



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BRUNA ANDRADE BENJAMIM DE SOUZA

**AS IDENTIDADES NA MÚSICA DE EMICIDA: HISTÓRIA, POESIA E
COMUNIDADE**

FLORIANÓPOLIS

2023

BRUNA ANDRADE BENJAMIM DE SOUZA

**AS IDENTIDADES NA MÚSICA DE EMICIDA: HISTÓRIA, POESIA E
COMUNIDADE**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História Global.

Orientador(a): Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Souza, Bruna Andrade Benjamim de
As identidades na música de Emicida: história, poesia e
comunidade / Bruna Andrade Benjamim de Souza ; orientador,
Márcio Roberto Voigt, 2023.
150 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Emicida. 3. Identidades simbólicas. 4.
Comunidades Imaginadas. I. Voigt, Márcio Roberto. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em História. III. Título.

BRUNA ANDRADE BENJAMIM DE SOUZA

**AS IDENTIDADES NA MÚSICA DE EMICIDA: HISTÓRIA, POESIA E
COMUNIDADE**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 06 de outubro de 2023,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Jefferson William Gohl (UNESPAR)

Prof. Dr. Yoanky Cordero Gómez (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Mestra em História Global pelo Programa de
Pós-Graduação].

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt. Orientador.

Florianópolis

2023

*À todas e todos que já choraram num show de rap.
Vocês sabem do que estou falando.
“Pros moleque que sonha com isso, é nóiz!”*

AGRADECIMENTOS

Apesar da escrita individual, muitas pessoas cantam em nossas vidas, em ritmo e poesias diferentes, transformando esse trabalho em algo que acredito ser construído coletivamente. Muita ideia foi trocada, da mesma forma que textos, livros e principalmente, muita música boa foi ouvida! A troca feita através de escritos, experiências e afetos é o que concretiza a imensidão desse caminho percorrido do qual gostaria de dedicar um *salve* a quem contribuiu para além do nome que assina.

Impossível iniciar os agradecimentos sem começar pela minha mãe, Dorinha Andrade, pois tudo que fiz e faço é para que ela se orgulhe de mim. Toda a distância não impede que eu sinta o amor, o carinho e o cuidado dela. Através de muito consolo, chamadas de vídeo, risadas e rezas. Aquela frase que ela faz questão de dizer pelo menos uma vez na semana: só nós duas sabemos o que passamos, por isso agora é só vitória. Obrigada por me ensinar a persistir.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa concedida e ao Programa de Pós Graduação em História possibilitando o desenvolvimento deste trabalho.

Por falar em investimento, agradeço imensamente à minha tia Kelly, que resolveu investir em mim, me resgatando e me salvando de tantas coisas ao me apresentar a possibilidade de cursar o ensino superior e depois a pós, dando apoio financeiro e emocional para que pudesse chegar até aqui. Sem você nada disso seria possível, obrigada por acreditar em mim, quando nem eu acreditava.

Ao meu orientador, Marcio Voigt, pelo apoio, pela sensibilidade na leitura e nas práticas. Sou profundamente grata pela compreensão e paciência tidas comigo, além dos aprendizados através da docência com a forma de tratar e ouvir os alunos, contribuindo para minha formação enquanto pesquisadora e professora.

Ao meu ex-orientador e eterno amigo, Jefferson Gohl, por todas as idéias, ensinamentos acadêmicos e de vida, livros trocados (muitos livros de mão), além de muita música boa indicada e ouvida juntos. Agradeço imensamente a paciência em entender minhas limitações e nunca ter negado nenhuma assistência e apoio desde a graduação, contribuindo grandemente para o resultado final deste trabalho.

À minha namorada, Jaine Oliveira, por todas as ideias e devaneios trocados, compreensão e apoio (muito, muito, muito apoio emocional). Obrigada por dividir as trincheiras diárias desse processo do qual estamos passando juntas. Agradeço por me mimar

com muita comida boa, palavras de afeto, reflexões e por acreditar mais do que ninguém na minha capacidade de fazer esse trabalho. Agora é a sua vez. Sempre juntas pretinha!

À família da minha namorada, que considero também minha família, seus pais que me acolheram e me aceitaram da forma que sou e do que somos juntas. Ao meu cunhado Jardel por todos os momentos de lazer que são importantes nesse processo e a Ari, que não tem dimensão de como me ajudou com ideias trocadas, risadas e afeto. Vocês dois me ajudaram a lidar com a pressão e a esquecer-la em muitos momentos, obrigada.

À Emília e meu afilhado Teodoro por trazer alegria nos momentos mais exaustivos. Como o afeto puro de uma criança pode nos salvar e nos ensinar tantas coisas bonitas. Obrigada Emi, por me deixar fazer parte da vida de vocês.

À minha prima Luiza e sua família que acompanhou esse processo por muitas chamadas de vídeo, risadas e desabafos. Por estar perto mesmo longe, por toda compreensão, carinho e cuidado comigo.

À outra luz na minha vida, minha prima Gabi, que me motivou e me amparou em diversos momentos, me fazendo acreditar que era possível e me recordando de quem somos.

Aos colegas que também contribuíram para isso ser possível, Yhandê, Dani e Rose, obrigada pelas trocas de figurinhas, ideias e incentivos.

À todos meus amigos que botaram fé em mim, conscientes da importância deste trabalho e compreensivos com minhas ausências, especialmente Lucas Duraek.

Ao Emicida, que consegue fazer da arte um manual de sobrevivência, traduzindo as delícias, os fracassos e dilemas que envolvem viver sendo quem somos.

À geral que acredita no movimento hip hop como um instrumento de transformação social e político!

“Venci de teimosa!”

Laroyê!

“Na real daria um filme e eu não assisti
Eu não li, eu não vi,
eu tava ali
Estar aqui é um milagre
Tanto atravessei o mar vermelho,
hip hop deve ser um santo”
Fabício FBC

“Hoje vem de nossas mãos o redemoinho
que faz com que o navio do colonizador se perca”
Emicida

RESUMO

Esta dissertação visa apreender os vínculos da música rap com a elaboração de identidades simbólicas por meio de parte da trajetória de Emicida e seu álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015). Nos permitindo destrinchar um feixe de sentidos com as fontes a partir da produção musical do rapper visando a construção de um pensamento social, político e cultural. A agência deste sujeito e de suas audiências se manifesta de modo a permitir a investigação das identidades construídas a partir do rap expondo como conceitos de identidade e comunidade imaginada são apropriados por novos discursos descolonizadores apontados por Paul Gilroy e Stuart Hall, em que sujeitos constroem identidades simbólicas a partir da identificação e representação que produz e transforma as culturas, os sujeitos e os espaços. Para tanto, será necessário um corpus documental incluindo, músicas do rapper que nos ajudam a contextualizar parte da sua trajetória, como “Triunfo” (2008), “Vai Ser Rimando”, “Cidadão” e “Soldado Sem Bandeira” (2009), “E Agora?” (2010), “Obrigado Darcy!” (2014), além do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015), entrevistas em formato de vídeo e texto, videoclipes e documentário “*Sobre Nóiz*” (2017) relacionado ao álbum e sua viagem para Luanda, Cabo Verde e Madagascar.

Palavras-chave: Emicida; Identidades Simbólicas; Comunidade Imaginada

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the links between rap music and the development of symbolic identities by means of analysing part of Emicida's career and his album "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa" (2015). Allowing us to unravel a myriad of meanings with sources based on the rapper's musical production, with a view to constructing a social, political and cultural thought. The behavior of this subject and his audiences manifests itself in a way that allows us to investigate the identities constructed from rap, exposing how concepts of identity and imagined community are appropriated by new decolonizing discourses as pointed out by Paul Gilroy and Stuart Hall, in which subjects construct symbolic identities from identification and representation that produces and transforms cultures, subjects and spaces. To do so, a documentary corpus will be needed including songs by the rapper that help us contextualize part of his career, such as "Triunfo" (2008), "Vai Ser Rimando", "Cidadão" and "Soldado Sem Bandeira" (2009), "E Agora?" (2010), "Obrigado Darcy!" (2014), as well as the album "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa" (2015), video and text interviews, music videos and the documentary "Sobre Nóiz" (2017) related to the album and his trip to Luanda, Cabo Verde and Madagascar.

Keywords: Emicida; Symbolic Identities; Imagined Community

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Projeto gráfico Capa do Álbum. 2015.	106
Figura 2 - Projeto gráfico Contracapa. 2015.	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. CAPÍTULO I.....	22
A poética do confronto e a primeira geração do rap: a construção de uma identidade simbólica.....	22
1.1 - “Poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América”.....	22
1.2 - Identidade periférica na primeira geração do rap.....	35
1.3 - O “Homicida de MC” e as batalhas de freestyle.....	48
2. CAPÍTULO II.....	58
“A rua é nóiz, mais do que um erro de gramática”: deslocamentos de identidade.....	58
2.1 - “Injeção de autoestima na favela” e a ascensão de Emicida.....	58
2.2 - “O sonho de Darcy Ribeiro/Dorme em cada brasileiro”: questões de identidade e representação.....	69
2.3 - “Vai dar mó treta/Quando disser que vi Deus/Ele era uma mulher preta”: O gênero na questão de identidade.....	83
3. CAPÍTULO III.....	96
“Só é feliz quem realmente sabe que a África não é um país”: o continente negro e o disco.....	96
3.1 - Diferentes sentidos do “ser negro” e a viagem para Luanda, Cabo Verde e Madagascar.....	96
3.2 - “Nóiz nunca entendeu essa história manca/Sangue índio, suor preto e as igreja branca?”: A busca pela ancestralidade e o diálogo horizontal com as identidades.....	108
3.3 - O Brasil de “Boa Esperança” e “Chapa”.....	121
CONCLUSÃO: A comunidade imaginada do rap.....	133
Obras artísticas.....	138
Entrevistas, matérias jornalísticas e documentários.....	138
Referências Bibliográficas.....	141

INTRODUÇÃO

O rap nacional vem conquistando nas últimas décadas uma posição extremamente significativa dentro da cultura brasileira, bem como obtendo espaço entre os estudos acadêmicos, conduzindo análises sociais, políticas e conseqüentemente culturais. Pensar o rap por uma perspectiva histórica é compreender o encontro de diferentes influências, tradições históricas e culturais que se encontram nos estilos e linguagens tanto verbais quanto musicais (NAPOLITANO, 2005, p. 79). Essa junção de elementos contribuem para pensarmos o rap não só em termos estéticos mas na sua importância e impacto na sociedade, principalmente entre pessoas negras periféricas.

Sendo um dos produtos culturais da diáspora africana, o canto falado do rap carrega uma série de rupturas que produz seu próprio espaço e linguagem. Essa linguagem própria que conecta o rapper ao seus ouvintes elucidada a demonstração das realidades em relação às experiências de quem escreve, transfigurando-se enquanto crônicas urbanas, que comportam narrativas densas do tecido social brasileiro. Nesse caso, podemos entender o rap como um gênero musical que transmite sentimentos e mexe com os sentidos do interlocutor, que segundo José Miguel Wisnik, tanto os sons e principalmente a música detêm esse poder em nossa consciência:

a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 2002, p. 28).

O propósito dessa pesquisa é analisar a construção de identidades através da música rap, tendo como objeto central parte da trajetória do rapper Emicida e o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” lançado em 2015. A fim de entender de que modo o artista colabora para produção de identidades simbólicas através de sua concepção artística, tentaremos percorrer caminhos desde a primeira geração do rap para assimilar as narrativas que moldam essas identidades. Dessa forma, a problemática principal a ser respondida nesta pesquisa é: qual a contribuição de Emicida para produção e fortalecimento de identidades simbólicas através das possíveis narrativas construídas por meio do rap? O disco nos permitirá delinear sentidos aos movimentos que as identidades simbólicas podem formular, pretendendo contribuir para a ampliação do campo de estudos sobre rap e identidade negra no Brasil a partir de uma forma de escrita da história comprometida com a produção de

uma perspectiva diaspórica. Entendendo que é necessário levar em consideração a raça, o racismo, o colonialismo, logo à colonialidade.

As inquietações que levaram à essa pesquisa, inicialmente enquanto estudo, surgiram ainda na graduação enquanto investigava as denúncias contra violência por meio das letras de rap e como essas letras denunciavam, conscientizavam e moldavam um sentido de pertencimento através da representação. Enquanto mulher racializada e pobre, tendo contato com o movimento hip-hop desde os quatorze anos, sendo atravessada pelo rap enquanto instrumento que contribui para a transformação das subjetividades e conflitos que nos constituem enquanto sujeitos. Por conta disso, as percepções de mundo que o universo do rap confabulam já estavam comigo antes mesmo do sonho de ingressar no ensino superior e teorizar essas questões. Ao investigar sobre as identidades simbólicas que são moldadas através do ritmo e poesia percebo que também faço parte do que escrevo, partindo do lugar que me perpassa e me motiva. Acreditando na produção do rap como uma forma de emancipação humana, seja na teoria ou na rua.

Ao explorar a elaboração de identidades por meio do rap, somos levados ao exercício de compreender uma variedade de contribuições que apresentam diferentes orientações que contém um elemento em comum: o esforço de desconstruir noções essencialistas por meio de uma abordagem epistemológica que critica concepções dominantes. Se de fato, por meio das análises, seja possível deixar para trás a obviedade do termo “identidade”, tentaremos entender suas complexidades, reconhecendo que ela está distante de ser um problema simples.

A construção de identidades a partir do rap reitera uma comunidade negra imaginada que através do discurso denuncia, conscientiza, reivindica e valoriza a cultura negra. Grupos e artistas como Racionais Mc's, Fação Central, RZO, Sabotage, dentre outros, transformaram a maneira com a qual negros de periferia assimilavam suas subjetividades e divergências a fim de fomentar a si mesmos enquanto indivíduos pensantes. Assim como defende o sociólogo Tiarajú D'Andrea¹, esse sujeito que compartilha da segregação socioespacial, *torna-se um sujeito periférico* também por *sentir-se* assim, de uma maneira fundamentalmente urbana, gerando um novo tipo de subjetividade (2013, p.139). A consciência periférica que ocorre entre indivíduos pertencentes a esses espaços historicamente segregados, implica em uma comunidade imaginária criando novas conexões identitárias que não se inclinam ao conceito de nação, uma vez que o *sujeito periférico* nesse caso, tem a ver

¹ D'ANDREA, Tiaraju Pablo. A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

com a posição vivida quando o morador desses espaços percebe sua condição através das experiências sociais em comum e compartilhada.

Essas vivências em comum possibilitaram que muitos rappers das novas gerações tenham grupos e artistas da primeira geração como referência, reconhecendo a influência em suas letras e experiências que partem desse *lugar* periférico. No Rock in Rio do ano de 2022, o rapper Emicida que se apresentou no festival, certificou-se de mais uma vez dar os devidos créditos ao grupo Racionais Mc's e sua importância para indivíduos como ele, de forma sucinta, disse: *“Se eu tô vivo aqui é porque há 30 anos o Racionais resolveu falar de política na música”*².

Antes de avançarmos com a discussão sobre falas como essa de Emicida, de maneira a situarmos o estudo empreendido neste trabalho, apresentaremos o rapper que terá parte de sua trajetória analisada. Nascido em 17 de agosto de 1985, Leandro Roque de Oliveira, é natural da cidade de São Paulo, bairro Jardim Fontalis, filho de Jacira e Miguel de Oliveira, tendo duas irmãs e um irmão, que também é artista e empresário de Emicida. O primeiro contato com a música veio por meio do pai, que era músico e DJ que organizava bailes nas ruas. Miguel veio a falecer quando Leandro tinha seis anos de idade em uma briga de bar que segundo o rapper, só assimilou a perda um ano depois, no dia dos pais na escola quando ele não tinha para quem entregar o presente. O rapper, em entrevista³, destacou como esse acontecimento foi determinante em sua infância já que ele se tornou um menino calado que gostava de desenhar e tinha dificuldade de interação com outras crianças.

Outrora Leandro exerceu várias profissões, incluindo pintor, pedreiro, artesão (em um ateliê), vendedor de cachorro-quente, técnico de som e trabalhador em feiras. Formou-se em Design Gráfico pela Escola Arte São Paulo, escreveu roteiros e criou desenhos para histórias em quadrinhos (HQs). Essa última atividade, que foi uma de suas primeiras paixões, o fez sonhar em se tornar um quadrinista e o motivou a aprender japonês para mergulhar no universo dos mangás, histórias em quadrinho japonesas.⁴

Algumas possíveis articulações que sua trajetória juntamente com sua obra proporcionam analisar as questões que serão propostas neste trabalho que estarão postas ao longo do texto, nesse momento apresento apenas o Leandro, antes de se tornar Emicida.

² Emicida prioriza rap engajado e alfineta organização do Rock in Rio ao falar de política em show. Portal Globo, 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2022/noticia/2022/09/04/emicida-prioriza-rap-engajado-e-alfineta-organizacao-do-rock-in-rio-ao-falar-de-politica-em-show.ghtml>>. Acesso em: 05/09/2022

³ Emicida fala sobre a morte do pai. TV Cultura, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HjexKUk8UJE>>. Acesso: 06/09/2022

⁴ Papo de quadrinhos com Emicida, Silvio Almeida, Ronilso Pacheco e PJ Kaiowá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2olnpgk6jz0>>. Acesso: 06/09/2022

Nome escolhido e legitimado por ser considerado, nas batalhas de rima, um “Homicida de MC’s”, como veremos mais adiante. Pouco tempo depois, ele elaborou uma “sigla” com o nome, como destacou em uma de suas primeiras entrevistas:

No começo era apenas uma brincadeira com a palavra homicida [de MC’s], ai um dia eu tava brisando vendo umas paradas dos gringo e vi que tinham várias siglas tipo n.o.t.o.r.i.o.u.s. e outras paradas que num lembro agora. Achei bem loco e resolvi transformar meu vulgo em uma sigla também, e.m.i.c.i.d.a., que quer dizer – **“Enquanto Minha Imaginação Compor Insanidades Domino a Arte”**, e é isso, creio que essas 7 palavras sintetizam meus ideais durante minha estada aqui. Procuro dominar cada vez mais a arte de ser MC, fazer rimas melhores, me superar a cada verso, pois como diria Mario Quintana – “poesia é insatisfação e um poeta satisfeito não satisfaz.”⁵

A partir desse momento, Emicida começou a vislumbrar novas possibilidades de “dominar a arte”. O sucesso e o reconhecimento por artistas como o rapper reforçaram a concepção do surgimento de uma nova abordagem no rap, essa abordagem não se limitava apenas a inovações estéticas e envolvimento com a tradição da música popular brasileira, mas também envolvia uma profissionalização das carreiras dos artistas visando alcançar êxito e visibilidade. Isso incluiu a criação de novos sistemas de gestão e a engrenagem numa carreira sólida, enquanto projeto artístico e empresarial. Aquilo que a socióloga Daniela Vieira dos Santos chama de *a nova condição do rap*⁶ tendo a trajetória de Emicida como “emblemática das tendências recentes do gênero”, obtendo uma mudança do lugar social e simbólico do gênero musical na sociedade brasileira contemporânea.

Os fenômenos representativos dessas modificações do lugar social e simbólico, para autora, integram *a nova condição do rap*, sendo caracterizada por oito processos: “1) *impacto das tecnologias digitais – que reestruturam a produção, a circulação e a recepção da prática musical*; 2) *mudança no gerenciamento das carreiras artísticas*; 3) *ampliação da legitimidade cultural do rap*; 4) *mudança do status dos artistas*; 5) *internacionalização do rap brasileiro*; 6) *ampliação do conceito de rap/Hip Hop para além de um gênero musical*; 7) *protagonismo feminino e LGBTQI+*; 8) *diversificação do público*” (SANTOS, 2022, p. 5). Esses processos, para a autora, são fundamentais para entender o método de legitimação cultural do rap como parte de um encadeamento social, vinculando-se não apenas aos desenvolvimentos tecnológicos, principalmente devido à internet, mas às políticas de inclusão social da gestão

⁵Em 2006, Emicida concedeu uma de suas primeiras entrevistas à jornalista do BF. Boca da Forte, 2006. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/em-2006-emicida-concedeu-uma-de-suas-primieras-entrevistas-a-jornalista-do-bf>>. Acesso em: 1/09/2022.

⁶ SANTOS, D. V. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, e022005, abr. 2022. e-ISSN: 1982-4718. DOI: <https://doi.org/10.52780/res.v27iesp1.15829>

do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, bem como o avanço nos debates sobre políticas de ações afirmativas em todo país.

O avanço dos debates raciais possibilitaram a criação da Lei 10.639/03 que no ano da defesa desta dissertação completa 20 anos proporcionando a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio. Isso ocasionou que o rap estivesse inserido nesses espaços de educação como ferramenta pedagógica para enriquecer as discussões e valorizar a cultura afro-brasileira⁷.

As políticas de inclusão social, bem como aparições em canais de televisão aberta, o acesso à internet, além da realização de atividades em espaços frequentados por parcela da elite intelectual e universitária, como espaços culturais do Serviço Social do Comércio (SESC) e livrarias, possibilitou também o fermento para nova feição do rap nacional, segundo Daniela Vieira, “*seja em seus sentidos estético ideológicos, seja no que se refere à diversificação da audiência e de seu espaço social e simbólico*” (2022, p. 7). Nesse sentido, progressivamente o rap enquanto “cultura musical” - termo definido por Guilherme Botelho (2018) - transformou-se, encontrando novas perspectivas conforme foi se inserindo na indústria cultural.

Como iremos debater no decorrer desta dissertação, a “ampliação” das novas possibilidades que os rappers percorreram provocaram *deslocamentos* nas identidades simbólicas moldadas através da música, ampliando também a noção de “comunidade”. Entendemos esses deslocamentos à luz da perspectiva de Stuart Hall, ao dizer que “identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (2006, p. 8). A comunidade imaginada produzida a partir da lógica do ser comum é pensada pelo historiador Benedict Anderson enquanto uma experiência compartilhada no interior da nação, que mesmo que esses membros não se conheçam, nem se encontrem, eles compartilham a “*imagem viva da comunhão entre eles*” (2008, p. 31). Nesse caso, não é possível pensar os processos de identidade sem as definições da identidade moldada através da nação, pois esse conjunto de ideias imaginadas contém papel decisivo em organizações simbólicas que no Brasil estão explícitas principalmente na canção popular, no carnaval e no futebol. A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz escreveu o prefácio da edição brasileira

⁷ O rap como ferramenta pedagógica dentro dos espaços estudantis é tema do livro “Rap e Educação, Rap É Educação” (2000) reunindo textos de diferentes educadores que utilizam o rap brasileiro como forma de educar. Além de trabalhos como: SIQUEIRA JUNIOR, Kleber Galvão de. A Pedagogia Hip Hop e o ensino culturalmente relevante em história: Novas estratégias didáticas para o ensino fundamental em escolas públicas de São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pedagogia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. e SOUZA, Sidnei Rodrigues de. Cultura hip hop e lei 10.639/03: O rap como ferramenta pedagógica nos componentes curriculares da disciplina de História (2021).

do livro de Benedict Anderson no qual ela afirma que os símbolos afirmados intrinsecamente em uma lógica comunitária “*afetiva de sentimentos*”, através da linguagem e da história, cria-se o sentimento de pertencimento fazendo com que o uso do “nós” se sobreponha “*à ideia de individualidade e apague o que existe de ‘eles’ e de diferença em qualquer sociedade*” (2008, p.16).

Porém, a identidade esculpida por meio da nação, nesse trabalho, é insuficiente para todas as argumentações referentes à identidade, uma vez que outros pontos perpassam as identificações que são moldadas por meio do rap, como por exemplo a raça. A partir da perspectiva de Benedict Anderson, Stuart Hall discute como as relações de pertencimento estão associadas às identidades culturais, por vezes híbridas sendo atravessadas por questões religiosas, linguísticas, étnicas, raciais e de gênero, fazendo com que identidades nacionais estejam em declínio com a globalização⁸. Afetando o imaginário construído através das comunidades, o autor ressalta como a “*perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade*” (HALL, 2006, p. 9).

As identidades, para o autor, estão em constante transformação e reconstrução, não sendo possível uma identidade unificada e estável, por isso há várias identidades “*algumas vezes contraditórias ou não resolvidas*” (2006, p. 12). Ao aplicar o conceito de comunidade imaginada à diáspora africana, Hall ressalta não apenas as forças que buscam criar representações homogêneas dos indivíduos, mas também a diversidade de representações já existentes. Isso faz com que os símbolos da diáspora reafirmem certas identidades na comunidade, ao mesmo tempo em que evidenciam diferenças internas. Em outras palavras, os símbolos da diáspora, ao mesmo tempo em que garantem certa identidade à comunidade, atentam-se também sobre as diferenças existentes no interior da comunidade. Nessa perspectiva, além de Hall, outro autor que nos permitirá refletir sobre identidade é Paul Gilroy que propõe um debate acerca da formação da identidade negra no entre-lugar, em trânsito pelos caminhos do Atlântico. Gilroy sugere que nos estudos históricos, deveriam assumir o Atlântico como “*uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno*” para produzir um ponto de vista transnacional e intercultural: “*assim a história do*

⁸ “Como argumenta Anthony McGrew (1992), a ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo...” (HALL, 2006, p. 67).

Atlântico Negro propicia um meio para reexaminar os problemas da nacionalidade, posicionamento, identidade e memória histórica” (GILROY, 2001, p. 57).

Alguns autores que se debruçaram em pesquisas voltadas para o rap nacional e seu impacto na sociedade e na periferia (Angelini, 2020; D’Andrea, 2013; Oliveira, 2015; Pitta, 2019; Santos, 2022; Teperman, 2015), sublinham as diferentes formas que gênero musical está inserido na sociedade brasileira contemporânea. Para realização da investigação aqui proposta, foi necessário um *corpus* documental incluindo, músicas do rapper que nos ajudam a contextualizar parte da sua trajetória, como “Triunfo” (2008), “Vai Ser Rimando”, “Cidadão” e “Soldado Sem Bandeira” (2009), “E Agora?” (2010), “Obrigado Darcy! (2014), além do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015), entrevistas em formato de vídeo e texto, videoclipes e documentário “*Sobre Nóiz*” (2017) relacionado ao álbum e a viagem ao continente africano.

