava mais ainda a carga emotiva da música:

Essa música, eu peço permissão a vocês, porque eu dediquei ao meu filho, esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro. (SIMONAL apud EMICIDA, 2020, 55:00 – 55: 45)

As palavras de Simonal, temperadas pelo peso da sua condição de homem negro, apontam para um futuro que se pretende construir, livre das opressões estabelecidas pelo racismo. Assumir-se como negro, com orgulho, corresponde ao objetivo fundamental do conceito de Negritude visto e revisto pelas lentes do grande escritor martinicano Aimé Césaire. A contribuição de Césaire e de outros intelectuais negros nessa “operação de desintoxicação semântica” (MUNANGA, 2009, p. 53) da Negritude é também legitimada no documentário, como uma necessidade urgente de “converter tragédias em potência” (EMICIDA, 2020, 1:01:06).

Abdias do Nascimento também compõe o quadro de intelectuais negros que buscaram afirmar e reabilitar a identidade cultural, especificamente, da cultura afro-brasileira. Foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiro. Contudo, Emicida (2020) destaca no documentário um dos principais projetos que Abdias protagonizou no Brasil, o Teatro Experimental do Negro (TEN) que se empenhou para incluir na literatura dramática brasileira os dramas e tragédias, reconstruindo os feitos lendários de heróis negros “como Zumbi dos Palmares, Chico-Rei, Luísa Mahin, Luís Gama, João Cândido e tantos outros esquecidos na poeira do tempo” (NASCIMENTO, 2019, p. 154). No filme, aparece o intelectual brasileiro confessando as críticas que recebeu por colocar nessa iniciativa a palavra negro, já que essa apresentava conotações negativas, o que poderia resultar no fracasso do intento, antes de ser lançado.

Mas a palavra negro, homologada por Abdias em seu projeto, teve a pretensão de consolidar uma identidade, uma vez que essa consiste em se assumir de forma plena. Segundo as considerações do *rapper*, Abdias usa a arte “para além do mero entretenimento, mas também como uma ferramenta política muito potente” (EMICIDA, 2020). O TEN foi uma iniciativa que visou uma mudança e uma transformação da sociedade, rompendo com os paradigmas da literatura dramática convencional do Brasil que até então reproduzia os modelos europeus e impedia a participação do negro nos palcos como ator ou como personagem protagonista.

Foi no Teatro Experimental do Negro que Ruth Souza foi revelada para o

mundo. Emicida, então, salienta o vanguardismo da atriz na história do teatro brasileiro:

Ruth de Souza foi a primeira-dama negra do teatro. Foi a primeira negra protagonista da TV brasileira. Primeira-dama negra do cinema. Ganhou uma bolsa e estudou em Howard e em Harvard. Foi a primeira atriz brasileira indicada ao Leão de Ouro, no Festival de Veneza. (EMICIDA, 2020, 1:03:52 – 1:04:11)

A célebre primeira-dama negra do cinema fez história ao ser a primeira mulher negra a atuar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ajudando a abrir caminho para o artista negro no Brasil. Estreou no dia 8 de maio de 1945 em *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neil, numa montagem do TEN. Ao som dos fogos jubilosos que celebravam o fim da Segunda Guerra Mundial, os atores negros do TEN comemoravam essa conquista histórica de ocupar um espaço de suntuosa magnitude. As imagens de acervos da atuação da atriz no teatro, cinema e televisão desfilam na tela simultaneamente ao som da música “Ismália” (EMICIDA, 2019) que, significativamente, retrata a capacidade de sonhar, de querer “tocar no céu”, mesmo mediante a constante barreira social, enfrentada por tantas personalidades negras como Ruth de Souza, que tão bem relatou em entrevista:

Eu era apaixonada por cinema. Queria ser atriz, mas, naquela época, não tinha atores negros, e muita gente ria de mim: “Imagina, ela quer ser artista! Não tem artista preto”. Eu ficava meio chateada, mas sabia que ia fazer; como, não sabia. (apud GLOBO, 2021, s./p.)

É possível identificar na fala da atriz o racismo que opera nas instituições e que repercute nos discursos individuais, atuando em uma dinâmica que confere desvantagens às pessoas racializadas, ao passo que valida os privilégios de pessoas pertencentes a um grupo hegemônico (ALMEIDA, 2020).

A intenção de Emicida era convidar Ruth de Souza para participar da música “Ismália” juntamente com Fernanda Montenegro. Sua presença seria emblemática, pois uniria arte e vida na interpretação do poema “Ismália” de Alphonsus de Guimarães que na música é ressignificado a partir de uma perspectiva político-racial. Infelizmente, antes das gravações da música começarem, a atriz vem a falecer e apenas Fernanda Montenegro participa da performance. Para o cantor, a sólida interpretação da atriz “oferece um acalanto diante de um abismo que às vezes somos levados a crer que é a nossa sina” (EMICIDA, 2020, 1:07:08 – 1:07:13).

Desde a chegada dos africanos ao Brasil, as práticas artísticas que eram expressão da cultura negra, sempre foram recriminadas. Com o fim do sistema escravagista, os sujeitos que exercessem tais práticas eram penalizados. O objetivo das penalidades era reprimir tais manifestações culturais para que os ideais europeus de “civilização” fossem alcançados. Por outro lado, criminalizava a população pobre e negra que utilizava esses meios para se divertir, expressar sua própria cultura e até mesmo como forma de sobrevivência, pois, para alguns, tais práticas eram exercidas como trabalhos informais. Esse emparedamento social que tomou formas legais aqui no Brasil é mais um tema abordado no documentário que comprova a tentativa de apagamento da cultura negra no nosso país, como elucidou Emicida:

Os artistas do morro foram perseguidos por todos os meios. O Estado brasileiro se apressou para enquadrar na sua legislação um modo eficaz de calar a riqueza cultural do nosso povo, num instrumento jurídico conhecido como “Lei da Vadiagem”, que ao longo dos anos aprisionou sambistas e capoeiristas, perseguiu o candomblé e a umbanda. (EMICIDA, 2020, 1:10:52 – 1:11:09)

A popularmente conhecida “Lei da Vadiagem”, que ainda permanece em vigor, também “tem cor e endereço” (EMICIDA, 2020), pois atingiu e atinge, com mais força, determinados grupos sociais, como a população negra que se concentra na periferia das cidades.

O Brasil do pós-abolição construiu e aplicou leis discriminatórias que restringiram ao máximo a vida de negros, uma tentativa de imobilidade social travestida de uma suposta ordem social, cuja aplicação só servia para os grupos marginalizados. Além do Estado não dar uma garantia plena de direitos a uma vida digna para esses grupos, ainda aplica dispositivos legais para privá-los das poucas alternativas que ainda lhes restam.

O Decreto-Lei nº 3.688/41 define em seu artigo 59 a seguinte conduta: “entregar-se habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita” (BRASIL, 1940). Tal artigo se torna problemático, quando se questiona o Estado por condicionar a situação de miséria de determinados grupos e, desumanamente, ainda os criminalizar. Foi assim que, pautado por lei, a capoeira, o candomblé, o samba e seus agentes culturais foram criminalizados durante décadas.

Nos anos de 1990, foi a vez do *rap*. Membros dos Racionais MC's já foram detidos pela polícia, acusados de fazer "apologia ao crime", assim como os integrantes do Planet Hemp, de fazer "apologia às drogas" (VIEIRA, 2020). Emicida também passou por semelhantes entraves. Em 2012, o músico foi preso por desacato a autoridade, por causa da música "Dedo na ferida" (2013)⁴⁰. A letra da música faz uma crítica à violência policial e discorre sobre as polêmicas em torno do despejo de moradores da Cracolândia de São Paulo e de outras áreas da grande cidade (TRAMONTINA, 2012).

Esse episódio não é abordado no documentário, porém confirma o quanto as leis no Brasil são discriminatórias e sua aplicação é tendenciosa. São muitas vezes utilizadas como dispositivos para silenciar pessoas que ousam denunciar as estruturas de opressão das quais são vítimas.

"Raça" e classe são identidades a que podem ser atribuídas como obstáculos mantenedores dos abismos sociais a que pessoas negras tendem a se defrontar. Porém, Emicida (2020) amplia o debate apontando outras avenidas identitárias que estão expostas a essa estrutura social injusta e intolerante do nosso país, ao retratar que a "Lei da Vadiagem" também trancafiou prostitutas e perseguiu transexuais.

O sentimento de repulsa ou preconceito contra LGBTs⁴¹ não é de agora, e, lamentavelmente, é ainda muito presente na sociedade brasileira. A onda de conservadorismo que vem atingindo nosso país nos últimos anos tem intensificado os atos de violência contra esse grupo. O Brasil está no topo dos países onde mais se mata LGBTs. Segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia (2020), o Brasil registra em média uma morte de LGBT a cada 23 horas.

É importante, portanto, conhecer as raízes do problema, assim como identificar os eixos de opressão que atravessam tais violações. Emicida faz esse exercício no documentário ao retomar o passado e tratar pela interseccionalidade o sofrimento e violência, interceptados pelas matrizes de opressão do racismo,

⁴⁰ Vale ressaltar que na ocasião desse show, a música "Dedo na ferida" ainda não tinha sido lançada nas plataformas digitais. Seu lançamento aconteceu em 2013, como data a referência, fazendo parte do álbum *Criolo & Emicida Ao Vivo*.

⁴¹ A sigla LGBT designa a comunidade de pessoas com orientação sexual e identidade de gênero que diverge da heterossexual. Cada vez mais letras têm sido acrescentadas à sigla, como LGBTQ+, LGBTQI+ entre outras, com o intuito de que um número maior de pessoas se sintam reconhecidas e representadas. Porém, utilizamos a sigla LGBT por economia de sinais gráficos e por, de forma representativa, conseguir contemplar o eixo central da ideia.

capitalismo e heteropatriarcado (AKOTIRENE, 2020). Como forma de enfrentamento a essas matrizes, o artista periférico coloca em cena Pabblo Vittar e Majur como portavozes e representantes da diversidade sexual e da liberdade de ser. A faixa principal do álbum *AmarElo* conta com a participação dess@s artistas LGBTQs que, assim como menciona a letra da música, trazem em suas vivências um histórico de lutas e superações. Emicida declara a sua intencionalidade ao integrar em seu trabalho a participação dessas personalidades:

Não acho que a gente está juntando as bandeiras. O que acho que a gente está fazendo é tirar essa coisa nublada que faz com que as pessoas entendam como lutas separadas. Não se luta por liberdade pela metade. A partir do momento que você mergulha numa reflexão sobre gênero, numa reflexão sobre classe, numa reflexão sobre raça, tem duas maneiras de você conduzir isso. Uma é hipócrita, que pensa só em você. Egoísta. A outra é: se a gente que pra nós, a gente quer isso pra todo mundo. (EMICIDA, 2020, 1:12:01 – 1:12:36)

Em sua fala, Emicida reconhece que não se trata da simples soma de marcações identitárias diferentes, mas da necessidade de conectar as lutas, afastando, assim, a perspectiva de hierarquizar o sofrimento. Confia, portanto, uma densidade ao pensamento de luta pela liberdade, como assim também sugestionou Audre Lorde (2017) ao dizer que não existe hierarquia de opressão. Para a escritora norte-americana, de descendência caribenha, negra, lésbica e feminista, a luta pela liberdade deve ser contrária a qualquer forma de tirania e intolerância.

A identificação dos sujeitos, tanto no documentário como em toda a composição do Experimento Social AmarElo, não se limita apenas a classe e “raça”, mas se une a outras identidades que contemplam as questões de gênero e sexualidade, numa corrente de solidariedade entre os excluídos. Como o próprio *rapper* falou: “A vida só faz sentido quando a gente se relaciona, se encontra, e a sensação de cantar com Majur e Pabblo é de que o mundo inteiro se encontra em nós” (1:14:30 - 1:14:35). A proposta do documentário avalia a complexidade das relações, situando as identidades nas dinâmicas sociais a partir de uma perspectiva interseccional, em que se entrecruzam as categorias de “raça”, classe, gênero, sexualidade e território (AKAOTIRENE, 2020).

Essas identidades foram identificadas e analisadas a partir da consciência individual desses sujeitos, do seu estar no mundo e da identidade coletiva, que os caracteriza como um ser social pertencente a uma ou várias classes. Elas atuam como

representatividade social e política de sujeitos marginalizados, excluídos e subalternizados que reivindicam o direito de falar e de serem ouvidos. Para Munanga (2009), essas posturas seriam a tomada de consciência de uma comunidade histórica, que foram e continuam sendo vítimas da inferiorização e negação da humanidade, mas que autoafirmam sua identidade, reconstruindo-se política e socialmente enquanto sujeitos, num exercício de solidariedade entre vítimas.

Assim, as identidades retratadas na linha do tempo projetada no documentário agregam a visão de Spivak, de que não existe uma história única, não existe um sujeito singular, inteiro, homogêneo e sim um sujeito fragmentado, dividido. “O sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2010, p. 73), constituído por uma multiplicidade de fatores como “raça”, classe, gênero e sexualidade. Assim como a intelectual indiana, Emicida rompe com esse pensamento de história única. Essa é vista como uma violência epistêmica, em que a versão dos detentores do poder anula as versões de outros sujeitos.

Há uma presença de diferentes identidades que justapostas se fortalecem na tentativa de levantar a voz e a autoestima do povo oprimido, daqueles que estão à margem do poder, mas que juntos buscam alternativas artísticas, políticas, sociais, acadêmicas dentre outras, para se sentirem parte integrante da sociedade. Sobre a potência da representatividade identitária que o documentário *AmarElo – É tudo pra ontem* compreende, Emicida afirma: “Uma parada dessas fortalece tudo que a gente representa. E fortalecidos, estamos prontos para lutar contra os monstros gigantes” (EMICIDA, 2020, 1: 19: 31 – 1: 19: 40)

Durante toda a sequência temporal descrita no documentário, conseguimos identificar as diferentes formas de opressões existentes na sociedade brasileira, destacando que a opressão racista perpassa por todas elas, sendo ela a base central de todas as outras, responsável, portanto, pelo apagamento da história de luta e resistência do povo negro. Esse assassinato de determinados fatos históricos é o que Moraes (2020) definiu como historicídio.

Revisitar o passado reconhecendo todas essas categorias de opressão a partir de uma metodologia interseccional é uma tentativa de resgatar não só a memória do povo negro brasileiro, mas a memória de toda a nação. É uma tentativa de superar essa discriminação histórica, preenchendo as lacunas deixadas pela colonialidade do saber. O traçado das condições históricas das personalidades apresentadas no documentário compôs, portanto, um panorama do ser negro enquanto construção

social imaginária, perpassando pela conscientização de sua realidade vivida, pela identificação da sua condição até atingir a conquista da sua autonomia, o tornar-se sujeito de sua própria história.

Emicida resgata o passado, refletindo sobre ele e questionando-o, numa abordagem sociológica e antropológica, envolvendo, principalmente, as relações raciais, a partir de figuras icônicas negras retratadas, empenhando-se em retirá-las do ostracismo a que foram relegadas. Sua intenção é “decompor o preconceito em muitas outras possibilidades”, assim como “o prisma decompõe a luz branca em muitas cores” (EMICIDA, 2020, 1:13:57 – 1:14:00)

A música, assim como a arte em toda a sua dimensão, aparece como uma ferramenta de emancipação que une política, identidade e entretenimento. Assim aconteceu com o samba dos Oito Batutas que ganhou o mundo como uma representação artística e cultural do povo brasileiro e foi também o dissipador do desespero gerado pela pandemia da gripe espanhola, que naquele ano de 1922 começava a ser vencida. Para salientar o caráter cíclico do tempo, que é uma crença dos antigos iorubás e que perpassa a ambiência do filme, Emicida relaciona o angustiante momento que estamos enfrentando com a pandemia do coronavírus com a de gripe espanhola, ocorrida há 100 anos.

Se outrora o dissipador do medo foi o samba, o documentário-*show AmarElo – É tudo pra ontem* parece ter a urgência de dirimir nossas angústias e inseguranças em relação ao futuro, porque sua produção aconteceu dentro das possibilidades que havia, mesmo em um momento tão crítico da história, principalmente para os artistas que, como Emicida, tiveram que se reinventar, divulgando seus trabalhos por meio de plataformas digitais e redes sociais. Assim, conclui o idealizador do Experimento Social AmarElo: “Todas as nossas chances de consertar os desencontros do passado moram no agora. Por isso, camaradas, é tudo pra ontem.”⁴² (EMICIDA, 2020, 1:22:47 – 1:23:06)

As histórias das personalidades se integram numa tessitura que formam o ontem, o hoje e o amanhã. Dessa forma, o fator histórico foi determinante na reconstrução de uma identidade cultural e étnica no documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, interagindo plenamente como um fio condutor que liga o passado ancestral ao presente para assim tirar dele “o benefício moral para reconquistar o seu lugar no

⁴² Fala presente no documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem*

mundo moderno” (MUNANGA, 2009, p. 54). Há, portanto, um sentimento de continuidade histórica que incumbe o artista de conhecer sua verdadeira história e transmiti-las a futuras gerações, assim como os griôs, guardiães da memória africana, unindo história, arte, música e literatura, na tentativa de explicar o real.

4 A INTERTEXTUALIDADE NAS CANÇÕES DO ÁLBUM *AMARELO*

O *rap* faz da linguagem um espaço para se apropriar e construir saberes. São constantes as relações intertextuais que constitui as canções do *rap*, consubstanciando diversos saberes, nesse contexto, revisonados ao universo *hip-hop*, da cultura afro-brasileira. É dentro desse movimento e, em particular, desse gênero musical, o *rap*, que se tematiza o cotidiano da população negra periférica, transitando entre conselhos, denúncias e ensinamentos.

As canções do álbum *AmarElo* serão analisadas a partir das diferentes práticas intertextuais identificadas e os diferentes efeitos de sentido gerados, adotando nessa análise as tipologias de intertextualidade formalizadas por Gérard Genette, cujas contribuições estão presentes em *Palimpsestos* (2006), e de muitos outros estudiosos da área com os quais dialogaremos. É na articulação entre pontos de vista teóricos e construções de sentidos que configurar-se-á a análise.

4.1 A inserção de práticas intertextuais nas canções de *AmarElo*: uma análise das relações de copresença

São diversos os tipos de intertextualidade que tem sido relacionada nos estudos linguísticos. Cada qual com suas características e proposições de diferentes práticas discursivas. De acordo com Ingedore G. Villaça Koch (*et al*, 2012):

Genette tratava, de modo geral, os diálogos entre textos como relações de transtextualidade, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que "secreta", um texto com outros e que inclui qualquer relação vá além da unidade textual de análise. O autor subclassificou as transtextualidades em cinco tipos, dentre eles aquilo que chamou de intertextualidade "num sentido reduzido". (KOCH *et al*, 2012, p. 119)

A "intertextualidade restrita" de Genette aponta para relações de copresença entre os textos, ou seja, há uma presença efetiva de um texto em outro. Nessa relação de copresença compreende a citação, a referência, a alusão e o plágio, sendo as três primeiras, as práticas intertextuais apreciadas nesse presente estudo. Será analisado nas questões da intertextualidade sua relação com o modelo, a função atribuída a essas práticas e sua submissão ao jogo da memória e da erudição, em que a recepção tem um aspecto decisivo para que se opere uma justa interpretação, conforme preside as observações de Tiphaine Samoyault (2008).

Ao identificar as formas pelas quais um texto se apropria de outro, modificando-o, depreendeu-se que “todo texto é feito dos textos que utiliza, integra e recompõe. Não se trata de buscar ‘fontes’: não é mais o elemento textual B como ‘fonte’ num texto A que importa, mas sim o que um texto A faz a partir de um texto B” (PAGEAUX, 2011, p. 183).

É nesse processo de apropriação e construção de saberes que Emicida faz uma releitura do poema “Ismália”, de Alphonsus Guimaraens, além de andarilhar entre o mito e a realidade que iremos mais adiante analisar. A canção “Ismália”, de Emicida (2019) mescla várias referências, uma característica típica do *rap*, que costuma ressignificar vozes anteriores, colocando-as em diálogo com a realidade violenta da periferia, que tem como base o racismo.

O intertexto modelo da canção de título homônimo pode ser tipificado como uma citação, explicitamente marcada, não por sinais tipográficos convencionais como se faz presente num texto escrito, mas por uma divisão de vozes, demarcada pela participação de Fernanda Montenegro que emprestou sua voz para compor a performance da canção de Emicida, ao recitar com maestria o poema de Alphonsus Guimaraens.

A citação que nos remete ao poema de AG parece reforçar “o efeito de verdade de um discurso, autenticando-o” (KOCH *et al*, 2012, p. 121), pois traz para cena do *rap*, a voz de um escritor consagrado pelo cânone que, recepcionado por uma perspectiva diacrônica, possibilita uma organização do discurso em aspectos históricos e sociais. Ao trazer “Ismália” de Alphonsus Guimaraens para fazer parte de sua canção, Emicida descontextualiza os discursos que fornecem essas relações históricas e sociais para assim recontextualizá-los na nova produção discursiva, concedendo, segundo Bauman e Briggs, uma autoridade textual:

Quando uma grande autoridade é trazida para dentro dos textos, associada com a imagem dos mais velhos e/ou ancestrais, tradicionalizar o discurso por meio da criação de ligações com gêneros tradicionais é, frequentemente, a estratégia mais poderosa de se criar uma autoridade textual. (BAUMAN; BRIGGS, 1995, p. 584)

Em entrevista ao *podcast* Mamilos (2019), o *rapper* fala que, no seu primeiro contanto com o poema de Alphonsus Guimaraens, interpretava-o como a maioria das pessoas: Ismália, uma mulher louca que teve um fim trágico, porque ousou sonhar. Uma interpretação que se reduz ao microuniverso da personagem. Seu

sofrimento pessoal é um traço presente na estética simbolista negando a razão e, assim, retomando os valores subjetivistas dos românticos.