Retomando a declaração de Emicida sobre o grupo Racionais MC’s, o deslumbramento das novas gerações por grupos como este está profundamente conectado à maneira como o discurso afrontoso foi moldado por eles, no qual fazia (e ainda faz) sentido na vida de pessoas como o rapper. A capacidade de estabelecer um diálogo com jovens negros por meio do rap, promovida por esses grupos, contribuiu para estabelecer certos fundamentos que definiram espaços de significado compartilhados dos quais Emicida compartilha em sua trajetória. No capítulo I tratamos de investigar a produção desse discurso da primeira geração elaborado através da poética do confronto⁹ a fim de compreender a origem de alguns grupos e a construção de todo um ideário e pensamentos que desempenharam um papel crucial no surgimento das identidades simbólicas voltadas para a periferia.

No capítulo II ressaltamos alguns aspectos da trajetória de Emicida a fim de demonstrar as novas maneiras de inserção do gênero musical em outras esferas, bem como a conexão com a música popular que possibilitou possíveis diálogos permitindo o trânsito do rap e a ampliação de audiência. Neste capítulo demonstramos também as narrativas produzidas pelo rapper que contribuíram para o fortalecimento dessas identidades e das representações, tensionando a identidade nacional e debatendo com questões de gênero e masculinidades.

O capítulo III contou com análise referente à viagem de Emicida para Angola, Madagascar e Cabo Verde no mesmo ano de lançamento do disco “Sobre Crianças...”.

⁹ Em primeiro momento, usamos “discurso agressivo”, porém, durante a banca de qualificação deste trabalho, o professor Acauam Oliveira me questionou: “*agressivo para quem?*”. Indagando assim, o mito da agressividade do homem negro, tópico clássico do racismo. Por concordar com o professor, usaremos termos sugeridos por ele, principalmente “poética do confronto”, como no título do capítulo em questão.

Analisamos nesta etapa o contato do rapper com o continente africano que acarretou na busca e aproximação com a ancestralidade e valorização da cultura afro-brasileira, em músicas, entrevistas e videoclipes. Da mesma forma, podemos debater sobre a pertinência do rapper em tratar assuntos como o racismo e problemas sociais em momentos do disco dos quais o rapper assimila uma espécie de “volta à realidade brasileira” após uma “redescoberta” do continente africano.

1. CAPÍTULO I

A POÉTICA DO CONFRONTO E A PRIMEIRA GERAÇÃO DO RAP: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SIMBÓLICA

1.1 - “Poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América”

O rap como uma das formas de expressão dentro do movimento hip hop manifesta-se de maneira a nos provocar a refletir como há uma construção de concepções através das narrativas criadas pelos rappers. O que entende-se como a primeira geração do rap no Brasil, estabeleceu através dos cantos falados críticas sociais possibilitando um discurso que levou a elaborações de fundamentos, pensamentos e idéias. Neste primeiro capítulo, pretende-se investigar como essa abordagem dos rappers moldou um *lugar* de fala, um diálogo com jovens periféricos, feito de “mano para mano” e como esse espaço performático delineou um determinado campo de sentidos para as gerações posteriores, da qual Emicida íntegra.

Para tanto, será necessário contextualizar o surgimento do movimento hip-hop nos EUA, assim como sua emersão no Brasil, evidenciando intrinsecamente a primeira geração do rap nacional. Após o fim da Segunda Guerra Mundial houve uma onda migratória levando uma grande quantidade de pessoas pobres das ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos. Esses imigrantes ocuparam os bairros periféricos em busca de empregos e melhores condições trazendo consigo a cultura dos sistemas de som, que segundo o antropólogo Ricardo Teperman (2015) tocavam discos de funk, soul e reggae:

Nos finais de semana dos meses de verão, alguns desses imigrantes acoplaram poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados sounds systems), tocavam discos de funk, soul e reggae, e com isso criavam um clima de festa nas ruas. Inspirados nos disc jockeys que animavam programas de rádio, se autodenominavam DJs. Além disso, usavam um microfone para “falar” com o público, não só entre as músicas mas também durante a música, como mestres de cerimônia (daí a sigla MC – master of ceremony). (TEPERMAN, 2015, p.7)

O termo “hip-hop” inspirado na forma de dançar, hip = quadril e hop = saltar, saltar o quadril, originou-se no distrito novaiorquino do Bronx, no South Bronx, na década de 1970 em meio a um contexto marcado por diversos movimentos que lutavam pelos direitos civis da população negra à época. A socióloga Tricia Rose, uma das pioneiras nos estudos do movimento nos EUA na década de 1990, aponta que as condições políticas, econômicas, sociais e culturais estão relacionadas à emergência do hip-hop bem como as subversões e

estratégias daquela juventude em construir uma identidade através dessas expressões artísticas:

O hip-hop emerge de complexas trocas culturais, da alienação e das desilusões sociopolíticas. O grafite e o rap foram demonstrações públicas agressivas de uma outra presença e voz. Cada um assegura o direito de escrever – ou melhor de inscrever – uma identidade em meio um ambiente tão resistente quanto um teflon para os jovens de cor; um ambiente que tornou legítima a falta de acesso a materiais e à participação social (ROSE, 1997, p. 211).

Na leitura da autora, o hip-hop emergiu como uma *“fonte de formação de uma identidade alternativa e status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes”* (1997, p. 202). Dado que, a cidade de Nova York na década de 1970 passou por uma reestruturação urbana, período conhecido como pós-industrial, no qual grandes indústrias se retiraram da cidade de Nova York provocando uma crise de desemprego entre a população mais pobre de negros e latinos: *“Esse dramático corte dos serviços sociais foi sentido de forma mais grave nas áreas pobres de Nova York, onde a má distribuição de renda era maior e, ainda por cima, a população vivia uma grave crise de habitação que se estendeu até os anos 80”* (1997, p. 197). Ainda segundo a autora, os jovens do Bronx começaram a construir uma rede cultural própria que funcionou para reformular as *identidades culturais* construindo saídas inovadoras de pertencimento:

E assim, enquanto essas imagens de perda e fatalidades se tornavam características definidoras, a geração mais jovem dos exilados no South Bronx estava construindo saídas criativas e agressivas para sua expressão e identificação. O novo grupo étnico que fez do South Bronx sua casa, no final dos anos 70, construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em uma espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. Enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenava literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos, responderam à altura (ROSE, 1997, p.202).

Tricia Rose deposita no movimento hip-hop uma certa expectativa de uma organização política cultural que proporcione a estruturação de uma identidade negra vinculada à emancipação desses sujeitos. O tom utilizado pela autora pode ser observado ao pensarmos sobre os elementos que constituem o movimento, no qual os paralelos traçados entre o MC, o DJ, o *break* e o grafite encenam uma maneira própria de fazer arte com a utilização do corpo e do discurso de confronto.

É fundamental informar que, o hip-hop é composto por quatro elementos essenciais sendo o primeiro e o segundo compostos pelo MC e o DJ que desenvolvem o *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) cuja base é feita pelo DJ e o “canto falado” pelo MC. Sendo que, os *sound systems* que tem sua origem na Jamaica, de acordo com Micael Herschmann (2000) e Hermano Vianna (1997), tinham como animadores os conhecidos por *Toasters*, que possuíam uma forma de fazer as rimas chamada *Toasting*, que era um tipo de canto falado que foi levado por Kool-Herc para solo norte-americano:

No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas utilizava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool-Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o scratch, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando [a superfície] do vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap. Os repentistas são chamados de rappers ou MCs, isto é, masters of ceremony (Vianna, 1997, p. 21).

Segundo o antropólogo João Félix em sua tese “Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano” (2005), as técnicas desenvolvidas por Kool-Herc e Grandmaster Flash para criar novas músicas partindo de antigas gravações de LP’s, reutilizavam antigas peças para novas composições apropriando de “*aparelhos que estavam sendo descartados, dada a obsolescência, e a partir daí elaboram a sua arte, que é a música rap*” (2005, p. 67). A técnica do *scratch* – “*que é a prática de girar o disco com as mãos para frente e para trás, em velocidade muito maior que a normal, causando um atrito entre a agulha e a face do LP.*” (2005, p. 66), possibilitou que o DJ executasse essas novas músicas apenas com composições já gravadas que recebiam novas configurações que eram reinventadas dando ênfase à figura do DJ.

Outro nome para compreendermos de forma breve o contexto do hip-hop estadunidense é Afrika Bambaataa, que segundo Félix, é um dos responsáveis por introduzir a questão política no movimento: “*Procurou aproveitar as festas que organizava para fazer com que as diferenças entre os diversos grupos (ganges) de negros fossem resolvidas em disputas por meio de dança*” (2005, p.68). Além de cantor, compositor, DJ e produtor musical, conseguiu ressaltar como o hip-hop era importante politicamente para os negros dos EUA, por isso, ele acrescentou aos quatro elementos do movimento (MC, DJ, break e grafite), um quinto elemento: o conhecimento, “*reforçando sua potencialidade como instrumento de*

transformação” (TEPERMAN, 2015, p. 27). A partir de 1977, Bambaataa criou a Zulu Nation, primeira organização comunitária do hip-hop que acabou conseguindo juntar os quatro elementos para além das festas organizadas por Kool Herc. Para revista Rap Brasil (nº24, ano IV, 30) ele enfatiza a vontade de união entre os negros através da conscientização:

Nesta época todo mundo no Hip Hop começou a pirar: Grandmaster Flash apareceu com os cortes rápidos (quick cutting) e mixagens, assim como DXT apareceu com seus sons de scratch e o Kool Herc com seu enorme sistema de som que bombava muito – a cultura começou daí. Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70, eu estava tentando equilibrar um pouco a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. Mais tarde, nos anos 80, chegamos ao que seria nosso guia para os anos 90 e para o próximo milênio, que é: sabedoria, cultura e aceitação (RAP BRASIL *apud* FÉLIX, 2005, p. 68)

Por sua vez, o *break*, uma expressão corporal baseada em movimentos rítmicos que acompanham a batida da música, de acordo com Félix, alguns passos do break foram inspirados na Guerra do Vietnã tal como, “*a maneira de os dançarinos mexerem os membros inferiores e superiores, como se estivessem quebrados*” (2005, p.62), essa forma de dançar lembrava os mutilados da guerra assim como os rodopios de ponta-cabeça tinham como, “*objetivo remeter à imagem dos helicópteros que foram muito utilizados nos ataques americanos ao território do Vietnã do Norte*”. Não colocando essas referências dos movimentos como verdades concretas, o autor continua: “*Mito ou não, folclore ou não, o fato é que o break representava uma crítica simbólica às agruras sofridas pelos afro-americanos na guerra do Vietnã*” (2005, p. 62).

Diferentemente do rap e do *break*, a origem do grafite é um tanto mitificada, uma vez que o credita-se a um jovem de origem grega, de nome Demétrius. Trabalhando como mensageiro, o jovem costumava escrever suas assinaturas (denominadas *tags*) em diferentes partes de Nova York, nos anos 70. As *tags* reuniam o apelido do artista e o número da rua onde morava “Taki 83”, isso só foi revelado em uma entrevista ao jornal The New York Times em 1971, tendo como resultado imediato o surgimento de várias legiões de *tag's*, no qual muitos jovens passaram a assinar os símbolos de suas gangues e seus nomes: “*O grafite é incorporado pelo Hip Hop como sua expressão de arte de rua de forma explícita e tem como principal proposta a divulgação, da maneira mais ampla possível, aos seus ideias*” (2005, p.64).

O Hip Hop é um termo ligado diretamente ao DJ e ao MC (*rap*), ao *break* e ao grafite, os quais surgiram de maneira simultânea, embora seus criadores não tivessem a consciência de que eles seriam agregados em alguma ocasião. Além

desses quatro elementos ainda existem as posses, isto é, organizações que congregam grupos e pessoas que praticam algum dos quatro elementos do Hip Hop (FÉLIX, 2005, p.64).

Reivindicando o espaço público com o graffiti, em consonância com o rap e o break, a feição emancipatória no tom dado pela socióloga Tricia Rose surge de maneira a nos inserir nas identidades simbólicas que nortearão este trabalho. Uma vez que, “*os efeitos do estilo e da estética sugerem caminhos afirmativos, nos quais deslocamentos e rupturas sociais profundas podem ser questionados e até mesmo constatados no terreno cultural*” (ROSE, 1994, p.207), já que segundo a autora, há um projeto de resistência e afirmação social que delineou a configuração do movimento naquele espaço do Bronx no qual o discurso foi nutrido por questões sociais, políticas, econômicas e culturais tornando os quatro elementos juntos, uma forma subversiva de expressão: “*Eles criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas. Mas também estão preparados para a ruptura e até encontram prazer nela, pois de fato planejam uma ruptura social*” (1994, p. 207).

Em seu conjunto transnacional essas expressões artísticas, foram estabelecendo entre as populações negras que integravam o movimento, um jeito próprio de falar, vestir, se comportar e se reconhecer em um espaço *simbólico* da diáspora. Esses elementos simbólicos começaram a moldar uma identidade própria daqueles que se identificavam com a cultura e isso auxiliou na disseminação do movimento e do estilo hip-hop para fora dos EUA. O estilo de roupa, por exemplo, era uma das maneiras de identificar/diferenciar as pessoas que se reconheciam dentro desses espaços. Por ter sua origem nas ruas, onde a música e a dança eram os principais atrativos das festas que aconteciam nesses locais, as roupas eram largas, para que os movimentos com o corpo se destacassem realçando o efeito visual do *break*:

Por ser originário da rua, pautado inicialmente nas festas, as *block parties*, movidas a muita música e dança, as roupas utilizadas eram largas, para que os movimentos ficassem maiores, proporcionando um efeito visual para a dança, o boné, muitas vezes virado para trás ou de lado também figurava como um dos itens imprescindíveis na composição do Vestuário Hip Hop. Na maioria das vezes, as roupas são vistosas, em virtude do tamanho (FONSECA; POSSARI; 2010, p. 6-7).

Esses elementos possibilitaram também intercâmbios entre diversos grupos que se re-localizaram na diáspora, mostrando a potencialização da cultura negra ampliada. Na perspectiva de Paul Gilroy, é possível compreender a importância das apropriações que constroem resistências e novos sentidos dentro da Modernidade:

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências

urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música (GILROY, 2001, p. 175).

Para Gilroy, o hip-hop é um *“poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância”* (2001, p. 89), por conta disso, à luz das perspectivas do sociólogo em relação a difusão e reconstrução da cultura negra por meio do movimento da diáspora africana, podemos compreender como as manifestações culturais na esfera do Atlântico Negro estão a todo momento sendo reiventadas para novas possibilidades de produção, comunicação e compartilhamento de experiências. Nesse sentido, ao enfatizar o hip-hop estadunidense o autor ressalta que, *“a identificação do gênero musical negro constitui uma importante narrativa cultural. Ela conta e reconta não tanto a história da vitória dos fracos sobre os fortes, mas dos poderes relativos desfrutados por diferentes tipos de força”* (2001, p. 217).

A importância da música para as relações simbólicas não podem ser entendidas, segundo o autor, sem as possibilidades de comunicação através da palavra. Uma vez que desde a época da escravidão, o negro era excluído do mundo civil burguês estruturado em volta do diálogo, restando apenas o próprio corpo como meio de manifestação e comunicação (COSTA, 2006, p. 117). O sociólogo Sérgio Costa em sua tese *“Dois Atlânticos: Teoria Social, Anti-Racismo, Cosmopolitismo”* (2006) recorre à representação dos dois Atlânticos - Atlântico Norte e Atlântico Negro -, para articular com o problema do racismo no Brasil. Ao utilizar a tese de Gilroy, o autor salienta que, *“não é o corpo negro, em seu sentido físico, absoluto, que aproxima as vidas na diáspora, mas formas similares de tradução dos processos de exclusão e discriminação aos quais os possuidores de um corpo negro estiveram e estão submetidos nas sociedades modernas”* (2006, p. 119). Compreender essas formas similares de exclusão, nos leva a entender como a música negra na diáspora para Gilroy, implica na possibilidade de potencializar as identidades negras. Por isso, ao considerar o hip-hop enquanto essa potência, o autor chama atenção para o elemento do ritmo e poesia (rap) por conta da comunicação:

A hibridez formalmente intrínseca ao hip-hop não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que quando isto acontece o termo "hip-hop" seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo "rap", preferido

exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro (GILROY, 2001, p. 217).

Dessa forma, as perspectivas apontadas por Gilroy nos guiará, juntamente com outros autores, a compreender a construção de identidade através da música, concentrando-se no rap. Gilroy nos permite traçar alguns paralelos em relação ao *movimento* no Atlântico Negro, uma vez que as identidades diáspóricas especifica a pluralização demonstrada em relação às possibilidades alternativas de diferenciação, “*visto que a lógica da diáspora impõe o sentido de temporalidade e espacialidade, o qual ressalta o fato de que nós não somos o que nós fomos*” (2001, p.23)

Por conta disso, tentaremos demonstrar como o surgimento do hip-hop em solo brasileiro e a emergência de alguns grupos, possibilitou a população negra periférica a identificar-se com o rap através da poética do confronto e das narrativas produzidas por esses sujeitos. Não podemos deixar de mencionar, que a cultura negra brasileira está entrelaçada às identificações desses sujeitos por meio da música antes mesmo do hip-hop, visto que, a música tornou-se um espaço contra-hegemônico frente a cultura nacional no século XX. A socióloga Maria Eduarda Araujo Guimarães em sua tese “Do Samba ao Rap: A música negra no Brasil” (1998) demonstra como os estilos musicais - samba, blocos afro-baianos e rap - abarcam sua gênese nos produtos culturais de grupos negros e mestiços. Nesse sentido, por meio da música produzida por esses grupos, houve uma transformação no conceito de identidade e cultura nacional:

Ao conseguir manter sua originalidade como parte de uma cultura negra, apesar de processo de aculturação a que foi submetida, com imposição de adoção de uma outra cultura, como aconteceu com a religião, onde os cultos tradicionais africanos tiveram que se recobrir pelo culto dos brancos, o catolicismo, criando toda uma referência entre essas duas religiões, que permitia identificar um orixá (divindade dos cultos africanos) com um santo da igreja católica, a cultura negra manteve-se como a forma de resistência dos negros que aqui aportaram, em função do instituto da escravidão, e permaneceu sendo uma das formas mais eficazes de resistência e construção de identidade desses grupos (GUIMARÃES, 1998, p. 230).

O samba é fundamental para compreensão da construção de uma identidade nacional enquanto instrumento de inserção do afro-brasileiro na sociedade branca, trataremos de forma mais íntima esse imaginário nacional no capítulo seguinte. Nesse momento, enfatizamos de forma breve, a relevância do samba enquanto forma (bem) anterior ao rap de mobilizar parcela da população negra enquanto expressão cultural que também estimulou identidades.

Por conta disso, Muniz Sodré (1998), ressalta como o samba tornou-se um discurso tático de resistência do modo de produção dominante:

O samba é coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra. Referindo-se à dança da *mana-chica* campista, um pesquisador acadêmico não pode deixar de observar que “a aparente alegria da música brasileira é apenas inquietação: são os arrancos do bandeirante ambicioso, o desespero do escravo transplantado, o recalcado rancor do índio espoliado”. Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante - perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem - o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros (SODRÉ, 1998, p. 56) grifo do autor

Se o samba conseguiu afirmar valores culturais negros buscando conquistar respeito e mais espaço¹⁰, sendo uma expressão cultural de origem afro-brasileira, “*percebemos que no Brasil a música popular sempre foi uma atribuição de negros e mestiços, desde as bandas formadas nas fazendas por senhores de escravos*” (GUIMARÃES, 1998, p.229). Assim como Sodré, Guimarães também destaca como o samba faz parte da cultura negra atravessando a sociedade brasileira, “*sendo um dos seus símbolos mais reconhecíveis, ao lado do futebol, mas, ao mesmo tempo, se relaciona em nível global com a produção musical negra mundial, seja o reggae, o funk ou o rap*” (1998, p. 230).

Não é o objetivo basilar desse trabalho analisar e discorrer sobre cada gênero musical com concepções culturais vindas dos negros, porém, podemos assimilar aquilo posto por Gilroy ao se referir a música enquanto disseminadora de um “idioma cultural negro” (GILROY, 2001, p. 252). Assim sendo, a música rap torna-se um desses elementos desse “idioma cultural” construído em “*estruturas transnacionais de circulação e de troca intercultural há muito estabelecidos*” (2001, p. 182).

Dessa forma, a novidade na música rap, segundo o antropólogo João Félix, estava não no fato de atuarem no campo político, pois isso pode ser encontrado também no samba e em outros ritmos, a inovação estava na “*forma e no paradigma que adotam*” (FÉLIX, 2005, p. 49). Neste capítulo tentaremos demonstrar como a *forma* da poética do confronto de alguns grupos moldou identificações tornando esses *paradigmas* parte de uma identidade simbólica.

¹⁰ Segundo Hermano Vianna, no livro “O Mistério do Samba” de 2002, os processos de nacionalização do samba não aconteceram apenas através de manipulações das elites políticas e econômicas, contando com a participação de vários sambistas conscientes das vantagens sociais que teriam se conseguissem adentrar os espaços elitizados. Ao descrever o encontro entre Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Villa-Lobos com os sambistas Pixinguinha, Patrício e Donga, o autor busca apresentar como essa reunião teve um valor simbólico no processo de nacionalização do ritmo.

A performatização do “idioma cultural negro” citado por Gilroy, no Brasil estava presente no bailes black que tocavam “*soul, funk, R&B, charm, além do samba*” (FÉLIX, 2005, p. 55). O antropólogo destaca em sua tese que por meio dos bailes *black* que o hip hop ganhou corpo no Brasil, dado que em sua dissertação de mestrado¹¹, ele comprovou como os bailes serviram como “*um locus de construção de uma identidade negra dos seus frequentadores*” e nesse mesmo espaço “*existia um grupo de pessoas organizadas sócio e politicamente, que eram os participantes do Hip Hop*” (2005, p. 61).

No começo dos anos oitenta enquanto ocorriam mobilizações pelas “Diretas Já” no país, com pessoas indo às ruas para manifestar o direito de votar para presidente, os bailes *black*¹² importaram da música negra norte-americana um tipo de som que “mais se falava do que se cantava” tanto que o público, inicialmente, chamava o estilo de “tagarela” contendo quase sempre uma batida de funk no fundo, o ritmo que agradou muito o público ficou conhecido como “funk falado” (2005, p.71):

Pode-se dizer que no mesmo contexto em que parte da sociedade brasileira começa a se rebelar contra a ditadura militar, os bailes black importam dos EUA um tipo de música que servia de inspiração para a luta pela emancipação sociorracial e econômica. À primeira vista, parece que o público estava nos bailes black totalmente alienado referia às lutas pela democratização da sociedade brasileira. No entanto, em uma análise mais minuciosa, podemos notar que aquelas pessoas procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na sociedade brasileira. Logo, a democratização do Brasil para eles tinha um outro significado (FÉLIX, 2005, p. 71)

Além das músicas estadunidenses, os videocliques apresentavam um novo tipo de dança, que segundo Félix, alguns de seus passos já eram praticados por parte dos frequentadores dos bailes (2005, p. 72). O antropólogo ressalta que após o lançamento do LP “Thriller” de Michael Jackson em 1984, esses passos inovadores eram o *break*, que no Brasil houve a influência dos movimentos corporais estadunidenses acrescentados a passos inspirados na capoeira (2005, p. 72). Para realizar o *break* nos bailes *black* era indispensável um espaço livre no salão o que começou a incomodar os demais frequentadores obrigando os praticantes de break a procurar novos locais para praticar a dança mais livremente.

¹¹ Cf. FELIX, João Batista de Jesus. Chic Show e Zimbabwe: a construção da identidade nos bailes black paulistanos. Dissertação de Mestrado FFLCH/USP. 2000.

¹² “Os bailes black contemporâneos surgiram em São Paulo na segunda metade da década de sessenta. Eles são originários de festas de aniversários, de casamentos, de batizados em residências, que eram animadas por Discs Jockeys (DJ). Ao mesmo tempo são também resultado do desenvolvimento tecnológico da época. O nome black demonstra uma forte influência identitária negra nessas novas organizações de lazer” (FÉLIX, 2005, p. 50).

Para o sociólogo Márcio Macedo, em sua análise sobre o hip hop paulista¹³, as músicas tocadas no baile com estilo de serem mais faladas do que cantadas foi o instante que o rap se inseriu através dos jovens negros que frequentavam esses espaços. Segundo Macedo, a “onda break” iniciou-se em São Paulo com jovens praticando a dança na região central da cidade, se apresentando em frente ao Teatro Municipal inicialmente mas logo mudando-se para esquina das ruas Dom José de Barros e 24 de Maio. Para o autor, “*o espaço da rua constituiria um elemento de afirmação e identidade do break e, posteriormente, do hip-hop nesse período*” (MACEDO, 2016, p. 28).

A ida para lugares abertos e públicos configurou, assim, um movimento que se esquivava dos constrangimentos do espaço regulado dos bailes. Ao mesmo tempo, apresentações em vias públicas poderiam render pequenos ganhos monetários ao se “passar o chapéu” no final das performances. Esses trocados complementavam a já escassa renda desses jovens, em sua maioria pobres, desempregados ou em ocupações precárias como office-boys (mensageiros de escritórios). (MACEDO, 2016, p.28).

Um de seus precursores, além de uma figura de destaque, foi Nelson Triunfo que levou a dança para abertura da novela “Partido Alto” da TV Globo juntamente com seu grupo de dança Funk Cia., da qual ele era fundador e líder: “*Ao som de “Enredo do Meu Samba”, os b-boys do grupo de Triunfo executam passos da dança americana juntando o tradicional (samba) com o moderno (break)*” (2016, p.28).

A “onda break” nesse período foi tão popular que essas aparições do grupo de Triunfo, juntamente com lançamentos de filmes como *Beat Street* (1984) e a circulação da revista nacional *Break* (1984) , que teve dois números, a concepção de que o break era um dos elementos do hip-hop começou a ser inserida pelos praticantes da dança.

Em setembro de 1984 começou a circular a revista nacional *Break*, que teve dois números. A publicação apresentava fotos, explicava o nome e origem dos principais passos da dança e descrevia o surgimento e desenvolvimento da manifestação no Brasil. Este ano ainda veria a gravação do primeiro registro fonográfico de um disco em *breakbeat*, que seria realizado pelo grupo Black Juniors e lançado pela gravadora RGE, intitulado *Break*, vendendo uma quantidade considerável de cópias e garantindo participações em programas de televisão (MACEDO, 2016, p. 28-29).

Em 1985 devido a conflitos entre b-boys¹⁴, comerciantes e polícia, os praticantes deslocaram-se para a estação de metrô São Bento. De acordo com a polícia, o número de pessoas atraía e estimulava roubos dificultando o trabalho dos comerciantes (2016, p. 29). De

¹³ MACEDO, Marcio. Hip hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR., Heitor (org.). Pluralidade urbana em São Paulo. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016.

¹⁴ “B-boy é uma abreviação para break boy, que faz referência ao indivíduo que dança o break dance, uma das danças de rua que compõem o hip-hop. O equivalente feminino do b-boy é a b-girl” (MACEDO, 2016, p. 25).

acordo com Macedo, comparada às ruas do centro, a São Bento equivalia uma melhoria e foi nesse espaço coberto, *“livre da vigilância policial e com um piso apropriado para prática da dança”*, que os outros elementos do hip-hop começaram aparecer. Segundo Nelson Triunfo, *“ali se formou o embrião do hip-hop brasileiro, porque o espaço começou a se popularizar e atrair muita gente que hoje é referência nacional, como os Racionais, o Thaíde, o Hum, os grafiteiros Os Gêmeos, o Marcelinho Back Spin e muitas outras pessoas”* (depoimento de Triunfo a Buzo *apud* MACEDO, 2016, p. 29).

Dessa forma, o público que frequentava a São Bento começou a diversificar tornando o local que reúne b-boys, MCs, DJs e grafiteiros um ambiente de socialização, refúgio para praticar sua arte e trocar informações. Essa época ficou associada ao “bater lata”, expressão usada devido à falta de equipamentos de som apropriados para fazer as batidas que acompanham o rap: *“MCs, DJs e b-boys produziam a mesma com o beat box (efeito de imitar as batidas com som produzido pela boca) ou batendo nas latas de lixo do metrô. Ter “batido na lata” é, até hoje, usado como um sinal de prestígio e distinção no hip-hop paulista, que traz autoridade e respeito”* (MACEDO, 2016, p. 29-30).

Nesse sentido, a ideia de um movimento formado com os quatro elementos começou a tomar corpo na São Bento iniciado primeiro pelo *break*, que surgiu nos bailes *black*, em seguida juntando os outros elementos. Ainda em 1985 devido ao aumento de grupos de rap na Estação São Bento, surgiu a organização de um concurso no qual os melhores grupos teriam suas músicas gravadas acarretando em mais destaque para o rap dentre os quatro elementos do hip-hop¹⁵. Nesse início os grupos não assumiram uma conduta política contestadora, era período do “rap estorinha” com rap’s como “Rap da Pipoca”, “Melô do Bastião”, “Rap do Cachorro” dos MCs Pepeu e Mike:

Era o momento do “rap estorinha”. Pepeu era frequentador da São Bento e, diferente das outras gravações anteriores feitas no Brasil e que faziam uso da fala ritmada, estabelece uma associação direta ao ritmo rap e ao hip-hop no seu trabalho. Em 1987 a equipe de som Kaskatas lançaria a primeira coletânea de rap do Brasil, intitulada *A Ousadia do Rap*, composta por sete faixas. **As letras desses primeiros raps versam sobre temáticas diversas como dança, diversão, festas, sociabilidade, consumo, letras satíricas, proezas masculinas, relacionamentos, cotidiano das ruas e até mesmo letras românticas (as chamadas “melodias”) cantadas em inglês. Não há uma politização explícita nas letras** e existe pouca referência aos quatro elementos do hip-hop (MACEDO, 2016, p. 30. grifos nossos).

¹⁵ Segundo Félix, esse concurso foi realizado pelos donos da Equipe de baile black Zimbabwe, que possuíam um selo denominado Zambeze (FÉLIX, 2005, p.77).

O grifo acima demonstra como as temáticas das primeiras letras estavam ligadas ao lazer e em sua maioria não manifestaram contestações sociais. A partir de 1988 o rap nacional entrou categoricamente no mercado fonográfico, sendo lançadas coletâneas¹⁶ que continham letras com teor mais politizado. A coletânea *Hip Hop: Cultura de Rua* contava com a grande revelação da dupla Thaíde e DJ Hum, com a música “Corpo Fechado” que tocou nas rádios, possibilitando apresentações da dupla pelo país e aparições na TV. Com versos que apresentavam a origem periférica de Thaíde afirmando que nasceu numa favela e versos sobre sua identidade a partir da periferia, “*meu nome é Thaíde e não tenho rg*” e em outro momento “*não nasci loirinho com o olho verdinho/sou caboclinho comum nada bonitinho*”. Essa música, segundo Macedo, colocou “*o rap em evidência pública pela primeira vez no Brasil*” (2016, p. 30). Mas foi em “Homens da Lei” nessa mesma coletânea, que a dupla apresentou uma crítica à ação da polícia no Estado de São Paulo e região metropolitana como Osasco e ABC com versos que contestavam a conduta policial que “*mata o povo e não vai para a prisão*” e “*somem pessoas, onde enfiam eu não sei/não podemos dizer nada, pois não somos da lei*” bem como as abordagens abusivas: “*Agora não posso mais sair na boa/porque ela me para e me prender à toa/não adianta dizer que ela está errada/pois a Lei é surda, cega e mal interpretada*”.

Nesse mesmo ano ocorreu uma certa autonomia de MCs e DJs em relação aos grafiteiros e praticantes de *break*, estabelecendo uma divisão espacial na qual os rappers deixaram de frequentar a estação São Bento e passaram a ir para Praça Roosevelt. Segundo o líder dos Racionais MCs, Mano Brown, em entrevista afirmou que essa divisão também estaria ligada a negritude e afirmação da necessidade de ter um lugar voltado para o rap:

Eu comecei a achar que tinha que ter mais preto no movimento, se o movimento era de preto, então, tinha que ter preto, e não havia muitos. Eu e Blue, a gente sempre teve essa visão: nós temos que ter um lugar que só vai colar quem é mesmo, e aí na Roosevelt começou a favela em peso a colar, porque aí já não era tanto o hip-hop, mas o rap! Tinha o break, mas ali já era época do rap mesmo. O rap passou a ter mais destaque, eu acho, pela própria forma de se expressar. O rap, ele tem voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do hip-hop não têm. São artes caladas! A dança, muro pintado, são de igual valor, mas não tem como você negar que o rap é música, e a música é foda! Então, na época, o pessoal do hip-hop não entendia e criou até uma rivalidade. (Mano Brown, entrevista a DJ TR, 2007 *apud* D’ANDREA, 2013, p. 72-73)

¹⁶ Além da citada *Hip Hop: Cultura de Rua*, que foi gravada pela Gravadora Eldorado. Foi lançada pela Five Star Records, da equipe de som Chic Show, *O Som das Ruas*, apresentando artistas como a dupla adolescente Os Metralhas, o MC NDee Rap (posteriormente Ndee Naldinho) e o grupo romântico Sampa Crew. Por fim, pela gravadora independente Zimbabwe Records, seria lançada a coletânea *Consciência Black Volume 1*. (MACEDO, 2016, p. 30-31).

No ano seguinte, Milton Sales, responsável pela fundação do grupo Racionais MCs, criou o MH20: Movimento Hip-Hop Organizado, sugestionando uma posição política que alguns grupos já estavam manifestando nas letras criticando o racismo, violência policial e pobreza. Segundo Macedo, foi “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis” do futuro grupo Racionais MCs que “apontavam uma estética que se tornaria hegemônica na década seguinte” (2013, p.73). Influenciados por grupos estadunidenses como N.W.A, Public Enemy e KRS One, os artistas começaram a inserir questões sociais e políticas de maneira categórica em suas letras.

Distintos estudos em torno do hip-hop no Brasil (Silva, 1998; Guimarães, 1988; Felix, 2005; Macedo, 2016; Botelho, 2018), sublinham que quando surgiu o movimento no país, inicialmente, não foi assumida uma postura política, uma vez que, o *break* e as primeiras letras de rap tinham a finalidade de entretenimento nas festas. Com Thaíde e Dj Hum e o grupo Racionais MCs a politização nas letras começou aparecer, bem como a conscientização sobre questões sociais e raciais, tornando uma característica central na década de 90 que foi marcado pelo disco de estreia dos Racionais, o “*Holocausto Urbano*”, como destacado por Macedo: “*O elemento rap começava a se tornar hegemônico na representação do que se entendia por hip-hop, repetindo uma lógica que já ocorria nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 1980. Porém, tanto o hip-hop como o rap ainda estavam associados a uma cultura de rua*”, com letras que falavam sobre diversão, mulheres e festas. O autor destaca que com o tempo houve um “*deslocamento, que levaria a uma politização das letras e uma identificação do hip-hop muito mais como uma cultura negra do que necessariamente de rua. Holocausto Urbano, o disco de estreia dos Racionais MCs, marca esse novo momento*” (MACEDO, 2016, p. 31).

Devido a isso, o lugar de fala que nos referimos no começo desta seção começou a ser moldado enquanto parte daquilo que perpassa os jovens da periferia. O marco desse momento com o disco citado acima demonstra como o local de origem desses jovens construía uma interlocução periférica possibilitando que a politização das letras começasse a conscientizar as pessoas desses locais por meio desse espaço performático. Veremos na próxima seção a importância de alguns grupos, incluindo o Racionais MCs, para produção dessas narrativas e da poética do confronto enquanto forma de compreender os relatos sobre problemas sociais e raciais vivenciados nesses espaços.

1.2 - Identidade periférica na primeira geração do rap

O ponto de partida para o entendimento de como o discurso do rap moldou uma identidade voltada para periferia está no impacto que os grupos e rappers tiveram nesses locais a partir da década de 1990 e na concepção de comunidade que é criada pelos rappers. Nesta subseção tentaremos entender como a primeira geração do gênero musical produziu narrativas capazes de representar jovens de periferia, em sua maioria negros, elaborando identificações que delinearão por meio desse espaço performático um campo de sentidos para as gerações posteriores. Para compreender a construção de identidade a partir desse diálogo feito de “mano para mano”, iremos demonstrar através de alguns importantes grupos dessa geração, como eles são responsáveis por essa forma de interlocução que deu voz a sujeitos periféricos.

A escolha dos artistas não é eventual, entendendo a relevância de grupos como Racionais Mc's, Facção Central, RZO, Sabotage, para produção de narrativas que moldaram alguns fundamentos para as próximas gerações do rap e pessoas vindas da periferia. Emicida em entrevista para o UOL em 2014 reconhece a importância da geração anterior: “*Sou extremamente grato, muita gente comeu pedra antes de mim, a cultura hip-hop abriu caminho com dificuldade. Se não tivesse Racionais, Facção Central, Sabotage e outros, não tinha Emicida, não tinha Rael*”¹⁷. Em função disso, tentaremos demonstrar como a poética do confronto constituiu parte da primeira geração do rap nacional através de narrativas que relataram problemas sociais, raciais e do cotidiano periférico.

Outra não-eventualidade colocada nesta subseção é a poética da agressividade empregada nas narrativas desses grupos. A linguagem musical do rap, enquanto gênero é caracterizado pelo limite entre a fala e a canção ou canto falado, em sua essência não são utilizados instrumentos musicais e sua poética está relacionada, em sua grande maioria, às experiências subjetivas do compositor. Devido à relação próxima entre a fala e a entonação - o canto falado - e ao modo como os rappers rimam, o conceito de figurativização, conforme abordado por Luiz Tatit para descrever o recurso essencial de conexão entre letra e melodia em qualquer canção, pode ser útil para entender o canto falado no rap:

A passagem do século XX ao XXI foi marcada, no terreno popular, pela explosão do rap, gênero bastante comprometido com a mensagem linguística, e que, portanto, não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão

¹⁷ Redação Glamurama. Emicida fala sobre miséria, política e música em ensaio para a revista Poder. UOL. 2014. Disponível em:

<<https://glamurama.uol.com.br/notas/emicida-fala-sobre-miseria-politica-e-musica-em-ensaio-para-a-revista-poder/>>. Acesso: 15/01/2023.

expressividade à letra. Aqui, ao invés, não contamos com precisão no âmbito da sonoridade e muito menos com a escrita que sempre garantiu o registro da forma, por mais complexa que fosse, na música culta. Os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases e, se aproveitam algumas recorrências musicais, distribuem-nas pelo plano da expressão da letra, gerando rimas e assonâncias que colaboram na memorização dos longos discursos. O resto é força entoativa quase pura que pouco concede aos ritos musicais de estabilização sonora (TATIT, 2010, p. 14).

O tom de revolta empregado na poética dos rappers e ao “modo de dizer” colocado por Tatit, nos leva a tentar entender o que estava acontecendo no contexto social que revoltava tanto esses jovens de periferia. A forma de tratar os assuntos vivenciados por pessoas negras, como o cotidiano de violência, as denúncias de racismo em tom de revolta, estava intrínseco na repressão sofrida por essas pessoas por meio da exclusão, discriminação e violência. A cidade de São Paulo na década de 1990 ganhou protagonismo mundial ao ter o distrito de Jardim Ângela, na zona Sul da capital paulista, considerado a região mais violenta do planeta pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1996¹⁸. No ano seguinte, Diadema, na Grande São Paulo, foi considerada cidade mais perigosa do Brasil, com “140,4 homicídios para cada grupo de 100 mil habitantes”¹⁹ mais de cinco vezes superior à média brasileira à época. A violência dessa década contribuiu para os grupos paulistanos relatarem e denunciarem os problemas sociais, ora criando narrativas do cotidiano que estavam ligadas a violência por meio da polícia e ao Estado, ora relatando a violência sofrida por meio da exclusão social, racismo e crime organizado. Veremos adiante como o Massacre do Carandiru, por exemplo, contribuiu para os índices de violência nesse período em São Paulo, bem como o relato desse evento na letra do grupo Racionais Mc’s.

É fato notório que discorrer sobre pobreza, violência nos bairros periféricos e o racismo que permeia boa parte dessas temáticas, contribuíram para que os grupos criassem narrativas através de um discurso que confronta e conscientiza seus ouvintes. Por conta disso, escolhemos demonstrar os grupos e rappers paulistas, devido à três fatores importantes: i) o surgimento do hip hop ser na capital paulista, emergindo assim diversos grupos das periferias desse local; ii) a violência da década de 90 em São Paulo e região metropolitana, momento que é o “boom” do rap nas periferias e o destaque de grupos que se consolidaram na cena nacional; iii) a influência desses fatos na vida e obra de Emicida que também é paulista e

¹⁸ Rádio CBN. Jardim Ângela - Seu Bairro, Nossa Cidade. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jkncTq6mHWU>>. Acesso: 15/01/2023.

¹⁹ Folha de São Paulo. Diadema é a cidade mais violenta do país. São Paulo. 1999. Disponível em: <<https://shre.ink/2gvE>>. Acesso: 15/01/2023.

compartilhou intrinsecamente de questões apontadas pela primeira geração, intervindo em suas concepções enquanto sujeito periférico e rapper.

A identificação com os grupos, suas narrativas e modo de interlocução podem ser entendidas como forma de compartilhar experiências em comum que certos grupos de pessoas criaram, nesse caso, com a primeira geração de rappers paulistanos. Além de destacar a importância deles para a consolidação do rap nacional, veremos como essas experiências tornam-se um compartilhamento de significados das periferias, criando uma comunidade, que é entendida pela estudiosa dos fenômenos cancionais brasileiros, Santuza Naves, como um *“deslocamento do conceito de nação”* uma vez que o espaço geográfico correspondente às fronteiras do Estado-nação, é caracterizada *“por um outro, cujo limite obedece a um corte transversal no planeta determinado pela trajetória (real ou fictícia) de membros das comunidades em questão, sejam elas étnicas, de orientação sexual, de gênero, etc.”* (SANTUZA, 2018, p. 194-195). A autora discute como os rappers buscam reconfigurar a identidade negra em “moldes atualizados”, nos quais à idéia de comunidade *“sugere, uma redefinição dos postulados e das práticas políticas que se fundamentam em pressupostos ‘modernos’ herdados do Iluminismo”* (2018, p. 195).

Feitas estas breves considerações sobre a forma de interlocução, a violência da década de 90 e a noção de comunidade, tomamos como primeiro exemplo para pensarmos as questões postas até aqui, o grupo Racionais Mc’s, formado por quatro integrantes negros, provenientes de bairros periféricos da cidade paulista. O grupo surgiu em 1988 a partir da ideia do produtor Milton Salles de fazer a união de dois grupos: um formado por Mano Brown e Ice Blue, vindos da zona sul paulista, e o outro formado por Edi Rock e DJ KL Jay, oriundos da zona norte. Batizados com nome de Racionais Mc’s, o grupo nesse ano, gravou as faixas “Pânico na zona sul” e “Tempos Difíceis”, dando visibilidade ao grupo na cena paulistana.

Segundo o sociólogo Tiarajú D’Andrea, o lançamento do álbum “Raio-X Brasil” o grupo passou a ser famoso para todas as periferias da cidade, *“de símbolo importante de um gênero musical, o grupo passava a se apresentar como expressão de toda a situação social, sendo conhecido e reconhecido como tal”* (2013, p. 80). A denúncia referente a violência na periferia e o racismo estavam presentes nesse álbum, que foi lançado em 1993, um ano após 87,5% das mortes causadas por policiais acontecerem na cidade de São Paulo e região

metropolitana²⁰. “*Homem Na Estrada*” é uma das principais músicas desse álbum, relatando a vida de um ex-presidiário morto pela polícia, no qual eles destacam:

A justiça criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário
Te chamaram pra sempre de ex-presidiário
Não confio na polícia raça do caralho
Se eles me encontram baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim
Eu sangraria até a morte
(Racionais MCs - *Homem na Estrada*, 1993).

A denúncia se estende ao campo da justiça criminal, posto que “ex-presidiário” assinalando a identidade de alguém que cumpriu pena, que é demarcado cotidianamente as sociabilidades desse “alguém” em todas as esferas de sua vida como a moral e a esfera familiar, por exemplo. Em função disso, os discursos envolvendo o sistema carcerário também ganharam forças naquela década, afinal em síntese, os jovens negros que não estavam sendo assassinados pela polícia, estavam sendo presos.

Por ser uma música surgida entre a população pobre, o rap tem, na grande massa carcerária brasileira, composta majoritariamente de negros e pobres, um público fiel e rapper em potencial. O movimento é de mão dupla: o rap tematiza o mundo da cadeia, ponto final daqueles que se envolvem com o crime e com a violência – ameaça vivida de forma próxima e intensa por grande parte dos moradores da periferia –, e as prisões produzem rap (ZENI, 2004, p. 233).

O tema sobre o sistema carcerário volta no álbum “*Sobrevivendo no Inferno*”, na faixa “*Diário de um detento*” confrontando a forma que se deu o massacre do Carandiru em 1992, contendo uma letra escrita por um dos presidiários, Jocenir, com algumas modificações de Mano Brown. A letra que versa sobre a desumanização dentro desses espaços, alegando que “*quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio, o ser humano é descartável no Brasil*”, além de rimas direcionadas às autoridades carcerárias e policiais, “*ratatata, Fleury e sua gangue/vão nadar numa piscina de sangue/mas quem vai acreditar no meu depoimento? dia 3 de outubro, diário de um detento*”. A música virou um hino contra os maus tratos vividos pela população carcerária no Brasil e seu videoclipe recebeu dois prêmios em 1998 pela emissora de tv, MTV nas categorias “Melhor Vídeo de Rap” e “Escolha da Audiência”.

O lançamento de “*Sobrevivendo no Inferno*” em 1997 fez o grupo ter visibilidade e reconhecimento “*para o todo da sociedade*” (D’ANDREA, 2013, p. 85). E com CD lançado

²⁰ A antropóloga Tereza Pires indica que: “Assim como em outras cidades brasileiras, a polícia é parte do problema da violência. O uso de métodos violentos, ilegais ou extralegais por parte da polícia é antigo e amplamente documentado” (2000, p. 135). Cf. CALDEIRA, Teresa P. do Rio. 2000. *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp. 399 pp.

em 2002, “*Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*”, houve a afirmação do grupo no cenário musical nacional.

De 1996 a 1999, os índices de homicídio na cidade de São Paulo alcançam níveis alarmantes. Coincidência ou não, as temáticas da violência e da criminalidade ganham uma atenção nunca antes vista na obra dos Racionais. Muitas letras passam a fazer narrativas do crime e da vida de criminosos. As letras com narrações sobre a vida na periferia passam a enfatizar a violência. Começam as narrativas religiosas como clamor de um tempo de morte e opressão. Começa a reflexividade com relação à própria obra e ao espaço social ocupado pelos artistas (D’ANDREA, 2013, p. 85)

O álbum “*Sobrevivendo no Inferno*” teve um impacto artístico significativo dentro do cenário do rap, tendo um reconhecimento gradual. Em 2015 o prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, presenteou o papa Francisco com o disco na sua visita à cidade. Em 2018 foi lançado o livro sobre o álbum, levando a obra a se tornar leitura obrigatória em vestibulares. Além de ter despertado interesse acadêmico com diversas produções de artigos, dissertações e teses. Sendo um álbum que contém visões complexas e alcança outros públicos, o discurso ainda é feito para representar seus “manos”. Propondo aos seus iguais, maneiras de sobreviver aos infernos cotidianos causados pela desigualdade social e o racismo. Essas formas de sobrevivência ganham um tom de pregação, que segundo Acauam Silvério de Oliveira, autor do prefácio do livro “*Sobrevivendo no Inferno*” (2018), aponta que houve uma “teologia da sobrevivência”:

Seu objetivo maior é formar os sujeitos para a construção de uma ética comunitária que os permita viver a “vida loka” – o estado geral de precarização das condições de existência marcadas pelo risco iminente e pela contingência – sem desandar, ou seja, permanecendo vivos. (OLIVEIRA *apud* RACIONAIS MC’S, 2018, p. 32).

Contendo faixas como “*Tô ouvindo alguém me chamar*” e “*Rapaz comum*” com narrativas sobre pessoas baleadas, “*Periferia é periferia em qualquer lugar*” fazendo uma exposição da vida das periferias do Brasil, relatando a violência e a pobreza, com versos como “*muita pobreza, estoura violência/nossa raça está morrendo/não me diga que está tudo bem*”. Além de “*Mágico de Óz*” e “*Fórmula mágica da paz*” que para o sociólogo Tiarajú, “*as palavras mágico e mágica nos títulos é coerente com as letras, nas quais a saída para a violência só se daria em outro plano que não o concreto ou da realidade vivida, ou seja, por fantasia ou por mágica*” (D’ANDREA, 2013, p. 86).

Aquilo posto por Acauam Silvério enquanto uma “*construção de uma ética comunitária*” pode ser entendido como parte da comunidade, mesmo que imaginada, vai se delineando nesse período através das músicas emblemáticas do grupo. A experiência

compartilhada através dessas narrativas, não eram mais só representações do cotidiano, o grupo assumiu um discurso de orgulho de onde vem, de suas raízes periféricas, que acabou fortalecendo, *“a ideia de um sujeito que assume sua condição, por vezes de precariedade, mas que ainda assim tem orgulho do seu lugar e atua de forma política e questionadora através dele”* (ANGELINI, 2020, p. 98).

A psicanalista Maria Rita Kehl, em seu artigo sobre o grupo, *“Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo”* (1999) nos leva a refletir sobre as experiências compartilhadas na periferia que o grupo aborda simbolizando o desamparo através da exclusão social:

A identificação me facilita as coisas; aposto no espaço virtual, simbólico, e portanto inesgotável, da fratria e me passo para o lado dos manos, sem esquecer (nem poderia) a minha diferença – é de um outro lugar, do “meu” lugar, que escuto e posso falar dos Racionais MC’s. É porque eles falam diretamente não apenas à minha má consciência de classe média esquerdista, mas ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos atuais discursos neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização em que se encontram. Milhares de crianças e jovens cujas vidas correm o risco de ser apenas o “efeito colateral que o seu (meu!) sistema fez” (“Cap. 4, Versículo 3” – Mano Brown). É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC’s o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 90 (KEHL, 1999, p. 97).

Essa fase dos anos 90 do grupo, nesse trabalho, torna-se mais importante por conta do peso que esse período tem para formação de identidades através do rap. As músicas do grupo tocaram nas favelas de todo país como uma espécie de cântico periférico que mostrou ao jovem daquela época que era possível ter orgulho da sua cor de pele, do seu lugar de origem e da sua maneira periférica de enxergar o mundo. Homogeneizando que periferia é periferia em qualquer lugar, os jovens desses espaços se sentiam representados pelo grupo e suas narrativas. Cabe salientar aqui, que nem todo jovem que escutava rap tinha o sonho de se tornar um rapper, mas alguns, enxergam essa possibilidade por sentirem que eram parte de algo. O discurso desses grupos dos anos 90 moldou e inspirou outros grupos e rappers, incluindo Emicida. Ele próprio já afirmou que não existiria como rapper sem o impacto dos Racionais Mc’s. Na minissérie produzida pelo grupo por conta do livro lançado em 2018 referente ao disco “Sobrevivendo no Inferno”, Emicida foi o quarto convidado e enfatizou a importância da obra do grupo para sua trajetória e também para música brasileira:

Não é exagero nenhum dizer que se não existisse o Racionais, não existiria o Emicida, tá ligado? Se não existisse esse disco não existiria nenhum dos meus, sacô? O fato desse disco está se transformando num livro não é importante pra música rap, porque o Racionais transcende a música rap. (...) Acho que isso aqui é fundamental pro Brasil, principalmente para esse Brasil que tamo vivendo agora, tendeu? Para que as pessoas consigam através dessa narrativa, olhar pelos olhos de pessoas que não tiveram os mesmos privilégios que ela (EMICIDA, 2018)²¹

A poética da agressividade abriu espaços importantes para que o gênero musical existisse enquanto um discurso notável e crítico. Mesmo marginalizado por conta das gírias, roupas e é claro pela cor da pele da maioria dos mc's, o rap foi ganhando visibilidade dentro do mercado fonográfico, alcançando outros públicos, no qual: “*a mídia se entregou ao rap e não vice-versa*” (EDI ROCK *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 6). Esse discurso crítico, que também faz parte da trajetória de Emicida enquanto rapper, demonstra como ele se vinculou às abordagens que confrontavam tomando para si alguns fundamentos da primeira geração, como forma de aprender com quem veio antes e trilhar um caminho sem esquecer dessa origem.