Subverter essa lógica analítica que parte de uma visão individualista é ampliar o microuniverso sugerido no poema de Alphonsus Guimaraens, ultrapassando seus limites estéticos e interpretações pautadas na superfície do texto. Aproveitando as lacunas deixadas pela sugestão dos símbolos e dos sons do poema simbolista, Emicida recria “Ismália” a partir de uma perspectiva macro, promovendo uma associação ao trágico fim dessa mulher que sonha e que é tida como louca, com a realidade de uma violência iminente, vivenciada pelo povo negro das periferias, sob a égide do racismo estrutural.

Nesse caso, a intertextualidade desempenha uma função argumentativa sugerindo a dicotomia, retomada por Koch *et al* (2012), da intertextualidade das semelhanças e das diferenças. Partindo desse vértice, o poema de Alphonsus Guimaraens é usado para apoiar na canção de Emicida suas reflexões, como ocorre na argumentação por autoridade, ao passo que coloca em questão a construção do sentido do texto, ampliando sua compreensão e interpretação de acordo com um outro contexto, conferindo a prática intertextual tanto um valor de captação como de subversão (MAINGUENEAU, 2001).

O texto da canção “Ismália” toma, em empréstimo, elementos genéricos do texto fonte de Alphonsus Guimaraens, que será considerado um modelo a partir da noção desenvolvida por Pageaux (2011) das etapas de intertextualidade por ele circunscrita. Vale ressaltar que o poema de Alphonsus Guimaraens foi inserido à música de Emicida na íntegra, mas dentro de um outro contexto social e cultural: “O modelo (...) é ao mesmo tempo intratextual e transtextual. (...) Ele é um elemento que ultrapassa as fronteiras e engendra questões de recepção” (PAGEAUX, 2011). É imprescindível fazer a relação da letra da música de Emicida com o intertexto modelo. Entender essa relação fez com que Fernanda Montenegro, a voz que declama o poema, optasse por regravar sua parte depois que o artista lhe expôs a carga dialógica entre sua música e o poema de Alphonsus Guimaraens. Para o cantor, a queda da moça dialoga perfeitamente com o abismo social do Brasil atual e o drama dos negros que se confrontam dia a dia com formas sistêmicas de violência e racismo.

É por essa razão que a interpretação do leitor é um enfoque importante da intertextualidade, possui um valor operatório, visto como um mecanismo de produção de significância, ao compreender um texto a partir de seus intertextos. Emicida se

apropriada do poema “Ismália” de Alphonsus Guimaraens como também o recria. Na canção, o poema é recitado por Fernanda Montenegro que, na sua performance interpretativa, associada a recursos sonoros, atribui um caráter psicodélico, a percepção de um estado alterado da consciência, semelhante a um sonho, a uma psicose. Vale citá-lo para a apreciação de tal análise:

"Quando Ismália enlouqueceu
 Pôs-se na torre a sonhar
 Viu uma lua no céu
 Viu outra lua no mar
 No sonho em que se perdeu
 Banhou-se toda em luar
 Queria subir ao céu
 Queria descer ao mar
 E num desvario seu
 Na torre, pôs-se a cantar
 Estava perto do céu
 Estava longe do mar
 E como um anjo
 Pendeu as asas para voar
 Queria a lua do céu
 Queria a lua do mar
 As asas que Deus lhe deu
 Ruflaram de par em par
 Sua alma subiu ao céu
 Seu corpo desceu ao mar" (GUIMARAENS apud EMICIDA, 2019)

Ismália compara-se ao negro emparedado entre o sonho de vencer na vida e a realidade violenta que rouba sua dignidade e seu direito de ser. É o retrato da destruição psicológica do negro por conta da frustração que o preconceito provoca.

O Simbolismo como arte da sugestão transforma a leitura num exercício de preenchimento de lacunas, processo ao mesmo tempo pessoal e social, dentro de uma atmosfera de sonho. Em “Ismália” de Emicida, há um deslocamento tanto no tempo como no espaço. Não se trata simplesmente de uma leitura do passado à luz do presente, como é comum na releitura pós-colonial, mas de subverter os signos marcados pela linguagem subjetiva dos simbolistas, numa perspectiva política, transformando-os em metáfora da realidade hostil e desesperadora da população negra, que sonha em conquistar seu espaço dentro da sociedade, mas está sempre à mercê do abismo da vulnerabilidade de sua classe social e de sua cor.

Tanto a Ismália de Alphonsus Guimaraens quanto a de Emicida são representações de uma vulnerabilidade, portanto, são convergentes na direção de sentido, diferentes quanto a representação de uma identidade: uma relacionada à questão de gênero, a outra à de classe e “raça”. Mas “No fim das contas, tudo é

Ismália” (EMICIDA, 2019, s./p.), ou seja, o sexismo e o racismo colocam os sujeitos menos protegidos em situação de vulnerabilidade.

Embora haja uma defasagem de sentido ao comparar os dois textos, um não tem a intenção de negar o outro. Emicida traz do poema de Alphonsus Guimaraens para sua canção, apresentando particularidades discursivas comumente não exploradas, definindo suas especificidades enquanto enunciador, criando um efeito de subjetivação desse sujeito, uma vez que expressa sua visão de mundo, constituída nas relações sociais, na absorção de várias vozes.

Emicida, como um representante da cultura *hip-hop*, busca fazer sentido de suas experiências, dentro do seu lócus social, a periferia, problematizando as narrativas que compõe esse cenário. Ao dar um sentido político ao poema “Ismália” de Alphonsus Guimaraens, o músico busca reivindicar a razão, que é algo inerente ao ser humano, seja uma mulher, seja um negro. Busca defender a humanidade que a opressão sistêmica tenta tirar. O racismo estrutural é o mote que transita entre as narrativas do jogo intertextual na canção.

Apesar do poema “Ismália” de Alphonsus Guimaraens ser o intertexto modelo, outras relações dialógicas são cristalizadas, remetendo o apreciador da canção a um outro texto, que não é citado literalmente, porém referenciado a partir da remissão explícita de um personagem. Trata-se da intertextualidade por *referência*. Essa intertextualidade produz um efeito de leitura que viola a linearidade do texto, uma vez que o leitor é solicitado a voltar ao texto de origem, a resgatar sua memória. O sentido da recepção intertextual depende desse levantamento de informações.

Assim, Ícaro, personagem da mitologia grega, entra em cena, como o reflexo do eu lírico, uma voz que o adverte a ser comedido quanto aos seus sonhos. A voz que surge é a representação da própria consciência do eu lírico que no mito é representado por Dédalo, pai de Ícaro. Ambos foram aprisionados no labirinto. Dédalo, usando da sua criatividade e habilidade, projetou asas a partir de penas de pássaros de vários tamanhos, fixando-as com fios e cera do mel da abelha. Essa foi a possibilidade que encontrou para fugir da prisão que lhes foi imposta. No entanto, o pai alerta ao filho que fosse prudente, não voasse tão alto a ponto de se aproximar do sol sob o risco de derreter a cera mediante o calor do sol; nem tão baixo que o mar pudesse molhar as asas, dificultando ou impedindo a decolagem. Ícaro, seduzido pela realização do desejo de se tornar livre, desconsiderou os conselhos do genitor. Atraído pela bela imagem do sol, voou em sua direção. Rapidamente, a cera das asas

começou a derreter e o jovem cai no mar, afogando-se.

A retomada de um texto que não foi citado, apenas apontando um referente, depende da erudição do leitor, não podendo limitar a intertextualidade à produção, pois “a recepção é um aspecto decisivo para esta” (SAMOYAULT, 2008). A simples retomada não compreende a totalidade da finalidade comunicativa da intertextualidade, sendo a inventividade do autor juntamente com a inventividade interpretativa do leitor convocadas a atuar nesse jogo entre os textos. Assim, Bonnie Clyde e Maria Bonita em “9vinha”, Mandela em “Libre”, Thomas Sankara, Guevara, Lebara, Shiva e Exu em “Eminência” parda são referências a um texto já dito ou já escrito, que precisa ser consultado para dar sentido a intertextualidade.

A tematização do racismo estrutural e a consequente violência contra negros em “Ismália” de Emicida encontra nas notícias de jornais um potencial de informações capaz de estabelecer uma relação crítica, metatextual⁴³ que “une o texto-fonte ao outro que dele trata” (KOCH *et all*, 2012). Os 80 tiros que mataram o músico Evaldo dos Santos Rosa, retratado em várias manchetes de jornais em 2019, é referenciado na letra da música “Ismália”. Esse foi um dos casos de grande repercussão da violência policial no Brasil: 80 tiros que mataram “por engano” o músico de 51 anos, assassinado na frente de sua esposa e filha por militares do Exército. Os versos corroboram com as concepções de racismo institucional, manifestado pela violência das forças policiais e militares que estão diretamente relacionadas à violência institucionalizada pelo próprio Estado que legitima as ações truculentas por parte dessas instituições. Das páginas de jornais às letras de *rap*, a execução do músico é um entre tantos casos que exemplificam o genocídio do povo negro pelo Estado, como prescreve os seguintes versos:

80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo
 Quem disparou usava farda (mais uma vez)
 Quem te acusou nem lá num tava (banda de espírito de porco)
 Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada
 Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada (EMICIDA, 2019)

A tematização é um procedimento preponderante no *rap* e as práticas racistas como a violência policial contra a população negra é uma temática recorrente desse gênero musical. Diferente da notícia que se limita aos fatos, na tentativa de

⁴³ O termo metatextual se refere ao nível de reflexão de um texto ao fazer um comentário sobre outro texto.

corresponder aos critérios de neutralidade desse gênero jornalístico, o *rap* apreende o fato que funcionará como um argumento por exemplificação do assunto problematizado. Portanto, a relação entre a letra da canção “Ismália” e o texto jornalístico mencionado se aproxima do que está classificado como *intertextualidade temática* (KOCH *et al*, 2012, p. 134), pois há uma interseção de informações em que um texto se serve de outro desempenhando uma função crítica.

A crítica social do *rap* transcende o aspecto meramente fatorial da notícia, solicitando ao leitor “uma reflexão desenvolvida sobre a própria exibição das referências, sobre o sentido a dar à intertextualidade” (SAMOYAULT, 2012, p. 89). Assim, as inferências interpretativas sobre o racismo estrutural e suas práticas discriminatórias e genocidas vão sendo tecidas. Práticas que se estendem até os dias de hoje, resultado de um processo de desumanização. É preciso entender que o racismo não é apenas um ato isolado de um sujeito ou de determinado grupo e instituição, é parte da estrutura social.

Historicamente, a desumanização de corpos negros faz parte de um processo que sustentou a escravização colonial e que se estende até nossos dias, através de práticas discriminatórias e genocídios. Segundo Almeida (2020), a inferiorização de seres humanos de uma determinada “raça” é uma tônica comum do racismo. A classificação de sujeitos fundamentada pelo processo civilizatório redundou na imigração forçada do povo negro para fins escravagista. Os reflexos do colonialismo permeiam os versos de “Ismália”:

Primeiro 'cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
Nega o deus deles, ofende, separa eles
Se algum sonhou ousar correr, 'cê para ele
E manda eles debater com a bala que vara eles, mano (EMICIDA, 2019)

Os versos fazem referência à memória histórica da diáspora africana no Brasil e à tentativa de destituição da identidade do povo negro desde então. Essa memória presente na canção “Ismália” configura “um espaço estável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina e o apagamento temporário atuam plenamente” (SAMOYAULT, 2012, p. 68). Emicida acena para o passado na tentativa de recontar uma narrativa que tende a ser esquecida, mas que é necessária para explicar o agora. O processo histórico marcado por espoliação, aviltamento, destruição e morte do povo negro é retratado para denunciar a

permanência das estruturas de opressão que se mantêm através de construções sociais de cunho racista.

A meritocracia parece não funcionar quando se tem um sistema atuando contra. Diante desse sistema, pessoas negras são desencorajadas a querer assumir posições de prestígio, a frequentar certos lugares, pois não tem o mesmo tratamento legal. São destituídas, na prática, de seus direitos civis. É na “bala que vara eles” que os jovens negros da periferia sentem “o sol mais quente”, sentem o sonho de liberdade, as suas conquistas sociais serem destruídas.

A morte de cinco jovens por 111 tiros também foi notícia em vários jornais em 2015. A narrativa da conhecida Chacina de Costa Barros é mais um exemplo de *intertextualidade temática* na canção de Emicida:

Infelizmente onde se sente o sol mais quente
 O laque ainda 'tá presente só no caixão dos adolescente
 Quis ser estrela e virou medalha num boçal
 Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral
 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 (EMICIDA, 2019)

Cinco jovens negros que passaram o dia comemorando o primeiro salário de um deles foram executados por policiais que estavam à procura de assaltantes que teriam roubado e saqueado um caminhão. Mais cinco corpos negros que revelam a violenta política de morte viciosamente cíclica. O massacre das populações negras em operações policiais violentas tem sido uma realidade nas áreas periféricas das grandes cidades. Tais operações são difundidas pelos jornais e especuladas por parte da sociedade como ações de combate ao crime e não como uma política pública de discriminação racial pautada no racismo legitimado pelo Estado e pela sociedade, como denuncia os seguintes versos:

Quem disparou usava farda (Ismália)
 Quem te acusou nem lá num 'tava
 É a desunião dos preto junto à visão sagaz
 De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais (EMICIDA, 2019)

Histórias como essas não são episódios isolados, repetem-se na realidade

e são reiteradas nas artes, música e literatura. Em “Ismália” de Emicida, todas as retomadas textuais do já-dito ou já-escrito se voltam a uma reflexão sobre o racismo estrutural e seus efeitos violentos e desumanizadores tanto em relação a pessoas negras, quanto a pessoas brancas, sendo a primeira as maiores vítimas. Para um jovem negro, emprego, diploma, estudo, nada disso parece suficiente para trazer segurança quando se tem a cor da pele como alvo. Fanon (2008) fala que, no mundo branco racista, nenhuma chance é oferecida ao negro, porque esse é sobrecarregado pelo exterior.

O jogo intertextual presente em “Ismália” viabiliza o acesso a reflexão, desenvolvendo questões voltadas ao pensamento. Emicida, num processo de transmutação de sentido, mostra o quanto Ismália é contemporânea, mostra o “negro drama” de quem “quis tocar o céu, mas terminou no chão” (EMICIDA, 2019). É a metáfora do peso que a população negra carrega para conseguir cidadania plena. Porém, não há vitória plena enquanto existir racismo.

Nesse jogo interativo, Emicida inscreve nas letras de suas canções homenagens a cancionistas, especificamente no álbum *AmarElo*, apropriando-se de outros textos-canções, ressignificando-os. Assim, temos o *sample*, técnica intertextual própria do universo musical que tem uma função semelhante à da citação. A palavra vem do inglês e significa “amostra”, portanto o *sample* musical é uma amostra ou trecho sonoro. É uma técnica bastante recorrente no *rap*, em que a apropriação de um trecho de uma música servirá como base para outra, um novo *beat*. É uma forma de homenagear um artista ou ressignificar o trecho, surgindo a novidade a partir de influências.

A faixa-título do álbum *AmarElo* nasce possivelmente desse duplo desejo de homenagear e ressignificar a amostra selecionada. Assim, o *sample* da música “Sujeito de sorte” de Belchior inicia a canção de Emicida:

Presentemente eu posso me
 Considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço
 Me sinto são, e salvo, e forte
 E tenho comigo pensado
 Deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer
 No ano passado

Tenho sangrado demais
 Tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri

Mas esse ano eu não morro. (BELCHIOR, 1976)

A inserção do fonograma original do cantor cearense é impactante e provocadora, pois prepara o ouvinte para o jogo lúdico que o trecho vai exercer na canção, numa associação entre o passado e o presente. Funciona também como uma espécie de epígrafe, pois antecede e introduz a canção sugerindo uma filiação genealógica em que “o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes” (SAMOYAULT, 2012, p. 64).

A canção “AmarElo” surge em contrapartida ao clima de insegurança e desesperança em relação ao futuro do país, em face aos discursos de ódio, intolerância e ameaça de retrocesso, o que justifica o seu diálogo com os versos de Belchior escrito na década de 70, no período mais duro da ditadura militar. Os versos falam sobre enfrentar as adversidades, mesmo mediante a dor de existir em meio ao caos, fazendo as pessoas se enxergarem maiores do que seus problemas. A última estrofe funciona como refrão que se repete em vários momentos da música, reforçando que é preciso renascer.

A frase “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro” exprime esperança, principalmente, aos oprimidos e excluídos, como sugestiona o clipe da música de Emicida com a presença de pessoas reais, na sua maioria negros, moradores da periferia. Conta ainda com as vozes de Majur e Pablllo Vittar, personalidades LGBTQs que agregam representatividade no meio artístico-cultural. “As duas trazem, em suas vivências e em suas obras, histórias bonitas a respeito de acreditar em si e de lutar contra o mundo para ser quem são” (apud ANTUNES, 2019), elucida Emicida sobre as participações d@s cantor@s.

Os icônicos versos de Belchior endossam a mensagem de Emicida. O *rapper*, através do canto falado, propõe traçar em “AmarElo”, uma jornada de fortalecimento pessoal, espiritual e coletivo. A canção epigraficamente sampleada aparece em um outro contexto, dando a esta citação um novo significado. Não se trata de uma cópia uma vez que o autor recebe os créditos por sua voz, o que equivale às marcas tipográficas usadas em textos escritos, quando se quer assinalar o intertexto. Não há apropriação indevida da criação, uma vez que resta explícito o autor, o proprietário da obra anterior. Emicida reforça a autoria da fonte, ao dizer: “Belchior, tinha razão” (EMICIDA, 2019).

O *sample* não é um recurso simplório. A obra é revisitada e revivida.

Envolve todo um processo de pesquisa e construção de uma nova ideia que vai ganhando corpo. É uma arte feita de referências e influências. A técnica convida o apreciador da canção a adentrar o universo de outros artistas, assim como chamar a atenção do público a partir deles. Como exemplo, temos a canção “AmarElo” que pode servir de via para se chegar as canções de Belchior, assim como o *sample* da canção “Sujeito de Sorte” do artista cearense, um conduto para o diletante da música inteirar-se das canções do *rapper*. Há, portanto, uma troca de influências que envolve os artistas, as obras e o público.

Na canção *AmarElo*, identificamos também a retomada de um texto do próprio autor. A estrofe cantada por Majur e Pablo Vittar é o poema “*Permita que eu fale*” de Emicida, incorporado à canção:

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes
 Que nem devia tá aqui
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
 Alvos passeando por aí
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
 É roubar o pouco de bom que vivi
 Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
 É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir (EMICIDA, 2019)

De acordo com o critério de autoria, classificado por Koch (1997, 2004), trata-se de um intertexto próprio em que as coincidências e, ou interseções, são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor, numa espécie de autotextualidade, recorrente em gêneros do discurso acadêmico como também no gênero canção. O poema inserido se configura como uma operação de colagem de forma que esse não se dilui na canção. Há uma separação do texto da canção com o texto inserido, graças à inserção de outras vozes (as de Majur e Pablo) e pela mudança melódica da canção. Porém, esses aspectos não são suficientes para explicitar a autotextualidade quando mediante de um desavisado apreciador da canção. A dimensão midiática instrumentaliza a produção de Emicida quanto a identificação dos intertextos, pois os projetos que integram o álbum *AmarElo*, reproduzidos em serviços de *streaming*, assim como entrevistas, matérias, reportagens sobre essa mais nova produção servem como suporte informático para o público localizar as referências e assim trabalhar o sentido que é construído a partir

da relação dos textos.

O poema “*Permita que eu fale*” representa a voz insurgente que reivindica o direito de falar e ser ouvido, de mostrar o que se é, e não o que os outros percebem a seu respeito, já que a visão unívoca sobre algo ou alguém é incompleta e cria estereótipos, insistindo muitas vezes em histórias negativas que simplificam as experiências das pessoas, como bem tratou Chimamanda Ngozi Adichie: “A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes e não como somos parecidos” (ADICHE, 2019, p. 27-28)

É bastante emblemático o espaço que Emicida, o autor intelectual, compartilha com as cantoras Majur e Pablo. Na vida real é muito comum pessoas negras, periféricas e lgbs serem definidas a partir do seu sofrimento. O cantor, portanto, subverte essa lógica se voltando para o espaço-canção, em que a arte é uma extensão também da vida dessas pessoas onde elas agenciam suas potencialidades, não de forma isolada, marcada pelo individualismo, mas criando uma potência comunitária dentro da diversidade.

Na canção “Eminência parda” inscreve-se a presença de versos do *Canto II* do álbum *O canto dos escravos*:

Muriquinho pequinino,
Muriquinho pequinino
Purugunta aonde vai,
Purugunta aonde vai (apud Emicida, 2019)

Lançado em 1982, o álbum contém cantos ancestrais dos negros benguelas, de São João da Chapada, Diamantina, Minas Gerais, considerado por Emicida (2020) um monumento à experiência afrodescendente do Brasil. A letra original contempla os seguintes versos:

Canto II (O canto dos escravos)

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Ô parente,
De quissamba na cacunda.

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente,
Pro Quilombo do Dumbá. (x2)

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,

Ô parente de quiçamba na cacunda.

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente,
Pro Quilombo do Dumbá. (x2)

Ê, chora, chora Gongo,ê dévera, chora Gongo chora,
ê, chora, chora Gongo, ê cambada, chora Gongo chora.

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Ô parente de quissamba na cacunda.

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente,
Pro Quilombo do Dumbá. (x2)

Ê, chora, chora Gongo,ê dévera, chora Gongo chora,
ê, chora, chora Gongo, ê cambada, chora Gongo chora. (FILME et al, 1982)

De acordo com o filólogo Aires da Mata Machado Filho (1943), esses cantos afro-brasileiros, denominados de vissungos, são herança dos escravos africanos de origem banto que vieram para o Brasil para trabalhar na mineração do ouro e diamante nos séculos XVII e XVIII. Os vissungos apresentam uma mistura de dialetos africanos no português arcaico.

O canto dos escravos afro-brasileiros apresenta características e finalidade semelhantes às das *sorrow songs*⁴⁴ ou das *work songs*⁴⁵, variantes das canções dos escravos norte-americano às quais W. E. B. Du Bois dedica um capítulo em seu livro *As almas da gente negra* (1999). Para os escravos, trabalhar cantando era uma necessidade, como forma de minimizar as dores e frustrações. Trata-se, portanto, de um meio de resistir às adversidades do trabalho e à condição cruel de escravizado.

A narrativa ancestral das linhas poéticas do “Canto II” evoca as lembranças do terrível período da escravização do povo negro e as consequentes fugas para os quilombos. O menino que resolve fugir da escravidão caminha em direção a um lugar onde possa ter de volta a liberdade e a dignidade humana ultrajada por esse evento histórico cruel. Enquanto isso, seus companheiros (“cambadas”) choram por não poder acompanhar o salto do “muriquinho” rumo a um sonho de liberdade. Essa é exatamente a chave interpretativa que estabelece, quanto ao sentido, a relação intertextual do “Canto II” com a canção “Eminência parda”. O “não poder acompanhar” está associado à falta de possibilidades que desencoraja muitos. Porém, o muriquinho transformou suas dores e tragédias em possibilidades, assim como escravos

⁴⁴ Em tradução literal: “Canções da Dor”

⁴⁵ Em tradução literal: “Canções do trabalho”

transformaram em canto o sofrimento. São vozes ancestrais que atravessaram o tempo. Histórias que devem ser usadas para empoderar e humanizar. Não é o lamento do “Canto II” que Emicida busca referenciar em “Eminência parda”, mas a coragem do muriquinho que afronta um sistema que o priva de uma vida plena.

É através do reflexo desse espelho retrovertido⁴⁶ que Emicida convoca as pessoas a compreenderem a coragem que tantos outros “muriquinhos”, marcados por uma história de vulnerabilidades, tiveram para enfrentar as adversidades e transformar suas vidas, como reforça esses versos da canção: Busque-me nos temporais (vozes ancestrais) / Num se mede coragem em tempo de paz (EMICIDA, 2019)

Os versos deslocados do “Canto II” para a canção “Eminência parda” servem como mecanismos da intertextualidade, que colaboram para a instituição da relação ancestral que o artista estabelece ao “re-utilizar o passado” para a compreensão da realidade presente e de sua arte, como conferencia o seguinte excerto:

Não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo, já que afinal "cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo"⁴⁷. (SAMOYAUULT, 2012, p. 127).

O passado se presentifica, reatualizando as narrativas a partir das leituras atuais em que as interações textuais funcionam a partir de uma reativação de sentido.

A alusão, que também compreende as relações de co-presença entre textos classificadas por Genette (2006), é um dos recursos intertextuais identificados nas canções do álbum *AmarElo*. Remete “a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação” (SAMOYAUULT, 2012, p. 50), ou seja, não é plenamente visível e depende da cumplicidade do leitor com o enunciado e com o texto-fonte relacionado e desvendado. É uma percepção subjetiva e que geralmente não necessita sua identificação para que a compreensão do texto aconteça. No entanto, identificar uma alusão amplia essa compreensão, destacando a importância da recepção do leitor que se torna um co-enunciador do processo da escrita intertextual.

⁴⁶ A expressão “espelho retrovertido” se refere ao fato da canção “Eminência parda” refletir o passado, ao inserir trechos da canção ancestral “O Canto II”

⁴⁷ M. Proust, (Euvres, Le temps retrouvé, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléide”, IV, 1989, p. 489.

Foi na busca dos modelos, das referências nas canções do álbum *AmarElo* que encontramos sutis vestígios do “já-dito”, em que o *rapper* recorre a vozes anteriores como instrumento de produtividade, renovando ao dizer de forma diferente. Assim, em “Principia” (2019), os versos: “Deus, por que a vida é tão amarga / Na terra que é casa da cana de açúcar?”, nos remetem a um referente não dito, mas sugestionado no jogo paradoxal das expressões “vida tão amarga” e “terra da cana de açúcar” presentes também no poema de Ferreira Gullar que segue exposto:

O açúcar

O branco açúcar que adoçará meu café
 nesta manhã de Ipanema
 não foi produzido por mim
 nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.
 Vejo-o puro
 e afável ao paladar
 como beijo de moça, água
 na pele, flor
 que se dissolve na boca. Mas este açúcar
 não foi feito por mim.

Este açúcar veio
 da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira, dono da mercearia.
 Este açúcar veio
 de uma usina de açúcar em Pernambuco
 ou no Estado do Rio
 e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
 e veio dos canaviais extensos
 que não nascem por acaso
 no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
 nem escola,
 homens que não sabem ler e morrem de fome
 aos 27 anos
 plantaram e colheram a cana
 que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
 homens de vida amarga
 e dura
 produziram este açúcar
 branco e puro
 com que adoço meu café esta manhã em Ipanema. (GULLAR, 1980)

A alusão identificada na canção de Emicida não convoca literalmente as palavras nem faz uma remissão direta do poema de Gullar, porém apresenta elementos que provocam e incitam o coenunciador a apelar à memória e aos seus conhecimentos prévios sobre literatura. Ambos os textos configuram uma oposição

que questiona a injusta divisão social do trabalho na sociedade brasileira e a doçura de um produto produzido numa terra em que a vida tem sido amarga para muitos, inclusive, para aqueles que são usados como mão de obra desse trabalho.

Nessa seção, abordamos diferentes relações de copresença nas canções do álbum *AmarElo*, dentro da tipologia proposta por Genette de “intertextualidade restrita”. As diferenças estabelecidas nesse tipo de relação geralmente se dão por diferentes marcações que levam o coenunciador a alcançar os intertextos, considerando os variados graus de explicitude dessas marcas. O propósito da análise não se reduziu a examinar apenas os tipos de formas/conteúdos que compõe o texto, mas sobretudo de compreender os efeitos de sentidos gerados pelas intertextualidades.

4. 2 A hipertextualidade nas canções de *AmarElo*: pontos que se descreve em uma relação intertextual por derivação

Além das práticas intertextuais de copresença inscritas nas relações entre os textos analisados, outras práticas perpassam as canções do recente álbum de Emicida (2019). Essas práticas se caracterizam por uma relação de derivação que dependem mais da hipertextualidade do que da intertextualidade. É a relação que une um texto B, que Genette (2006) chamou de hipertexto, a um texto anterior A, que chamou de hipotexto. Samoyault (2012) esclarece tal procedimento:

A operação implica uma transformação (paródia) ou uma imitação (pastiche) do texto anterior que o hipertexto evoca de uma maneira ou de outra sem citá-lo diretamente, como é o caso do pastiche onde um estilo é imitado sem que o texto seja jamais citado. (SAMOYAULT, 2012, p. 53).

Assim, temos a canção “9nha”, em que podemos identificar uma retomada implícita da canção “Meu guri” (1981) de Chico Buarque, ao se estabelecer uma associação entre elas no que diz respeito à forma composicional, ao conteúdo e ao estilo. As referidas canções apresentam uma melodia leve, porém com uma narrativa que imprime ambiguidade quanto ao conteúdo expresso. Parecem falar de relacionamentos, afetividade, cumplicidade, porém o desfecho revela o envolvimento das personagens com o mundo do crime e o conseqüente final trágico.

Para uma melhor apreciação da familiaridade que há entre elas, convém

transcrever a canção de Chico⁴⁸:

O Meu guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
 Não era o momento dele rebentar
 Já foi nascendo com cara de fome
 E eu não tinha nem nome pra lhe dar
 Como fui levando, não sei lhe explicar
 Fui assim, levando, ele a me levar
 E na sua meninice
 Ele um dia me disse que chegava lá

Olha aí!
 Olha aí!

Olha aí!
 Ai, o meu guri, olha aí!
 Olha aí!
 É o meu guri e ele chega

Chega suado e veloz do batente
 Traz sempre um presente pra me encabular
 Tanta corrente de ouro, seu moço
 Que haja pescoço pra enfiar
 Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
 Chave, caderneta, terço e patuá
 Um lenço e uma penca de documentos
 Pra finalmente eu me identificar, olha aí!

Olha aí!
 Ai, o meu guri, olha aí!
 Olha aí!
 É o meu guri e ele chega

Chega no morro com carregamento
 Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
 Rezo até ele chegar cá no alto
 Essa onda de assalto está um horror
 Eu consolo ele, ele me consola
 Boto ele no colo pra ele me ninar
 De repente, acordo, olho pro lado
 E o danado já foi trabalhar, olha aí!

Olha aí! (Ah, olha aí)
 Ai, o meu guri, olha aí! (Ah, olha aí meu guri)
 Olha aí! (Ah, meu guri)
 É o meu guri e ele chega (olha aí meu guri)

Chega estampado, manchete, retrato
 Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
 Eu não entendo essa gente, seu moço
 Fazendo alvoroço demais
 O guri no mato, acho que tá rindo
 Acho que tá lindo de papo pro ar
 Desde o começo, eu não disse, seu moço

⁴⁸ A letra da música “9nha” foi citada e analisada no capítulo 2, subseção 2.3. Por esse motivo optamos por não repetir sua transcrição.

Ele disse que chegava lá
Olha aí!
Olha aí!

Olha aí! (Ah, olha aí)
Ai, o meu guri, olha aí! (Ah, olha aí meu guri)
Olha aí! (Ah, meu guri)
É o meu guri (olha aí meu guri) (BUARQUE, 1981)

Em entrevista ao *podcast Mamilos*, Emicida declara que a canção “O meu guri” foi referência para compor a canção “9nha”, o que comprova a relação de derivação identificada entre os textos que nos convencionou categorizá-la como um pastiche, por remeter-se a um estilo característico de um compositor numa determinada canção, ao mesmo tempo que se impõe de maneira autônoma, consistindo na transformação do texto cujo conteúdo é modificado, porém o estilo é mantido.

Em “9nha”, o pastiche não exerce sua função com propósitos críticos e/ou humorísticos em relação ao estilo de Chico Buarque, como ocorre em muitos casos, mas demarca a influência positiva do compositor na produção de Emicida, que consciente e declaradamente rende homenagem ao autor do texto-fonte.

Emicida imita genialmente o estilo de Chico Buarque, transformando de forma indireta o texto-fonte, indicando os rodeios de frases, a fórmula temática, assim como alguns aspectos melódicos que aproximam as duas canções ao gênero samba. Daí descrever a canção “9nha” a partir dessa relação de derivação, apresentada por Genette como hipertextualidade. Essa técnica intertextual permite que, no exercício de estilo de um autor, imita-o ao mesmo tempo que transforma esse estilo, dando-lhe um aspecto próprio e novo. Assim, livra-se do plágio e consagra-se o pastiche.

4.3 AmarElo: nas bordas da intertextualidade

Para além do texto, nas bordas da intertextualidade como destaca Koch *et al* (2012), pode-se constituir relações do texto propriamente dito com segmentos que compõem uma obra (SAMOYAUULT, 2012, p. 131). Genette (2006) chamou de paratextualidade esse conjunto de relações que engloba título, subtítulo, prefácio, posfácio, epígrafes e outros sinais que margeiam o texto. Esses segmentos só configurarão um contexto de intertextualidade se tiverem sido apropriados de outros textos para que se estabeleça a confluência de ideias como ocorre com o título do

álbum *AmarElo* e com o título da canção “Principia”.

A inspiração que levou Emicida a adotar o título *AmarElo* para o seu novo álbum foram os versos de um poema de Paulo Leminski:

amar é um elo
entre o azul
e o amarelo. (LEMINSKI, 2013)

A união entre as duas palavras, Amar e Elo, resultando numa outra palavra, AmarElo, explicita a novidade criativa que se dá a partir do encontro daquilo que já existe, seja entre palavras, entre cores ou entre textos como no caso da intertextualidade. O título não só retoma um texto já existente, mas vai abrindo um leque de possibilidades interpretativa na tessitura das canções.

As cores vão sendo associadas a sentimentos que as músicas do álbum constantemente evocam. A mistura das cores azul e amarelo, preceituadas nos versos de Leminski, resulta no verde que simboliza a esperança. A palavra amarelo desmembrada se multiplica em duas, amar e elo, associando a cor ao amor e ao vínculo afetivo que esse sentimento proporciona, como destaca os versos do Pastor Henrique Vieira, que integram a canção “Principia”: “No vínculo de todas as cores, dizem que o amor é amarelo” (EMICIDA, 2019).

Sem negar a problemática que estamos vivendo, o álbum fala de amor e fé, porque essas são únicas saídas diante dos acontecimentos sombrios⁴⁹ que acinzentam os nossos dias. E num jogo semiótico, sol e girassol povoam os cenários das canções e as colorem de amarelo: “Tipo um girassol, meu olho busca o sol” (EMICIDA, 2019), sugerindo a necessidade de se voltar as coisas positivas, a fim de encontrar um ângulo onde o mal possa ser destruído.

Contudo, costumamos associar a cor amarelo a fraqueza e covardia. Dizemos: “Fulano amarelou”, quando nos referimos a pessoas que se acovardam, desistindo de enfrentar um determinado problema. Porém, Emicida procura libertar o amarelo do estigma da fraqueza, conforme relata no episódio 3 do *podcast* *AmarElo - O filme invisível* (2020).

O semáforo com sinal amarelo que aparece no início do videoclipe da canção *AmarElo*, logo após o áudio comovente de um amigo do cantor, é um alerta,

⁴⁹ Alusão à crise política e ética que o país tem atravessado nesses anos do governo Bolsonaro e à crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19, que vieram intensificar os problemas já existentes.

indica “atenção”, mostrando a necessidade de uma parada obrigatória diante dos problemas pessoais e sociais vivenciados. Na canção, Emicida (2019) ressalta que o desabafo do amigo, que enfrentava uma depressão e tinha pensamentos suicidas, “não era um hit era um pedido de socorro” (EMICIDA, 2019).

Reconhecer e revelar nossas fragilidades e vulnerabilidades, numa sociedade que constantemente exige força sem muitas vezes contribuir para isso, é um ato não só de coragem, mas também de sabedoria. Segundo o *rapper*, no Islamismo, o amarelo-ouro é símbolo de sabedoria (EMICIDA, 2020), o que corresponde plenamente ao propósito do Experimento Social AmarElo e da faixa-título do álbum que procura traçar uma jornada de fortalecimento pessoal e coletivo, fruto de uma construção pautada no conhecimento de si e das relações sociais.

Emicida, através das referências que influenciaram seu trabalho, vai mobilizando seus conhecimentos oportunamente através dos projetos que integram o álbum. Tanto revela-se um “leitor hermeneuta” como fomenta em seus interlocutores a construção de tal perfil. Para Samoyault, esse tipo de leitor:

Não se contenta em localizar referências, mas trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos textos presentes. Propõe assim uma dupla interpretação: a do sentido contextual das citações ou outros intertextos na sua nova vizinhança; a do sentido da *démarche* convocando a biblioteca, especialmente quando a prática se generaliza e tende a se apresentar como uma reflexão sobre a totalidade da literatura, sobre a despossessão da voz, sobre o apagamento da ideia de propriedade literária. Esse leitor admite a polissemia que repousa literalmente na plurivocidade - do intertexto e trata-se de fazer aparecer tudo ao mesmo tempo, o sentido do texto emprestado, o sentido do texto que empresta e o sentido que circula entre os dois. (SAMOYAULT, 2012, 94-95)

Assim, o músico se serve de seu conhecimento e erudição, demonstrando o jogo complexo que constitui o seu espaço artístico. Em suas canções, utiliza-se do recurso da intertextualidade. Já nos projetos complementares que constituem o Experimento Social AmarElo serve-se de um discurso metatextual, ampliando os horizontes do álbum *AmarElo* ao convocar de forma reflexiva temas que podem ser identificados nas canções. Dessa forma, Emicida evidencia a que ponto a recepção de sua produção está submetida a estratégias de apreciação e desvelamento.

Em entrevista ao *podcast* Mamilos, Emicida fala sobre o seu interesse em explorar o poder sugestivo das palavras nas canções para que pudessem ser a elas atribuídas várias camadas interpretativas, já que, do ponto de vista intelectual, quando se trata de música feita por corpos de pele escura, esse é um aspecto que muitas

vezes é esquecido, o que nos leva a questionar nossos posicionamentos em relação à poética de escritores negros (EMICIDA, 2019).

Portanto, vale ressaltar, que a intertextualidade em *AmarElo* não se limita ao campo da música e literatura. Emicida também se apropria de conceitos de outras áreas do conhecimento e os traz para suas canções numa abordagem interdisciplinar. De forma filosófica e ao mesmo tempo acessível, mostra a aplicabilidade desses conhecimentos nas relações sociais cotidianas, a ponto de dessacralizá-los e democratizá-los. É o que ocorre com o título da canção “Principia”, que o autor explica em *post* na rede social Instagram:

Principia é o início de tudo, aliás, esse nome vem do livro de Isaac Newton o Principia Mathematica, onde ele divide com o mundo as suas famosas leis. As interpretei como metáforas sobre os corpos e culturas humanas entrando em contato ao longo da história movidos pela fé, com um recorte bem preciso a respeito da melhor parte disso. Pra me ajudar a contar essa história eu chamei As Pastoras do Rosário. (EMICIDA, 2019).

Principia mathematica é um dos livros mais influentes na área das ciências naturais, responsável por apresentar ao mundo a lei da dinâmica dos movimentos dos corpos. Na teoria de Newton, a força, vista como uma grandeza física, é capaz de alterar o estado de movimento de um corpo, ou seja, um corpo altera o destino do outro quando sobre esse uma força é efetuada. O *rapper* ressignifica esse conceito da Física, aplicando-o como uma metáfora das relações humanas, estendendo-se para uma compreensão filosófica e poética desse conceito. Essa investida em trazer para a música popular brasileira a ideia de um físico a partir de um diferente ponto de vista é singular, o que torna Emicida bastante autêntico ao trabalhar a interdisciplinaridade em suas canções.

Tomar posse de um texto marcado por intertextos é uma rica e pertinente ferramenta para se discutir as sociedades contemporâneas, reavaliando o universo histórico, numa perspectiva do presente, acolhendo também as inovações nas diferentes esferas: social, cultural e política. É possível, portanto, reconhecer o efeito rizomático da intertextualidade na literatura:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresentação numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa

genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto verticais como horizontais. (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

Essa densa rede intertextual é um traço característico da literatura na contemporaneidade, em que o sujeito convive com uma multiplicidade de textos, gêneros e linguagens. É comum as apropriações e reescritas de textos dos mais variados gêneros, seja para subvertê-los ou ressignificá-los em conformidade com seu modelo.

Através da intertextualidade, pode-se agrupar várias manifestações de textos literários. Com esse entrecruzamento de textos, percebe-se a importância do leitor para operá-los (textos) de forma significativa para uma efetiva construção dos sentidos. É por essa razão que a participação do leitor na interpretação é um enfoque importante da intertextualidade, já que possui um valor operatório, visto como um mecanismo de produção de significância, ao compreender um texto a partir de seus intertextos (SAMOYAULT, 2008).

As canções do álbum *AmarElo* são constituídas da fragmentação de narrativas, agregando uma multiplicidade de textos, vozes, na tentativa de retratar a realidade dos sujeitos envolvidos. Recorrer a textos já existentes não implica em uma repetição estéril, mas em uma transformação criativa, um exercício de originalidade que pode até mesmo ser visto como um ato revolucionário. A noção de intertextualidade e de seus diferentes traços facilita a identificação e compreensão do jogo de referências, “o remeter da literatura para si mesma - e da referencialidade – liame da literatura com o real” (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Em suas canções podemos identificar diferentes práticas de intertextualidade, reunindo seus traços em torno da memória da literatura, de outras narrativas, das histórias oficiais e não-oficiais da sua cultura ancestral africana, sendo essa marcada em sua obra pelas condições de brasilidade e da periferia urbana nas quais cresceu e amadureceu.

5 A POÉTICA DA RELAÇÃO EM *AMARELO*: UMA ÉTICA AMOROSA

O título *AmarElo* do álbum de Emicida, outrora analisado, é um convite para adentrar na poética dos textos em movimento, por se tratar da junção de duas palavras, Amar e Elo, resultando numa outra palavra, *AmarElo*, sendo essa ressignificada. A novidade criativa se dá a partir da união dos diferentes, ensinando-nos que as diferenças, quando vistas por um outro prisma, conectam, unem, muito mais do que separam.