Gostaríamos de abordar ainda nesta subseção, outro grupo que contribuiu para o desenvolvimento do rap nacional, salientando sua importância - também destacada por Emicida em entrevistas - mesmo mencionando brevemente. O grupo Facção Central, que já passou por mudanças em sua formação e integrantes, contudo nunca abandonou seu discurso radical e anti cordial, caindo como uma “bomba” no cenário do rap nos anos 90:

Facção Central não disfarça sua posição radical, antissistema é um eufemismo para descrever a postura do grupo, em suas palavras eles são “Testemunha da carnificina em baixo da chuva de tiro” e seu testemunho é cruel e implacável, sem meias palavras, sem respeito por aqueles que nunca os respeitam e não respeitam seu povo, seu objetivo é claro “Injetar ódio no cérebro do conformado, informação no desinformado e autoestima no derrotado (GOMES, 2019, p.51).

O grupo sempre manteve um discurso radical, agressivo e rimado de forma a causar incômodo a ponto de serem ainda menos aceitos pela sociedade e pela indústria musical. Com narrativas totalmente centradas nos problemas das comunidades periféricas, sem rodeios e frequentemente alegando que o Brasil estava imerso em um conflito, conforme apontado pelo historiador Roberto Camargos:

O Facção Central produziu boa parte de sua obra partindo do princípio de que o Brasil vive uma guerra. Por certo, uma guerra muito particular. Ela, que não é declarada, envolve todos os segmentos da sociedade e gera vítimas cotidianamente, em vários níveis (CAMARGOS, 2017)

Boa parte das letras do grupo expressam aversão a realidade dolorosa, contendo um

²¹ Racionais: Sobrevivendo no Inferno por Emicida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY>>. Acesso: 02/08/2021

tom revoltado e afrontoso referente às questões vivenciadas pela população periférica e muitas vezes, pelos próprios integrantes, que não estavam dispostos a “maquiar” essa veracidade, como por exemplo na letra de *“A marcha fúnebre prossegue”*, que o enunciador alerta: *“Tá rindo quer dançar quer se divertir/meu relato é sanguinário playboy não vai curtir”*. Nessa mesma letra, os rappers lamentam a falta de outras temáticas em suas letras alegando que eles não falam de outras coisas, pois no cotidiano não experienciaram outros acontecimentos ou pelo menos, eles, dão foco as temáticas embasadas na não romantização da periferia: *“Queria só rimar choro de alegria/Mas na favela não tem piscina armário com comida/É só gambê gritando deita pro mano de escopeta”*.

Nas denúncias recorrentes da violência nesse trecho da música pode-se entrever a tensão contida no relato, que indica os grupos empobrecidos de menores ou delinquentes que se posicionam e expõe contra o jogo desigual de sobrevivência, em que a polícia cumpre um papel central de manutenção dos desníveis sociais econômicos brasileiros. O flow é denso, e articula uma fala ritmada em compasso sobrepondo a um fundo harmônico de violino produzido em sintetizador e tem como ponto forte o refrão. Camargos (2017) ainda discute que na visão desses sujeitos não há admiração ou exaltação de coisas superficiais do cotidiano e que, *“nessas canções só há espaço para os malditos e marginalizados, de um lado, e para os seus algozes, de outro”*.

Além das músicas e de uma trajetória marcada por um discurso desafiador contra o sistema, o livro de Eduardo Taddeo, um dos integrantes, intitulado *“A guerra não declarada na visão de um favelado”* (2012), destaca-se como importante para compreender as representações de violência nas letras do grupo, a violência letal enfrentada pelos jovens das periferias, a miséria e encarceramento em massa dessa população:

Qual seria a mola propulsora para o desencadear de tantas mortes bárbaras? Qual seria a real explicação (ou explicações), para a combustão que incendeia o pavio da banana de dinamite chamada Brasil? A injustiça social, que faz de homens famintos: ladrões, sequestradores, traficantes e latrocidias? O sentimento de impunidade, tão comum em uma das pátrias mais corruptas da Terra, acostumada a absolver canalhas que compram iates por meio de merendas escolares com prazo de validade vencido? (TADDEO, 2012, p. 80).

Taddeo é um bom exemplo de alguém que resistiu e converteu-se a escritor, deixando esse estigma de “bandido” (por ser favelado), e se estabelecendo como um intelectual que elabora reflexões, questionamentos, há uma reinvenção nesse cotidiano de violência que nos mostra outras formas de existir e re-existir.

Racionais Mc’s e Facção Central nos permite compreender como a primeira geração do rap tomou para si a abordagem que relatava, denunciava, questionava e consequentemente,

buscavam conscientizar sobre problemas sociais e raciais desses espaços. Nesse momento, já podemos questionar, como essa poética do confronto pode produzir identidade? Não seria possível responder essa indagação se não pensarmos sobre representação através dessas narrativas. Já que, o discurso por meio do gênero musical não é algo neutro nem simplório, mas uma maneira de produção social que articula vivências e convicções que levam em consideração os contextos histórico-sociais de quem o utiliza.

Dado que o rap é um gênero musical que dispõe suas reivindicações por meio das narrativas, entendemos isso dentro de um campo simbólico. À luz da perspectiva dos Estudos Culturais, a teórica Kathryn Woodward na obra em conjunto com Stuart Hall²², utiliza o termo “simbólico” delineando que devemos reconhecer a distinção entre condições materiais e simbólicas. As condições materiais referem-se às circunstâncias tangíveis, como conflitos reais, problemas econômicos e sociais. As condições simbólicas envolvem a maneira como os indivíduos atribuem significado a essas práticas e relações materiais por meio de representações e linguagem: “*A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito*” (2000, p. 17). Por isso, os sistemas simbólicos são importantes para que o sujeito consiga significar suas experiências:

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p. 17).

Sendo assim, as narrativas construídas pelos grupos de rap representam parte de suas experiências ou de seus semelhantes, fazendo com que a comunicação com jovens periféricos provocasse uma identificação de “mano para mano” gerando uma locução própria que se distanciava da compreensão de quem não pertencia aquele lugar. Trazendo o pensamento de Stuart Hall, a linguagem pode funcionar como um sistema de representação, pois através dela se atribui sentidos que produzem significados. Segundo o autor, é através da utilização que fazemos das coisas, o que pensamos, dizemos e sentimos que por meio da representação, damos os significados. A representação assume centralidade no discurso dos rappers, uma vez

²² SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

que “*usar a linguagem para dizer algo com sentido sobre, ou para representar de maneira significativa o mundo a outras pessoas*” (HALL, 2002, p.2). Além disso, as representações, para o autor, têm muita relevância sobre as identidades, pois como somos representados e como essa representação constrói “quem nós somos” afeta a forma que representamos a nós mesmos (HALL, 2000, p.109).

Por isso que ao cantar sobre a periferia que não vai trair “*quem eu fui, quem eu sou/eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim/ensinamento da favela foi muito bom pra mim*”²³ ou que “*a fúria negra ressuscita outra vez*”²⁴, o Racionais deu sentido as experiências do jovem negro desses espaços, bem como orgulho das origens e da cor da pele. E o Facção demarcou um inimigo da periferia - o Estado - e como era importante entender que há uma guerra não declarada contra a população periférica. Cantando para os jovens que estava “*na hora de parar de mofar no presídio/de estar no necrotério com uma pá de tiros/de ser o analfabeto comendo resto/o viciado que o Denarc manda pro inferno*”²⁵. Dessa forma, a poética do rap, por meio do confronto, produz identidade simbólica através da representação que fornece sentido ao que os rappers estavam construindo com as narrativas. O rap começou a criar novos símbolos de identificação dando novos significados a favela e ao jovem negro, demonstrando como a identidade estava ligada ao lugar de origem e seu universo.

Agora que entendemos essa produção de identidade simbólica, podemos retomar aos exemplos dessa construção de significados que foi se moldando por meio do rap. Após a virada do século, o rap continuou no caminho de utilizar várias letras para relatar problemas sociais, violência e racismo. Tivemos, como já mencionado, “*Nada como um dia após o outro dia*” (2002) do Racionais Mc’s, a ascensão do rapper Sabotage, porém assassinado no auge da sua carreira em 2003, o Planet Hemp dominando a cena do Rio de Janeiro²⁶ e as batalhas

²³ RACIONAIS MCs. Fórmula mágica da paz. In: Sobrevivendo ao inferno. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 1997 Faixa 11

²⁴ RACIONAIS MCs. Capítulo 4, Versículo 3. In: Sobrevivendo ao inferno. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 1997 Faixa 03

²⁵ FACÇÃO CENTRAL Discurso ou Revólver. In: A marcha fúnebre prossegue. IDASUL Fonográfica. São Paulo.

²⁶ Optamos por centralizar a discussão no rap paulista, como já dito anteriormente. Porém é válido notar a importância do Planet Hemp para a primeira geração do rap nacional e da cena carioca. Assim como os Raimundos, em Brasília, o Rappa também no Rio e o movimento Manguebeat, em Pernambuco, o Planet misturava ritmos, protestava através das letras a relevância de se legalizar o uso de *cannabis* e a repressão que o grupo vivenciava. Planet Hemp evidenciou temáticas importantes, além de estar na mídia mostrando o que se passava musicalmente no Rio de Janeiro naquela época. Cf: MUNDIM, Pedro Santos. Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso de legalização de maconha nas músicas do Planet Hemp. Editora Annablume. 2006. 190p.

de freestyle cada vez mais presentes em diversos lugares do país que será abordado mais adiante²⁷.

No ano 2000, “o rap estava no seu apogeu” (TONI, 2015, p. 116), invadindo espaços singulares na MTV e na rádio, além de revistas e jornais dedicados ao movimento hip hop. Foi nesse ano que ocorreu a gravação do disco “Rap é compromisso” que seria lançado no ano seguinte, se tornando um dos álbuns mais eminentes da primeira geração, que consagrou o rapper Sabotage. A produção do disco envolveu “um pelotão de elite do rap paulistano”, a produção executiva ficou por conta dos Racionais MCs e a produção artística do grupo RZO, Rappin Hood e o coletivo Instituto; o disco foi lançado pelo selo Cosa Nostra, dos Racionais MCs (2015, p. 117).

Carinhosamente apelidado de “Maestro do Canão” por seus parceiros do grupo RZO (Rapaziada da Zona Oeste”, Mauro Mateus dos Santos, conhecido como Sabotage, nasceu na favela do Canão, Zona Sul de São Paulo, em 1973. Patricia Curi Gimeno, em sua dissertação intitulada “Poética Versão: A construção da Periferia no Rap” (2009), analisando a relação entre, rap, os rappers e a periferia paulista, a antropóloga destaca que desde a sua infância, Sabotage teve contato com o tráfico de drogas.

Entre os 8 ou 9 anos, Sabotage foi levado por um tio a fazer pequenos serviços para o tráfico de drogas do local. Talvez não fosse possível ser um “cara mais cabuloso” nessa idade. De todo modo, os pequenos serviços cresceram até que, em pouco tempo, ele se tornou um “avião”. Aos 11 anos, foi promovido a “olheiro”; e, aos 15 anos, a “soldado” (GIMENO, 2009, p. 110).

Ainda segundo a autora, Sabotage tentou abandonar o tráfico aos 15 anos, no entanto, a humilhação em outra profissão o fez retornar. Além disso, ele argumentava que todos seus amigos, primos, tios, eram traficantes. No tráfico além de ter uma renda maior, encontrava amizade, proteção e respeito. Ao regressar para esse universo, o Maestro do Canão, também se deparou com mais responsabilidades, o que resultou em restrições de lugares que frequentava, já que significava mais visibilidade e perigo (GIMENO, 2009, p. 111). Aquilo que já falamos sobre experienciar algumas situações e criar narrativas relatando essas vivências tanto individuais, quanto de seus semelhantes, como muito se fez em ambos os grupos apresentados até aqui, também pode ser visto na poesia de Sabotage:

Dois mil graus
É ser sobrevivente
E nunca ser fã de canalha
A luta nunca vale a experiência
É Santo Amaro a Pirituba o pobre sofre, mas vive

²⁷ A temática das batalhas de freestyle será abordado mais adiante, quando apresentarmos a trajetória de Leandro, tornando-se Emicida.

A chave é ter sempre resposta àquele que inflige
 A lei na blitz, pobre tratado como um cafajeste
 Nem sempre polícia aqui respeita alguém
 Em casa invade, a soco ou fala baixo ou você sabe
 Maldade, uma mentira deles, dez verdades
 (Sabotage - Um Bom Lugar, 2000).

Contando um pouco de suas vivências através do rap, Sabotage também manifestava revolta com o tratamento nas abordagens policiais, demarcando tanto a polícia quanto o Estado como inimigos. Na letra da música “*Mun Rá*”, ele relata a atitude desses “*otários*” que “*estão maquinados no morro*” e primeiro atiram para depois prestar socorro, alertando para os recursos que a polícia possui, ele avisa: “*inimigo meu tem Astra, Barca, Blazer e também tem moto*”. A compreensão das estratégias de atuação da força policial e sua alegada autoridade para utilizar da violência influenciou a percepção dos moradores de bairros periféricos em relação aos agentes do Estado. A hostilidade em relação à polícia por parte de grupos marginalizados é frequentemente lembrado nas letras e videoclipes de rap até os dias atuais, tendo em vista que a conduta policial repetidamente resulta em formas de violência, incluindo aquelas que são letais.

Foram os rappers Rappin Hood e Sandrão do RZO que resgataram Sabotage, tornando ele membro da Família RZO. Afastado do universo do crime, envolvido com rappers, sua versatilidade e simpatia eram aspectos apontados por quem convivia com ele. Tanto que, em um videoclipe do grupo RZO em que o diretor Beto Brant percebeu a apresentação de Sabotage, e logo o convidou para participar de seu filme baseado no livro de Marçal Aquino “O invasor” (2002). O rapper fez muito mais do que apenas atuar, ele virou consultor no filme – o mesmo aconteceu no filme “Carandiru” (2003), de Hector Babenco - onde Sabotage contribui com as cenas, através do seu olhar periférico, seu dialeto e sua expressão.

Em janeiro de 2003 enquanto levava sua esposa para o trabalho, Sabotage foi atingido por quatro tiros. No auge de sua carreira, o rapper que saiu do tráfico para fazer versos sobre o cotidiano periférico, teve sua vida interrompida. Com o álbum “O rap é compromisso” lançado três anos antes, o sucesso do filme Carandiru e longe do mundo do crime, a morte do Maestro do Canção abalou o rap nacional tornando-o uma referência significativa para as outras gerações até os dias de hoje.

O assassinato de Sabotage enlutou a cena, trouxe reflexões e o consagrou como um dos maiores rappers do Brasil, consolidado pelos prêmios que ganhou²⁸. A simplicidade,

²⁸ Em 2002 ganhou o prêmio de cantor revelação, além de personalidade do ano; em 2009 recebeu o prêmio que o consagrou como a maior revelação da década e neste mesmo ano foi considerado o maior artista solo da

carisma, modo como tratava as pessoas e a maneira como levou a vida já era motivo suficiente para Sabotage se eternizar, como observa o historiador Roberto Camargos:

Em se tratando de Sabotage, o que se quer perpetuar não é o Mauro que viveu em uma favela da zona sul de São Paulo e se meteu com expedientes condenáveis, mas o papel positivo cumprido por aquele que ‘iluminou mentes confusas/ em várias partes da cidade/ só cultivava os amigos/ aos milhões, sem falsidade (CAMARGOS, 2018, p. 87).

Os sentidos e significados atribuídos a Sabotage após a sua morte, que o tornaram tão prestigiado na cena do rap, influenciou na formulação de alguns valores, estabelecendo um marco histórico próprio e um personagem histórico para ser lembrado (CAMARGOS, 2018, 91). Principalmente pela frase “O Rap é Compromisso”, que diversos rappers citaram em suas letras²⁹, como Karol Conka em “Boa Noite” (2013) “*salve, Sabotage, MC de compromisso/cumpra seu papel/ no céu/ que aqui a gente te mantém vivo*”³⁰ ou ainda a demonstração de admiração de Renan, do grupo Inquérito: “*Pixinguinha do Brooklin, ladrão rap resgatado/Preferiu trocar o 12 pela resposta dos palcos/Fez coisas surpreendentes e eu destaco duas delas/Misturou samba com rap e alegria com favela*”.³¹

Para o historiador Roberto Camargos, a forma de viver e as experiências dizem muito sobre as narrativas, “*os usos e costumes que se podem perceber no dito e no não dito, no juízo dos enunciadores diante do assunto que abordam, na forma como lugares e momentos da realidade social são construídos e pensados nas composições*” (CAMARGOS, 2017, p.70). Por conta disso, a conscientização por meio das letras e vivências do rapper acarretaram ao rap mais uma responsabilidade através do discurso, manter o rap como compromisso, levando os ensinamentos de Sabotage como algo referencial. Tantas disfunções sociais podem ser problematizadas através da vida e obra do rapper, sendo a exclusão social uma delas. A poética do Maestro do Canção eternizou-se enquanto prática de reflexão, confronto e compromisso, moldando concepções que também fazem parte das identidades simbólicas. O rap passou a ser entendido como um compromisso daqueles que se sentiam representados. Sabotage ensinou sobre essa prática criando novos significados para o rap enquanto instrumento de conscientização.

década, todas estas premiações foram conquistadas no prêmio Hutúz. Com a trilha sonora do filme “O Invasor” (2003) produzida por Sabotage e Paulo Miklos, juntos ganharam o prêmio de melhor trilha sonora do festival de Brasília.

²⁹ O historiador Roberto Camargos em seu texto “Se a história é nossa, deixa que nós escreve: os rappers como historiadores” (2018) aborda como Sabotage têm um importante significado pros rappers, através de letras e entrevistas, Sabotage foi e é um símbolo do rap nacional.

³⁰ Karol Conka, “Boa noite”. CD Batuk freak. São Paulo: 2013 (independente)

³¹ INQUÉRITO, Renan. Respeito é pra quem tem. In: Poucas palavras. Campinas: 2013 (independente).

1.3 - O “Homicida de MC” e as batalhas de freestyle

Assim como mencionado anteriormente, no início dos anos 2000 as batalhas de freestyle começaram a surgir em diversas regiões do país tornando-se importantes para o universo de criação e sociabilidade do rap. É nesse espaço que Leandro se tornou Emicida, por conta disso, vamos adentrar o universo das batalhas, a fim de demonstrar alguns aspectos desse espaço que revela tantos rappers, construindo um espaço de união e compartilhamento de experiências e ensinamentos (menos na hora de duelar contra alguém). Isso porque, apropriando-se de palavras descritivas do boxe como “ringue” e “rounds”, as batalhas de rima contém um clima que necessita de controle sobre os impulsos e sentimentos. Em todas, são proibidas agressões físicas, mesmo a modalidade tradicional sendo conhecida como “batalha de sangue”.

A rima improvisada - forma de fazer rima na hora, ou seja, não sendo previamente escritas ou decoradas - também conhecida como freestyle, é a maneira que os MCs batalham, são quarenta e cinco segundos de rima improvisada “atacando” seu oponente. Essa modalidade também é conhecida como “batalha de sangue”, como mencionado. Posteriormente surgiu outra variante que é a “batalha do conhecimento” na qual os MCs desenvolvem rimas a partir de temas que são pré-estabelecidos pelos organizadores ou sugeridos pela plateia, sendo esses também duelos de improvisação. A dinâmica é parecida em diferentes batalhas pelo país: o MC que inicia tem o tempo definido para mandar a rima improvisada, o oponente responde no mesmo tempo e o público decide o vencedor do primeiro round. O segundo round inicia com quem terminou o primeiro. Se empatar, acontece o terceiro round rolando um par ou ímpar para ver quem começa. Mesmo quando há jurados, o voto de minerva é da plateia.

O antropólogo Ricardo Teperman nos facilita a compreender alguns aspectos das batalhas de rima, uma vez que é analisado em sua dissertação³², as batalhas do metrô Santa Cruz em São Paulo, local que Emicida frequentou e ganhou muitos confrontos. Segundo o autor, o filme “*8 Mile*” demarcou a disseminação da prática de batalhas no Brasil, tanto que no mesmo ano de sua estreia nos cinemas brasileiros, surgiu na Lapa, Rio de Janeiro, a Batalha do Real. Comandada pelo MC Aori, cada participante oferecia a quantia de R\$1 e todo o valor arrecadado era o prêmio do vencedor.

Os organizadores da batalha concordam no fato de que *8 Mile* foi importante porque todo mundo logo “entendia do que se tratava”. O formato básico do

³²TEPERMAN, Ricardo. Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, 2011.

duelo foi copiado do que se via no filme: dois rounds de 45 segundos, durante os quais um MC ataca o outro com insultos e provocações mais ácidos que pudesse. Depois dos dois rounds, o apresentador pede que a plateia faça barulho para seu improvisador preferido. Caso o apresentador avalie o volume de barulho justifica um empate, há então um terceiro e último round (TEPERMAN, 2011, p. 37-38).

A partir de 2006 as batalhas não pararam de surgir no Brasil. Algumas das mais conhecidas são a de Santa Cruz em São Paulo; a Rinha dos MCs também na capital paulista; o Duelo de MCs em Belo Horizonte; a Fora de Órbita Rap em Salvador; e a Jornada de MCs em Recife. Destaco aqui a batalha localizada na saída da estação de metrô Santa Cruz e a Rinha dos MCs que além de Emicida, revelou MCs como Marcello Gugu, Projota, Rashid, Flow MC, entre outros.³³

Na saída do metrô da estação Santa Cruz, virando à esquerda na escada rolante que dá acesso à Avenida Domingos de Moraes, surgiu a Batalha da Santa Cruz, organizada pelo coletivo Afrika Kidz Crew³⁴. Não há microfone, sistema de som, palco ou qualquer limite que separe os duelistas da plateia. A própria conformação do espaço é mais de confusão do que de limites claros, pois não se organiza uma roda, necessitando muitas vezes a intervenção dos apresentadores para pedir que se abra espaço para a batalha. No documentário independente feito pela Estilo Livre Produções em 2012 intitulado “Batalha do Santa Cruz: O berço da Rima”³⁵, é exibido o entusiasmo dos improvisadores em ir sábado à noite para a saída do metrô batalhar, as regras das batalhas e alguns relatos de MCs que se revelaram nesse espaço. MC Rashid, que é um dos exemplos dessas revelações, conta que: “*A gente ia pra Olindo [Centro Cultural] na quinta, ia pra Rinha na sexta, ia pra Santa Cruz no sábado, tá ligado? Essa foi nossa vida por bastante tempo*”.³⁶ Quando Rashid fala “a gente” ele está provavelmente se referindo ao Projota e Emicida, os três frequentavam as batalhas e se tornaram amigos através desses ambientes.³⁷

Em entrevista para o site VICE³⁸, Emicida demonstra a importância da Batalha da Santa Cruz na sua formação enquanto rapper:

³³ É comum as batalhas revelarem MCs e depois de um tempo os mesmos largarem essa modalidade. Parece que as batalhas, para alguns, são o início da "profissionalização" de se tornar rapper.

³⁴ O coletivo é formado por vários MCs, tais como: Marcello Gugu, Flow, Bitrinho, Júlio César, Lucas L.T.A., Loko da Sul e Marcos Vinícius.

³⁵ Disponível no Youtube: <[Batalha do Santa Cruz - O Berço da Rima Parte 1](#)> e <[Batalha do Santa Cruz - O Berço da Rima Parte 2](#)> Acesso em: 26/04/2022

³⁶ Trecho retirado do documentário.

³⁷ Na primeira mixtape de Emicida já contém música dos três, após isso fizeram ainda uma turnê intitulada “Os 3 temores” no qual o trio gravou uma mixtape ao vivo no Estúdio Emme, em São Paulo, no dia 17/08/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6w3dw4aUwPM>>.

³⁸ VICE. Batalha do Santa Cruz 10 anos - Depoimento. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/xdwdea/batalha-do-santa-cruz-10-anos-depoimento>>. Acesso em: 27/04/2022.

Ali naquela estação de metrô não havia regras: era batalha de sangue na capela, vez ou outra um beat box ou uma palma. A ausência total de estrutura fez que quem tivesse potencial pra parada se esforçasse pra lapidar sua lírica naquele ambiente. Se você for analisar, tanto eu quanto Marcello Gugu e Rashid, que éramos assíduos todos os finais de semana, temos um padrão de construção com exigências semelhantes, com nossas diferenças artísticas, obviamente, mas todos moldados dentro do mesmo contexto em que uma frase salva uma vida. [...] Estávamos confortáveis no underground, era até uma moda se denominar underground. A Santa Cruz nasce como um lugar livre, onde você ou eu poderíamos chegar e rimar contra os melhores dali sem ter que se submeter a nenhum jabá, nenhum lobby e outras práticas abomináveis do mercado. Eu traço sempre um paralelo de que é muito parecido com o que acontecia com o partido alto — um segmento que era pouco valorizado e pós Martinho da Vila revolucionou tudo —, acho que aconteceu a mesma coisa com a música rap, graças à Santa Cruz. Olha o tanto de batalha que tem hoje no Brasil inteiro. O Emicida só está onde está por causa da Santa Cruz: se eu não tivesse ido naquele sábado à noite sozinho batalhar com aquele monte de desconhecido eu com certeza não estaria aqui” (EMICIDA, 2016)

Analisaremos nesta subseção dois momentos desse ano de 2006 que consagraram Emicida nas batalhas: o duelo contra Cabal na Batalha da Santa Cruz e a batalha final da Liga dos MCs da qual saiu campeão, que na época era o maior evento de batalha de rima do país. Ricardo Teperman nomeia o duelo contra Cabal em fevereiro de 2006³⁹ um dos “mitos de origem” desse espaço performático. Cabal na época era um dos rappers mais bem sucedidos do Brasil, conhecido pelo hit “Senhorita”, já havia morado em NY com a mãe e naquele mesmo ano, foi entrevistado pelo Jô, na TV Globo. Branco de olhos verdes, suas letras falam mais de festas e mulheres do que problemas sociais, o próprio já disse que acredita que “*não precisa cantar desgraças para fazer um bom rap*” (2011, p. 55).

Não era comum pessoas com tamanhos privilégios - como morar fora do país, já ter um “hit” e ser entrevistado pelo Jô - frequentarem batalhas de rima, pois, esses sujeitos são vistos como “playboys” que podem até cantar rap mas não são bem-quisitas nestes ambientes “da rua”, como é o caso dos eventos de batalha. Por isso, o duelo que era a semi-final daquele noite, começou com Emicida dizendo: “*sua cara é roubar vaga de favelado na USP/porque aqui na rima cê não vale nem um cuspe*” e também “*maluco volta lá pro condomínio/porque você na rima prova que o hip hop entra em declínio*”. Já era de se esperar que a classe social de Cabal fosse atacada nesse duelo. Na hora de responder Emicida neste primeiro round, relacionado a isso ele começou rimando que: “*aqui não vai ter arrego/deixa eu explicar pra você que eu vou gerar muito emprego/com dinheiro que vou fazer com o rap nacional/aí você vai pagar um pau pro Cabal, não pro Marechal*”. Aqui podemos perceber algo relevante referente aos marcadores de classe, enquanto Emicida aponta que seu adversário tem mais possibilidade de cursar o ensino superior do que “um favelado”, enquanto Cabal aponta que

³⁹ Emicida x Cabal - Batalha Do Santa Cruz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5mzIA6nC1xI>>. Acesso em: 05/06/2022.

vai gerar emprego com o dinheiro feito no rap, podemos perceber nessa rima aquilo que chamamos de “*complexo de branco salvador*”, aquele que acredita “salvar” pessoas negras de situações de vulnerabilidade por ser branco ou ter uma posição econômica favorável, em outras palavras, ele acreditava estar ajudando o rap, que possui origem negra, a gerar empregos, no qual ele ocuparia a posição de empregador. A evidência dos marcadores de classe nessa batalha - não apenas nesse round - demonstram como os marcadores sociais possuem sistema classificatório e nesse caso, de hierarquia⁴⁰. Curioso notar que o estilo de rap feito por Cabal, naquela época, já havia alcançado lugares que o rap com conteúdo crítico ainda tinha dificuldade. Além do quesito “fazer dinheiro com rap” ter sido tão emblemático na trajetória e polêmicas envolvendo Emicida, que pouco tempo depois, também adotou a visão de “gerar empregos com a música”, mas que nesse caso, pode tencionar - por conta da raça e da classe - a diferença entre a visão dele com a de Cabal sobre ocupar a posição de empregador.

Essas categorias continuaram presentes no segundo round, sendo que no primeiro quem levou a melhor foi Emicida, com bastante reclamação de Cabal tornando o ambiente ainda mais tenso. Antes de demonstrar algumas rimas do segundo round, as reivindicações de Cabal levaram os organizadores a intervir dizendo que os dois haviam rimado bem e que, “não tem essa, o grito deu pra ele... é a voz do povo”. Alguém da banca de Cabal alegou que Emicida havia ganhado porque “era de lá da Santa Cruz”. Andrei PR que era um dos organizadores rebateu: “O maluco não é daqui não, ele é da Zona Norte, ele veio de longe que nem você” (TEPERMAN, 2011, p. 60).

O segundo round então teve rimas de Cabal alegando que Emicida não tinha vocação pra rimar (*não tem talento pra por na letra/desculpa sangue bom, você vê em câmera lenta*) e ainda acusando Emicida de não ser tão favelado assim⁴¹ (*com a sua rima vem pagar de favela, que representa/o Cabal na levada te arreventa*). Já Emicida utilizou as mesmas categorias que Cabal rimou no primeiro round, porém de uma forma cômica: “*é sossegado, só pra fazer versinho com os truta/o seu sonho é ver esse matinho roçando na*

⁴⁰ Relacionado a esses marcadores sociais, Lilia Schwarcz e Heloisa Staling apontam que: “Raça, mas também gênero, sexo, idade e classe são categorias classificatórias que devem ser compreendidas como construções locais, históricas e culturais, que tanto pertencem à ordem das representações sociais – a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias –, quanto exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais. Definidas como “marcadores sociais da diferença” articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si – o que não quer dizer que possam ser redutíveis umas às outras. Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer relações de relações”(SCHWARCZ e STARLING, 2005, p. 219).

⁴¹ O principal contra-ataque veio com o verso: “com a sua rima vem pagar de favela”. A expressão é usada frequentemente para denunciar no outro a ostentação de uma condição que ou não é verdadeira, ou é exagerada, ou simplesmente “não deve” ser ostentada. Se ser da favela pode ser valorizado no hip hop, “pagar de favela” não é (TEPERMAN, 2011, p.60).

sua nuca” e para terminar rimou zoando a turma que acompanhava Cabal naquela noite: *“maluco você quer chegar fazendo assim/isso aí é a sua banca ou é a turminha do Chapolin”*. Esse round teve duração menor, já que o entusiasmo do público acabou impedindo Emicida de continuar.

A pressão era tamanha que ficou acordado que este terceiro round durasse o dobro de tempo, tendo um minuto ao invés de trinta segundos. Porém ambos não conseguiram arrancar tantos gritos da platéia como nos dois primeiros rounds, devido a tensão aparentemente. Foram boas rimas como de Cabal com: *“tiro certo, aqui não tem ninguém igual/eu tô rimando, já falei então paga um pau, passa mal”*, e Emicida dizendo que: *“acabo com você com a maior facilidade/o Emicida vence porque ele é de verdade”* ou ainda *“ele é os verso quente igual churrasco na grelha/você é tosco igual os brinquinho na sua orelha”*. Emicida venceu este round, logo, venceu a batalha. Teperman ressalta que Cabal e seus amigos queriam que houvesse um quarto round, não há registros que isso tenha acontecido de fato, como os ânimos já estavam exaltados houve quem intercedeu para que não houvesse pancadaria (2011, p. 72).

A desavença dos dois após esse dia se tornou tão séria que em 2011 Cabal lançou uma diss⁴² para Emicida com nome de “Malleus Maleficarum” que faz referência ao livro⁴³ de Heinrich Kramer e James Sprenger manual redigido durante o período de “Caça às bruxas” da Idade Média. Emicida nunca “respondeu” a música de Cabal que na época movimentou muito a cena do rap e abriu debates sobre a conduta de Emicida diante dos lugares que ele começou a ocupar.⁴⁴

O destaque de Leandro nessa época se deu pelo fato dele ter vencido onze vezes consecutivas na Santa Cruz e doze vezes na Rinha dos MCs, levando-o a conquistar a Liga dos Mcs de 2006. Foi na sua jornada impressionante de vitórias e a capacidade de improviso e rima, que concedeu o apelido “Emicida”, “assassino” de MCs. O nome então, é uma fusão de “MC” e “Homicida”, aquele que “mata” seus adversários nas batalhas.

Outro fator que auxiliou na repercussão do talento de improvisação de Emicida é a mediatização e expansão do consumo tecnológico. Esses dois fatores, segundo Teperman,

⁴²As diss que são conhecidas nos Estados Unidos como diss track (canção de insatisfação) são utilizadas no movimento hip hop para atacar ou insultar alguém por meio da música. O YouTube é a plataforma mais usada para se divulgar uma diss. É possível ouvir a diss no canal oficial de Cabal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yoza0sTKcBs>> .

⁴³ KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2010

⁴⁴ Em entrevista para um podcast, Marcello Gugu que estava presente no dia da batalha, disse que eles eram “moleques” sem maturidade e que na época eles acreditavam ser “o verdadeiro hip hop” que não se “vende” e qualquer pessoa que fizesse sucesso estava indo contra essa ideologia. Veja mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=Et_Sqtxxmo4>.

possibilitaram a filmagem das batalhas de freestyle no qual os participantes ou o público filmavam e disponibilizavam na internet. A partir de 2006 em diante “*uma quantidade enorme de material foi despejada na rede*” (2011, p. 10). Sendo que nesse mesmo ano, Emicida foi campeão da maior competição de batalha de rima do país, na época, a Liga dos MCs no Rio de Janeiro.

A batalha final que consagrou Emicida campeão está disponível no YouTube desde 2011, os dois primeiros rounds em um canal e o terceiro round que seria o desempate em outro canal avulso⁴⁵. A gravação contém um selo escrito “Expresso 22” e um endereço de site com mesmo nome que atualmente não se pode mais acessar⁴⁶. O vídeo inicia com Emicida dizendo: “*Isso memo tio, Emicida, Rio de Janeiro, 2006, a rua é nóiz, Liga dos MCS, satisfação total, só família, os verdadeiro em casa e nós não tem tempo pra perder com quem só faz sombra*”⁴⁷. O comportamento de Emicida ao batalhar também influenciava na forma que o público e os jurados julgavam as rimas. Tendo um comportamento corporal coerente com as suas rimas, semblante sério e parecendo que realmente ia brigar com o improvisador adversário, Emicida aparentava durante as batalhas, de fato, não perder tempo. Apesar da entonação, criatividade na improvisação e rimas bem elaboradas serem o ponto principal para se vencer, a forma como Emicida se portava e lidava com adversário viabilizou seu sucesso como “Homicida de MC”.

Para um desempenho eficaz, é preciso que o comportamento corporal do improvisador seja coerente com as imagens que ele usa em suas rimas, e estas frequentemente fazem alusão a atos de agressão física. Essas menções à violência são também feitas pelo público e pelos organizadores, que incitam os improvisadores com frases como: “Vai lá, bate nele!”, “Faca no gogó!”, “Arranca a cabeça dele!”, “Sangue!”, “Paulada na moleira”, entre outras. Durante a batalha, as imagens de violência utilizadas pelos improvisadores causam reação muito semelhante às piadas provocadoras. A plateia ri, faz barulho, se agita. Não deixa de ser um sintoma do predomínio - e da diluição - do estilo gangsta (TEPERMAN, 2015, p. 129-130)

O duelo final aconteceu entre Emicida x Gil. O clima para final era digno da importância que a batalha tinha para o universo do freestyle naquela época. O primeiro round foi iniciado por Emicida que atacou Gil alegando que ele decorava rimas e que a sua camiseta verde justificava sua falta de maturidade: “*Emicida vai mandando aqui o proceder/tá verde, volta quando amadurecer/tá ligado que eu sigo no flow sem preguiça/hoje vou depilar sua*

⁴⁵ Emicida x Gil Final da liga dos Mcs 3º Round. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Toqw1-NBn04>> Acesso em: 28/04/2022.

⁴⁶ Emicida x Gil - Final da liga dos mcs 2006. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YX1Mox3RG20>>. Acesso em: 26/04/2022

⁴⁷ Idem.

barba postiça”. A associação de homens maduros terem barba faz parte da virilidade masculina indicando a ausência de amadurecimento de quem não a possui. Por isso, Gil começou seu improviso dizendo: *“Blusa verde, pensamento maduro, vê legal o que tu fala/manto verde com certeza/coisa que tu não conhece que se chama natureza”*. Associando Emicida à falta de natureza que há na capital paulista, Gil conseguiu arrancar tantos gritos da plateia que o mesmo não quis fazer a pausa entre um round e outro, onde normalmente o DJ troca o beat. Ele apenas emenda na última rima falando “pode virar”, sinalizando que daria continuidade e assim começaria o próximo round. Demonstrando segurança e um comportamento entusiasmado no primeiro round, as categorias de aparência e localidade dominaram essa etapa e as seguintes. Parecia que o confronto era São Paulo x Rio de Janeiro.

Optamos por não descrever a batalha na íntegra, trazendo apenas os principais aspectos de cada round de forma a delinear os sentidos que a descrição da batalha nos permite, entendendo que queremos ressaltar a consolidação de Emicida nesses espaços, sendo útil para nos levar a compreender o início da trajetória dele, bem como a importância desse período para algumas concepções moldadas pelo rapper, como veremos adiante.

Antes disso, voltando a batalha, o segundo round que começou com Gil já emendando uma ameaça antes de começar rimar dizendo *“tá fodido”*, geraram reações acaloradas da plateia somado a falta de qualidade da gravação, os primeiros versos completos são poucos compreensíveis, mas mais uma vez Gil ataca a capital paulistana com o verso: *“sabe por que não é por lazer/te confundi com as merda lá do tietê”*. Além de citar um outro adversário que será citado a seguir, rimando que: *“aí não me leve a mal/mas tu é um merda igual o Cabal”*. Emicida então retruca: *“tranquilidade no flow sigo na escaleta/você é merda de dentro da Lagoa Rodrigo de Freitas/eu que represento Tietê não tem/cê tá ligado que aqui não mandou bem”* e ainda acusa Gil de não ser “verdadeiro”: *“eles não grita aqui porque você é verdadeiro/grita porque você mora no Rio de Janeiro”*.

Não há no final deste vídeo nem no início do outro - que contém o terceiro round avulso - a votação dos jurados e do público para decisão de que haveria o terceiro round, mas acompanhando a batalha, percebe-se que há um equilíbrio entre os gritos que ambos arrancaram do público. Mas não há medidor de decibéis e são os organizadores que interpretam o nível de barulho e mãos para cima decidindo se haverá terceiro round.

O terceiro round que consagrou Emicida campeão da Liga dos MCs começou com ele dizendo que Gil só estava ali por ser do Rio e conhecer o público. O comportamento de Emicida nesse round demonstrava tanto entusiasmo e anseio pela vitória que ele atacou alguém da platéia rimando, *“cala boca não to falando com você/tô rimando com ele*

mandando meu proceder”, mas como no verso seguinte ele mandou bem, a platéia foi a loucura e aquele momento não foi levado a sério. Emicida brincou com o fato de Gil ter mudado de lugar enquanto ele estava “atacando” através do improviso alguém da platéia, dizendo que Gil já estava de saída falando: *“vou correr caralho é muito foda esse Emicida/ele vai acabar com minha vida/o desgraçado manda muito em cima das batida”*.

Uma das principais regras das batalhas é que não pode haver contato físico entre os improvisadores, mas não dizem sobre olhares desafiadores, gestual firme e provocador. Quando Emicida parte do ato de “xingar” alguém da platéia, algo pouco comum, tendo em vista que a platéia que tem o maior peso na decisão, demonstrou como ele estava imerso na performance de desafiante e por ser “feito na hora” soou engraçado toda essa agressividade. Os versos finais arremataram esse round: *“Emicida quem dichava você na improvisação/ele entra na cadeia rapidão/como quem se loga/se tá ligado que no Tiêê nois te afoga”*. Gil que tentou justificar a boa improvisação de Emicida “respondendo” antes de começar a improvisar dizendo que: *“tá ligado né? no tietê ele me afoga porque merda não afunda, aí ele boia, aí sabe por que? acho que você tá perdidin’, sem neurose tá indo muito na idéia dos outros tá ligado? que na verdade não sabe de nada”*. Tentou deslegitimar as questões que Emicida levantou no improviso, sem improvisar, ou seja, essa parte não conta na batalha. Mesmo tendo apresentado rimas boas como: *“Gil tem swing, levada e ginga/Ele parece um bonecão de Olinda”* ou ainda: *“agora Gil vai acabar com Emicida que manda torto/sou magrinho mas você parece um gafanhoto”*. Caçoar da aparência de Emicida nesse round, não foi suficiente para tirar a vitória dele.

Há um corte no vídeo após o término da batalha impedindo o acompanhamento da votação e indo diretamente para platéia ovacionando o nome de Emicida, o apresentador que na época era MC Thaíde encerra dizendo: “Como dizem os filósofos, venceu a maioria, venceu Emicida, mais barulho porque ele merece”. Após suas vitórias consecutivas na Santa Cruz e na Rinha dos MCs somada a Liga dos MCs, o assassino de MCs se consagrou nas batalhas ficando conhecido nesse universo, consolidando o apelido de Emicida.

As duas batalhas demonstradas aqui servem para demarcar o início da carreira do rapper e como a agressividade do discurso improvisado nesse espaço performático deste universo, também auxilia na construção de concepções e ideias. Há outras batalhas importantes na trajetória de Emicida, mas essas duas marcam dois momentos: uma das brigas recorrentes de batalha mais intensas que nos permite refletir mais uma vez sobre demarcadores sociais, que as letras de rap tanto relatam e que pode ser percebida facilmente nesse universo. A classe social de Cabal incomodou não só seu adversário naquela noite,

mas o público também estava desconfortável. Além das categorias usadas por Cabal para deslegitimar a questão de classe. Após esse dia, praticamente sem interrupções, aos sábados acontece a batalha da Santa Cruz: A perenidade do encontro semanal é prova de sua relevância no contexto da cena paulistana do rap e faz dela uma espécie de foco de resistência da chamada “cultura de rua” (TEPERMAN, 2011, p.72).

Com essa batalha também podemos perceber como a comunidade que se molda através do rap, naquele momento, era voltada para os “manos” que se sentiam compartilhando experiências em comum por conta da raça, da classe e do lugar de origem. Sendo assim, a comunhão de jovens periféricos nesses espaços moldava companheirismo, momentos de lazer e ensinamentos. E quando alguém que não compartilhava desses demarcadores aparecia para rimar, o foco da batalha virava a classe social.

O outro momento que assinalamos foi a grande vitória de Emicida - do que na época seria comparado a “campeonato nacional” -, a Liga dos MCs consagrando a sua capacidade ímpar de improviso e comportamento em cima do palco. As batalhas de freestyle revelam muitos MCs, que passam de “MC de batalha” para “rapper”, se profissionalizando após ter contato com esse universo.

Entretanto, vale destacar que a visibilidade de Emicida nas batalhas não revertia em retorno financeiro que desse para viver, apesar de sua alta popularidade na internet, com vídeos de batalha com mais de milhão de visualizações à época. Em entrevista para Amauri Stamboroski Jr para o site do G1 em 2010⁴⁸, ele alegou que resolveu investir na carreira de rapper quando descobriu o destino dos MCs de improviso: *“O nada. Eles chegam ao topo e não vão a lugar nenhum. Eu já tinha as minhas músicas, já apresentava em shows nos bairros, foi só gravar”*.

Posteriormente a esse período, em 2008 Emicida lançou seu primeiro single, “Triunfo”, que no refrão legitimava o bordão: “A rua é nóiz”. Tornando estampa de camiseta e expressada exaustivamente por ele como uma espécie de grito de guerra no final de diferentes músicas, pelos seus fãs acompanhada também do gesto que o próprio criou usando as duas mãos, que simboliza a letra “N”.

Após a visibilidade nas batalhas e o single “Triunfo”, a forma singular de improvisação de Emicida era o que chamava mais atenção. Tanto que em 2011 participou de uma iniciativa cultural e tecnológica da Intel, na qual foi feito um experimento ao vivo que

⁴⁸ STAMBOROSKI JR. Amauri. ‘Eu sou o folk do rap’, diz o MC paulistano Emicida. Portal G1, 08.09.2010. Disponível em: G1 - ‘Eu sou o folk do rap’, diz o MC paulistano Emicida - notícias em Pop & Arte (globo.com). Acesso: 10/11/2022.

monitoravam o cérebro do artista, enquanto o mesmo criava rimas improvisadas na hora enviadas pelo público, através do twitter utilizando a hashtag #EmicidaCreators. Emicida teve todos seus impulsos cerebrais monitorados, no evento ele utilizava uma touca que era responsável pela transmissão dos dados para um computador.⁴⁹ Isso demonstra o quão intrigante era a capacidade ímpar de improvisação do rapper que constantemente em suas aparições em programas ao vivo era desafiado a mandar uma rima na hora.

As batalhas de rima das quais Leandro se tornou Emicida demonstram uma certa particularidade do universo do rap que é gravado, tendo seus sentidos moldados na rua: *“o sentido do Hip-Hop não está somente nos holofotes, mas sim, nas ruas, local onde se encontram quem produz e a quem se destina”* (BOTELHO, 2018, p. 51). O rap em seu discurso enquanto *lócus*, moldado na rua, pode nos levar a refletir e compreender as formas de conteúdo e estética adotadas enquanto gênero musical, como Emicida falou na entrevista para VICE que tratamos mais acima, quem frequentava as batalhas com ele, foram *“moldados dentro do mesmo contexto em que uma frase salva uma vida”*, produzindo assim, significados aos sentidos construídos nesses espaços: *“Nesse sentido, as batalhas de MCs tornam-se condição, meio e produto dessa nova estética, isto é, ao desenvolverem uma forma artística característica das competições, as linhas de soco (punchlines), figuraram como condição e meio para essa difusão”* (CAMPOS, 2019, 87).

⁴⁹Emicida - Freestyle Creators BR (COMPLETO). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U0WfscHI5hA>>. Acesso em: 05/06/2022.

2. CAPÍTULO II

“A RUA É NÓIZ, MAIS DO QUE UM ERRO DE GRAMÁTICA”: DESLOCAMENTOS DE IDENTIDADE

2.1 - "Injeção de autoestima na favela" e a ascensão de Emicida

“Tenho plena convicção de que tem um antes e um depois de nós. Você pode ter sua opinião a respeito disso, mas não pode ter seus fatos. Os fatos são únicos”, afirmou Emicida em entrevista para o site UOL⁵⁰ em comemoração aos 10 anos de sua carreira, em 2018. Nessa etapa do trabalho será possível investigar como a segunda geração do rap, da qual Emicida se destaca, buscou e articulou novas maneiras de inserção do gênero musical em outras esferas que contribuíram para fortalecimento ainda mais consistente das identidades simbólicas negras. Ressaltando alguns aspectos da trajetória do rapper, pretende-se demonstrar como a transgressão dessa geração também está ligada em aspectos comportamentais como os rappers superaram alguns limites transitando com mais ênfase por outros gêneros musicais. Além de estarem preocupados com o jogo do mercado, estavam resgatando da música popular e extraíndo no samba componentes que facilitaram o diálogo com outros públicos e o ingresso do rap em lugares nunca antes alcançados por este gênero musical.

No primeiro capítulo acompanhamos a forma com que o discurso do rap levantou temáticas políticas e sociais que se tornaram elementos principais marcando uma exposição realista da periferia, na qual a preocupação era com o que estava acontecendo nos seus lugares de origem formando comunidades imaginadas que constroem através do discurso, uma identidade voltada para periferia. Ao assumir essa atitude o rap no Brasil se transformou em um canal no qual o discurso, em alguns casos, no dizer de Santuza Naves: no país: *“é o do convertido religioso; assim, o ‘salvo por Jesus’ é substituído pelo ‘salvo pelo hip-hop’.*” (SANTUZA, 2004, p.90).

A segunda geração acabou desenvolvendo aptidão para posicionamentos empresariais que já eram comuns no hip hop americano, além da intensa aproximação com o samba e a música popular articulando novas maneiras de inserção do gênero musical em outras esferas sem deixar de lado os aspectos sociais e raciais que tornou o rap um dos principais métodos de conscientização relacionado aos problemas enfrentados nas periferias

⁵⁰ DEHÒ, Maurício. A música é uma arma e 2018 é um ano de guerra: Como Emicida quer rimar os próximos dez anos de luta. UOL, São Paulo. Disponível em: <<https://www.uol/entretenimento/especiais/emicida.htm#o-rap-antes-e-depois-de-emicida>>. Acesso: 10/06/2021.

do país no entendimento do rapper em questão, assim ele expõe como viu um período:

Quando a gente pensa na janela 2008-2018, vê uma injeção de autoestima muito grande na favela, nos pretos, nas pretas. Várias revoluções de intelectualidade e até de estética se moveram nos últimos dez anos e a gente foi agente fundamental para trazer isso à proporção que está hoje (EMICIDA, 2018).

Houve uma ruptura na qual os rappers começaram a transitar com mais ênfase por outros gêneros musicais. Ainda nessa entrevista é destacado por Maurício Dehó como, “*no Brasil, Emicida e Criolo lideraram andanças mais ousadas na última década, com influências de MPB e samba, principalmente*”⁵¹. Dessa forma, a segunda geração além de estar preocupada com o jogo do mercado, estava bebendo nas fontes da música popular e no samba componentes que facilitaram o diálogo com outros públicos e o ingresso do rap em lugares restritos. Com isso será possível demonstrar ainda como a categoria racial não deixou de estar presente nas letras de Emicida mesmo com alcance em outras esferas, bem como o debate levantado em algumas entrevistas.

Com a capacidade singular em improvisar e o lançamento do single “Triunfo”, foram fundamentais para o começo da ascensão do rapper. Alguns acontecimentos no cenário do rap também influenciaram o sucesso do primeiro single de Emicida: o assassinato de Sabotage em 2003, a pausa nos lançamentos dos Racionais e a inesperada morte de DJ Primo em 2008. “*O rap sentia falta de um grande hit ou uma grande figura a quem olhar*”, como apontado em matéria comemorativa aos 10 anos de “Triunfo”⁵², que ressaltou o sucesso da faixa contrariando todas as expectativas, tocando nas rádios e contendo um clipe que passou exaustivamente na MTV: “*“Triunfo” não foi só um começo para Emicida, mas foi também um recomeço, de alguma maneira, para todo o rap paulistano e nacional*”⁵³.

Nessa entrevista o rapper expõe o que a faixa representava em 2008:

Entrevistador: O que você tinha em mente enquanto escrevia “Triunfo”?

Emicida: Eu tinha ao meu redor um desespero de sair da pobreza. O que me tornou workaholic foi isso, tratar da pobreza como um monstro que me persegue e que se eu moscar ele me alcança e game over. Isso é comum hoje entre a gente, imagina há 10 anos. **Num Brasil que tava com uma curva positiva na autoestima, que precisava desenhar essa necessidade com uma linguagem que fosse característica da minha geração e que se fundisse com a alma da rua naquele período,** “Triunfo” era um grito de vitória depois de vencer a batalha mais difícil de todas. Que era a batalha da sobrevivência, tanto pra mim quanto pra um movimento cultural que passava

⁵¹ Idem.

⁵² CAVALCANTI, Amanda. Emicida e “Triunfo” são sinônimos. VICE. 2018. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/59j4kx/emicida-triunfo-10-anos>>.

⁵³ Idem.

por uma fase estranha, com gente achando que o tempo do rap já tinha passado. "Triunfo" nasceu pra trazer a vida de novo (VICE, 2018. grifos nossos).

Dessa forma, em “Triunfo”, Emicida apresenta-se de maneira afrontosa, assim como nas batalhas alegando que ele não escolheu fazer rap e sim o contrário:

O rap me escolheu porque eu aguento ser real
 Como se faz necessário, tiozão
 Uns rima por ter talento
 Eu rimo porque eu tenho uma missão
 Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido
 Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido
 Tipo embaixador da rua
 (Emicida - Triunfo, 2008).