O encontro dos diferentes se dá através de relações intertextuais e dialógicas consistentes na poética das letras das músicas do novo álbum de Emicida, conduzindo-nos a explorar as questões de interculturalidade. Para compreender tais implicações interculturais, a análise das letras das músicas do álbum *AmarElo* será mediada pela ótica da Poética da Relação, e os conceitos subjacentes que constitui a proposta da poética da diversidade de Édouard Glissant (2005), pautada numa ética amorosa – esperançosa e transformadora, fundamentada pelos escritos de Bell Hooks (2020).

5. 1 Neosamba e os fluxos de trocas culturais e estéticas entre o *rap* e o samba: construindo o imaginário utópico das coletividades

A poética que constitui as letras das músicas do álbum *AmarElo* encontra eco na defesa da diversidade das culturas proposta por Glissant (2005), estas colocadas em relação uma com as outras se imbricam e se confundem para fazer surgir o imprevisível, ou seja, o absolutamente novo que o teórico martinicano chamou de crioulização.

O fenômeno da crioulização permite a prática de uma nova abordagem das humanidades presentes num mundo em que diferentes identidades são reconhecidas e colocadas em presença, numa constante troca de valores. Assim, trataremos a produção de Emicida (2019) relacionando-a ao papel das artes e literatura idealizado pelo teórico martinicano de construir o imaginário utópico das coletividades.

A discussão sobre as músicas, será pautada nas relações sociais que as acompanham, analisando as formas culturais que as constitui e seus sistemas rizomórficos (GLISSANT, 2005), fundamentados na atuação política, na mobilização de diversas linguagens, objetos culturais, histórias e experiências.

O neosamba termo criado pelo Emicida (2019) para designar o encontro de elementos do samba e do *rap* é a novidade criativa de sua nova produção. Para uma melhor compreensão do fluxo de trocas culturais e estéticas das canções do álbum *AmarElo*, será necessário discorrer sobre tais gêneros musicais, seus recursos expressivos, principalmente os discursivos.

Na produção de *AmarElo*, esses gêneros aparecem colocados em relação, comportando uma abertura ao outro sem o perigo de diluição ou ameaça de apagamento de seus rastros/resíduos, uma vez que a preservação da memória, da ancestralidade é um dos fatores fundamentais que de forma insistente Emicida procura reafirmar em todo o Experimento Social *AmarElo*.

Assim, o artista brasileiro vai compondo sua poética, colocando elementos culturais heterogêneos em relação, em que esses se intervalizam. Uma forma de reparar o modo desequilibrado que ocorreu a crioulização desses elementos na nossa formação enquanto povo, tendo em vista que alguns elementos culturais de nossa formação étnica foram historicamente inferiorizados em relação a outros, consequência desastrosa do nosso processo de colonização que se efetivou a partir da exploração dos povos nativos e do povoamento representado pela violência que foi o tráfico de africanos e a consequente escravização desse grupo. Segundo Glissant:

A Neo-America, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do "ser". (GLISSANT, 2005, p. 18)

A crioulização do mundo, tese defendida por Glissant (2005), ocorre no contato entre as culturas do mundo muitas vezes de forma conflitante, como ocorre no ventre da plantação, porém essa relação não se reduz a esse evento. Para reestabelecer o equilíbrio entre os diferentes elementos culturais colocados em presença, o ensaísta pós-colonial ressalta que por toda a Neo-América houve a necessidade de revalorização da herança africana como forma de contemplar a totalidade do "ser", na complexa identidade da relação, uns aos outros com resultados imprevisíveis. O afrocentrismo identificado nas canções de *AmarElo* comporta essa abertura ao outro, quando Emicida imprime e reivindica, em "Principia", a África como

o berço da humanidade:

Tudo que é bate tambor
 Todo tambor vem de lá
 Se o coração é o senhor
 Tudo é África
 Pus em prática
 Essa tática
 Matemática, falô?
 Enquanto a terra não for livre, eu também não sou. (EMICIDA, 2019)

Temos a representação de uma identidade rizoma, sendo a África, enquanto identidade, a raiz que vai ao encontro de outras raízes, partindo de um lugar, mas estabelecendo essa relação com a totalidade-mundo. No Brasil as principais manifestações culturais, símbolos de brasilidade, dentro e fora do país, têm suas raízes na África. Como exemplo, temos o samba que, segundo Lira Neto (2017), é uma reelaboração antropofágica, incorporando e deglutindo múltiplas influências. O escritor destaca a trajetória de resistência do gênero musical brasileiro:

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu descatos, padeceu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema.

Desde que o samba é samba, é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica.

Nasceu maldito e cativo. Cresceu liberto de amarras. (NETO, 2017, p. 19)

Signo de resistência o samba saiu da condição de gênero marginal para se tornar “símbolo máximo de brasilidade” dentro de um processo contínuo de negociações de espaços e de elementos culturais. Fugiu do *status* de mercadoria, firmando posição em relação ao grupo racial e seu papel sociocultural. Segundo Neto (2017), das rodas ancestrais de batuques derivaram os principais ritmos e danças rurais identificáveis em várias partes do país: o jongo do Sudeste, a embolada nordestina, o tambor de crioula maranhense, as chulas do Recôncavo Baiano,

bambelô potiguar, o coco de praia cearense. Nas zonas urbanas, foi surgindo um gênero afro-brasileiro, resultado do contato dos batuques trazidos pelos negros escravizados com os ritmos europeus das danças de salão. Assim, o samba tanto recebeu influências de outros estilos e culturas como influenciou outros gêneros.

Vendo-o como um gênero musical do Atlântico negro (GILROY, 2001), o samba é uma resposta ao processo de hibridização de ritmos, em que os batuques trazidos pelos negros escravizados se permutam com outros ritmos, correspondendo à concepção da Póetica da Relação de Glissant (2005), em que uma identidade comporta uma abertura com o outro, sem perigo de diluição e ameaça. Assim como o samba, o surgimento do *rap* se dá nos limites territoriais do Atlântico negro.

A título de exemplo, o *rap* surgiu nos Estados Unidos, influenciado por meio do estilo musical *sound-systems*, nascido na Jamaica (CARRIL, 2006), sendo adiante repaginado em solo da periferia brasileira. Assim, o *rap* no Brasil aponta para outro modelo plausível que se difere do norte-americano. Jovens da periferia brasileira se apropriaram do estilo musical da cultura *hip-hop*, fazendo as devidas adaptações mediante às novas configurações sociais e culturais. São deslocamentos que encontram na metáfora do Atlântico negro, representação de uma estrutura que articula “suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídos por fluxos” (GILROY, 2001, p. 170).

Ao tratar associadamente do samba e do *rap*, consideremos esses gêneros como modelos de música criouliizada, determinantes na compreensão da dinâmica plural e ao mesmo tempo unificadora das músicas do álbum *AmarElo*.

Dessa forma, os temas tratados no *rap*, em geral convergem para a denúncia social da realidade da periferia e a identificação racial. Esse último é também bastante explorado no samba, porém enquanto no *rap* o tom contestatório expressa um sentimento de revolta e agressividade, no samba, a denúncia aparece contornada por uma leveza compensatória diante das agruras da vida.

Gilroy (2001) explica como é possível essa apropriação de formas, estilos e histórias de lutas, tendo em vista a distância física e social dos gêneros. Segundo o autor britânico, os diferentes gêneros musicais que tem suas origens na cultura do Atlântico negro possuem um fundo comum de experiências urbanas de segregação racial viabilizada pela memória da escravidão. A música negra, deslocada de suas condições originais de existência, cruza-se com outras trilhas sonoras num movimento de irradiação cultural, promovendo uma nova metafísica da negritude.

Em entrevista ao canal do *YouTube* Entrelinhas, Emicida (2020) fala da sua nova linguagem artística trabalhada no álbum *AmarElo*, que supera a fusão *rap* e samba, captando uma nova dimensão da subjetividade do ser negro. Para ele, o *rap* apenas arranha o significado de ser um homem preto. É importante trazer e enfrentar o debate sobre a sociedade racista e desigual, mas é preciso também tirar da precariedade do mundo uma série de possibilidades que darão sentido à vida.

As letras das músicas do álbum *AmarElo* transitam entre a denúncia e a doçura, tratam das grandes questões sem abandonar a grandiosidade das pequenas coisas, da simplicidade, como uma forma de ir ao encontro de um mundo mais humanizado, principalmente, para as pessoas negras da periferia. O tom contestatório não é negado, porém é questionado, sendo reconhecida a necessidade de novas perspectivas que ampliam a diversidade, concedendo espaço para mudanças e trocas. Segundo o rapper, um novo estilo surge em *AmarElo*, que ele decidiu chamar de Neosamba.

No documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, o rapper ressalta que a fusão samba e *rap* não é uma novidade. O grupo musical The Brother's Rap, em atividade desde 1972, já apresentava os primeiros registros fonográficos desse encontro de ritmos que, mesmo diferentes, são oriundos de uma matriz que permite enquadrá-los na categoria gilroyniana de música do mundo Atlântico negro. E completa:

Outros artistas se aventuraram nessa fusão: Athaliba e a Firma, rappin Hood, Marcelo D2, Quinto Andar, Racionais MC1s, entre outro foi diluindo a coisa estadunidense, e mostrando que é impossível passear pelo caldeirão cultural do Brasil, sem ser influenciado pela alma local. Mas minha ambição me diz que precisamos subir um degrau e o amadurecimento desse movimento todo pede que a gente supere a fusão e se aventure na elaboração de um novo ritmo, uma nova linguagem artística que com *AmarElo*, eu tenho chamado de “neo-samba”. (EMICIDA, 2020)

Os avanços de consciência sobre a crioulização das culturas na arte vão, entre a utopia e as possibilidades, abrindo caminho para a valorização da diversidade cultural, colocando os elementos em presença uns dos outros de forma equivalentes em valor (GLISSANT, 2005). Em “Principia”, primeira canção do álbum, Emicida já antecipa a sua vocação de com a música abraçar a multiplicidade na totalidade-mundo, proporcionando uma abertura ao outro, sem o perigo de diluição e ameaça. A música tem nos versos “Tudo que nóiz tem é nóiz” (EMICIDA, 2019) a síntese da

filosofia africana *ubuntu* que nutre o conceito de humanidade, na valorização das conexões e do relacionamento das pessoas umas com as outras.

A beleza e a serenidade de enfrentar a luta diária do cidadão comum, tema constante no samba, foi captada e adaptada nas canções do álbum *AmarElo* para uma nova circunstância, sem o perigo de diluição e ameaça do papel político desempenhado pelo *rap*. Muito mais que uma fusão entre o *rap* e o samba, o Neosamba deve ser analisado como uma adaptação dada às necessidades locais e os climas políticos de acirrada polarização de ideias, por isso se distancia dos perigos do idealismo ao falar de amor, já que parte de uma visão politizada sobre o tema.

Segundo Oga Mendonça, parceiro musical de Emicida, a canção “Pequenas alegrias da vida adulta” busca um tempero pouco visitado no *rap*, o samba-rock (EMICIDA 2020)⁵⁰. O *rap* é um gênero construído a partir de referências, abraçando a bagagem que o antecedeu, trazendo-a para o momento presente. “A música rap não é nada mais que um fruto da história da música preta”, reforça Emicida (2019) em entrevista para a revista *Trip*.

Acenar para o samba ou outros estilos não significa diluir a consciência social e a potência contestatória do *rap*. Essa espontaneidade quase pulsante em ir ao encontro do samba sugere que tal gênero é uma das mais importantes bases da música popular brasileira (MPB), porque se consagrou como um ritmo que nos representa enquanto povo plural, miscigenado, cuja cultura encontra-se profundamente marcada pela matriz africana. Dessa forma, não se pode esperar que todo e qualquer gênero da MPB seja reduzido ao confinamento de formas, estilos e conteúdo. O teorizador da cultura do Atlântico negro nos ensina que “a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimento (...) está extremamente mal colocada” (GILROY, 2001, p. 171).

Os temas trabalhados no samba e no *rap* são representações da história do nosso povo, partindo de diferentes perspectivas, como ilustra Emicida no documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, ao apresentar de forma ponderada as diferenças e similaridades desses gêneros:

“Alvorada no Morro”, de Cartola; “Sonho meu”, de Dona Ivone Lara; “Bandeira de Fé”, de Luiz Carlos da Vila; ou até o famoso “Trem das Onze”, do nosso querido Adoniran Barbosa são retratos precisos, verdadeiros documentos

⁵⁰ Informação presente no documentário *Emicida: AmarElo – É Tudo Pra Ontem (2020)*, direção Fred Ouro Preto.

históricos, tão incisivos quanto os elaborados pelos *rappers* que vieram depois, mas em outra atmosfera. Sabe o que eu acho mais bonito nos sambistas? Jamais esquecer as pequenas alegrias da vida adulta. (EMICIDA, 2020)

A canção “Pequenas alegrias da vida” adulta traz essa sensibilidade captada pelos sambistas em valorizar a simplicidade, a afetividade das relações, os pequenos detalhes do dia a dia que dão sentido à vida. A faixa é a continuação do roteiro apresentado pela música que a antecede, “A ordem natural das coisas”, que desenha o raiar do dia e a labuta de quem madruga para trabalhar.

Em “Quem tem um amigo (Tem tudo)”, Oxalá, um dos orixás mais importantes das religiões de matrizes africana, e Nossa Senhora, a mãe do menino-deus para os cristãos católicos, convivem, sem distinção num mesmo plano espiritual como retrata as linhas da canção. Em “Principia”, “o cheiro doce da arruda” leva o eu do poema a pensar no “Buda calmo”, ao passo que busca ajuda num salmo e se sente *ubuntu*⁵¹, ou seja, um ser em conexão com os outros:

Com o cheiro doce da arruda
Penso em buda, calmo
Tenso, busco uma ajuda
As vezes me vem um salmo
Tira a visão que iluda
É tipo um oftalmo
E eu, que vejo além de um palmo
Por mim, tu, *ubuntu*, algo almo (EMICIDA, 2019)

Saberes ancestrais sobre as plantas compartilham do mesmo espaço discursivo que a filosofia budista da cultura oriental, assim como a busca por auxílio nas escrituras sagradas da religião cristã ocidental, não obliteram os rastros ancestrais africanos ao se aperceber *ubuntu*. Entre esses diferentes elementos culturais, há um fluxo social de não dominação, que aponta para a proposta teórica do hibridismo cultural.

Nas canções de *AmarElo*, Emicida busca essa harmonização entre elementos culturais diferentes, ampliando sua dimensão espiritual ao colocar em relação esses entrelaçamentos. Equivalentes em valor, esses componentes colocados em presença uns dos outros, ampliam a diversidade. São manifestações

⁵¹ Filosofia africana que trata da importância das alianças e do relacionamento das pessoas, umas com as outras. Na tradução para o português, o significado de *ubuntu* seria “humanidade para com os outros”.

de “minorias ainda há pouco desconhecidas e esmagadas sob o peso de um pensamento monolítico” (GLISSANT, 2005, p. 30) que se reconstituem e se reagrupam de forma inédita.

A Poética da Relação é baseada na diferença, “dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante” (GLISSANT, 2005, p. 47). Assim, a grandiosidade da atmosfera de fé presente nas canções “Principia” e “Quem tem um amigo (Tem tudo)” vem da espiritualidade potente que aflora sem necessariamente destacar nenhuma instituição religiosa. Fala-se de fé, mas não de maneira tendenciosa, utilizando subterfúgios indicativos de uma religião A ou B, mas da fé como uma estratégia de sobrevivência, como um sentimento necessário para a saúde mental e espiritual.

Para Hooks (2020), a emergente fome espiritual em nossos dias é uma reação ao desamor, sendo esse resultado da ênfase cultural na produção e consumo intermináveis, fazendo com que as pessoas acreditem que são o que possuem. Assim, o pensamento de uma vida prática que exalta as virtudes da riqueza, do privilégio e do poder “em vez de nos convocar para abraçar o amor e mais comunhão, ele, na verdade, demanda um investimento na lógica da alienação e do distanciamento” (HOOKS, 2020, p. 111).

O conjunto de recursos expressivos em *AmarElo* se opõe tanto a estandarização como à diluição, o que o enquadra na propositura da Poética da Relação de Glissant (2005). Há uma circularidade disseminada que exige movimento e mudança nessa relação.

As onze faixas do álbum *AmarElo* estão distribuídas de forma a mapear as nuances dos discursos. Começa com a faixa “Silêncio” que é um convite à reflexão diante da noção de “caos-mundo” (GLISSANT, 2005). Silenciar, desacelerar para poder ir ao encontro de si e do outro, que constitui a própria poética dessa relação. As faixas seguintes apresentam na sua maioria um tom pacifista do samba, mas sem abandonar o discurso combativo do *rap*, presente de forma intensa e exaltada nas canções “Ismália”, “Eminência parda” e “AmarElo”. O neosamba surge, então, como proposta, na tentativa de abranger as “estruturas transnacionais de circulação e de troca intercultural” (GILROY, 2012, p. 182) existentes nesse novo estilo musical de Emicida que projeta uma poética da relação que, assim como o amor, “cria o elo”⁵²,

⁵² Trecho da canção “Principia” (EMICIDA, 2019)

“no vínculo de todas as cores”⁵³, ou seja, elementos diferentes se harmonizam, aceitando as estratégias particulares.

Glissant (2005) declara que a poesia é única forma de se inserir na imprevisibilidade da relação, uma vez que busca construir o imaginário da relação para repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades. Mediante o caos político e social vivenciado no Brasil nos últimos anos, a abordagem na arte e literatura de questões que envolve sentimentos positivos de conexão, se torna mais urgente. Entre esses sentimentos está o amor como potência revolucionária e transformadora, a partir do momento que se desloca do plano das abstrações para se concretizar através de gestos, palavras e ações. É sobre a ética amorosa presente em *AmarElo* que a seguinte sessão discorrerá.

5.2 Nas tramas da relação: perspectiva esperançosa e alegre sobre o poder transformador do amor

O Brasil dos últimos anos tem atravessado momentos de crise econômica, sociopolítica e até mesmo ética. Somada a essas tensões, veio a crise sanitária ocasionada pelo surgimento da covid-19, que potencializou os problemas já enfrentados pela população. Um contexto um tanto desesperador, marcado por frustrações, desamparo, descrença e incertezas em relação ao futuro.

Diante desse cenário conturbado, vozes vindas do meio artístico-cultural se movimentaram para propor mudanças, na maioria seguindo a linha de um discurso combativo e revoltoso, o que geralmente se espera em tempo de caos. No entanto, Emicida optou, não exatamente por ir na contramão desse discurso, mas em traçar estratégias diferentes, trabalhando com ideias que seriam testadas no mundo real. Daí *AmarElo* não ser apenas um álbum ou um projeto, mas um experimento social, em que o amor aparece como arma unificadora, um elo de conexão entre as pessoas,

O amor é abordado de forma relevante na poética das canções do álbum *AmarElo*, como tempero necessário para que as relações se efetivem de forma plena e transformadora diante do “caos-mundo”, das crises emocionais, sociais e políticas, que desvelam nossa vulnerabilidade. Não que os problemas sociais e políticos existentes sejam negados, eles se fazem presente nas letras das canções,

⁵³ *Ibidem*

atravessando de alguma forma o cotidiano das pessoas, afetando-as e expondo suas vulnerabilidades.

No entanto, *AmarElo* nos lembra do básico, da nossa humanidade, tantas vezes usurpada e esquecida. E assim como Hooks, Emicida (2019) apresenta “uma perspectiva esperançosa e alegre sobre o poder transformador do amor” (HOOKS, 2020, p. 43). A força impulsionadora do amor se faz presente em muitos momentos como nesses versos em que ele diz que “Minha voz corta a noite igual um rouxinol / No foco de pôr o amor no hall”⁵⁴ (EMICIDA, 2019).

Se na canção *AmarElo*, Emicida fala que “tanta dor rouba nossa voz”, ele procura então investir em temas voltados para o amor. Por um prisma utópico, talvez considerado por alguns “meio onírico”, ampliando, assim, a dimensão espiritual de sua música, revelando sua missão ancestral de anunciar o amor através não só da música, mas da arte de ir ao encontro do outro, como revela a seguinte estrofe:

Enquanto ancestral de quem tá por vir, eu vou
E cantar com as menina enquanto germina o amor
É empírico, meio onírico
Meio Kiriku, meu espírito
Quer que eu tire de tu a dor (EMICIDA, 2019)

No final da estrofe, há um sentimento de responsabilidade afetiva, de cuidado com o outro, com a dor do outro. É estabelecido um desejo de comunhão na confiança do poder curativo das palavras, em especial a cantada, quando essas retratam o amor.

A atmosfera de calma, fé e esperança presente nas canções do álbum *AmarElo* tem no amor a síntese desses sentimentos, como uma forma de resistir a tempos tão sombrios em que os discursos de ódio têm ganhado espaço. Esses aspectos contrariam as expectativas de boa parte do público que curte o gênero *rap*.

O diálogo supostamente despretensioso do início da canção “Cananéia, Iguape e Ilha Comprida”, entre Emicida e sua filha Teresa que, na época, tinha um pouco mais de 1 (um) ano, revela as intenções do artista quanto à quebra dos estereótipos associados ao *rap*:

Isso!
Não, chocalho tem que ser tocado com vontade!

⁵⁴ Trecho da canção “Principia” (EMICIDA, 2019)

Tendeu?
 Só que sem risadinha, certo?
 Sem risadinha porque aqui é o *rap*, mano, onde o povo é brabo, entendeu?
 O povo é mau! Mau! Mau!
 Pra trabalhar nesse emprego de *rapper*, você tem que ser mau!
 Tendeu? Sem risadinha, ok?
 Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael?
 Sei lá, meu. Aqui os cara é mau!
 Vamo Nave! (EMICIDA, 2019)

A fala do pai-*rapper* que tenta sustentar com leveza e com uma sutil ironia as narrativas de que *rappers* são maus é atravessada pelas gargalhadas da filha caçula de forma a desconstruir a ideia que se tem do gênero. As rimas agressivas e a postura sisuda que as performatizam cristalizaram-se a tal ponto que se tornou um estereótipo insustentável, uma vez que os *rappers* são artistas e seres humanos na sua plenitude. Choram, sofrem, indignam-se; como também têm esperanças e sonhos que mais do que nunca cabem numa canção, como postula Emicida em seguida:

Do fundo do meu coração
 Do mais profundo canto em meu interior
 Pro mundo em decomposição
 Escrevo como quem manda cartas de amor (EMICIDA, 2019)

É a dinâmica da vida que busca o equilíbrio através da serenidade, quando se está num mundo em decomposição.

Os diálogos com suas filhas são estratégicos na construção dessa atmosfera conciliadora. Em um outro trecho, sua filha Estela combina com o pai “por flores amarelas nos cabelos das meninas e nos dos meninos também” (EMICIDA, 2019). As vozes infantis carregadas de positividade e acolhimento em relação ao outro, ao mundo e às coisas revelam sentimentos esperançosos que muitas vezes se perdem nas relações adultas marcadas pelo individualismo moderno.

O espaço cedido para essas vozes propõe o reconhecimento da importância de ouvir o que as crianças têm a nos dizer e a nos ensinar. Conversas entre pai e filhos criam ambientes domésticos afetivos que servirão de base para a construção de uma ética amorosa. Para Hooks, o desejo de amar está presente em todas as crianças, porém precisa de orientação de um adulto de como pôr em prática esse sentimento. E ressalta:

O amor é o que o amor faz, e é nossa responsabilidade dar amor às crianças. Quando as amamos, reconhecemos com nossas próprias ações que elas não

são propriedades, que têm direitos - os quais nós respeitamos e garantimos. Sem justiça, não pode haver amor. (HOOKS, p. 72, 2020)

É compreensível a missão de Emicida como adulto, como artista, como um ancestral de quem está por vim, disseminando algo tão básico, porém importante, necessário e revolucionário como o amor.

Para compor esse cenário em que o amor impera, o artista se vale de narrativas fragmentadas do cotidiano com personagens reais interagindo com os espaços, lugares, objetos e a natureza, como retratadas nas estrofes abaixo:

Crianças, risos e janelas
 Namoradeiras, tranças, chitas amarelas
 O vermelho das telhas, o luzir das centelhas
 Te faz sentir como dentro de uma tela
 A esperança pinta em aquarela
 Chiadeira de rádio, TVs e novelas
 O passeio das abelhas, o concordar das ovelhas
 Nas orelhas e a vida concorda de tabela

No paralelepípedo, trabalhador intrépido
 Motorista no ímpeto, onde começa tudo
 O vento acalma o rápido, pra todo som eclético
 Vitrolas cantam clássicos, num belo absurdo
 Metrópolis sufocam
 São necrópolis que não se tocam
 Então se chocam com o sonho de alguém
 São assassinas de domingo
 A pausar tudo que é lindo
 Todos que sentem isso
 São meus amigos também
 [...]

Estrela, lua e vagalume
 Siriris brincando de cardume
 Fogueiras traz histórias
 A reviver as memórias
 Noêmia de Sousa chamava de Lume
 A noite brinda com negrume
 A brisa empurra flores espalha o perfume
 Sem escapatória
 Da cigarra em oratória
 Tão íntima da música que dá ciúmes (EMICIDA, 2019)

Tudo é captado pelo olhar do poeta, que transcende a cena habitual, transformando um simples cotidiano em poesia. O dia-a-dia é retratado em toda a sua inteireza, interceptando desde as interações de um ambiente familiar harmonioso aos conflitos enfrentados fora desse ambiente, relacionados ao caos das grandes cidades, envolvendo trabalho, trânsito entre outros aspectos. O título da música, “Cananéia, Iguape e Ilha Comprida”, revela a proximidade que pequenas cidades têm com a

natureza e a sensação de calma que proporciona, de tranquilidade restauradora para enfrentar a agitação sufocante das grandes cidades.

Não se trata de uma oposição entre a paisagem relativamente natural e tranquila das pequenas cidades e a frieza concreta e agitada das grandes cidades, mas como esses espaços distintos operam juntos na vida de muitos cidadãos. Os espaços também se crioulizam nas canções de *AmarElo* entre conflitos e confluências, entrando na verdade da crioulização do mundo. Emicida reivindica “para o seu conhecimento essa relação com a ‘totalidade-mundo’” (GLISSANT, 2005).

Sem negar a problemática que estamos vivendo em vários aspectos na sociedade brasileira, já citados aqui nesse estudo, o neosamba muito mais que a combinação de ritmos traz em suas letras uma mensagem política inovadora. O tom de denúncia, revolta e indignação consagrado pelo *rap* vai cedendo lugar para um discurso em que os sentimentos como amor, fé e esperança se tornam necessários para encarar a realidade caótica.

O amor é visto por uma perspectiva política que para além dos sentimentos envolve ação. É concebido com um propósito de vida, como um ato de vontade e escolha que se concretiza na ação e não apenas nas abstrações com que a nossa cultura costuma definir o amor. E essa forma de defini-lo, segundo Hooks, facilitaria o nosso aprendizado sobre ele:

Imagine quão mais fácil seria aprender como amar se começássemos com uma definição partilhada. A palavra "amor" é um substantivo, mas a maioria dos mais perspicazes teóricos dedicados ao tema reconhece que todos amaríamos melhor se pensássemos o amor como uma ação.

[...]

Reverberando o trabalho de Erich Fromm, ele define o amor como "a vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa". Para desenvolver a explicação, ele continua: "O amor é o que o amor faz. Amar é um ato da vontade - isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar". Uma vez que a escolha deve ser feita para alimentar o crescimento, essa definição se opõe à hipótese mais amplamente aceita de que amamos instintivamente. (HOOKS, 2020, p. 46-47)

O amor pelo o que se faz, por aquilo que nos motiva e por quem sentimos afeto é a essência do álbum. Em “Pequenas alegrias da vida adulta” o amor-ação, como ato de vontade, é retratado dentro de uma rotina familiar que parece se tornar mais leve e significativa quando elege o amor como um propósito de vida. Assim revela a canção:

Deve-se ter cuidado ao passar no trapézio
 Memo que pese o desespero dos novos tempos
 Se um like serve ao ódio, bro, nesse episódio
 Breve, o bom senso diz: - respire um momento
 É sobre aprender, tipo giz e lousa
 O espírito repousa
 Reza e volta 100%
 Cale tudo que o mundo fale
 Pensa em quanto a vida vale
 Seja luz desse dia cinzento

E ela disse:
 - Deus te acompanhe pretin, bom dia
 Me deu um beijo e virou poesia
 Deus te acompanhe pretin
 E um lampejo de amor explodiu em alegria
 Deus te acompanhe pretin
 Volta pra noiz como um camisa dez, após o gol
 Meu peito rufa, o olho brilha
 Isso é ter uma família, minha alma disse: - demoro

Então, eu vou...
 Bater de frente com tudo por ela
 Topar qualquer luta
 Pelas pequenas alegrias da vida adulta eu vou, ô ô ô ô
 Eu vou..
 Pro front como um guerreiro
 Nem que seja pra enfrentar o planeta inteiro
 Correr a maratona, chegar primeiro
 E gritar: - é por você amor (EMICIDA, 2019)

A letra da canção começa com um alerta: manter a calma diante de situações que testam nossos limites como a correria do cotidiano e a cultura do ódio nas redes sociais. Respirar, repousar o espírito, rezar, silenciar são estratégias que levam à reflexão e ao reconhecimento da grandiosidade que é agir com positividade em meio às lutas diárias.

A esposa pedindo a proteção divina para o marido, desejando-o bom-dia, dando-lhe um beijo e garantindo a espera festiva pelo seu retorno é uma cena que elucida o amor-ação em vez de simplesmente do amor-sentimento. São atitudes que pressupõem responsabilidade e comprometimento afetivos. Para Hooks (2020), ações tem consequências e são capazes de moldar sentimentos. Portanto, quando se ama verdadeiramente, destaca a escritora, a afeição é apenas um dos ingredientes. Carinho, reconhecimento, respeito, compromisso, confiança, honestidade e comunicação aberta fazem parte do preparo dessa receita amorosa.

Hooks (2020) destaca que os produtos culturais como músicas, filmes, novelas investem na ideia do amor romântico, considerando por ela como uma das ideias mais destrutivas do pensamento humano, porque essa noção assimila o amor

sem a vontade e sem a capacidade de escolha. E acrescenta:

Os meios de comunicação de massa insistem numa ética de dominação e violência, perpetuando-a, porque nossos criadores audiovisuais têm mais intimidade com essas realidades do que com as realidades do amor. Todos sabemos como a violência é. Todos os projetos de pesquisa no campo dos estudos culturais dedicados à análise crítica da mídia, sejam favoráveis ou contrários, indicam que imagens de violência, especialmente as que envolvem ação e sanguinolência, capturam a atenção dos espectadores mais do que imagens calmas e pacíficas. Os pequenos grupos de pessoas que produzem a maioria das imagens que vemos em nossa cultura não têm demonstrado até agora interesse em aprender como representar imagens de amor de formas que capturem e mexam com nossa imaginação cultural, prendendo a nossa atenção. (HOOKS, 2020, p. 131)

O impacto dessas imagens pautadas na ética de dominação e violência molda nossa cultura, influenciando-nos na forma de pensar e de agir em nosso dia a dia. A violência, certamente, não é uma invenção da mídia, porém a insistente difusão dela é glamourizada, tornando-a interessante e sedutora.

Abordando essa discussão a partir de um ponto de vista racial, imagens de pessoas negras são constantemente associadas à violência pela mídia, excluindo a possibilidade de existência de uma outra realidade fora desse contexto. Estabelece, portanto, um pensamento-sistema ancorado em estereótipos que colocam pessoas negras ou como culpadas, transgressoras ou como vítimas.

Trazer para música imagens de interação humana baseada em afetos, no seio familiar de pessoas negras, como veiculado no videoclipe da canção em análise é renunciar a visão excludente de uma identidade como raiz única. De forma positivamente equivalente, tais imagens são capazes de impactar na nossa forma de pensar e compreender a vida, uma vez que nos é proporcionado vê-la através de lentes amorosas.

A conexão emocional entre o casal da música é resultado do amor-ação que sustenta e fortalece a relação familiar, encorajando a voz da canção a enfrentar qualquer luta por essa causa simples, mas não menos nobre, que é desfrutar das pequenas alegrias da vida adulta. São episódios do cotidiano tão sutis quanto comuns, como lembram a letra da canção:

É um sábado de paz onde se dorme mais
O gol da virada, quase que nóiz rebaixa
Emendar um feriado nesses litorais
Encontrar uma tapauer que a tampa ainda encaixa
Mais cedo brotou o alecrim

Em segredo, tava com jeito que ia dar capim
 Ela reclama do azedo
 Recolhe os brinquedo
 Triunfo hoje pra mim
 É o azul do boletim

Uma boa promoção de fralda nessas drogaria
 O faz me rir da hora extra vinda do serviço
 Presentes feito com guache, crepom, lembram meu dia
 Penso que os sonhos de Deus devem ser tipo isso (EMICIDA, 2019)

O descanso necessário, o lazer, o contato com as plantas, o cuidado da esposa com o ambiente doméstico, as conquistas dos filhos na escola, presentes de papel crepom feitos por eles vão tecendo um ambiente acolhedor, que abraça um amor que redime, renova e restaura espiritualmente todos os envolvidos nessa conexão emocional. A relação é algo muito presente no álbum, principalmente, a relação com coisas simples que são entendidas como desnecessárias num mundo em que as pessoas estão bombardeadas por informações e sedentas por likes.

Movido pela ética amorosa, Emicida empenha-se na representação de uma família funcional, termo que Hooks (2020) se apropria para dissertar sobre famílias cujos indivíduos encaram com serenidade os conflitos, contradições, tempos de infelicidade e sofrimento. Depois de um dia corrido no trabalho, é nos braços da família que o herói da canção repousa o espírito e “volta 100%”.

Contudo, a família nuclear constituída por pai, mãe e filhos é apenas “uma pequena unidade no interior de uma unidade maior” (HOOKS, 2020, p. 162). Estamos num mundo cercado por possibilidades de comunidade. São vários os campos de conexões, muitas dessas testemunhadas no projeto AmarElo Prisma e apreciadas nesse estudo em capítulos anteriores. No entanto, convém destacar um âmbito, em particular, a amizade, que oportuniza tanto a construção de uma comunidade, como conhecimento do amor.

Na canção “Quem tem um amigo (Tem tudo)” Emicida (2019) celebra o valor da amizade e seu poder de cura através de uma comunhão amorosa, como assegura o refrão:

Quem tem um amigo tem tudo
 Se o poço devorar, ele busca no fundo
 É tão dez que junto todo stress é miúdo
 É um ponto pra escorar quando foi absurdo
 Quem tem um amigo tem tudo
 Se a bala come, mano, ele se põe de escudo
 Pronto pro que vier mesmo a qualquer segundo

É um ombro pra chorar depois do fim do mundo (EMICIDA, 2019)

Assim como nos versos acima, a autora estadunidense acredita que amizades amorosas são oportunidades “em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados” (HOOKS, 2020, p. 166). Muitas vezes, busca-se na amizade afetos capazes de promover o nosso crescimento e que não são encontrados em outras relações. É mais uma possibilidade de realizar conexões amorosas diferentes, permitindo levá-las para outras interações, assim como fez o *rapper* através da música ao se comunicar com seu público.

A música é uma homenagem ao sambista Wilson das Neves, que faleceu em 2017 e com quem Emicida tinha, para além de uma parceira musical, um sentimento de profunda amizade e admiração, que fez questão de demonstrar na canção: “Valeu, meu eterno parceiro Wilson das Neves, o orixá que tivemos a honra de conhecer em vida. Ô sorte!” (EMICIDA, 2019). A ancestralidade contida de forma subliminar nos versos traz para a relação de amizade uma dimensão espiritual, bem como podemos identificar nas seguintes estrofes:

Ser mano igual Gil e Caetano
 Nesse mundo louco é pra poucos
 tanto sufoco insano encontrei
 Voltar pra esse plano e vamos estar voltando
 É tipo Rococó, Barroco em que Aleijadinho era rei
 É presente dos deuses, rimos quantas vezes?
 Fomo' em catequeses, logo perguntei
 Pra Oxalá e pra Nossa Senhora
 Em que altura você mora agora, um dia ali visitarei
 [...]
 Tantas idas e vindas cantam histórias lindas
 Samba que toca ainda, camba desde Cabinga
 Classe aruanda brinda, plantas, água e moringa
 Sabe, imbanda não finda, acampa no colo da dinda
 E volta como o Sol
 Cheio de luz e inspiração rompendo a escuridão
 Quem divide o que tem é que vive pra sempre
 E a gente humildemente lembra no refrão
 [...]
 O amigo é um mago do meigo abraço
 É mega afago, abrigo em laço
 Oásis nas piores fases quando some o chão e as bases
 Quando tudo vai pro espaço, é isso (EMICIDA, 2019)

Parcerias e amizades consagradas no mundo da música como a de Gil e Caetano povoam as linhas poéticas da canção como modelo de amizade. Os laços

afetivos mantêm uma conexão com outros planos, rompendo a barreira da morte, uma vez que a amizade é vista como a arte de compartilhar o que tem, permanecendo viva na memória dos que ficam. Nas palavras de Henri Nouwen (1999 apud HOOKS, 2020, p. 221), precisamos “confiar que nenhuma amizade tem fim (...). Aqueles que você amou profundamente e que morreram vivem em você, não apenas como memória, mas como presenças reais”.

“Quem tem um amigo (Tem tudo)” é espécie de ode à amizade, pois enaltece a beleza do amor entre amigos, abraçando a perda física com a doçura de quem compartilhou “o reconhecimento mútuo e o pertencimento no amor que a morte jamais poderá mudar ou tirar” (HOOKS, 2020, p. 226).

A busca pela espiritualidade é uma das saídas para ressuscitar uma cultura que está morta para o amor. Em muitas músicas, Emicida dirige sua atenção à prática do amor como forma de realização espiritual. Por isso, são recorrentes a presença de referências religiosas e espirituais: buda, salmo, Deus, Oxalá, Nossa Senhora, Jesus, Lebara, Shiva, Exu, Ayurveda, mago, milagre, benção, reza. Como mostram os exemplos, essas referências apontam para uma diversidade cultural em que diferentes elementos entram em relação, estabelecendo nas canções do álbum *AmarElo*, constantes diálogos interculturais, capazes de compartilhar formas culturais afro-brasileiras como também de outras culturas.

A canção “Paisagem” nos mostra o quanto determinados lugares, como as ruas das grandes cidades, são reflexos da frieza dessa cultura, como sugere o início da seguinte estrofe:

Cheira pólvora
Frio de mármore
Vê que agora há quantas árvores
Condecora nossos raptos
Nos arredores tudo já pertence aos roedores

É hora que o vermelho colore o folclore
É louco como adianta pouco, mas ore
Com sorte, talvez piore
Não se iluda, pois nada muda
Então só contemple as flores e

Acende a brasa
Esfregue as mãos
Desabotoa um botão da camisa
Sinta-se em casa
Imagine o verão
Ignore a radiação da brisa

Sintoniza o estéreo com seu velho jazz
 Prum pesadelo estéril até durou demais
 Reconheça sério que o mal foi sagaz
 Como um bom cemitério tudo está em paz

Em paz
 Em paz
 Em paz
 Em paz
 Tudo está em paz
 Em paz
 Em paz
 Em paz
 Tudo está em paz (EMICIDA, 2019)

A paisagem é concebida semioticamente, apresentando mecanismos que a define como sistema de significação (BRANDÃO, 2013). Portanto, possui uma linguagem que é interpretada pelas pessoas que experienciam esse espaço. Emicida articula a sutil experiência humana com a paisagem das ruas que ele observa, enriquecendo nossa apreensão do caráter espacial da sociedade em que está inserido.

O cheiro de pólvora faz referência à violência, enquanto o frio do mármore refere-se a arquitetura concreta. São detalhes que provocam medo e revelam isolamento e distanciamento; sentimentos e comportamentos que, por sua vez, nos impedem de contemplar a natureza, de nos conectar com ela e com os outros. Porém, o mais surpreendente nessa canção (embora não só nela) é a virada de perspectiva, acompanhada por um ritmo que também se modifica na passagem da segunda estrofe para a terceira.

Embora a paisagem desperte emoções e sentimentos de desconforto e desamparo, a canção sugere que eles não devam ser maiores do que o nosso poder de agência diante da realidade controversa que despertam esses sentimentos negativos. Essa consciência de que a paisagem é parte de uma “dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca” (GLISSANT, 2005, p. 30) é consubstancial quando se vivencia a Poética da Relação. Vem, então, o pedido de calma: contemplar a natureza, não se render as pressões do cotidiano e fazer algo que restaure a paz roubada, como ouvir “um velho jazz”.

Não se trata de uma “paz sem voz”⁵⁵, mas de uma paz que começa a ser reivindicada de si para si. Nesse momento, o foco recai mais no ser humano do que

⁵⁵ Expressão retirada da canção “Minha alma (A paz que eu quero)” do grupo O Rappa (1998).

no sistema, mas sem que esse seja negligenciado. A suavidade da batida do refrão que diz “tudo está em paz” é, em seguida, substituída por uma batida acelerada em que a voz do cantor fica mais intensa, num tom forte de denúncia e desabafo, condizente com o seguinte texto que compõe esta parte da canção:

Com o peso dos dias nas costas brindamos com fel
 Num silêncio que permite ouvir as nuvem raspar no céu
 Sem faróis, nos faróis, descendentes de faraós ao léu
 E a cena triste insiste em te dar um papel

Em algum lugar entre a rua e a minha alma
 Estampido e a libido trepa, entre gritos de calma
 Bem louco de like brisa
 Que a rede social dá o que nóiz quer
 Enquanto rouba o que nóiz precisa

O silêncio que aparece no início da estrofe é estratégia de recolhimento necessário para que o sujeito da canção consiga enxergar o outro e, assim, conseguir se voltar verdadeiramente para si mesmo. Ele observar de forma reflexiva a paisagem das ruas das grandes cidades, permitindo-se sentir e enxergar aqueles que são invisibilizados. Daí percebemos que a experiência com coisas reais tem a capacidade de nos humanizar, diferente dos frágeis diálogos que as redes sociais proporcionam, provocando mais distanciamento do que conexão, uma vez que o indivíduo em particular se coloca como centro das atenções, “bem louco de *like* e brisa”⁵⁶.

Na busca sedenta por visibilidade, esquecemos os invisibilizados. E o que se pode constatar é que “em uma cultura narcísica, o amor não pode desabrochar” (HOOKS, 2020, p. 139). Partindo dessa constatação, é possível compreender a maneira provocadora que Emicida conduz o debate. Define os invisibilizados usando uma metáfora contrastante com a realidade, chamando-os de “descendente de faraós ao léu”⁵⁷, uma vez que a maioria das pessoas em situação de rua são negras, mesmo descendendo de um povo que conquistou lugar de destaque na história das grandes civilizações.