Já colocando-se como representante de algo e “porta-voz de quem nunca foi ouvido”, em uma “música feita de dentro pra dentro”⁵⁴, “Triunfo” seria mais uma vez a comunicação com a periferia, com os negros no qual Emicida, como um de seus integrantes, sente-se parte desse público e no refrão afirma que está na *“pista pela vitória, pelo triunfo/conquista se é pela glória, uso meu trunfo”*, reafirmando seu grito (que é usado por ele até os dias de hoje), *“a rua é nóiz, é nóiz, é noiz (aonde nós brigamos por nóiz)”*. Ainda aqui a linguagem é de “mano pra mano” como vimos que era recorrente da primeira geração, Emicida estava querendo se conectar com a periferia questionando na letra que *“se o rap se entregar, a favela vai ter o quê?”*. Segundo a psicanalista Maria Rita Kehl (1999), a conscientização no rap tem como maneira principal a relação com o público, que estava ligada a capacidade de não excluir, ou ainda de não *“colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja”* e que seu domínio estava na *“inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público”* já que eles compartilham o fato de serem negros, *“de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades”* (KEHL, 1999, p. 96).

Ao se referir ao rap e principalmente ao grupo Racionais, Kehl argumenta que a conscientização em relação a lealdade, o local (periferia) e o orgulho de ser negro torna o rap uma arma de transformação social, pois essa arma é *“capaz de virar o jogo da marginalização”* (idem). Em “Triunfo” a narrativa é semelhante ao do Racionais, que seis anos antes deste lançamento, marcou mais uma vez sua história com o disco “Nada como um dia após o outro dia” (2002), para se conectar com a “linguagem da rua” Emicida utiliza

⁵⁴ Idem.

do discurso similar ao do grupo para legitimar sua preocupação com a periferia ao mesmo tempo que se coloca como linha de frente na responsabilidade dos seus, uma vez que o discurso do Racionais funcionava como inspiração para outros rappers, Emicida aproxima-se do grupo nesse sentido para também mostrar a vitória de mais um preto favelado, tendo em vista que “*a autovalorização e a dignidade de cada negro, de cada ouvinte do rap, depende da produção de um discurso onde o lugar do negro seja diferente do que a tradição brasileira indica*” (KEHL, 1999, p.97).

Essa cerimônia marca o começo do retorno do império Ashanti⁵⁵
 Atabaques vão soar como tambores de guerra
 Meu exército, marchando pelas rua de terra
 Pra tirar medalha dos canalha sem aura boa
 E triunfo pra nóiz memo é o sorriso da coroa
 (Emicida - Triunfo, 2008).

Trazendo a posição da socióloga Daniela Vieira dos Santos (2022)⁵⁶, que do ponto de vista simbólico, a música e principalmente o “refrão de *Triunfo* encontra força mais como referência e/ou reverência de Emicida aos primórdios do hip hop nacional, do que como materialização da estética hegemônica do rap que se delineia no tempo presente” fazendo da música uma “memória, homenagem e estratégia de entrada e diálogo do rapper com a ‘tradição’ dessa cultura urbana juvenil afrodiáspórica” (SANTOS, 2022, p. 3-4).

Na entrevista citada acima relacionada ao single essa autovalorização também estava ligada a “curva positiva na autoestima” que o rapper se refere com o que estava acontecendo na periferia naquele período. Os governos Lula (2003-2010) proporcionaram a redução do nível de desemprego, aumento desses empregos por CLT, maior oferta de crédito para pessoas de baixa renda, aumento do salário, além de políticas públicas direcionadas à cultura. Na dissertação de Camila Rocha (2013)⁵⁷ na qual ela faz uma análise sobre classe, ideologia e votos na periferia de São Paulo durante o primeiro período do governo Lula, a cientista política apresenta em seu trabalho como o “lulismo”, denominação dada por André Singer (2012) marca o surgimento de um fenômeno na política brasileira. Esse fenômeno é

⁵⁵ Os axantes ou ashantis consistem em um grupo étnico pré-colonial de Gana, um dos povos mais eminentes em batalhas que formaram um grande e influente império na África Ocidental desenvolvendo uma Confederação Ashanti que expandiu-se dominando os Akans e o reino Oyó (MUDIMBE, 2010, p.80).

⁵⁶ SANTOS, D. V. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, e022005, abr. 2022. e-ISSN: 1982-4718. DOI: <https://doi.org/10.52780/res.v27iesp1.15829>

⁵⁷ OLIVEIRA, Camila Rocha de. Encontros e desencontros entre petismo e lulismo: classe, ideologia e voto na periferia de São Paulo. USP, São Paulo. 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-13032014-122930/publico/2013_CamilaRochaDeOliveira.pdf

sinalizado por transformações sociais que só foram possíveis por conta das ações do governo, assim como afirma o sociólogo Jessé Souza (2010) e Marcio Pochmann (2012), a autora ainda ressalta que o governo se aproveitou das “*condições econômicas favoráveis para realizar um crescimento com distribuição de renda*” (2013, p. 60).

No período entre 2006 e 2014, sob as presidências de Lula e Dilma Rousseff, as classes populares brasileiras participaram de um processo de mobilidade econômica em massa. Além da redução do número de pessoas consideradas miseráveis, desencadeada principalmente por conta dos programas de transferência de renda adotados pelo governo federal, houve um aumento dos níveis de renda e consumo de cerca de 52 milhões de trabalhadores pobres em decorrência, principalmente, dos aumentos do salário mínimo acima da inflação, da criação de milhões de empregos sobretudo nos setores da construção civil e de serviços, e do aumento da formalização (dois em cada três trabalhadores passaram a possuir carteira assinada). (ROCHA, 2018, p.30).

Os rappers que são moradores de periferia através de suas vivências conseguiram perceber a redução da miséria trazendo a compreensão da importância política daquele período para melhoria enquanto artista negro e periférico. Na entrevista para o site UOL⁵⁸, Emicida demonstra uma certa gratidão pelo governo e entendimento do quão importante foi essa época para os seus semelhantes:

Tem uma parada muito significativa, que é impossível desconsiderar, que as duas gestões do Lula foram uma parada que mudou a favela. Pra sempre. Mano, a coisa mais foda que aconteceu foi eu acreditar, eu refletir sobre a possibilidade. Sugerir que o povo brasileiro tem que ser o senhor da sua história. Isso é um bagulho que não tem volta (EMICIDA, 2018).

E não teve volta mesmo, como apontou o rapper. Os dois primeiros mandatos do atual presidente possibilitaram a inserção dos debates referentes às realidades periféricas na esfera governamental. As políticas de inclusão social envolvendo a juventude como a PNJ (Política Nacional de Juventude), o Programa Fome de Livro que juntamente com o Ministério da Cultura no intuito de instalar mil bibliotecas públicas pelos municípios, além de vincular o Movimento Hip Hop Organizado do Brasil (MH20) para tornar os livros mais chamativos para a juventude periférica, na qual o nome da campanha era Fome de Livro na Quebrada. O trabalho de organizações como a MH20 e seus esforços para levar educação e cultura a jovens de periferia é pertinente em sua relevância, já que dentro da esfera pública compreende-se que o movimento hip hop consegue acessar a periferia, os jovens e suas aflições de maneira mais tangível, porém neste trabalho não será possível análise por este

⁵⁸ DEHÒ, Maurício. A música é uma arma e 2018 é um ano de guerra: Como Emicida quer rimar os próximos dez anos de luta. UOL, São Paulo. Disponível em: <<https://www.uol/entretenimento/especiais/emicida.htm#o-rap-antes-e-depois-de-emicida>>. Acesso: 10/16/2021.

viés.⁵⁹

Além de alcançar os jovens com esses tipos de projetos, houve também avanço nos debates raciais no país com a alteração da Lei 10.639 para a Lei 11.645 em 2008 que manteve-se consistente referente ao aprendizado da história e da cultura afro-brasileira. A Lei também incluía a história e cultura dos povos indígenas. Somando isso ao aumento do acesso às universidades e oportunidades que a primeira geração do rap não desfrutava. Como por exemplo o próprio Emicida que formou-se em técnico em Design. Todavia, não se trata de privilégios quando se tem acesso à educação e políticas voltadas para ascensão e retomada de espaços antes negados a pessoas negras e/ou periféricas.

A melhoria nas condições dos trabalhadores da base da pirâmide social, incluindo o aumento do poder de compra e outros fatores mencionados acima, não implicou necessariamente em sua ascensão à classe média. A redução da desigualdade social efetivada em segmentos governamentais não pode ser aplicada de forma intrínseca na redução do racismo, por exemplo. Durante o decorrer deste estudo, observamos como as questões relacionadas ao racismo permanecem nessa geração, de forma a ampliar a discussão mas sem menosprezar a temática racial.

Algumas mudanças externas à periferia para inclusão da mesma em espaços antes negados reflete no que já estava acontecendo na produção artística periférica desde meados dos anos 90. Retomando análise de D’Andrea (2013), a potência artística da periferia estava se desenvolvendo antes mesmo dessas mudanças, dado que a produção artística e criativa era uma forma de pacificar um contexto violento, sobreviver economicamente, participar ativamente da política e emancipar os sujeitos desses espaços (D’ANDREA, 2013, p. 185). O sociólogo ainda aponta como o discurso do neoliberalismo dos anos 90 teve influência nessas produções, com frases motivacionais sobre sucesso individual:

O faça você mesmo, o seja-patrão-de-si-mesmo, o trabalho por conta própria, o empreendedorismo periférico, dentre outras modalidades de auferir renda concatenadas com uma época com altas taxas de desemprego e diminuição dos direitos sociais e refluxo do movimento dos trabalhadores que pautavam saídas coletivas (D’ANDREA, 2013, p. 194).

Por conta disso, o fato de “refletir sobre a possibilidade” como afirmou o rapper na entrevista mais acima, estava relacionado às novas melhorias do governo mas também ao empreendedorismo periférico, não por acaso, Emicida em parceria com seu irmão Fióti criaram a Laboratório Fantasma, fomentadora de música independente que estreou com o

⁵⁹ Para saber mais sobre isso consultar, Cf: FÉLIX, João Batista de Jesus. Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano (2018). O antropólogo analisa no Capítulo 5 o rap e os partidos políticos demonstrando suas contribuições e tensões no acesso à periferia.

lançamento da primeira mixtape do rapper, “*Pra Quem Já Mordeu Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe*” em 2009, tornando-se gravadora, produtora, loja e selo:

A inspiração para batizar o negócio veio do mundo dos quadrinhos. Lendo a HQ do Motoqueiro Fantasma, seu super-herói favorito, o rapper Emicida achou que a oficina de espectros que viviam na internet (e que, em certa edição, criavam um plano contra o governo) era a metáfora perfeita para o projeto que ele mesmo havia criado “Na revista, o nome da oficina era Fantasma e como nós também estamos fazendo experiências através da internet para lutar contra um sistema, o nome acabou ficando Laboratório Fantasma”, explica o rapper paulistano (O LABORATÓRIO..., 2012, n.p)⁶⁰

Empreender desde o começo da carreira demonstra como houve um impacto significativo dessas influências já no início da trajetória do rapper, segundo Hermano Vianna (2014) há uma independência da periferia que se transforma em economia artística informal, sendo produto de inclusão social que é:

[...] conquistada na marra, quando a periferia deixa de se comportar como periferia, ou deixa de se conhecer o “seu lugar”, o lugar que o centro desejava que para sempre ocupasse (o lugar daquele que sempre espera ser incluído, que sempre acha que é do centro que virá sua libertação). (VIANNA, 2014, p. 28).

Fruto do “faça você mesmo”, a mixtape causou impacto na cena do rap nacional por ser a estreia de alguém que já estava se destacando como visto anteriormente nas batalhas e pela “*simplicidade e todo tom até meio ‘folclórico’ que envolve a história de construção e produção dessa mixtape*” que seria “*apenas um prenúncio de tudo que Emicida poderia fazer*”⁶¹. A mixtape, que contém 25 faixas, foi produzida na casa do rapper com uma arte gráfica feita por ele mesmo, na qual seus amigos e familiares ajudaram a embalar o CD-R com papel craft e “queimar” a arte na capa com carimbo sendo vendida de mão em mão a 2,00 reais após os shows, pela internet e eventos de hip hop.

Minhas rima tão na rua, por enquanto é o seguinte
 Se não chegou até você é porque não é pra você ser ouvinte
 Curto as produções caseiras, não as de qualquer jeito
 Não sei porque assimilaram o underground ao mal feito
 Meus bagulho é de coração demora mais
 Pra quando vagabundo ouvir essa porra cair pra tras
 Consegui dispor meu sentimento em cada batida
 Fazer valer pra quando alguém gritar: barulho pro Emicida
 Minha vida cada verso dos alegres é o mais triste
 Se fosse só cantar eu cantava as que já existe
 Quando se pega o mic tem que ter algo a dizer

⁶⁰ CARTA CAPITAL. O laboratório de Emicida. 2012. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-laboratorio-de-emicida/>>.

⁶¹ OLIVEIRA, Gustavo. Pra quem já mordeu cachorro por comida, ele com certeza chegou longe. Portal RND. 2019. Disponível em: <<https://portalrnd.com.br/praque-ja-mordeu-cachorro-por-comida-ele-com-certeza-chegou-longe/>>.

E o lugar de quem não pensa assim é no karaokê

[...]

**'A rua é noiz', mais do que um erro de gramática,
É a frase que sintetiza a brisa do sujo na prática
A última esperança de quem não crê em mais nada**
Vaga sozinho como Itogami na beira da estrada
Liberdade é condicional assistida em todos os nível
Por isso me esforço pra ser o mais livre possível
Se nois cega com um olho os repórter que vem pra aluga
Ano que vem tem 4 loira dançando no nosso lugar
Joga lavagem pros porcos eles comem até explodir
A cota deles é tentar, a nossa era cair
Abraça, que a mídia quer a vitória pra favela
Abraça que as pretas vão ser vistas como bela
Na tela os patrão segrega discrimina e dá ânsia
Comprova estereótipo pra afirma a distância
Diz que idealismo morreu, foda-se quem se vendeu
Sigo assim nem que no fim eu grite a rua sou eu
(Emicida - Vai Ser Rimando, 2009).

Como trabalho de estréia nessa mixtape o rapper já ultrapassa conceitos aprendidos com a primeira geração, nessa letra o enunciador dialoga com os “seus” de forma a deixar explícito que *“Se não chegou até você é porque não é pra você ser ouvinte”*, indicando à quem fala. A partir dessa mixtape o grito ‘A rua é noiz’ passou a fazer parte do discurso de Emicida tanto nas letras, quanto nos shows, camisetas e bonés com este logo, sendo que a frase seria *“mais que um erro de gramática”* e sim *“a brisa do sujo na prática/a última esperança de quem não crê em mais nada”*. Construindo um lugar de fala destinado aos afro-brasileiros, o rapper já demonstrava a distância que existe ao se referir quando fala sobre os seus, usando o “nóiz” e “eles” quando critica-se algo. Alexandre Pitta (2019) relacionado a frase, destaca que:

O canto reivindicatório associado ao seu papel conscientizador não é contundente e impactante por acaso: é o modo de, pela arte, fazer seus interlocutores estranharem a realidade que se apresenta como conformidade ou extermínio. “A rua é nóiz” insere o sujeito em um mundo que constantemente o nega como pertencente a ele; insere-o como cidadão, que não apenas tem deveres, mas direitos. Insere-o a partir do pronome “nós”, cuja variante linguística marcada em sua escrita manifesta a multiplicidade que deve compor a compreensão do que é ser cidadão no Brasil (PITTA, 2019, p. 82).

Na letra acima o rapper apresenta de uma maneira quase justificada a frase e a sua intenção em levá-la como idealismo criando um simbolismo que perpassa sua trajetória e pode ser pensada como parte da construção de representações que Emicida transmite. “A rua é nóiz” nos faz questionar quem é esse “nóiz”? “Nóiz” pretos em ascensão? “Nóiz”

periféricos? “Nóiz” morrendo de bala perdida? Quantos “nóiz” Emicida consegue representar em suas letras? São esses tantos “nóiz” que tentaremos delinear os sentidos deste capítulo a fim de demonstrar as identidades simbólicas que são construídas através dos “nóiz” representados pelo rapper.

A primeira mixtape do rapper - que se tornou um marco para o rap nacional⁶²- conseguiu entregar alguns sentidos aos “nóiz” do qual Leandro, o pensador por trás da *persona* Emicida, bate na tecla até os dias de hoje, tal como em “*Triunfo*” e em “*Vai Ser Rimando*” apresentadas até aqui. Não cabe neste trabalho uma análise minuciosa de cada projeto lançado pelo rapper, porém se faz necessário para contextualização do objetivo da pesquisa demonstrar a origem do “A Rua é Nóiz” que é impossível distanciar-se do rapper, dessa mixtape e de seus trabalhos posteriores. Na matéria do Portal RND, já mencionada acima, em comemoração aos 10 anos da mixtape é destacado que:

“**Pra Quem Já Mordeu Cachorro Por Comida (...)**” é uma coletânea não apenas musical, mas de histórias que são reais e talvez um dos trabalhos do rap nacional em que a pessoa do MC fica bem mais evidente que o seu vulgo. Gosto de considerar que é uma mixtape do Leandro, e não do Emicida, dessa forma ela se aproxima muito mais de quem ouve. Por isso que a experiência com essas músicas sempre é única, independente da realidade de quem escuta (PORTAL RND, 2019) grifo na matéria.

Após as batalhas e esse trabalho de estréia, Emicida havia deixado claro que faria diferente da primeira geração em relação a ganhar dinheiro e as projeções enquanto dono de uma empresa. Nessa própria mixtape ele canta na música “Ooorra!” que:

Odeio vender algo que é tão meu
Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra, então que seja eu
E os que não quer dinheiro, mano,
É porque nunca viu a barriga roncar mais alto do que eu te amo
(Emicida - Ooorra!, 2009).

Como analisa o sociólogo Mayk do Nascimento, “*é impossível compreender o sucesso alcançado nos últimos anos por artistas como Emicida sem prestar a atenção ao modo como este gênero geralmente associado às periferias tem ocupado espaço no cenário da indústria cultural*” (NASCIMENTO, 2015, p. 12). No ano seguinte a essa mixtape, Emicida lançou outro trabalho denominado “Emicídio”, no qual esse discurso ficou ainda mais contundente com ele afirmando na música “E agora?” que:

Agora nóiz têm carro, casa, comida
E vai cantar que não dá pra vencer na vida

⁶² Idem.

Alegra meia dúzia, ideia repetida
 Como se tá melhor roubasse glória das história sofrida
 Não vou vencer às escondidas
 Por não aguentarem ver um preto bem, na corrida
 Mente de gente crescida, calo na mão da lida
 Meu avô fez o bolo, eu não vou dar uma mordida?
 Péssimo hábito da torcida, mania de aplaudir suicida
 Sou moleque, sim, ó minha brincadeira
 Fiz uma mixtape, juntar pessoas, o resto juntou poeira
 Quem quiser que me alcance, gana de menino da vila zilda no lance
 (Emicida - E Agora? 2010).

Em 2011 numa entrevista com Antônio Abujamra no Programa Provoações, exibido pela TV Cultura, o apresentador questionou ao rapper se ele havia traído o rap e ele respondeu: *“Eu acho que eu não sou um cara que concorda com as coisas. Eu não trai o rap. Eu acho que eu lutei e voltei para a essência dele. O rap ele começou falando de vida”*. Ou seja, cantar o que se vive também envolve apresentar as conquistas para legitimar a veracidade do cotidiano com a arte. Uma vez que não muda o que já aconteceu, *“como se tá melhor roubasse glória das história sofrida”*. O rapper ainda esclarece que não quer *“vencer às escondidas”* só *“por não aguentarem ver um preto bem, na corrida”*. Mais adiante nessa mesma letra, o enunciador questiona, *“É nóiz que tá, eu me pergunto: Onde?”* a pergunta retórica ganha resposta *“Em massa, nas cadeia e maderite”* alegando exaustão pelas condições de pessoas negras, ele completa *“Cansei de só os terno serem preto nos lugares chiques”* e que *“independente, minha gente só quer ser feliz”*.

O “nóiz” nesse caso, constrói um lugar de ascensão financeira para sujeitos periféricos apresentando como essas pessoas também têm direito a desfrutar de conforto e bens materiais além de atestar a condição de empresário-artista do rapper. Na letra de “Beira de Piscina” também dessa mixtape, Emicida anuncia *“fui quem obedece agora sou quem manda”* e garante *“devolver o orgulho do gueto e dar outro sentido pra frase: tinha que ser preto!”*. Com assistência dos meios de comunicação, redes sociais para divulgações e um governo favorável às causas sociais (como reconheceu o próprio rapper em entrevista mais acima), a reflexão referente a carreira do rapper pode facilitar no entendimento de *“como a inserção no mercado mainstream pode gerar tensões e contradições no discurso político do hip-hop”* (NASCIMENTO, 2015, p.13).

Como forma de ilustrar essas mudanças no cenário do rap - com foco em parte da trajetória de Emicida - indo de encontro às transformações econômicas e sociais que o país

vivenciava das quais estamos demonstrando, apresentamos uma entrevista⁶³ concedida por Mano Brown ao jornalista Endrigo Chiri Braz à revista CULT em 2014:

CULT: No começo do Racionais vocês sampleavam o Jorge Ben, e muito tempo depois você gravou com ele. Acha que os grupos de hoje estão mais conectados com outros artistas? O Emicida gravou com os sambistas Juçara Marçal e Wilson das Neves recentemente, por exemplo.

Mano Brown: É, mas o Emicida já vem com a grife de artista que a gente não tinha [...] O cara é reconhecido pelos outros músicos. Ele foi reconhecido muito mais rapidamente do que a gente na época.

Mas por causa de vocês também, não?

Não. Por causa dele. Tem músicos da época dele que também ouviram a gente e não deram em nada. Foi inteligência dele. A gente não deu nada pra ele. Ele que aprendeu isso. Ponto dele.

Você acha que, com a ajuda da internet, ele conseguiu mudar o jogo do rap?

Ele é um bom jogador. É um cara que sobrevive, um cara forte, inteligente.

Nesse sentido, hoje, a música é mais democrática?

Completamente. Você consegue comunicar com as pessoas, com a sua rede. Eu sempre falei que periferia é massa, e essa massa existe, desde que você não negligencie e nem ignore, eles vão estar com você. É simples assim. Eu cantei para aquele povo que não tinha acesso à internet. Ele canta para o povo que já tem acesso à internet. Sou totalmente consciente da minha situação no jogo.

[...]

Como é que você vê a indústria fonográfica no momento?

Existe um comércio sim, só que não é só a música, certo? Você tem que ter outras coisas para oferecer às pessoas. É som e imagem. Então já não é mais o fonográfico, já é um monte de coisa, já é uma calda longa. É a música mais a imagem, mais a roupa, mais a pessoa, mais o posicionamento dela. É um monte de coisa. Já foi a época em que você vendia o CD e bastava. Hoje não basta mais. É muito pouco. Precisa de um monte de coisa. É um trabalho mesmo. (CAMPOS *apud* CULT, 2014).

Para evitar exaustão na demonstração da nova forma que enxerga-se a geração de rappers da qual Emicida faz parte, a entrevista ilustra a concepção de Mano Brown com o que estava acontecendo à época: os rappers com visões empresariais e da música rap enquanto um trabalho, que necessita mais do que o lançamento de um CD. Deixando de ser quem obedece, Emicida assume uma posição que passou a ser comum nos rappers hoje em dia, a independência profissional e financeira permite a sociabilidade do rap, bem como um diálogo com outras pautas, como a importância da ascensão de pessoas negras, tal qual vimos na letra de “E Agora?”.

Dessa forma, as aparições em programas de auditório e em vários programas da TV Globo permitiu que em 2013 a música “Zoião” que faz parte do seu primeiro trabalho de estúdio fosse trilha sonora de uma novela da emissora. Permitindo que mais pessoas

⁶³ Apesar de ter acesso a entrevista na íntegra, destacamos aqui que a maioria dos recortes já estavam transcritos na dissertação do autor Felipe Oliveira Campos que analisa o fenômeno da emergência das batalhas de rima, dedicando-se em um dado momento a nova estética do rap destacando o rapper Emicida. CF: Campos, Felipe Oliveira. Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo / Felipe Oliveira Campos ; orientador, Carlos H.B. Gonçalves. – 2019 251 f.

tivessem acesso ao seu trabalho, o diálogo começou a expandir para além da periferia e tensionando as novas identidades que essa geração moldou. Os tantos “nóiz” que Emicida delineou nos últimos anos tornaram a identidade algo que tornou-se “descentralizado”, ou seja, deslocado ou fragmentado, como veremos ao longo do capítulo. Relacionado a esses deslocamentos, Stuart Hall defende que as mudanças estruturais nas sociedades modernas estão:

Fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p. 9).

A citação acima nos leva a refletir sobre os deslocamentos das identidades na sociedade contemporânea, as categorias apresentadas pelo autor forneciam uma sensação de pertencimento e localização dentro da sociedade. As transformações sociais, políticas e culturais estão tensionando essas identidades tradicionais. Sendo que as fronteiras que antes definiam quem somos como sujeitos sociais, estão se tornando mais fluidas e permeáveis, como veremos ao longo deste capítulo.

2.2 - “O sonho de Darcy Ribeiro/Dorme em cada brasileiro”: questões de identidade e representação

Para responder às indagações postas na seção anterior se faz necessário compreender alguns pontos relacionados à ideia de identidade cultural e representação. Precisaremos então, abarcar o conceito de nação e “identidade nacional”⁶⁴, já que há novas representações e construções dessas identidades bem como elas são conduzidas nas letras de Emicida. Por sua vez, Stuart Hall pensa que as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação (HALL, 2006, p. 48-49), por conta disso a nação é algo que produz sentidos através da construção das “*muitas diferenças de classe, gênero, região, religião ou localidade*” que atravessam a nação por meio de um “*sistema de representação cultural*” (2006, p. 78) que torna a nação uma comunidade simbólica e imaginada. Voltaremos nisso a medida que pensarmos em exemplos concretos nesta trajetória de sentidos desenvolvida nos

⁶⁴ Utiliza-se “identidade nacional” entre aspas, para enfatizar que essa identidade não significa um dado em si da realidade, mas sim se refere a uma construção social. Se a nação é uma comunidade simbólica, imaginada, forjada em nível representacional, como analisa Hall (2006, p.48-49), pode-se inferir que, no caso específico do Brasil, a construção dessa “identidade nacional” foi elaborada por uma elite política e intelectual brasileira, inserida num contexto específico que, profundamente influenciada pelas teorias raciais europeias e norte-americanas, buscava forjar uma aparente hegemonia da raça branca sobre todas as outras (PANTA, Mariana; PALLISER, Nikolas. 2017, p. 118)

trabalhos do rapper.