A história mostra que poder e dominação não é uma segurança. E em nosso tempo, temos consciência dessa instabilidade, o que gera um comportamento problemático, pois vivemos em uma sociedade em que as relações são fluidas, instáveis. “Nada é sólido”, nada é feito para durar (BAUMAN, 2007), conforme afirma

⁵⁶ Trecho da canção “Paisagem” (EMICIDA, 2019)

⁵⁷ *Ibidem*

Emicida:

Porque nada é sólido, nada
 Beijos cálidos, fadas
 Tudo insólito, cara
 Sente o hálito, afaga
 Rosto pálido, é foda
 Eu quero um bálsamo, para
 Esse tempo sádico, encara
 Puta sonho inválido, acorda

Ansiedade corrói como ferrugem
 O passeio dá vertigem
 Ver que os monstros que surgem
 Tem origem na fuligem do Vale
 Quem diria, a pobreza de espírito aqui
 Fez a de grana se tornar um detalhe
 Dizem os jornais:
 - Calma rapaz, espere e verás, tudo está em paz

Em paz
 Em paz
 Em paz
 Em paz
 Tudo está em paz
 Em paz
 Em paz
 Em paz
 Tudo está em paz (EMICIDA, 2019)

O sujeito da canção deseja um “bálsamo” para encarar esse “tempo sádico” que invalida sonhos e que tem adoecido muita gente. Para ele, a pobreza material é apenas um detalhe diante da pobreza de espírito, diante do individualismo que tem nos distanciando um dos outros e com ele vindo o medo, a insegurança, a raiva e o ódio crescente e arrebatador. Para o *rapper*, é lamentável que o ódio tenha engajado muito mais que o amor (EMICIDA, 2019). Então, quem diria, se os jornais substituíssem as notícias sensacionalistas por apelos de calma, esperança e paz como propõe o final da canção “Paisagem”. Mensagens desse tipo poderiam impactar de forma positiva em nossas vidas, em nossa conduta, conduzindo-nos a uma ética amorosa, já que o ódio deu errado.

Segundo Hooks (2020), para trazer uma ética amorosa para todas as esferas da vida, é necessário que a sociedade abrace a mudança, desapegando da obsessão pela dominação e poder, que gera um sentimento de angústia e desamor:

Culturalmente, todas as esferas da vida (...) - política, religião, locais de trabalho, ambientes domésticos, relações íntimas – deveriam e poderiam ter como base uma ética amorosa. Os valores que sustentam uma cultura e sua

ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos. Uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente. (HOOKS, 2020, p. 123)

Nas músicas analisadas, as esferas contempladas e identificadas como família, trabalho, amizade, espiritualidade evidenciam a necessidade de falar sobre o amor de forma ampla e complexa para que esse, que é muito “mais ação que sentimento”⁵⁸, se torne um fenômeno social. Numa época em que os debates são tão intensos a ponto do ódio e do desamor prevalecer nas relações, dissertar sobre o amor é uma maneira de resistir, como confirma Emicida em entrevista:

Amar é a forma mais revolucionária e instantânea de conectar as pessoas. Essa é a brisa de *AmarElo*. Minhas músicas falam muito de sonho, de esperança, de correria, de conquista. Mas elas parecem muito uma música de reação. E eu não queria partir desse ponto de reação, eu queria partir do ponto da ação, do ponto da grandiosidade onde a gente só é a gente, sem ter que responder a nada, sem ter que resistir a nada. Não que essa mentalidade se desassocie do mundo lá fora, eu não tenho essa ingenuidade, não é isso. É só para que a gente consiga restituir uma grandeza que foi roubada de nós. E que tudo isso que amedronta, que aflige, que persegue, é uma interrupção da história, mas não a nossa história. (EMICIDA, 2019)

Embora o *rapper* reconheça que colocar em evidência o tema amor em sua poética, é um ato revolucionário, de resistência. Questiona essa visão quanto à recepção de seu trabalho, como se essa fosse determinada pelo fato dele ser um sujeito negro, de origem periférica, que, mesmo sendo bem-sucedido, é atravessado pelo racismo e precisa a todo momento resistir. O propósito de sua poética não exclui essas questões, mas está para além delas.

Insistir em colocá-lo nessa constante postura de resistência, o reduz como sujeito e como artista. Reconhecer o seu trabalho na sua complexidade e plenitude, é reconhecê-lo como agente de sua própria história, e não um ser passivo determinado pelas forças vigentes, assim como não é passiva, fixa, nem tendenciosa a arte que cria.

Do discurso combativo à reivindicação de uma ética amorosa que possa inspirar as pessoas e encorajá-las a fazer as mudanças necessárias em suas vidas, Emicida vai definido o itinerário de *AmarElo*. O amor, no seu sentido mais profundo, perpassa todo esse trajeto complexo (e não contraditório) estabelecido pelo artista, porque amar é se ligar à humanidade, é uma atitude também política e revolucionária

⁵⁸ Trecho da canção “Principia”

que, em hipótese alguma, significa passividade diante das injustiças, conforme afirma o Pastor Henrique Vieira (2019) em *O amor como revolução*. Para ele:

É evidente que o amor tem a ver com "sentir", mas ele precisa de um conteúdo ético maior, que aponte para a construção de um lugar onde as pessoas possam viver e conviver em paz, na harmonia das diferenças. Nesse sentido, o amor liberta justamente porque não suprime individualidades, mas gera o ambiente e as condições para que as pessoas sejam o que são e se descubram nas suas potências, possibilidades e singularidades. Amor é amar, e amar é agir para que o outro possa ser em liberdade. (VIEIRA, 2019, p. 41)

A explicação de Vieira (2019) espelha a trajetória da ética amorosa retratada no álbum *AmarElo*: sentir, agir em conexão com os outros, para que cada um possa ser em liberdade. A faixa final "Libre" é o desfecho dessa narrativa de encorajamento gradativo, pois "se o gueto acorda, o resto que se foda"⁵⁹, ou seja, nada, nem ninguém pode derrubar alguém que acredita em si. Essa grandeza é vista como fruto do amor que une as pessoas e transforma suas dores em potência.

É, portanto, fundamental se deleitar com a pregação poética de Vieira sobre o amor, abaixo citada:

Vejo a vida passar num instante
 Será tempo o bastante que tenho pra viver?
 Não sei, não posso saber
 Quem segura o dia de amanhã na mão?
 Não há quem possa acrescentar um milímetro a cada estação
 Então, será tudo em vão? Banal? Sem razão?
 Seria. Sim, seria se não fosse o amor
 O amor cuida com carinho, respira o outro, cria o elo
 No vínculo de todas as cores dizem que o amor é amarelo
 É certo na incerteza
 Socorro no meio da correnteza
 Tão simples como um grão de areia
 Confunde os poderosos a cada momento
 Amor é decisão, atitude
 Muito mais que sentimento
 Além de fogueira amanhecer
 O amor perdoa o imperdoável
 Resgata dignidade do ser
 É espiritual
 Tão carnal quanto angelical
 Não tá num dogma, ou preso numa religião
 É tão antigo quanto a eternidade
 Amor é espiritualidade
 Latente, potente, preto, poesia
 Um ombro na noite quieta
 Um colo para começar o dia
 Filho, abrace sua mãe

⁵⁹ Trecho da canção "Libre" (EMICIDA, 2019)

Pai, perdoe seu filho
 Pais é reparação, fruto de paz
 Paz não se constrói com tiro
 Mas eu o miro, de frente, na minha fragilidade
 Eu não tenho a bolha da proteção
 Queria guardar tudo que amo
 Num castelo da minha imaginação
 Mas eu vejo a vida passar num instante
 Será tempo o bastante que tenho para viver?
 Eu não sei, eu não posso saber
 Mas enquanto houver amor
 Eu mudarei o curso da vida
 Farei um altar para comunhão
 Nele eu serei um com um
 Até ver o *ubuntu* da emancipação
 Porque eu descobri o segredo que me faz humano
 Já não está mais perdido o elo
 O amor é o segredo de tudo
 E eu pinto tudo em amarelo (VIEIRA apud EMICIDA, 2019)

Esse texto, na voz do próprio autor, aparece no final da canção “Principia”. Veira inicia com uma reflexão sobre a dinâmica da vida. Consciente da imprevisibilidade decorrente dessa movimentação vital do caos-mundo contemporâneo e seus imediatismos, ele interroga sobre o futuro e confirma suas incertezas sobre esse: “Quem segura o dia de amanhã na mão? / Não há quem possa acrescentar um milímetro a cada estação”. O amor, porém, surge como uma certeza que dá sentido a vida e que pode se inserir mesmo nessa imprevisibilidade do amanhã, uma vez que ele (o amor) é vontade; e sua presença constante, um propósito de vida.

Glissant (2005) declara que a poesia é única forma de se inserir na imprevisibilidade da relação. Nas canções de *AmarElo*, a poética amorosa exerce essa mesma função, buscando construir o imaginário da relação para repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades.

Como o amor, a poética amorosa ou Poética da Relação “cria o elo”, “no vínculo de todas as cores”, ou seja, elementos diferentes se harmonizam, aceitando as estratégias particulares. Assim, o amor é definido não exatamente de forma paradoxal, mas complexa: é simples, mas “confunde os poderosos”; é sentimento, mas acima de tudo é decisão e atitude; perdoa o imperdoável para resgatar a dignidade do ser; “É espiritual/ Tão carnal quanto angelical”.

Assim como Emicida, Vieira celebra o amor como uma força espiritual, mas sem institucionalizar o sagrado, uma vez que não se prende a uma religião ou dogma. Destaca a sua presença nas relações de amizade, nas atitudes de acolhimento e

consolo: “Um ombro na noite quieta/ Um colo para começar o dia”; assim como a importância de se construir um ambiente doméstico amoroso em que a troca de afetos seja, diante das nossas fragilidades, instrumento de paz e reparação. É essa a potência transformadora do amor, capaz de “mudar o curso da vida” de um ser humano e quem sabe assim nos levar ao “*ubuntu* da emancipação”, ou seja, a uma comunhão mais ampla com o mundo pela via do processo de crioulização do mundo.

Fundamentando a análise das canções do álbum *AmarElo* a partir da Poética da Relação, pode-se concluir que a via amorosa é uma das formas mais eficazes de proporcionar o encontro e o ajuste tanto das relações culturais quanto afetivas, marcadas pela diversidade que nos caracteriza enquanto pessoa e enquanto povo. Emicida nos mostra que estamos em perpétuo processo de permutações culturais, intelectuais, afetivas e espirituais, fazendo-nos admitir que “não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável” (GLISSANT, 2005, p. 33). Assim, o outro (outras culturas, outras narrativas e outros textos) não será mais compreendido como uma ameaça que venha a diluir-nos ou mereça ser diluído ou apagado, mas como uma possível inferência utopicamente positiva nessas tramas da relação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu sou, porque nós somos”⁶⁰

A epígrafe dessas considerações finais é a síntese do que representa para mim a conclusão desse trabalho de pesquisa, resultado de uma série de esforços e movimentações que aconteceram dentro e fora do meu círculo acadêmico.

Por muitas vezes, as mensagens das canções do álbum *AmarElo*, embaladas por uma ética amorosa, despertaram em mim um sentimento de gratidão, que me fez entender, de forma lúdica e ao mesmo tempo consciente, que a minha existência está conectada à do outro.

Essa a mensagem maior da filosofia africana *Ubuntu*, que permeia o Experimento Social AmarElo, transcendeu os limites de sua produção. A forma como a diversidade de temas e assuntos foram trabalhados impactou na minha visão de mundo, provando que essas canções não foram feitas para serem meros instrumentos de entretenimento ou de denúncia social. Emicida considera *AmarElo* um experimento social, porque acredita na função social que sua arte pode desempenhar nas mais diferentes esferas da vida. Propõe, portanto, um novo olhar sobre a existência humana.

Contrariando a visão estereotipada e excludente que se tem acerca do gênero *rap*, limitando-o a uma natureza ácida e aguerrida supostamente próprias de sujeitos negros da periferia, o artista apresenta em sua produção a grandeza da humanidade na perspectiva do amor e da fé. É preciso ressaltar que a suavidade dos versos nas canções de *AmarElo* não esvanece a consciência social que sempre foi proposta em seus trabalhos. Tudo passa pelo crivo de uma compreensão política da realidade, das vivências e dos afetos que caracteriza a complexidade que constitui todo ser humano.

Procuramos analisar os discursos do Experimento Social AmarElo, com ênfase nas canções do álbum, estabelecendo demarcações quanto aos assuntos que envolvem periferia, identidade e canto.

Primeiramente, partimos para a análise do lugar de onde a poética de Emicida em *AmarElo* é emitida: da periferia. Abordamos a periferia como um espaço dinâmico e experimental em que os signos culturais e os discursos são produzidos.

⁶⁰ Tentativa de tradução para o português da palavra *ubuntu*.

Principal elemento das narrativas da Literatura Marginal/Periférica, a periferia, local de origem de seus produtores, é descrita para além de sua limitadora precariedade, destacando as conquistas e potencialidades dos sujeitos que lá vivem, o que os torna maiores do que os problemas lá existentes. Não se trata de ações individualistas desses sujeitos no enfrentamento dessa condição de precariedade, tendo em vista que o sentimento de coletividade é um enfoque presente nas vivências narradas nas letras das canções de *AmarElo*, assim como nos relatos reais compartilhados nos *podcasts* do projeto *AmarElo Prisma*.

A periferia como quilombo aparece caracterizada como um lugar de resistência e luta, mas acima de tudo como um lugar de atuação e de organização sociocomunitária, em que os moradores se unem em benefício de uma causa coletiva. Esse modo de vida é próprio da filosofia do movimento *hip-hop*, mas não se encerra nos limites desse movimento, passando a ser também uma filosofia de vida da comunidade periférica.

Para além da sobrevivência, os modos de organização dos quilombos urbanos buscam modos de existir, na tentativa de desenvolver competências socioemocionais dos sujeitos envolvidos: como cuidar do corpo, da saúde mental e espiritual, cuidar do outro e da comunidade. Essa busca em afirmar uma existência é resultado de reflexões sobre os problemas que roubam a humanidade do ser.

Na tentativa de ressemantização da periferia em *AmarElo*, Emicida teve como aliadas as plataformas digitais que possibilitaram sua atuação como artista, tendo em vista o contexto pandêmico que atravessamos. A divulgação do seu trabalho nas redes sociais, os conteúdos lançados em formato *podcast*, músicas, videoclipes, documentários encontrados em diferentes serviços de *streaming* foram um investimento diferenciado que deu bastante visibilidade a seu *locus* identitário.

Ressemantizar a periferia na arte e literatura é direcionar um novo olhar, diferente das formas de representação negativas tão presente nos noticiários televisivos, documentários, como a não menos nociva romantização desse território que alguns filmes apresentam. Em *AmarElo*, a periferia passa ser definida a partir do que existe de positivo nela, trazendo para a cena do *rap* o cotidiano das pessoas que lá vivem, apresentando a serenidade com que enfrentam a vida, porque apesar de todos os problemas existentes “a vida sempre vence”⁶¹.

⁶¹ Trecho de “A ordem natural das coisas” (EMICIDA, 2019)

As identidades no Experimento Social AmarElo foram analisadas a partir dos componentes fundamentais que as constituem, segundo Munanga (2009): o fator psicológico, o linguístico e o histórico.

O estudo sobre o comportamento do negro condicionado ao seu histórico marcado por opressões e às estruturas sociais racistas foi fundamental para a compreensão das canções do álbum *AmarElo* que pertencem ao núcleo mais combativo como “Ismália” e “Eminência Parda”. A alienação do negro, os sentimentos de frustração e inferioridade por ser tratado de modo diferente, o reconhecimento de suas atitudes contraditórias foram aspectos identificados, cuja análise seguiu um itinerário para ter como desfecho a abordagem da descolonização do ser, ou seja, o reconhecimento do sujeito periférico protagonista de sua história que reivindica a plenitude de ser.

Quanto aos fatores linguísticos como marca de identidade, priorizei analisar as estruturas linguísticas africanas presentes e as formas de linguagem ou comunicação, traços de africanidade que definem a presença de uma estética negra nas canções do álbum *AmarElo*. A valorização de uma estética negra em *AmarElo* é estratégia de empoderamento sujeito periférico, uma posição política e ideológica de reconhecimento a um determinado grupo social, que se amplia quando mostra a importância da ancestralidade e dos traços de africanidade presentes na cultura do povo brasileiro.

A reconstrução de uma identidade étnica que contemple também a diversidade do povo brasileiro aparece com bastante força no documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*. Como reparação de uma construção histórica e social, Emicida reconta a História do Brasil, referente aos 100 últimos anos, fazendo justiça ao protagonismo social e cultural dos negros. Um processo de revisão histórica que busca reabilitar a identidade cultural, a personalidade própria dos afro-brasileiros, suas histórias, lutas e conquistas.

O artista traz também para a cena personalidades negras que tanto contribuíram para o engrandecimento do país de diferentes formas e em várias áreas do conhecimento. A escolha do Theatro Municipal de São Paulo, como palco principal do documentário e do show, realizado em 2019, mostra que não se trata de um simples espetáculo musical, mas de um momento histórico de ocupação e de ressignificações de um espaço.

Optou-se em explorar a intertextualidade presentes nas canções do álbum

AmarElo. Essas relações intertextuais que constitui as canções do *rap*, conhecida no ambiente *hip-hop* como cultura do *sample*, são responsáveis por trazer uma bagagem cultural para um novo contexto, explorando o caráter plussignificativo de um texto, mediante a um processo de apropriação e construção de novos saberes. Vozes anteriores são ressignificadas e diferentes efeitos de sentidos são gerados.

Além das relações intertextuais e dialógicas da poética de *AmarElo* que resultou em novos textos, tem-se a presença também contundente da interculturalidade que intensifica o constante exercício de produção de uma novidade criativa já sugerida no título do álbum. A identificação de diferentes elementos culturais postos em presença nas canções de *AmarElo* encontra na Poética da Relação a fundamentação precisa para compreender o fenômeno da crioulização. Esse fenômeno está presente desde o início da nossa formação enquanto povo, mas diferente da consciência insipiente e excludente desses tempos idos das nossas narrativas imaginárias, é importante entender que esse se reveste de uma consciência política na poética do nosso objeto de estudo. Esses avanços de consciência abrem caminho para a valorização da diversidade cultural, refutando o perigo de diluição ou ameaça de apagamento dos elementos constitutivos de uma identidade.

Vivemos em um tempo de caos social e político. A sensação de medo e angústia diante desse contexto é constantemente potencializada pelo bombardeio de informações sobre os conflitos do país e do mundo. Informações que chegam até nós com muita rapidez, divergências políticas e ideológicas que instituiu um ambiente polarizado para onde fomos sequestrados, coagidos pelo medo, raiva e ódio.

AmarElo surge, então, não simplesmente como um *hit*, mas como um pedido de socorro a uma sociedade que precisa se conectar para recuperar a capacidade de sonhar coletivamente. O amor aparece como a proposta corajosa e revolucionária, diante de um contexto em que visivelmente nossa humanidade foi destituída.

As canções retratam o processo evolutivo pessoal que vai desde o ódio à libertação, do medo ao acolhimento em que o amor é salvação, um elo que une as pessoas, visto como um componente essencial de transformação não só pessoal, mas coletiva. Uma visão romântica de amor é questionada. Sob uma perspectiva política, o amor passa a ser concebido como um propósito de vida, uma vontade que deve se materializar em ações em benefício próprio, do outro e do bem comum.

As várias camadas que Emerica procurou explorar no Experimento Social

AmarElo corresponde a uma poética que nos convoca a sentir a necessidade urgente de nos conectar. Há, portanto, uma ênfase no amor como uma potência que pode nos levar ao “*ubuntu* da emancipação”⁶², a uma comunhão ampla com o mundo.

⁶² Trecho de Principia (EMICIDA, 2019)

REFERÊNCIAS

ABREU, Sabrina. *A voz do alemão: como Rene Silva e outros jovens ajudaram a mudar a imagem da comunidade*. São Paulo: nVersos, 2013

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

AMARELO - As histórias por trás do Clipe. Emicida, 2019. 1 vídeo (7:45). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w6A0ySjhaHA>. Acesso em: julho 2021.

AmarElo – O filme invisível: Episódio 2. Emicida. Laboratório Fantasma, 31 mar 2020. Podcast. Disponível em: < <https://deezer.page.link/H9ANNVRShNeG9PuC7> >. Acesso em: julho de 2020.

AmarElo – O filme invisível: Episódio 3. Emicida. Laboratório Fantasma, 15 abr 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VArUDtnQ1m0> . Acesso em: agosto de 2021.

AmarElo Prisma – Movimento 1: Paz/Corpo. Emicida. Laboratório Fantasma, 29 de maio de 2020. Podcast. Disponível em:< <https://youtu.be/wwLjFZk5Ugg> >. Acesso em: ago. 2020.

AmarElo Prisma – Movimento 2: Paz/Corpo. Emicida. Laboratório Fantasma, 12 de junho de 2020. Podcast. Disponível em:< <https://youtu.be/bHU2SnfWT0I> >. Acesso em: agosto de 2020.