Vinculando “a rua é nóiz” às favelas que segundo Pitta, evidenciam “as promessas não cumpridas da modernidade”, esses espaços “*são reflexo do histórico de concentração de terras, além de políticas urbanísticas voltadas aos interesses do mercado imobiliário e à gentrificação como formas de controle e segregação social*” (PITTA, 2019, p. 82). Por conta disso, nesse caso, o “ser favelado” e “cidadão” implica em uma das maneiras desses “noiz” do qual Emicida se refere. O que se constrói enquanto cidadania no Brasil está “*visceralmente ligado a práticas jurídicas que falseiam uma ideia de cidadania coletiva – no caso, a cidadania nacional – como ferramenta de controle social e de manutenção de privilégios para determinados grupos*” que acabam fazendo parte de um “*recorte de classe e étnico*” (2019,p.14), aprofundando (ou afundando) este país no racismo:

Mó friaca, tio deixa eu botar meu moletom
 Vendo os gambé zoando os que é menino bom
 Ponho o boné e sigo na fé, nego nem óia
 Atravesso a rua pois se passa perto móia
 Trago no olhar a luz do poste fria, sem esperança
 Me guia, teus holofote é que cria minha temperança
 Minhas lembrança é trote, eu via
**Que a nossa herança é um cobertor na calçada que ia envolvendo as
 criança**
É embaçado, eu vou levar como carma
Meus vizinhos saber menos nome de livro que de arma
 E a máquina que faz Bin Laden, trabalha a todo vapor
 Solta na Babilônia, ensina a chamar rato de senhor
 Nós tá na fila do emprego, mantimento, visita
 Vive pra ser feliz e morre triste, ó que fita
 As pessoas se esbarra, se olha, se cala
 Não pede ou cobra desculpa, porque ninguém mais se fala (memo)
 Joga lixo no chão, como se fosse um lugar à esmo
 Aí da enchente, os mesmos reclamam do governo
 Que não governa nada, tá nem pro mal nem pro bem
 Ia governar como, se aqui ninguém ouve ninguém
Minha cidade trampa 24 horas por dia
Os que não morrer de tédio, morre de asfixia
 A CIA monitora isso que 'cê faz agora
 Mas não interfere, só fere, o pai da criança que chora
 Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre
 Tô cheio disso, igual as cadeias cheias de pobre (porra!)
Cidadania onde? Nós cuspiu na lei de Gandhi
É quente memo, cidadão é uma cidade grande
A rua é nóiz!
 (Emicida - Cidadão, 2009).

Os grifos acima demonstram a definição de cidadão apontada pelo rapper que denuncia a estrutura de dominação mantendo o Brasil como um país periférico. Por conta disso, na parte final da música o único significado cabível ao termo “cidadão” é o aumentativo de cidade apontando como os problemas relacionados à periferia e seus moradores, entendendo ao modo de Alexandre Pitta que defende a ideia de que, *“ao longo da história, ser cidadão é a contradição entre ter uma vida formalizada juridicamente e, ao mesmo tempo, no caso dos afro-brasileiros, dificultada ou simplesmente negada”* repercutindo até os dias de hoje na existência dos moradores desses espaços (2019, p. 68).

Uma vez que o sujeito assume-se enquanto periférico remete-se a um processo histórico que segundo Tiarajú D’Andrea, *“os moradores dos bairros populares estavam inseridos e só ocorreu por meio de uma experiência concreta e vivida. Percebedores de uma situação urbana mais ou menos comum, esses moradores passaram a se definir de acordo com essa situação”* (D’ANDREA, 2013, p.158). Já que há uma negação da cidadania, da brasilidade, da *“existência física e simbólica, expressa nos extermínios em massa que ocorrem nas periferias paulistana e cujos principais alvos são os jovens negros e a repressão à cultura negra”* (2013, p.127)

Trazendo o pensamento de Andréia Moassab (2011), que delimita o movimento hip hop como um movimento social que exerce papel político sendo uma de suas principais mensagens, segundo a autora:

Articulados com outros movimentos sociais, o HH [hip hop] está silenciosamente promovendo alterações significativas para essas populações, no sentido de conscientização do processo histórico de exclusão e do fortalecimento da autoestima da população pobre das periferias com vistas a incentivar a luta pelo reconhecimento de sua cultura e pelo direito à cidade e à cidadania (MOASSAB, 2011, p. 80).

Em *“Soldado Sem Bandeira”*, o enunciador apresenta como o “ser favelado” que faz parte desse não-lugar de aceitação social também constrói alguns princípios periféricos e como constitui-se uma identidade que orgulha-se desse lugar de origem e ao mesmo tempo não possui bandeira, já que:

Ser favelado é ser soldado de bandeira nenhuma
 Desconfiar dos dois lados sem temer coisa alguma
 Nasceu no meio da guerra então se acostuma
 Vou até o fim tio, eu sou assim tio
 (Emicida - Soldado Sem Bandeira, 2009).

Aqui, entramos na discussão que para além da cidadania negada, a nação enquanto identidade não representa essas pessoas e do lugar que o favelado ocupa nessa

nacionalidade, na mesma letra Emicida denuncia que:

Isso é nação e você na ação é encenação hienas são alienação

Me vê em ação sobrevivendo como estrategista

Vendo o caixão de vários não descendo em vão e assim se vão,

Descanse então se esse é o prêmio da guerra racista

Classista, que fragmenta, divide e enfraquece,

Dinheiro pros sem caráter, dor pra quem não merece.

Resta e aparando as arestas, conta com sorte,

Sabendo que: uma bala, sempre gera bem mais que uma morte

E cada bala que alcança as mansões e o Honda fit,

Na onde eu moro já varo mais de vinte maderite, nós tá no front e eu to na linha de fogo

fazer o que? Num fiz as regra não tio eu só jogo o jogo

[...]

Pouco importa agora o que você sinte, nós até faz bastante

Plano pra quem raramente chega aos trinta

Os preto é os únicos que morre sem causa irmão

raramente é por etnia ou por religião

As treta territorial se restringe às biqueira,

mas eu te pergunto quem que tornou as rua trincheira?

Nem pisa nela te alistou e pôs na guerra dos outros te fez jurar sem crer, acreditar sem ter

A TV deixou os moleque burro igual à Magda, rebelde mesmo mata americano em Bagdá 'Tá aí na rua sem enxergar a saída

Leva as parada que é sua, se você parar nos farol da Avenida

Fazendo de tanque os Passat filmado, que planta o medo quando passa com três dedo de vidro abaixado

Organização faz o tubarão temer as tilápia

e foda-se o que o mapa diz, meu bairro é minha Pátria

(Emicida - Soldado Sem Bandeira, 2009).

Usando o refrão para dizer que favelado é um soldado sem bandeira, nos grifos acima, o rapper relata como ser preto e favelado estabelece uma relação diferente com a “nação” já que há uma guerra nas periferias que não é declarada⁶⁵ mas que é racista, classista que coloca esses sujeitos à margem de maneira que eles criem suas próprias identidades e sua nação seja sua comunidade que possui suas dificuldades, contrariedades e resistências à parte desse projeto de nação.

Relacionado aos grifos acima ainda podemos perceber algo interessante apontado por Acauam Oliveira (2015), que em sua tese argumenta como o conceito de “nação” - no caso do rap - pode ser substituído sistematicamente pelo de “periferia”, já que, *“o rap é ao mesmo tempo a voz da periferia e a forma simbólica que constitui a identidade periférica,*

⁶⁵ TADDEO, Carlos Eduardo. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: Edição do autor, 2012.

interpelando os moradores das quebradas como sujeitos dotados de uma identidade comum” (OLIVEIRA, 2015, p. 6). Ao tratar a periferia enquanto “*sintoma do fracasso de nosso ciclo formativo*”, o autor destaca que os próprios sujeitos periféricos rompem “*alguns dos principais modelos de organização formal da canção brasileira até então*” (2015, p.6).

Dessa forma, para entendermos o fracasso dessa “identidade nacional” será necessário situar historicamente e culturalmente o que foi esse projeto de nação que tem a canção como um de seus elementos principais transpassando a construção de uma possível identidade negra:

À medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. [...] A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 2012, p. 43).

O processo de “identidade nacional” esteve “intimamente ligado à necessidade de auto legitimação política do Estado brasileiro desde os idos de 1930” (MIRANDA, 2004, p.63)⁶⁶ uma vez que o Estado Novo de Getúlio Vargas fez com que o samba deixasse de ser “*apenas um evento da cultura afro-brasileira ou um gênero musical entre outros*” e passasse a “*significar a própria ideia de brasilidade*” (NAPOLITANO, 2007, p. 23).

Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno. As composições do período solidificam a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. São os anos da fase de ouro do samba urbano brasileiro, que contou com compositores do porte de Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira. E, é claro, Noel Rosa [...]. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 196)

Diversos estudos em torno da construção da identidade negra e do samba (Sodré, 1988 e 1998; Sandroni, 2001; Coutinho, 2001) sublinham o caráter político que o gênero musical carrega, visto que segundo Sodré (1988), “*uma sociedade que, no final do século XIX, sonhava em romper social, econômica e ideologicamente com as formas de organização herdadas da Colônia - e que já excluíram o negro dos privilégios da cidadania -*” fortaleceram as ditas regras de “segregação territorial” que já eram tradicionais na

⁶⁶ MIRANDA, Wander Melo. Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. In: STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.) Decantando a república: retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 2

organização dos espaços brasileiros (SODRÉ, 1988, p. 37).

O autor Augusto Lima em seu artigo “Samba, História e a questão racial e social”⁶⁷ analisando a *cultura do samba* salienta como o rompimento com essa segregação territorial passou a ser uma ocupação do espaço público, no qual “o samba pode ser considerado um dos instrumentos de penetração do afro-brasileiro na sociedade branca” (LIMA, 2013, p.111). Além disso, o autor ainda destaca como as escolas de samba tiveram papel fundamental na “visibilidade positiva” dos afro-brasileiros, no qual há estudos (Augras, 1998; Cabral, 1996; Candeia & Isnard, 1978 e Sodré 1988 e 1988) demonstrando os desdobramentos das lutas contra marginalização das pessoas negras após a abolição e “ampliação de uma prática cultural *identitária*” (2013, p. 115).

Nas décadas seguintes o samba e a música popular começaram a adquirir centralidade nos processos de imaginação nacional. Conforme Carlos Sandroni no artigo “Adeus à MPB” (2004), as “*músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco vão se tornar um fato social cada vez mais relevante*” encarnando no plano musical de que “popular” seria o “povo brasileiro”. Desde as indicações dadas pelo modernista Mário de Andrade no *Ensaio Sobre Música Brasileira (1928)* já se tinha o prenúncio da mistura entre música erudita e a popular, mostrando assim a essência fundamental desse termo na cultura brasileira. Segundo o autor, no decorrer da década de 1960 as palavras *música popular brasileira* eram utilizadas sempre juntas “como se fossem escritas com traços de união” (SANDRONI, 2004, p. 27-29) e essa expressão:

cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de “defesa nacional” (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB (SANDRONI, 2004, p. 29).

Articulando a discussão com Marcos Napolitano⁶⁸, segundo o historiador as intervenções culturais tentaram conduzir os impasses propagados em torno do nacional-popular se tornando uma cultura política⁶⁹ que se tornou sinônimo que vai além de

⁶⁷ LIMA, Augusto. Samba, História e a questão racial e social. Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil. Marcelo Braz (Org.) Ied - São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 95-119

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. A indústria fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980). III Congresso de História Econômica. IV Conferência Internacional de História das Empresas. 1999. Disponível em: <<https://www.abphe.org.br/arquivos/marcos-napolitano-de-eugenio.pdf>>.

⁶⁹ Em nota, o autor explica que entende “cultura política” como: “o conjunto de categorias e representações simbólicas que formam um campo ideológico comum, onde se desenvolvem práticas e instituições políticas que tem elementos comuns entre si, ainda que se coloquem em campos opostos do espectro ideológico” (NAPOLITANO, 1999 p. 3).

um gênero musical determinado, “*transformando-se numa verdadeira instituição*” que tornou-se “*fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz*” (NAPOLITANO, 1999, p. 3).

O fato de gostar de MPB e se reconhecer-se nela, gerou uma “crise de identidade” (1999, p. 9) que ora acreditava-se na concepção de “povo brasileiro” e “em certa concepção, portanto dos ideais republicanos” (SANDRONI, 2004, p.29) gerando reação hostil por uma parcela do público com o tropicalismo, visto que o tropicalismo aparentava divergências com a orientação “estético-política com a qual, através da MPB, o público se identificava” (2004, p.30). Atravessados pela censura e pelas lutas democráticas, o “*nó estético-político*” (2004, p.30) da MPB trouxe o “*cerceamento do seu espaço de realização social*” (NAPOLITANO, 1999, p. 8) , no qual:

A repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo de institucionalização. Neste processo, até os tropicalistas Caetano e Gil, considerados “alienados” pela esquerda foram relativamente “redimidos”. Ambos retornaram ao Brasil por volta de 1972 e com a mudança do panorama do consumo musical do país, entre 1975 e 1976, voltaram a ocupar um espaço destacado no interior da MPB (NAPOLITANO, 1999, p. 8).

Outro autor que nos auxilia em compreender a construção (e desconstrução) dessas identidades nacionais através da música popular é Wander Melo Miranda, em seu artigo “Brutalidade Jardim: tons da nação na música brasileira”⁷⁰ no qual o autor demonstra como a “*emergência do excluído, ao romper a afasia que mantinha a metáfora da unidade nacional*” em músicas como “Aquarela do Brasil” caracteriza linhas de fuga que forçaram a “*redistribuição de cartas políticas e ideológicas no tempo homogêneo e vazio da narrativa pedagógica nacional*”:

Nessas subversões musicais e em outras composições que veremos adiante, assinala-se que, se é a fronteira o que diferencia uma nação do que está fora - o território do outro, visto como inimigo externo -, a intervenção do discurso minoritário (do negro, do índio) salienta a existência de fronteiras internas. Isso, sem dúvida, traz para a identificação do problema a percepção nítida de ‘territórios’ a serem conquistados nos interstícios das diferenças sociais e das lutas políticas (MIRANDA, 2004, p. 67).

Miranda destaca como a partir dos anos 70 tornou-se difícil manter o delicado equilíbrio da compulsão ideológica das naturalizações anteriores, à exemplo quando Chico

⁷⁰ CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. Decantando a República, v. 2: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro, Nova Froteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

Buarque canta em “Bye, bye Brasil” de 1980 que “aquela aquarela mudou”⁷¹ e que a “festa” cantada por Cazuza em “Brasil” de 1988, seria uma “droga que já vem malhada antes de eu nascer”⁷². As décadas de 1980 e 1990 segundo o autor, proporcionaram a emergência de vozes subalternas ou situações de subalternidades, “abrindo novas perspectivas para a cultura urbana, por meio da intervenção de formas musicais, como o rap, ao lado da permanência da atuação crítica de nomes consagrados como Caetano Veloso e Chico Buarque” (2004, p. 69).

Talvez não seja exagerado afirmar que o fim da ditadura militar e a passagem ainda tortuosa para a ordem democrática marcam, na esfera da música popular, uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fincada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana (MIRANDA, 2004, p. 69).

Graças à experiência tropicalista que excede o teor de protesto político desde “Marginália II”, música de Gilberto Gil de 1968, “*a ideia de que a história da nação brasileira não chega nunca a se completar*” e que “*reforçam a excentricidade histórica e geográfica da nação que prometia ser e não foi*” (2004, p. 70), na qual Gil reforça no refrão que “Aqui é o fim do mundo”⁷³.

A partir dos anos 80 então a essência histórica da MPB fracassou. “*Aquele ‘B’ da sigla, que ao longo do ciclo desenvolvimentista tinha evidência disputada, porém garantida, passa a sustentar-se no vazio, e o modelo de organização sonora baseado no princípio de modernização perde seu substrato simbólico e material*” (OLIVEIRA, 2015, p. 117). O rompimento com o campo político e o conteúdo utópico conciliador que alimentava essa instituição, “*tem por consequência o fim mesmo da MPB enquanto núcleo organizador do sistema fonográfico brasileiro*” (2015, p. 118). O modelo de canção que vinculava-se ao imaginário simbólico do nacional desenvolvimentista pode ter cumprido seu ciclo consagrando artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento e Gilberto Gil, porém, as primordiais novidades dentro do mercado fonográfico acabaram não saindo mais dessa “linhagem estética” (2015, p.118).

Contudo, como vimos, o fracasso desse projeto é, até certo ponto, um pressuposto já inscrito na própria forma (os elementos de exclusão no projeto de “autonomia” da bossa nova). Daí sua dialética. Por já comportar em alguma medida a não realização social em sua forma, ela sobrevive ao longo

⁷¹ BUARQUE, Chico. “Bye, bye Brasil”. C. Buarque, R. Menescal [Compositor]. In: - Vida. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. 1 CD. Faixa 11

⁷² CAZUZA. “Brasil” G. Israel, Cazuza, N. Romeiro [Compositores]. In:- Ideologia. Rio de Janeiro: Polygram, 1988. 1 CD. Faixa 6

⁷³ GIL. G. “Marginália II” G. Gil, T. Neto [Compositores]. In: - Gilberto Gil, Rio de Janeiro: Philips, p1968. 1 CD. Faixa 4

dos anos 60 e 70, quando o golpe militar e o AI-5 separam definitivamente modernização de progresso social. No entanto, o desdobramento histórico desse movimento, que conduz a um gradual esvaziamento da perspectiva de formação, é a razão de sua diluição pós anos 80, uma vez que sua realização dependia do apego a esse núcleo imaginário negativo fundamental (OLIVEIRA, 2015, p. 118).

“Identidade nacional” versus “Identidade negra”

A projeção de uma imagem para o “povo” brasileiro através da construção da “identidade nacional” estava pautada na diversidade através da harmonia, deixando de lado as marcas culturais, sociais e políticas que compõem a história do Brasil e seu verdadeiro “povo”. Esse discurso foi propagado por uma parcela da elite política e intelectual⁷⁴ do país na primeira metade do século XX tendo uma influência expressiva das teorias raciais europeias e norte-americanas. Nesse caso, o negro foi intitulado o principal símbolo de atraso e degradação do Brasil se tornando uma ameaça aos arranjos da nova sociedade que despontava sucessora da escravocrata:

No caso brasileiro, a mestiçagem e a aposta no branqueamento da população geraram um racismo *à la* brasileira, que percebe antes colorações do que raças, que admite a discriminação apenas na esfera privada e difunde a universalidade das leis, que impõe a desigualdade nas condições de vida mas é assimilacionista no plano da cultura. É por isso mesmo que no país seguem-se muito mais as marcas de aparência física, que por sua vez, integram status e condição social, do que regras físicas ou delimitações geracionais. É também por esse motivo que a cidadania é defendida com base na garantia de direitos formais, porém são ignoradas limitações dadas pela pobreza, pela violência cotidiana e pelas distinções sociais e econômicas (SCHWARCZ, 1998, p. 184. grifos da autora).

As indagações raciais brasileiras não se resolvem de maneira simplista dado que a visão crítica da mestiçagem gera inquietações e diálogos críticos que molda e re-molda o discurso em volta das identidades, visto que, *“raça é, pois, uma construção histórica e social, matéria-prima para o discurso das nacionalidades”*(SCHWARCZ, 1998, p. 183-184).

Ao se construir esses discursos evidencia-se uma busca infundável para construção de identidades culturais unificadas a fim de representar as histórias sobre a nação.

⁷⁴ Em diversos aspectos e pontos de vista, a busca por uma identidade étnico-racional no país tornou-se uma preocupação de vários intelectuais, desde a Primeira República, entre eles estão: Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, João Batista de Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, entre outros. Todos eles, de alguma forma estavam interessados na grande incógnita que se tornou a definição do povo brasileiro e do Brasil enquanto nação (MUNANGA, 2008, p. 48). Kabengele Munanga revisita e aponta as principais ideias desses intelectuais no capítulo “A mestiçagem no pensamento brasileiro” (p. 47-78). Cf. MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

Retomando o argumento posto no início dessa seção com Stuart Hall, o autor desmonta a ideia de cultura nacional unificada tendo em vista que a “identidade nacional” não pode ser singular e exclusiva em decorrência das distinções que existem numa mesma nação, sendo elas de: raça, etnia e gênero.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2006, p. 61-62).

Partindo dessa premissa, o autor atenta-se ao fato de que com a chegada da modernidade, as culturas nacionais se tornaram um dos principais pilares da constituição da identidade cultural. Uma vez que as “identidades nacionais” se transformam no interior da representação, pode-se dizer que a nação torna-se uma comunidade simbólica forjada em certo grau pelas representações. Hall ainda chama atenção para questão racial no interior da identidade nacional unificada:

É ainda mais difícil unificar a identidade nacional em torno da raça. Em primeiro lugar, porque - contrariamente à crença generalizada - a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do que chamamos de "raças" quanto entre uma "raça" e outra. A Diferença genética - o último refúgio das ideologias racistas - não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente ponto específico, de diferenças em termos de características físicas - cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. - como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2006, p. 62-63. grifos do autor).

Segundo o autor, as noções biológicas referentes à raça estão sendo substituídas por representações culturais das quais “*possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional*” (2006, p. 63)⁷⁵. Hall evidencia a discussão que Gilroy faz sobre as ligações entre o racismo cultural e a ideia de raça e as idéias de nação, nacionalismo e pertencimento nacional:

Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar "raça" cor nacionalidade, patriotismo e nacionalismo. Um racismo que tomou uma distância necessária das grosseiras idéias de inferioridade e superioridade biológica busca, agora, apresentar uma

⁷⁵ Hall ressalta que essas noções, “subjaziam a formas extremas da ideologia e do discurso nacionalista em períodos anteriores: o eugenismo vitoriano, as teorias européias sobre raça, o fascismo” (2006, p. 63).

definição imaginária da nação como uma comunidade cultural unificada. Ele constrói e defende uma imagem de cultura nacional - homogênea na sua branquitude, embora precária e eternamente vulnerável ao ataque dos inimigos internos e externos... Este é um racismo que responde à turbulência social e política da crise e à administração da crise através da restauração da grandeza nacional na imaginação. Sua construção onírica de nossa ilha coroada como etnicamente purificada propicia um especial conforto contra as devastações do declínio (nacional) (HALL *apud* Gilroy, 1992, p.87).

A construção da “identidade nacional” à luz da ideologia do branqueamento acaba tentando definir a identidade negra como algo homogêneo propagando o racismo e distanciando pessoas negras de um pertencimento nacional. Na perspectiva de Hall, a identidade não é algo fixo, mas sim um processo que se trata de uma identificação ou um desenvolvimento identitário tornando as identidades culturais algo fragmentado em função do processo de globalização que deslocou as estruturas das sociedades modernas: *“Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade”* (2006, p. 38).

Essa perspectiva é capaz de iluminar aspectos fundamentais da identidade negra simbólica presente no rap do qual estamos traçando parte de sua construção desde o primeiro capítulo. O discurso racializado do rap molda e vem moldando em certa medida essas identidades que a segunda geração da qual Emicida faz parte buscou deslocá-las reinventando-as para além de um lugar de pertencimento ou em alguns momentos, ressignificando esses lugares no qual espera-se que pessoas como o rapper pertença. Assim, o rap, que vislumbra uma comunidade negra por vir, *“tratam-se, de fato, de concepções muito distintas e mesmo irreconciliáveis em determinados aspectos, cuja complexidade não é redutível a oposições binárias como verdadeiro e falso”* (OLIVEIRA, 2015, p.166).

Ao buscar reinventar essa “identidade nacional” a fim de mostrar a pluralidade racial do povo brasileiro, Emicida lançou em 2014 a música *“Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)”* fazendo referência ao antropólogo brasileiro autor do livro *“O povo brasileiro - a formação e o sentido do Brasil”*:

Calo nas mãos
 Bola nos pés
 Banzo ou não
 Diz quem tu és
 Arranha-céus ou igarapés
 Força de bateria nota 10
 Ao olho alheio, tio, trem sem freio, viu
 É um coração cheio, um estômago vazio
 É a bunda da mulata ou é um moleque de fuzil

Paixões e contradições mil
 Sou do Cristo do Rio, riso efêmero
 Po, qual tua cor? Valor? Qual teu gênero?
 Se descer sem sambar, eles tremerão
 Com roteiro de inspirar James Cameron
 Terra de Vera Cruz, luz, berço da vida
 Os vilão que é do bem, dos heróis genocidas
 Sonho de paz, outros Carnavais
 Sou povo que tem como seu maior bem
 Gritar gol

Do Oiapoque ao Chuí
 É isso que eu sou
 Mistura de Tupi com sangue de nagô
 Herdeiros de Zumbi
 Batuque de tambor
 Brasil é isso aí
 Em todo canto, por onde for
 Por onde for

E o que resta pra nóiz: força ou amor?
 Força dum tambor de pele ou de chumbo
 Seja como for livre ou no jumbo, a raiz fica!
 No riso dos pobres da cidade mais rica
 Eu vou pintar o rosto e a rua, igual criança pura
 Catar a única esperança, alegria na fita, o impasse
 Batuque na marmita, apatia na face
 Vem ver onde o samba nasce, ladeira
 Entender o segredo da capoeira
 Na luta e na dança, luta a cada round
 Nocautes e nocautes nossos que a TV não aplaude
 Somos reis underground, matéria-prima
 Macunaíma no peito da América Latina
 Hi-tech de terreiro
 O sonho de Darcy Ribeiro
 Dorme em cada brasileiro
 Em cada brasileiro

Do Oiapoque ao Chui
 É isso que eu sou
 Mistura de Tupi com sangue de nagô
 Herdeiros de Zumbi
 Batuque de tambor
 Brasil é isso aí
 Em todo canto, por onde for
 Por onde for
 (Emicida - Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além) - 2014).

Trazendo um pouco dos ritmos da música brasileira, a canção inicia com instrumentos como atabaques, tantam, cavaquinho, repique e violão mesclando com as batidas do *beat* feitas pelo DJ para trazer a mistura do rap com o samba. Demarcando uma identidade nacional que tensiona os símbolos nacionais, ao se perguntar “*o que resta de nóiz: força ou*

amor?” o “noiz” nesse caso, desloca-se da periferia para ser “*Macunaíma no peito da América Latina*”, referência a obra de Mário de Andrade que tem papel fundamental no debate sobre identidade nacional, como vimos anteriormente. Emicida expande o “noiz” periférico que possui a raiz do samba e o “*segredo da capoeira*” para “povo” que tem como característica principal “*gritar gol*” e que a miscigenação é algo crucial na identidade sendo a “*mistura de Tupi com sangue de nagô*” e “*Herdeiros de Zumbi*”.