AmarElo Prisma – Movimento 3: Paz/Corpo. Emicida. Laboratório Fantasma, 19 de junho de 2020. Podcast. Disponível em: <https://youtu.be/UXPgLMSjJuM> . Acesso em: ago. de 2020.

AmarElo Prisma – Movimento 4: Coragem/Coração. Emicida. Laboratório Fantasma, 26 de junho de 2020. Podcast. Disponível em: <https://youtu.be/3JuE6iARoCo> . Acesso em: ago. 2020.

ANDRADE, M. C. de. *A questão do território no Brasil*. São Paulo - Recife: Ipespe/Hucitec, 1995

ANTUNES, Pedro. "Belchior tinha razão": Emicida lança emocionante clipe de AmarElo com Pablo Vittar e Majur. Rolling Stone, São Paulo, 25 junho 2019. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/belchior-tinha-razao-emicida-lanca-emocionante-clipe-de-amarelo-com-pablo-vittar-e-majur-assista/> . Acesso em: set. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Genre, intertextuality and social power. In: BLOUNT, B. G. (Ed.). *Language, culture and society*. Prospect Heights, Illinois Waveland Press, 1995.

BELCHIOR. Sujeito de sorte. Rio de Janeiro: Polygram: 1976. Streaming (03:15). Disponível em: <https://deezer.page.link/WBj5qDcteMuD78TG8>. Acesso em: jul. 2021.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliane Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/FAPEMIG, 2013.

BRASIL. Código Penal. Decreto-lei nº 3.688/41, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-publicacaooriginal-1-pe.html> . Acesso em: mai. 2021.

BUARQUE, Chico. *Meu guri*. EUA: Universal Music Group: 1981. Streaming (03:58). Disponível em: <https://deezer.page.link/wRK3ESki1dWxtovNA>. Acesso em: set. 2021.

CANDEIA; MOREIRA, Wilson; LOPES, Nei. *Ao povo em forma de arte*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon: 1980. Streaming (38:23). Disponível em: <https://deezer.page.link/fQMvHkYGmFJuarKD9> . Acesso em: mai. 2021.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. 1. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

CERQUEIRA, Ana Carolina Cerqueira. *Empoderamento: não é sobre tamanho do seu black-power*. Geledés Instituto da Mulher Negra, 22 setembro 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/empoderamento-nao-e-sobre-o-tamanho-do-seu-black-power/?gclid=Cj0KCQjwgtWDBhDZARIsADEKwgP5j2jdshKapvUpy8nBROk72arGIJtpYeO12cU235zvfrliqmLUCrUaAhLnEALw_wcB . Acesso em: abr. 2021.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma conquista*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

EMICIDA: *AmarElo: É Tudo Pra Ontem*. Direção: Fred Ouro preto. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020. 1 vídeo (89 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81306298?s=i&trkid=13747225&vlang=pt&clip=81319091&t=wha> . Acesso em: mai. 2021.

EMICIDA. *9nha*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (02:57). Disponível em: <https://deezer.page.link/mo9CJMy9MnWT3YnA6> . Acesso

em: ago. 2020.

EMICIDA. *AmarElo* (álbum completo). São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (49:43). Disponível em: <https://deezer.page.link/TfiQy9gM7G6UaLBG8> . Acesso em: ago. 2020.

EMICIDA. *AmarElo* (Sample: Sujeito de Sorte - Belchior) por Emicida, Majur, Pablo Vittar . São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (05:21). Disponível em: <https://deezer.page.link/57aKbxdVSLVJ8xVd9> . Acesso em: ago. 2020.

_____. *A ordem natural das coisas*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (03:55). Disponível em: <https://deezer.page.link/mo9CJM9MnWT3YnA6> . Acesso em: ago. 2020.

_____. *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (49:43). Disponível em: <https://deezer.page.link/JcEUQg2BYWuj7cMt7> . Acesso em: dez. 2021.

_____. *Eminência parda*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (04:04). Disponível em: <https://deezer.page.link/2NMcBRk9i8SAcwtM7> . Acesso em: jan. 2021.

_____. *Ismália*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (05:57). Disponível em: <http://www.deezer.com/track/780081402> . Acesso em: ago. 2020.

_____. *Libre*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (02:49). Disponível em: <https://deezer.page.link/ovdsQLYhh3DimEfN8> . Acesso em: jan. 2021.

_____. *Paisagem*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (03:09). Disponível em: <https://deezer.page.link/9igeho1j5Bm1JDA48> . Acesso em: mai. 2021.

_____. *Pantera Negra*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (03:19). Disponível em: <https://deezer.page.link/hBDmfmK7Dii8FJ6i8> . Acesso em: mai. 2021.

_____. *Pequenas alegrias da vida adulta*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (04:52). Disponível em: <https://deezer.page.link/rcHoLNzSfwyzkYCM7> . Acesso em: mai. 2021.

_____. *Principia*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (05:55). Disponível em: <https://deezer.page.link/bFZ5n6bJLcYN6Kng9> . Acesso em: ago. 2020.

_____. *Principia é o início de tudo*. São Paulo, 21 nov. 2019. Instagram: Emicida.

Disponível em:

https://www.instagram.com/p/B5JSkGGnw3j/?utm_medium=copy_link. Acesso em: set. 2021.

_____. *Quem tem um amigo (Tem tudo)*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (04:09). Disponível em: <https://deezer.page.link/tfZCG6CxreaMMjvU6> . Acesso em: mai. 2021.

_____. *Silêncio*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (01:00). Disponível em: <https://deezer.page.link/FsANjugmLwmhaiJm9> . Acesso em: nov. de 2021.

_____. A vida amarela de Emicida. Entrevista concedida a Dandara. *Revista Trip*, São Paulo, 04 de novembro de 2019. Sessão Música. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-fala-sobre-seu-novo-disco-amarelo-que-conta-com-fernanda-montenegro-e-zeca-pagodinho>. Acesso em: jul. 2020.

_____. “A serenidade é revolucionária”: conversamos com Emicida sobre seu novo disco “AmarElo”. Entrevista concedida a Pedro Henrique Pinheiro. TMDQA!, São Paulo, 08 de novembro de 2019. Sessão Entrevista. Disponível em: < <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/emicida-entrevista-amarelo-tmdqa/> > Acesso em: dez. 2021.

_____; BARBOSA, Drik. *Sementes*. São Paulo: Sony Music. Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (03:56). Disponível em: <https://deezer.page.link/9A4aMnNwdf55k2UAA> . Acesso em: mai. 2021.

EMICIDA em AmarElo. Locução de: Juliana Wallauer e Cris Bartis. São Paulo: Mamilos B9. 31 de out. de 2019. Podcast. Disponível em: <https://deezer.page.link/piEq6JRg4yEbEqBB6> . Acesso em: jun. 2021.

EMICIDA - O racismo vai morrer gritando. Locução de: Sílvio Almeida. São Paulo: Entrelinhas. 21 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYvsn7X7X10> . Acesso em: nov. 2021.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Élio. Solano Trindade: o poeta do povo. In: *Pensadores negros pensadoras negras: Brasil séculos XIX e XX*. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: *Literatura marginal: talentos da periferia*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FILME, Geraldo. Tebas, o escravo. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil: 2012. Streaming (39:54). Disponível em: <https://deezer.page.link/7sFxcYuPQVH38Q4bA> .

Acesso em: mai. 2021

FILME, Geraldo; DE JESUS, Clementina; DOCA. São Paulo: Gravadora Eldorado: 1982. *Streaming* (33:45). Disponível em: <https://deezer.page.link/TH3BYCTtMrrqktgU7> . Acesso em: set. 2021

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: os sentidos e as ramificações. *LiteraAfro*, Minas Gerais, 24 outubro 2020. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/159-maria-nazareth-soares-fonseca-literatura-negra-os-sentidos-e-as-ramificacoes> . Acesso em: abr. 2020

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad.: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GIRON, Luís Antônio. A verdade sobre Simonal. Istoé, São Paulo, 02 agosto 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-verdade-sobre-simonal/> . Acesso em: mai. 2021.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Laurentino. *Escravidão – do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Vol. I. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONZALEZ, Lélia e e HASENBALG, Carlos. Lugar de Negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982)

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLOBO. Ruth de Souza. Memória Globo, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/ruth-de-souza/> . Acesso em: mai. 2021.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, Bell. *Yearning. Racer, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de

Janeiro: Cobogó, 2019

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. O texto e a (inevitável) presença do outro. *Letras*, UFSM-RS, n. 14, p. 107-24, 1997.

_____. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 40-41.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LORDE, Audre. Textos escolhidos de Audre Lorde. Difusão Herética Edições lebosfeminista independente, Bahia 18 julho 2017. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/obras_digitalizadas/audre_lorde_-_textos_escolhidos_portu.pdf. Acesso em: abr. 2021.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Trad. de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. 3 ed. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MORAES. Racismo epistêmico, colonialidade do saber, epistemicídio e historicídio. *Decolonial & libertário*, Rio de Janeiro, 7 outubro 2020. Disponível em: <https://cpdel.ifcs.ufrj.br/racismo-epistemico-colonialidade-do-saber-epistemicidio-e-historicidio/>. Acesso em: maio 2021.

MORAES. Historicídio e as necrofilias colonialistas outrocidas – uma crítica decolonial libertária. *OTAL*, Rio de Janeiro, 5 outubro 2020. Disponível em: <https://otal.ifcs.ufrj.br/uma-critica-decolonial-libertaria-historicidio-e-as-necrofilias-colonialistas-outrocidas-ncos/>. Acesso em: maio 2021.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NASK, Débora; PEREIRA, Marcos. Entenda o empoderamento negro didaticamente. *Revista Afirmativa*, Bahia, 28 março 2019. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/entenda-o-empoderamento-negro-didaticamente/>.

Acesso em: abril 2021.

NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEVES, Orlando. *Dicionário das Origens das Frases*. Porto: Lello & Irmão, 1992.

OLIVERIA, Flávia. As voltas que o mundo dá. *Geledés Instituto da Mulher Negra*, 22 set. 2015. Disponível em:
<https://www.geledes.org.br/as-voltas-que-o-mundo-da/> . Acesso em: abr. 2021

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz. *Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia*. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

O RACISMO vai morrer gritando" – Emicida. Silvio Almeida, 2020. 1 vídeo (29:06). Publicado pelo canal Entrelinhas. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=OYvsn7X7X10>. Acesso em: nov. 2020

O RAPPÀ. *Minha alma (A paz que eu quero)*. Rio de Janeiro: Warner Music. Estúdio 304: 2019. *Streaming* (05:03). Disponível em:
<https://deezer.page.link/m16a63chWjNJgGKA9> . Acesso em: dezembro de 2020.

PARIZI, Vicente Galvão. *O livro dos Orixás: África e Brasil*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1. ed. - Rio de Janeiro : 7 Letras, 2013.

RACIONAIS MC's. *Negro drama*. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. *Streaming* (01: 50: 24). Disponível em: < <https://deezer.page.link/8tZ3qBjSjQgDMwZn9> >. Acesso em: janeiro de 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Intertextualidade*. 11. ed. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Jailson Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

TRAMONTINA, Marina. Emicida é preso em Belo Horizonte por "desacato à autoridade". UOL, São Paulo, 13 maio 2012. Disponível em: < <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/13/emicida-e-presos-em-belo-horizonte-por-desacato-a-autoridade.htm> >. Acesso em: maio 2021

VAZ, Sérgio Vaz. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VIEIRA, Pastor Henrique. O amor como revolução. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

VILLAÇA, Nizia. A periferia pop na idade média. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011

Z'ÁFRICA BRASIL. Antigamente Quilombos Hoje Periferia. São Paulo: Paradoxx Music. Universal Music Brasil: 2019. Streaming (01:00:38). Disponível em: <
<https://deezer.page.link/vjDTmu3ynutz8jPW6>> Acesso em: julho 2021.

ANEXO A – Letra da música “Principia”⁶³

Principia

(Emicida - participação Pastor Henrique Vieira, Fabiana Cozza e Pastoras do Rosário)

Com o cheiro doce da arruda

Penso em buda, calmo

Tenso, busco uma ajuda

Às vezes me vem um salmo

Tira a visão que iluda

É tipo um oftalmo

E eu, que vejo além de um palmo

Por mim, tu, ubuntu, algo almo

Se for pra crer no terreno

Só no que nóiz ta veno memo

Resumo do plano é baixo, pequeno

Mundano, sujo, inferno e veneno

Frio, inverno, sereno

Repressão e regressão

É um luxo ter calma, a vida escalda

Tento ler almas para além de pressão

Nações em declive na mão desse Barrabás

Onde o milagre jaz

Só prova a urgência de livros

Perante o estrago que um sabre faz

Imersos em dívidas ávidas

Sem noção do que são dádivas

Num tempo onde a única que ainda corre livre aqui

São nossas lágrimas

⁶³ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 2.

Eu voltei pra matar tipo infarto
Depois fazer renascer, estilo um parto
Eu me refaço, farto, descarto
De pé no chão, homem comum
Se a benção vem a mim, reparto
Invado cela, sala, quarto
Rodei o globo, hoje tô certo de que
Todo mundo é um

Tudo, tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é
Tudo, tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é

Cale o cansaço
Refaça o laço
Ofereça um abraço quente
A música é só uma semente
Um sorriso ainda é a única língua que todos entendem

Cale o cansaço
Refaça o laço

Ofereça um abraço quente
A música é só uma semente
Um sorriso ainda é a única língua que todos entendem

Tipo um girassol, meu olho busca o sol
Mano, crer que o ódio é solução
É ser sommelier de anzol
Barco a deriva sem farol
Nem sinal de Aurora Boreal
Minha voz corta a noite igual um rouxinol
No foco de por o amor no hall

Tudo que é bate tambor
Todo tambor vem de lá
Se o coração é o senhor
Tudo é África
Pus em prática
Essa tática
Matemática, falô?
Enquanto a terra não for livre, eu também não sou
Enquanto ancestral de quem tá por vir, eu vou
E cantar com as menina enquanto germina o amor
É empírico, meio onírico
Meio Kiriku, meu espírito
Quer que eu tire de tu a dor

É mil volts a descarga de tanta luta
Adaga que rasga com força bruta
Deus, por que a vida é tão amarga
Na terra que é casa da cana de açúcar?
E essa sobrecarga frustra o gueto
Embarga e assusta ser suspeito
Recarga que pus, é que igual Jesus
No caminho da luz, todo mundo é preto

Ame pois

Simbora que o tempo é rei, vive agora não há depois
Ser templo da paz, como cais que vigora nos maus lençóis
É um dos dois, um dois
Longe do playboy
Como monge sois
Fonte como sóis
No front sem bois
Forte como nóiz
Lembra a rua é noiz

Tudo, tudo, tudo tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é
Tudo, tudo, tudo tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é
Tudo, tudo, tudo tudo
Que nóiz tem é nóiz
Tudo, tudo, tudo
Que nóiz tem é

Vejo a vida passar num instante
Será tempo o bastante que tenho pra viver?
Não sei, não posso saber
Quem segura o dia de amanhã na mão?
Não há quem possa acrescentar um milímetro a cada estação
Então, será tudo em vão? Banal? Sem razão?
Seria. Sim, seria se não fosse o amor
O amor cuida com carinho, respira o outro, cria o elo
No vínculo de todas as cores dizem que o amor é amarelo

É certo na incerteza
Socorro no meio da correnteza
Tão simples como um grão de areia
Confunde os poderosos a cada momento
Amor é decisão, atitude
Muito mais que sentimento
Além de fogueira amanhecer
O amor perdoador o imperdoável
Resgata dignidade do ser
É espiritual
Tão carnal quanto angelical
Não tá num dogma, ou preso numa religião
É tão antigo quanto a eternidade
Amor é espiritualidade
Latente, potente, preto, poesia
Um ombro na noite quieta
Um colo para começar o dia
Filho, abrace sua mãe
Pai, perdoe seu filho
Pais é reparação, fruto de paz
Paz não se constrói com tiro
Mas eu o miro, de frente, na minha fragilidade
Eu não tenho a bolha da proteção
Queria guardar tudo que amo
Num castelo da minha imaginação
Mas eu vejo a vida passar num instante
Será tempo o bastante que tenho para viver?
Eu não sei, eu não posso saber
Mas enquanto houver amor
Eu mudarei o curso da vida
Farei um altar para comunhão
Nele eu serei um com um
Até ver o ubuntu da emancipação
Porque eu descobri o segredo que me faz humano

Já não está mais perdido o elo
O amor é o segredo de tudo
E eu pinto tudo em amarelo

ANEXO B - Letra da música “A Ordem Natural das Coisas”⁶⁴

A Ordem Natural das Coisas

(Emicida - part. MC Tha)

A merendeira desce
O ônibus sai
Dona Maria já se foi
Só depois é que o sol nasce
De madrugada é que as aranhas tecem
No breu
E amantes ofegantes
Vão pro mundo de morfeu
E o sol só vem depois
O sol só vem depois
É o astro rei, ok, mas vem depois
O sol só vem depois

Anunciado no latir dos cães
No cantar dos galos
Na calma da mães
Que quer o rebento cem por cento e diz:
- Leva o documento, sã
Na São Paulo das manhã
Que tem lá seu Vietnã
Na vela que o vento apaga
Afaga quando passa
A brasa dorme fria
E só quem dança é a fumaça
o orvalho é o pranto dessas plantas no sereno
A lua já tá no Japão
Como esse mundo é pequeno

⁶⁴ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 3.

Farelos de um sonho bobinho
Que a luz contorna
Dá um tapa no quartinho
Esse ano, sai a reforma
O som das crianças indo pra escola convence
O feijão germina no algodão
A vida sempre vence
E as nuvens curiosas como são
Se vestem de cabelo crespo ancião
Caminham lento, lá pra cima
Ao firmamento, pois no fundo
Ela se finge de neblina
Pra ver o amor dos dois mundos

A merendeira desce
O ônibus sai
Dona Maria já se foi
Só depois é que o sol nasce
De madrugada é que as aranhas tecem
No breu
E amantes ofegantes
Vão pro mundo de morfeu
E o sol só vem depois
O sol só vem depois
É o astro rei, ok, mas vem depois
O sol só vem depois

ANEXO C – Letra da música “Pequenas alegrias da vida adulta”⁶⁵

Pequenas alegrias da vida adulta

(Emicida - participação Thiago Ventura)

Deve ser ter cuidado ao passar no trapézio
Memo que pese o desespero dos novos tempos
Se um like serve ao ódio, bro, nesse episódio
Breve, o bom senso diz: - respire um momento
É sobre aprender, tipo giz e lousa
O espírito repousa
Reza e volta 100%
Cale tudo que o mundo fale
Pensa em quanto a vida vale
Seja luz desse dia cinzento

E ela disse:

- Deus te acompanhe pretin, bom dia
Me deu um beijo e virou poesia
Deus te acompanhe pretin
E um lampejo de amor explodiu em alegria
Deus te acompanhe pretin
Volta pra noiz como um camisa dez, após o gol
Meu peito rufa, o olho brilha
Isso é ter uma família, minha alma disse: - demoro

Então, eu vou...

Bater de frente com tudo por ela
Topar qualquer luta
Pelas pequenas alegrias da vida adulta eu vou, ô ô ô ô
Eu vou..
Pro front como um guerreiro

⁶⁵ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 4.

Nem que seja pra enfrentar o planeta inteiro
Correr a maratona, chegar primeiro
E gritar: - é por você amor

Eu vou...

Bater de frente com tudo por ela
Topar qualquer luta
Pelas pequenas alegrias da vida adulta eu vou, ô ô ô ô
Eu vou..

Pro front como um guerreiro
Nem que seja pra enfrentar o planeta inteiro
Correr a maratona, chegar primeiro
E gritar: - é por você amor

É um sábado de paz onde se dorme mais
O gol da virada, quase que nóiz rebaixa

Emendar um feriado nesses litorais
Encontrar uma tapauer que a tampa ainda encaixa
Mais cedo brotou o alecrim
Em segredo, tava com jeito que ia dar capim
Ela reclama do azedo
Recolhe os brinquedo
Triunfo hoje pra mim
É o azul do boletim

Uma boa promoção de fralda nessas drogaria
O faz me rir da hora extra vinda do serviço
Presentes feito com guache, crepom, lembram meu dia
Penso que os sonhos de Deus devem ser tipo isso

Então, eu vou...

Bater de frente com tudo por ela
Topar qualquer luta

Pelas pequenas alegrias da vida adulta eu vou, ô ô ô ô

Eu vou..

Pro front como um guerreiro

Nem que seja pra enfrentar o planeta inteiro

Correr a maratona, chegar primeiro

E gritar: - é por você amor

Eu vou...

Bater de frente com tudo por ela

Topar qualquer luta

Pelas pequenas alegrias da vida adulta eu vou, ô ô ô ô

Eu vou..

Pro front como um guerreiro

Nem que seja pra enfrentar o planeta inteiro

Correr a maratona, chegar primeiro

E gritar: - é por você amor

Aê Leandro, vou te contar essa história aqui porque eu sei que você dá risada desses bagulho, se liga:

Fui lá pra Taboão da Serra esses dias, pra visitar minha mãe né? Pum, relaxado, de quebradinha.

Aí encontrei com os moleques, aí o Jhow me contou essa história

Ele falou que tava na laje, da casa dele fumando um cigarro

É um sobradão que tem 4 andar, tá ligado?

Aí quando ele olha lá embaixo na rua, tem um maluco tentando forçar a porta do carro dele, forçando assim pra tentar abrir pra roubar o rádio. Sabe quando o maluco tá tentando pra roubar? Pois é.

Ai o Jhow lá de cima olhou e falou: mano e agora?

Olhou pro lado, tinha uma pedra gigante, um pedregulho assim, tá ligado?

Ele falou: mano é isso memo, vou mirar e acertar logo no "pote"

Moleque, olha o que aconteceu, o Jhow mirou no cara, acertou no teto do carro, Leandro!

Ele quebrou o carro todo, viado

O maluco foi tentar salvar o carro e quebrou a porra toda

E não contente, a força do impacto abriu a porta que o cara não tava conseguindo abrir, e o maluco não me levou o rádio do cara embora?

Ah cê é louco, eu vou contar essa fita no standup, tá brincando?!

ANEXO D – Letra da música “Quem tem uma amigo (Tem tudo)”⁶⁶

Quem tem um amigo (Tem tudo)

(Emicida - participação Tokyo Ska Paradise Orchestra e Os Prettos & Zeca Pagodinho)

Alô Madureira

Alô bateria

Ô sorte

Quem tem um amigo tem tudo

Se o poço devorar, ele busca no fundo

É tão 10, que junto todo o stress é miúdo

É um ponto pra escorar quando foi absurdo

Quem tem um amigo tem tudo

Se a bala come, mano, ele se põe de escudo

Pronto pro que vier, mesmo, a qualquer segundo

É um ombro pra chorar depois do fim do mundo

Ser mano igual Gil e Caetano

Nesse mundo louco é pra poucos

Tanto sufoco insano, encontrei

Voltar pra esse plano e vamos estar voltando

É tipo um rococó barroco, em que Aleijadinho era rei

É presente dos deuses, rimos quantas vezes

Como em catequeses

Logo perguntei para Oxalá e pra Nossa Senhora:

- Em que altura você mora agora? Um dia lhe visitarei

Ser mano igual Gil e Caetano

Nesse mundo louco é pra poucos

Tanto sufoco insano, encontrei

⁶⁶ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 5.

Voltar pra esse plano e vamos estar voltando
É tipo um rococó barroco, em que Aleijadinho era rei
É presente dos deuses, rimos tantas vezes
Como em catequeses
Logo perguntei para Oxalá e pra Nossa Senhora:
- Em que altura você mora agora? Um dia lhe visitarei

Tantas idas e vindas, cantam histórias lindas
Samba que toca ainda, camba desde Cabinda
Classe Aruanda brinda, plantas, água e moringa
Sabe um bamba não finda, acampa no colo da dinda
E volta como sol, cheio de luz
Inspiração rompendo a escuridão
Quem divide o que tem é quem vive pra sempre
E a gente humildemente lembra no refrão
Assim ó,

Quem tem um amigo tem tudo
Se o poço devorar, ele busca no fundo
É tão 10, que junto todo o stress é miúdo
É um ponto pra escorar quando for absurdo
Quem tem um amigo tem tudo
Se a bala come, mano, ele se põe de escudo
Pronto pro que vier, mesmo, a qualquer segundo
Um ombro pra chorar depois do fim do mundo

O amigo é um mago do meigo abraço
É mega afago, abrigo em laço
Oásis nas piores fases
Quando some o chão e as bases
Quando tudo vai pro espaço
É isso
O amigo é um mago do meigo abraço
É mega afago, abrigo em laço

Oásis nas piores fases

Quando some o chão e as bases

Quando tudo vai pro espaço

Quem tem um amigo tem tudo (7x)

Quem tem..

Ô sorte!

Quem tem um amigo tem tudo

Se o poço devorar, ele busca no fundo

É tão 10, que junto todo o stress é miúdo

É um ponto pra escorar quando foi absurdo

Quem tem um amigo tem tudo

Se a bala come, mano, ele se põe de escudo

Pronto pro que vier, mesmo, a qualquer segundo

É um ombro pra chorar depois do fim do mundo

ANEXO E – Letra da música “Paisagem”⁶⁷

Paisagem
(Emicida)

Cheira pólvora
Frio de mármore
Vê que agora há quantas árvores
Condecora nossos raptos
Nos arredores tudo já pertence aos roedores

É hora que o vermelho colore o folclore
É louco como adianta pouco, mas ore
Com sorte, talvez piore
Não se iluda, pois nada muda
Então só contemple as flores e

Acende a brasa
Esfregue as mãos
Desabotoa um botão da camisa
Sinta-se em casa
Imagine o verão
Ignore a radiação da brisa

Sintoniza o estéreo com seu velho jazz
Prum pesadelo estéril até durou demais
Reconheça sério que o mal foi sagaz
Como um bom cemitério tudo está em paz

Em paz
Em paz
Em paz

⁶⁷ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 6.

Em paz
Tudo está em paz
Em paz
Em paz
Em paz
Tudo está em paz

Com o peso dos dias nas contas brindamos com fé!
Num silêncio que permite ouvir as nuvens raspar no céu
Sem faróis, nos faróis, descendentes de faraós ao leão
E a cena triste insiste em te dar um papel

Em algum lugar entre a rua e a minha alma
Estampido e a libido trepa, entre gritos de calma
Bem louco de like brisa
Que a rede social dá o que nós queremos
Enquanto rouba o que nós precisamos

Porque nada é sólido, nada
Beijos cálidos, fadas
Tudo insólito, cara
Sente o hálito, afaga
Rosto pálido, é foda
Eu quero um bálsamo, para
Esse tempo sádico, encara
Putá sonho inválido, acorda

Ansiedade corrói como ferrugem
O passeio dá vertigem
Ver que os monstros que surgem
Tem origem na fuligem do Vale
Quem diria, a pobreza de espírito aqui
Fez a de grana se tornar um detalhe
Dizem os jornais:

- Calma rapaz, espere e verás, tudo está em paz

Em paz

Em paz

Em paz

Em paz

Tudo está em paz

Em paz

Em paz

Em paz

Tudo está em paz

ANEXO F – Letra da música “Cananéia, Iguape e Ilha Comprida”⁶⁸

Cananéia, Iguape e Ilha Comprida

(Emicida - participação de suas filhas Estela e Teresa)

Isso!

Não, chocalho tem que ser tocado com vontade!

Tendeu?

Só que sem risadinha, certo?

Sem risadinha porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu?

O povo é mau! Mau! Mau!

Pra trabalhar nesse emprego de rapper, você tem que ser mau!

Tendeu? Sem risadinha, ok?

Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael?

Sei lá, meu. Aqui os cara é mau!

Vamo Nave!

Do fundo do meu coração

Do mais profundo canto em meu interior

Pro mundo em decomposição

Escrevo como quem manda cartas de amor

Crianças, risos e janelas

Namoradeiras, tranças, chitas amarelas

O vermelho das telhas, o luzir das centelhas

Te faz sentir como dentro de uma tela

A esperança pinta em aquarela

Chiadeira de rádio, TVs e novelas

O passeio das abelhas, o concordar das ovelhas

Nas orelhas e a vida concorda de tabela

No paralelepípedo, trabalhador intrépido

Motorista no ímpeto, onde começa tudo

⁶⁸ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 7.

O vento acalma o rápido, pra todo som eclético
Vitrolas cantam clássicos, num belo absurdo
Metrópolis sufocam
São necrópolis que não se tocam
Então se chocam com o sonho de alguém
São assassinas de domingo
A pausar tudo que é lindo
Todos que sentem isso
São meus amigos também

Essa aqui vem
Do fundo do meu coração
Do mais profundo canto em meu interior
Pro mundo em decomposição
Escrevo como quem manda cartas de amor
Do fundo do meu coração
(Essa daqui vem do meu coração)
Do mais profundo canto em meu interior
Pro mundo em decomposição

(Essa aqui também é uma forma de oração)
Escrevo como quem manda cartas de amor

Estrela, lua e vagalume
Siriris brincando de cardume
Fogueiras traz histórias
A reviver as memórias
Noêmia de Sousa chamava de Lume
A noite brinda com negrume
A brisa empurra flores espalha o perfume
Sem escapatória
Da cigarra em oratória
Tão íntima da música que dá ciúmes

No paralelepípedo, trabalhador intrépido
Motorista no ímpeto, de onde começa tudo
O vento acalma o rápido, pra todo som eclético
Vítrolas cantam clássicos, num belo absurdo
Metrópolis sufocam
São necrópolis que não se tocam
Então se chocam com o sonho de alguém
São assassinas de domingo
A pausar tudo que é lindo
Todos que sentem isso
São meus amigos também

Você quer gravar também?
Peraí, o pai tem que gravar de novo

Do fundo do meu coração
(a gente pode por flores amarelas nos cabelos das meninas)
Do mais profundo canto em meu interior
(e no dos meninos também)
Pro mundo em decomposição
(tantas cores vão deixar a vida com gosto de sobremesa)
Escrevo como quem manda cartas de amor
(cartas de amor pra todo mundo)
(todo mundo)
(todo muno)
(vai faltar caneta)

ANEXO G – Letra da música “9nha”⁶⁹

9nha

(Emicida - participação Drik Barbosa)

Eu tinha 14 ou 15

Naquele mês em que meus parceiros assinou o primeiro 16

Hoje 33, agrava, 12 já ligava

Na solidão restou nóiz de mão dada, sem trava

O papo da fluía, ela ia, onde eu ia

Corda e caçamba, nessas ruas sombria

De beco nessa noite em meio a friagem

Num mundo de dar medo, ela me dava coragem, morô?

E a sintonia mostra, neguim

Número bom, tamanho perfeito pra mim

As outra era pesada, B.O, flagrante

Ela não, bem cuidada, ela era brilhante

Uma na agulha, não perde a linha

Prendada, ligeira, tipo as tiazinha lavadeira

Explosiva, de cuspir fogo

Quem viu não queria ver duas vezes

Eu fui com ela de novo

Meu bem,

Ó meu bem, a gente ainda vai sair nos jornais

Ó meu bem, meu benzinho

A gente ainda vai

Ó meu bem, ó meu bem, a gente ainda vai sair nos jornais

Ó meu bem, meu benzinho

A gente ainda vai

Nossa primeira vez foi horrível

⁶⁹ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 8.

Medo nos zóio, suor
Pensando: - será que um dia eu vou fazer melhor?
Talvez se pá, com um porre
Carai, uma pá de sangue
Deixa essas merda aí, corre
Nossa primeira treta, poucas ideia
Locas ideia, o que quer que eu falasse
Ganhava plateia
E o jeito que ela se irrita
Vai de Bonnie e Clyde
E sai de que: Maria Bonita
Brilha, tua boca quente na minha virilha
Quase queima, que fase
Reina, Kamikaze
O que tem entre nóiz é tão raro
Foda é que pra tirar um barato
As veiz a gente paga tão caro

Meu bem,
Ó meu bem, a gente ainda vai sair nos jornais
Ó meu bem, meu benzinho
A gente ainda vai
Ó meu bem, ó meu bem, a gente ainda vai sair nos jornais
Ó meu bem, meu benzinho
A gente ainda vai

É louco como é excitante
Perigoso e excitante, tá ligado?
Deliciosamente arriscado
Um exagero, e trás o medo como tempero
É um tempero mágico
Mas o final é sempre trágico

ANEXO H – Letra da música “Ismália”⁷⁰

Ismália

(Emicida - participação Larissa Luz & Fernanda Montenegro)

Com a fé de quem olha do banco a cena
Do gol que nóiz mais precisava, na trave
A felicidade do branco, é plena
A pé trilha em brasa e barranco, que pena
Se até pra sonhar tem entrave
A felicidade do branco, é plena
A felicidade do preto, é quase

Olhei no espelho
Ícaro me encarou
Cuidado, não voa tão perto do sol
Eles não aguentam te ver livre
Imagina te ver rei
O abutre quer te ver de algema
Pra dizer: - ó não falei
No fim das conta é tudo

Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Quis tocar o céu, mas terminou no chão

Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Quis tocar o céu, mas terminou no chão

⁷⁰ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 9.

Ela quis ser chamada de morena
Que isso camufla o abismo entre si e a humanidade plena
A raiva insufla, pensa nesse esquema
A idéia imunda, tudo inunda e a dor profunda
É que todo mundo é meio antena
Paisinho de bosta, a mídia gosta
Deixa falha e quer medalha de quem corre com fratura exposta
Apunhalado pelas costas
Esquartejado pelo imposto em postas
E como analgésico nóiz posta que
Um dia vai tá nos conforme
Que um diploma é uma alforria
Minha cor não é um uniforme
Hashtag "Pretos no topo", bravo
80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo
Quem disparou usava farda (mais uma vez)
Quem te acusou nem lá num tava (bando de espírito de porco)
Por que um corpo preto morto
É tipo os hits das parada
Todo mundo vê mas essa porra não diz nada

Olhei no espelho
Ícaro me encarou
Cuidado, não voa tão perto do sol
Eles não aguentam te ver livre
Imagina te ver rei
O abutre quer te ver drogado
Pra dizer: - ó não falei
No fim das conta é tudo

Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Quis tocar o céu, mas terminou no chão

Ter pele escura é ser
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Quis tocar o céu, mas terminou no chão
Terminou no chão

Primeiro sequestra eles
Rouba eles
Mente sobre eles
Nega o Deus deles
Ofende
Separa eles
Se algum sonho ousar correr, cê pára ele
E manda eles debater com a bala que vara eles
Mano, infelizmente onde se sente o sol mais quente
O lacre ainda tá presente só no caixão dos adolescentes
Quis ser estrela e virou medalha num boçal
Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral
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 cento e onze

Quem disparou usava farda (meu crime é minha cor)
Quem te acusou nem lá num tava (eu sou um não lugar)
É a desunião dos pretos
Junto com a visão sagaz de quem
Tem tudo menos cor onde a cor importa demais
Quando Ismália enlouqueceu,

Pôs-se na torre a sonhar

Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar.

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar
Estava perto do céu,
Estava longe do mar.

E como um anjo pendeu
As asas para voar.
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar.

As asas que Deus lhe deu,
Ruflaram de par em par,
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar.

Olhei no espelho
Ícaro me encarou
Cuidado, não voa tão perto do sol
Eles não aguentam te ver livre
Imagina te ver rei
O abutre quer te ver no lixo
Pra dizer: - ó não falei
No fim das conta é tudo

Ismália, Ismália

Ismália, Ismália

Ismália, Ismália

Quis tocar o céu, mas terminou no chão

Ter pele escura é ser

Ismália, Ismália

Ismália, Ismália

Ismália, Ismália

Quis tocar o céu,

mas terminou no chão

Terminou no chão

ANEXO I – Letra da música “Eminência Parda”⁷¹

Eminência Parda

(Emicida - participação Dona Onete, Jé Santiago e Papillon)

(Dona Onete)

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai

(Jé Santiago)

Escapei da morte

Agora sei pra onde eu vou

Sei que não foi sorte

Eu sempre quis tá onde eu tô

Não confio em ninguém não

Muito menos nos pou-pou (fuck the police)

Dinheiro no bolso

Meu pulso todo congelou

Foi antes dos show

Bem antes do blow

Eu tava com meus bro

Antes do hype e uns invejoso

Escapei da morte

Agora sei pra onde eu vou

Sei que não foi sorte

Eu sempre quis tá onde eu tô

(Emicida)

Ok,

⁷¹ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 10.

Eram rancores abissais (mais)
Fiz a fé ecoar como catedrais
Sacro igual torás, mato igual corais
Tubarão voraz de saberes orientais
Meu cântico fez do atlântico um detalhe quântico
Busque-me nos temporais (vozes ancestrais)
Não se mede coragem em tempos de paz
Estilo Jesus 2.0 (carai, Jesus 2.0)
Caminho sobre as água das mágoa dos pangua
Que caga essas regra que me impusero
Era um nada hoje guardo o infinito
Me sinto tipo a invenção do zero
Num sou convencido, sou convincente
Vê na rua o que as rima fizeram
Da pasta base pra base nas pasta o mundão arrasta
A milhão minha casta voa, ping-pong
Afasta bosta, basta, mente rasta vibra
Recalibra o ying-yang
Igual um cineasta, busco a fresta, ofusco a festa
Miro a testa, eu mando um kim jong (masta)
Eu decido se vocês vão lidar com o king
Ou se vão lidar com o kong
Em ouro tipo asteca, vim da vida seca
Tudo era um saara, saara, saara
Abundância é a meta, tipo meca
Sou thomas sankara que encara e repara
Pick recém nascido, cercado de checa,
Mescla de vivara, guevara, lebara
Minha caneta ta fudendo com a história branca
E o mundo grita, não para, não para, não para
Então supera a tara velha nessa caravela
Sério para fela, escancara tela em perspectiva
Eu subo quebro tudo e eles chama de concerto
Penso que de algum jeito trago a mão de shiva

Isso é deus falando através dos mano
Sou eu mirando e matando a klu
Só quem driblou a morte pela norte saca
Que nunca foi sorte sempre foi Exu (hu!)

Meto terno por diversão
É subalterno ou subversão
Tudo era inferno eu fiz inversão
A meta é o eterno, a imensidão
Como abelha se acumula sob a telha
Pastoreio a negra ovelha que vagou dispersa
Polinização pauta conversa
Até que nos chamem de colonização reversa

(Papillon)

Não tem dor que perdurará
Nem o teu ódio perturbará
A missão é recuperar
Cooperar e empoderar
Já foram muito anos na retranca
Mas preto não chora, mano levanta
Não implora, penhora a bandeira branca
Não cansa a garganta com antas
Não adianta não
Foco e atenção
Na nossa ascensão
Fuck a opressão (ya)
Não tem outra opção
Até estar tudo em pratos
Limpos, sem sabão (ya)
A partir de agora é papo reto sem rodeio
Olha direto nos olhos de um preto sem receio
Dizem que eu cruzei a meta

Pra mim nem comecei
Cheguei, rimei, ganhei, sou rei

(Jé Santiago)

Escapei da morte
Agora sei pra onde eu vou
Sei que não foi sorte
Eu sempre quis tá onde eu tô
Não confio em ninguém não
Muito menos nos pou-pou (fuck the police)
Dinheiro no bolso
Meu pulso todo congelou
Foi antes dos show
Bem antes do blow
Eu tava com meus bro
Antes do hype e uns invejoso
Escapei da morte
Agora sei pra onde eu vou
Sei que não foi sorte
Eu sempre quis tá onde eu tô

(Dona Onete)

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai

ANEXO J – Letra da música “AmarElo”⁷²

AmarElo

(Emicida - Sample: Belchior - Sujeito de Sorte; participação Majur e Pablllo Vittar)

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado, Deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Eu sonho mais alto que drones
 Combustível do meu tipo? A fome
 Pra arregaçar como um ciclone (entendeu?)
 Pra que amanhã não seja só um ontem
 Com um novo nome
 O abutre ronda, ansioso pela queda (sem sorte)
 Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (bem mais)
 Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
 Estilo água, eu corro no meio das pedra
 Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
 Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
 Sem melodrama, busco grana, isso é hosana em curso
 Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso
 É um mundo cão pra nóiz, perder não é opção, certo?
 De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
 Num deixo quieto, num tem como deixar quieto

⁷² A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 11.

A meta é deixar sem chão, quem riu de nóiz sem teto

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Figurinha premiada, brilho no escuro, desde a quebrada avulso

De gorro, alto do morro e os camarada tudo

De peça no forro e os piores impulsos

Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso

Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso

Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste

Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro

Mano, rancor é igual tumor envenena raiz

Onde a platéia só deseja ser feliz (ser feliz)

Com uma presença aérea

Onde a última tendência é depressão com aparência de férias

Vovó diz, Odiar o diabo é mó boi, difícil é viver no inferno

E vem a tona

Que o mesmo império canalha, que não te leva a sério

Interfere pra te levar a lona

Revide

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes

Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes, que nem devia tá aqui

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

ANEXO K – Letra da música “Libre”⁷³

Libre

(Emicida - participação Ibeyi)

Love

Libre, libre, libre

Clap

Libre, libre, libre

Twerk

Libre, libre, libre

Noiz

Libre

Aqui somos libre

Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz

Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz

Aqui somos libre

É o tênis foda

Uma pá de joia foda

Reluz na coisa toda

Do jeito que incomoda

Pretos em roda

É o GPS da moda

Se o gueto acorda

O resto que se foda

É o tênis foda

Uma pá de joia foda

Reluz na coisa toda

Do jeito que incomoda

⁷³ A canção pertence ao álbum *AmarElo* de Emicida (2019), faixa 12.

Pretos em roda
É o GPS da moda
Se o gueto acorda
O resto que se foda

Love
Libre, libre, libre
Clap
Libre, libre, libre
Twerk
Libre, libre, libre
Noiz
Libre
Aqui somos libre

Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz
Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz
Aqui somos libre

Stay where your dream can run
Let the bum bum bum
Shine like diamond like sun
Explode like a thunder
like a gun

This is our own roots
So fela, so fela, so fela
This beat is contagious
Sequela Sequela Sequela
To freedom forever like
Mandela Mandela Mandela

There is no discussion
Favela, favela, favela

There is no discussion

Favela, favela, favela

There is no discussion

Favela, favela, favela

There is no discussion

Favela, favela, favela

There is no discussion

Favela, favela, favela

Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz

Noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz, noiz

Aqui somos libre

Love

Libre, libre, libre

Clap

Libre, libre, libre

Twerk

Libre, libre, libre

Noiz

Libre

Aqui somos libre

Love

Libre, libre, libre

Clap

Libre, libre, libre

Twerk

Libre, libre, libre

Noiz

Libre

Aqui somos libre

Se o gueto acordar
O resto que se foda