Trançando imagens de um Brasil menos homogêneo e da ideia de “povo” caracterizado pela construção de subjetividades, o “noiz” se torna fruto da mestiçagem e da diferença, deslocando a narrativa da nação e das “*paixões e contradições mil*”. Para Hall, as sociedades da modernidade são caracterizadas justamente por essa “diferença”, que segundo ele:

Elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta (HALL, 2003, p. 19-20).

A nação, desse caso, se torna agenciadora de diferentes identidades atravessadas pela pluralidade do país. Retomando mais uma vez a tese de Alexandre Pitta, relacionado a essa música, o autor destaca que a história construída por Emicida nessa canção, “*destrona a narrativa da nação, planificando-a, colocando-a no mesmo patamar que os discursos que, historicamente foram obliterados*” a não apresentação da visão europeia na letra causa uma “*reversão necessária para afirmar a memória indígena e africana, memória macunaímica a embaralhar, remixar, a história, promovendo, assim, uma diferença na identidade nacional consagrada pela cultura letrada e pela tradição*” (PITTA, 2019, p.169). O autor ainda conclui que:

Portanto, sendo a diferença algo experimental, ou seja, aquilo que retira da identidade seu caráter imutável, definidor, e as personagens sendo esta diferença (esse constante devir gerado pelas apropriações dos versos das canções), a rasura que é feita no uso dos elementos nacionais nos mostra que a identidade nacional em *Obrigado, Darcy!* é um jogo de cena: a assunção – provisória – de traços que não necessariamente são “genuinamente” nacionais – como, por exemplo, o trânsito entre a história não contada pela História sendo filmada por James Cameron – mostra que a assimilação de elementos para se compor uma identidade vai além de um lugar de pertencimento. E sobre esse lugar de pertencimento, não se busca uma origem do povo brasileiro, porém sua reinvenção constante (PITTA, 2019, p.169).

Compreende-se a chamada “identidade negra” como algo que ainda está em processo ou que se reinventa seja na ideia de nação ou na identidade cultural que perpassa por ela. A segunda geração do rap no qual se destaca Emicida e Criolo, conseguiram construir pontes e deslocamentos dessas identidades interligando possibilidades de diferentes representações dado que ambos estavam mais “abertos” a temáticas que vão além de conteúdos específicos. Além de tentar expandir a noção de “nóiz” a identidade periférica que a primeira geração moldou fez com que Emicida resgatasse as temáticas relacionadas à favela mas demonstrasse que existem tantos “nóiz” nas possibilidades de novas demandas e posicionamentos que o rap nacional começou a tomar para si.

Recuperando mais um trecho da entrevista⁷⁶ com Antônio Abujamra, no programa “Provocações”, o rapper declarou que:

Num primeiro momento, a gente cantava pras pessoas da favela, que é o berço do rap, onde ele sempre começa. Chegou um momento em que a coisa começou a se ramificar. A música, ela é livre; a gente nunca pode cercar a música. Então, hoje essas pessoas estão misturadas. Eu acredito que a minha maior conquista realmente é essa, tirar alguém de uma região e colocar ela em outra que num dia comum ela não iria (PROVOCAÇÕES, 2011).

A aproximação com o samba e a música popular evidenciam o diálogo com outros públicos, inclusive pessoas negras que possuem maior afinidade com o samba do que o rap, mostrando que a identidade negra não se unifica mas elabora confabulações entre esses diversos grupos. O artigo “Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba”⁷⁷ de Walter Garcia consegue demonstrar a relação estreita dos dois gêneros em algumas vertentes bem como a construção conjunta de uma identidade masculina negra periférica. O disco de Criolo “Nó na orelha” (2011) e “Convoque seu Buda” de 2014, desdobraram “*a convivência do rap e samba*” tendo em vista que os discos “*atravessaram de tal modo as fronteiras do ‘mundo do rap’ que seria preciso investigar a fundo em que medida o seu ‘berço’ permanece ativo, se é que permanece*” (GARCIA, 2018, p. 220). E o primeiro trabalho de Emicida em estúdio, “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” de 2013 há três faixas que buscam fundir rap e samba em suas diferentes formas, “Trepadeira” que conta com Wilson das Neves no refrão, “Hino vira-lata” que “*trabalha com a justaposição do canto radicado do samba, representado pelo Quinteto em Branco e Preto em coro*” e “Samba do fim do mundo” que tem a contribuição da “*tradição do samba*” de Fabiana Cozza e Juçara

⁷⁶ Emicida em entrevista ao programa “Provocações (TV Cultura)” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-v3tSameGE0>>. Acesso: 10/01/2023.

⁷⁷GARCIA, Walter. Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p208-229>

Marçal. Mesmo as duas primeiras estando estruturadas em questões de gênero essas obras estão em linhas com sambas que “*integram a chamada MPB*”, já a última questiona a hegemonia dessa mesma MPB afirmando uma identidade cultural complexa e plural colocando-se como “*nova tropicália*” que permanece na “*velha ditadura*” na qual a faixa seria um manifesto pela “*reforma agrária da música brasileira*”, criticando a “*máquina de moer pobre*” e a “*guerra racial*” (2018, p. 220), indo de encontro ao que analisamos em “Obrigado Darcy!”.

2.3 - “Vai dar mó treta/Quando disser que vi Deus/Ele era uma mulher preta”: O gênero na questão de identidade

Ao situar a ideia de que as identidades provocam deslocamentos e os fragmentos dessas identidades perpassam as perspectivas de raça, classe, sexualidade, etnia, nacionalidade e o gênero, são notáveis os papéis de gênero na sociedade e como essa categoria institui a identidade do sujeito (HALL, 2006, p.26). Nessa subseção apontaremos as relações de gênero construídas por Emicida e o papel da mulher no rap, ainda refletindo sobre as construções de identidades e suas mudanças.

Para entendermos alguns pontos referente ao gênero e as masculinidades negras apontadas nas letras de Emicida (tal como a visão da mulher vulgar na polêmica música “Trepadeira” até o endeusamento materno e suas diferentes visões da mulher negra em algumas letras do disco “Sobre Crianças...”), faremos um mapeamento da figura da mulher dentro do rap, uma inserção que aconteceu através de muitas reivindicações e luta por espaço. Começando através do *break* e rapidamente aparecendo mulheres compondo suas letras, apesar do pouco destaque, às mulheres estavam ali cantando sobre suas vivências. O autor José Carlos Gomes da Silva em sua tese⁷⁸ (1998) ressalta que o “questionamento ao poder masculino” estava presente desde 1988 nas coletâneas *O Som das Ruas* e *Consciência Black* - do próximo ano - aparecem vozes de Thula do The Repent e de Sharylaine, uma das primeiras rappers (1998, p. 241). Na letra de Sharylaine “Nossos Dias” ela atesta que sabe fazer rima e que “está a toda prova” afirmando-se dentro de um contexto masculino no rap:

Disseram então que eu não podia cantar
Que eu não sabia fazer rima prá falar
Não ligue meu bem que isto é prosa
E se tudo se renova

⁷⁸ SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998.

Sharylaine está a toda prova, a toda prova
 Rap girl, rap girl
 (Sharylaine - Nossos Dias, 1989).

Enquanto o grupo Racionais Mc's lançava "Mulheres Vulgares" em 1992, no ano posterior a rapper Rúbia do RPW contestava a posição inferiorizada da mulher em "Discriminada" (1993) e no mesmo ano Lady Rap lançou "Mulheres Pretas" além de "Codinome Feminista", que estabelecia um discurso agressivo contra o machismo, as rappers do The Nigth falavam sobre igualdade de gênero em "Mulheres Lutadoras" (1994). Em sua pesquisa, José Carlos Gomes da Silva constatou que os dados apresentavam uma dificuldade imensa para que as mulheres "viabilizassem profissionalmente em um meio hegemonicamente masculino" (1998, p. 244).

Segundo o autor, o Projeto Rappers-Geledés⁷⁹ influenciou na conscientização das mulheres e na aproximação do movimento negro com o movimento hip hop. Integrantes do Instituto Geledés convidaram grupos de rap para participar de ações no Dia da Consciência Negra de 1990. Pela perspectiva do Geledés, se aproximar do movimento hip hop seria uma boa estratégia para se aproximar da juventude que não tinha muitas participações desde a organização do movimento negro em 1978.

Os contatos conduziram os rappers e o Geledés à elaboração de um projeto mais amplo, o Projeto Rappers (1991). A parceria com o movimento negro colocou parte dos rappers frente a questões políticas e princípios organizacionais até então distanciados das práticas construídas nas ruas. A troca de experiências permitiu a ambos a construção conjunta de estratégias de intervenção, auto-conhecimento e explicitação de conflitos e consensos, que jamais tiveram entre a cultura juvenil e o movimento negro (SILVA, 1998, p. 103).

Por meio do projeto, preencheram os espaços dos encontros, com algumas oficinas que se correlacionam com outras temáticas. A "Oficina Racial", que apresentava questões como à discriminação vivenciada por jovens negros, a "Oficina de Gênero" abordava temáticas sobre sexualidade, DST e AIDS e ainda a "Oficina de Música" encarregada de tratar sobre a história da música, da música de origem afro e aspectos relativos a direitos autorais. O contato com a Instituição acarretou em questionamentos sobre a discriminação racial mas também questões sobre as temáticas femininas.

Essa aproximação intensa com o Instituto durou aproximadamente até 1994,

⁷⁹ "Desenvolvemos de 1992 a 1998 um projeto específico para a juventude negra chamado Projeto Rappers. Não foi um projeto que decorreu de uma definição institucional; ele foi provocado por demanda de jovens negros pertencentes a bandas de rap da cidade de São Paulo. Esses jovens chegaram ao Geledés trazendo-nos questões muito complexas que nos questionaram institucionalmente nos impulsionando a assumir responsabilidades e protagonismo em relação às diferentes facetas da violência que se abate sobre os jovens negros na cidade de São Paulo". Projeto Rappers - Memória Institucional de Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>. Acesso em: 16/11/2022.

acarretando na troca positiva em que a Geledés se aproximava dos jovens e o hip hop se aproximava da temática racial. Izabela Nalio Ramos (2016), em sua dissertação sobre identidades de mulheres no hip hop e no funk entrevistou a já citada Sharylaine que destacou a importância do contato com a Geledés para criação de projetos como Femini Rappers, a Frente Nacional Mulheres no Hip Hop e o Minas da Rima:

I- Como foi a criação da Frente [Nacional de Mulheres no Hip Hop] pra você?

S- Então, na verdade, lá no Geledés, já começou uma história que era o Femini Rappers, que eu participava, e a Lady Rap, a Mc Regina... Que era eu e as meninas das posses. E aí, em 2000 a gente começa o Minas da Rima, de 1999 a 2000. Que aí começam a ser criados os grupos de meninas no Brasil (RAMOS, 2016, p. 43).

Maria Aparecida da Silva em seu texto “O rap das meninas” (1995) comenta sobre o Projeto Femini Rappers e defende que as mulheres de dentro do movimento *hip hop* estavam presentes em importantes encontros feministas da época⁸⁰ e ressalta que “*estas garotas tem a manha, a artimanha, a malemolência de um samba miudinho para se movimentarem em espaços predominantemente masculinos*” (SILVA, 1995, p. 516). A autora ainda afirma que as rappers paulistanas assumidas como feministas ou não demonstravam consciência das desigualdades de “raça”, “geração” e “gênero” que precisavam ser superadas. Utilizar as letras de rap para pensar essas questões era uma das formas de serem ouvidas. Porém, as rappers não estavam preocupadas em se afirmarem feministas e não se aprofundaram no entendimento das concepções sobre o assunto.

As mulheres que se debruçaram nessas pesquisas sobre a mulher no hip hop (SILVA, 1995; LIMA, 2005; MATSUNAGA, 2006; RAMOS 2016; FREIRE, 2018; CUNHA, 2020) apresentaram experiências de discriminação e vivências marcadas pela luta de inclusão, aceitação e respeito dentro do movimento. Esses trabalhos contribuíram para delinear a resistência das mulheres no hip hop, em especial, nas letras, performances e imagem. Já que a representação da mulher dentro do *rap* esteve pautada em mãe/namorada, negra batalhadora e objeto vulgar.⁸¹

Na virada para os anos 2000, houve um destaque na cena de uma das maiores rappers da primeira geração, a “Dama do Rap”, Dina Di, que é reconhecida pelas rappers como um grande ícone, na voz de Criolo colocando-a como “nota 10 é Dina Di” e Emicida dizendo que “em cada lágrima irriga, vi/flores que lembram a saudosa cabulosa Dina Di”.

⁸⁰ A autora cita inclusive o evento internacional “Conferência de Beijing” como ficou conhecido a “IV Conferência Mundial Sobre as Mulheres” que ocorreu em Beijing, na China em 1995 reunindo várias delegações governamentais ou não de diversos países para debater temáticas relacionadas à mulher.

⁸¹ Ver também MATSUNAGA, P. S. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia e Sociedade*, Florianópolis, v. 20, 2008.

Integrante do grupo Visão de Rua, Dina Di foi protagonista de uma representatividade não apenas periférica, mas feminina que também cantou sobre a violência, crime, o encarceramento feminino, as dificuldades encontradas por mulheres periféricas e também sobre amor, além de ser uma das primeiras mulheres a fazer parte do movimento abrindo espaço para que outras chegassem.

A rapper teve três CDs gravados, ganhadora do Hutúz 2000 e 2001, considerada a melhor artista feminina solo da década, pelo maior prêmio do hip hop nacional. A situação precária de vida da rapper foi um dos combustíveis para as temáticas abordadas em suas letras, sem pai e mãe⁸², além do marido que havia sido baleado e preso, Dina Di cantou sobre suas vivências e se consagrou dentro do *rap*. Faleceu aos 34 anos por conta de uma infecção hospitalar desenvolvida após o parto de seu segundo filho.

Só eu sei o que eu passei e o que eu vou ter que passar
 Pra ficar, vou lutar, desistir?
 Nem pensar, Dina Di
 Visão de Rua, pronta pra disparar
 Pilantragem mano é foda, não, eu não aturo
 Nada que comprometa a minha imagem e o meu futuro
 Difícil acreditar, infelizmente
 Não pude estudar, terceira série foi o suficiente
 Na escola eu aprendi a ler e escrever
 A rua me ensinou a como sobreviver
 Ser uma adolescente por fora e adulta por dentro
 A experiência te faz crescer antes do tempo
 (Grupo Visão de Rua - Mente Engatilhada, 2001).

Dina Di, Nega Gizza e Negra Li que integrava o grupo RZO, são algumas rappers que se destacaram após a virada dos anos 2000 e consolidaram a presença indispensável das mulheres no rap nacional. Contextualizar brevemente a condição das mulheres nesse espaço tão masculino nos ajuda a entender sobre o papel da mulher no rap e suas dificuldades, ainda que de forma breve. Apesar disso, as mulheres se inseriram reivindicando espaços e se consagrando dentro do movimento. Há rappers que defendem e analisam que o *rap* é um retrato da nossa sociedade, sendo assim, podemos sinalizar que a cena do *rap* é mais um dos tantos ambientes que a mulher teve/tem que lutar para ser protagonista.

Trazendo o pensamento de Priscila Matsunaga (2006) sobre as identidades e representações da mulher no rap⁸³ podemos refletir para além das identidades construídas

⁸² A reportagem intitulada “A Voz Feminina dos Becos” escrita pela jornalista Eliane Brum para a Revista Época, conta que o pai de Dina Di faleceu engasgado com um pedaço de carne dentro de um bar e a mãe foi assassinada dentro de casa (STEL, 2017, p. 24)

⁸³ MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. UFG. Jataí. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/SNpCrjgmM5f9FMV8R7Jpjn/?format=pdf&lang=pt>>.

por essas mulheres mas dos “ideais de mulher” aplicados nas letras. Citamos a música “Trepadeira” do primeiro disco de estúdio de Emicida, que traz a junção do rap com o samba, no qual o homem “dar todo amor” e “trata como flor” mas que é impossível viver uma relação já que com “você não da, ou melhor dá, mas pra todo mundo” e que essa mulher merecia era “uma surra de espada de São Jorge” que no refrão é justificado “quem não fica bravo dando sol e água e vendo brotar erva daninha” pra alguém que se estende tapete “mas ela é rueira”. Retomando o artigo de Walter Garcia, essa música pode ser associada a sambas como “Mulata Assanhada” (de Ataulfo Alves), “A Rosa” (de Chico Buarque) ou ainda “Vai Vadiar” cantada por Zeca Pagodinho (GARCIA, 2018, p. 2017), mesmo a música se aproximando desses sambas e trazendo a figura ilustre de Wilson das Neves no refrão, o teor da letra pode ser pensado como apontou Matsunaga sobre a representação da mulher em relação a sua sexualidade, que de certa forma nessa “*dimensão identitária, ocorre uma idealização da mulher como sendo sensual por natureza e pronta para o sexo*”, uma vez que o “*movimento hip hop ainda opera nesta dicotomia (‘prostituta’, ‘santa’)*” (MATSUNAGA, 2008, p. 112).

A mulher e sua sexualidade acabam tendo pontos de vista distintos no rap, de um lado “linda e sensual” e do outro “promíscua e vulgar” (2008, p.112), por isso “Trepadeira” acabou fazendo bastante barulho na época com parcelas de militantes feministas contra atacando Emicida, polêmica no qual ele não se desculpou por ter ofendido algumas mulheres, mas justificou em uma carta aberta⁸⁴ que a música não tinha “a menor intenção de generalizar nada de pejorativo sobre as mulheres” e que era apenas uma “música feita a partir da perspectiva de alguém traído”, e que ele estaria desconfortável “neste papel de estar ‘explicando’ poesia” colocando-se do mesmo lado na luta que segundo ele “o tema machismo no rap é importantíssimo e deve ser debatido e combatido, assim como na sociedade como um todo”⁸⁵. O rapper que já havia lançado músicas como “Rua Augusta” que narra situações vividas por garotas de programa com versos como “*As maquiagem forte esconde os hematoma na alma*” ou ainda argumentando contra os julgamentos em “*Foda-se é erro quem fez o certo? Jesus/e cês agradeceram como? Pregando ele numa cruz*” ou “Vacilão” no qual o rapper desdenha de homens que não reconhecem a mulher que tem, com refrão enfatizando que o sujeito é “*Vacilão, tava com a melhor, com a mais de fé/mas*

⁸⁴ Para maiores detalhes, consultar a carta completa em: <https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016/>

⁸⁵ UOL. “Trepadeira”, a nova música de Emicida, é tachada de machista e gera polêmica. Ler mais em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/23/trepadeira-nova-musica-de-emicida-e-tachada-de-machista-e-gera-polemica.htm>. Acesso em: 16/11/2022.

não deu valor, viu como cê é/ela meteu o pé viu, foi embora, foi embora". Essas letras demonstram perspectivas contrárias à objetificação da mulher, não apagando a problemática em torno de "Trepadeira" mas esclarecendo que o rapper já havia trazido outras visões relacionadas à figura da mulher em suas letras.

O debate acabou contribuindo com o trabalho do rapper, que repudiou o machismo em "Bonjour" single lançado pouco antes do disco "Sobre Crianças" em 2015, em parceria com rapper francês Fefé, no qual ele alega que não é a toa que a "palavra liberdade é feminina" e no refrão "bonjour pras mina no front/que dor pra contar tem de monte". Aqui a mulher torna-se batalhadora, guerreira que tem a admiração e compaixão por muitas vezes viver trancada "pobre menina sofre de verdade". Porém, o que validou sua posição foi trazer uma das representantes do feminismo negro dentro do rap, Drik Barbosa, para o álbum ao invés dele próprio tomar para si um lugar de fala em que ele não é o protagonista.

Assim como Emicida, Drik Barbosa desenvolveu suas habilidades na Batalha da Santa Cruz em São Paulo e em 2013 estreitou seus laços com o rapper ao participar da música "Aos Olhos de Uma Criança", trilha sonora do longa metragem de animação "O Menino e o Mundo" e lançando um EP pela Laboratório Fantasma em 2018 intitulado "Espelho" no qual o empoderamento feminino negro fica evidente na faixa "Melanina", "Camélia" e na que dá o título ao trabalho, "Espelho". Veremos seu verso em "Mandume", que tornou-se um dos motivos do seu destaque na cena do rap nacional:

Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey, xinguei
 Quem diz que mina não pode ser sensei?
 Jinguei, sim, sei, desde a Santa Cruz, playboys
 Deixei em choque, tipo Racionais: Hey boy!
 Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência
 Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo
 Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno
 Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia
 Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!
 Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim Maia
 Devasta esses otário, tipo calendário Maia
 Feminismo das preta bate forte, mó treta
 Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu-uh
 Drik Barbosa, não se esqueça
 Se os outros é de tirar o chapéu, nós é de arrancar cabeça

E o refrão que cabe bem à causa da mulher dentro do rap e na sociedade:

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda

Eu quero é que eles se-!
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nóiz, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nóiz, ca-ca-caralho, caralho)

Exaltando a luta do feminismo negro colocando-se como “voz das nega que integra resistência”, criticando a polícia representada pelo Estado denunciando que o “sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia”, fazendo referencia à Claudia da Silva Ferreira que em 2014 foi morta pela Polícia Militar do Rio Janeiro, arrastada por mais de trezentos metros pela viatura, quando a porta do camburão abriu. Levantando um diálogo com o universo dos HQs com as referências das heroínas Tempestade (mulher negra e africana nos HQ’s) e Jean Grey reafirmando seu papel enquanto MC ao questionar “quem disse que mina não pode ser sensei?”, a enunciadora contrapõe também à imagem das mulheres frutas performando a imagem da mulher sensual que é cantada em “Menina Veneno” criticando a construção midiática que objetifica os corpos femininos “basta de Globeleza, firmeza? mó faia!”.

O refrão distancia “eles” de “nóiz” relatando a postura que é cobrada de mulheres negras, pessoas periféricas reforça as diferentes faces do racismo. A canção que contém pouco mais de oito minutos com cinco participações, além da parte de Emicida, perpassa por diferentes temáticas e é a rapper Drik Barbosa que inicia seu verso dando o tom que terá a música, no qual todos os temas abordados contornam a temática principal: o enfrentamento. A raiva destacada no palavrão transforma o refrão que ao mesmo tempo que tem tom triste vindo de uma criança ao falar “nunca deu nada pra nóiz/nunca lembrou de nóiz”, demonstra como não é uma opção esquecer, baixar a cabeça sem falsas modéstias e o desejo de querer que “eles se...!” apresenta a independência dessas pessoas que não precisam de aprovações ou qualquer esmola dada por “eles”.

Outro verso que pode ser pensado dentro dessa discussão, é o do rapper Rico Dalasam, gay assumido, negro, periférico e pioneiro em assumir homossexualidade no rap, trazendo representatividade e demonstrando como o racismo também afeta esses corpos, em “Mandume”, ele cantou:

Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle
 Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gamba e Rigue
 Arranca meu dente no alicate
 Mas não vou ser mascote de quem azeda marmitta
 Sou fogo no seu chicote
 Enquanto a opção for morte pra manter a ideia viva
 Domado eu não vivo, eu não quero seu crime
 Ver minha mãe jogar rosas
 Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados com as pragas da horta
 Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala
 Não marca, nossa alma sorri

Briga é resistir nesse campo de fardas

O racismo que é tão presente nos dias atuais, principalmente nas redes sociais é denunciado pelo rapper demonstrando como esse tipo de humor é carregado de estereótipos em alguns casos propagando o preconceito. Trazendo o período colonial, as torturas na ditadura e a lógica capitalista em “arranca meu dente no alicate/ mas não vou ser mascote de quem azeda marmita” o rapper demonstra resistência à essas formas de opressão, bem como em “sou fogo no seu chicote”, que também pode ser entendida à orientação sexual dele. Além de demonstrar rejeição à lógica machista enraizada no mundo do crime no qual “domado eu não vivo, não quero seu crime/ver minha mãe jogar rosas”, ao mesmo tempo que destaca a dor de viver como homossexual negro “Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala” no qual “briga é resistir nesse campo de fardas”, trocadilho com “conto de fadas”.

“Mandume” cumpre o papel de interconectar raça e gênero que podem ser pensados através da opressão de um *racismo genderizado* no qual o racismo atua de forma conectada com o gênero (ou no caso de Rico Dalasam pela orientação sexual também). O conceito proposto por Grada Kilomba (2019) atravessa o acúmulo das hierarquias de opressão tendo em vista que o lugar ocupado por uma pessoa negra não pode renunciar ao gênero, tornando a raça e gênero inseparáveis. Nesse viés, “*é a combinação do preconceito e do poder que forma[m] o racismo*” (KILOMBA, 2019, p. 76) dado que as formas de opressão não agem sozinhas e sim, se entrecruzam por conta do racismo não ter sido construído com ideologias e estruturas particulares mas em permanente ligação com outras ideologias e estruturas, tal como o sexismo. Tal perspectiva interseccional de Grada Kilomba nos remete a pensar os deslocamentos provocados neste caso, pela música e a construção de identidades que transpassa a questão de gênero tensionando a produção de outras masculinidades negras. O sujeito negro apresentado por Rico Dalasam e Drik Barbosa é visto pelos mecanismo da branquitude como agressivo e hipersexual, no qual, a pessoa negra é a Outra (estranha, diferente), que a autora chama de *Outridade*: “*Tais processos de repressão e projeção permitem que o sujeito branco escape de sua historicidade de opressão e se construa como “civilizado” e “decente” enquanto “Outras/os” raciais se tornam “incivilizadas/os” (agressivos) e “selvagens” (sexualidade)*” (KILOMBA, 2019, p. 79).

Outro ponto a ser discutido em mais um “ideal de mulher” como proposto por Priscila Matsunaga é “o personagem mais valorizado pelos rappers”, a figura da mãe que se propaga envolta de “uma ‘áurea’ que a transforma em quase uma santa” (MATSUNAGA, 2008, p.111). Se em 2003 o grupo Trilha Sonora do Gueto estava lançando a música “Vida Loka

Também Ama” com afirmação de “amor é só de mãe pois outro eu não conheço”, na primeira faixa do disco “Sobre Crianças...”, Emicida dedicou a sua mãe cantando:

Um sorriso no rosto, um aperto no peito
 Imposto, imperfeito, tipo encosto, estreito
 Banzo, vi tanto por aí
 Pranto, de canto chorando, fazendo os outro rir
 Não esqueci da senhora limpando o chão desses boy cuzão
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção
 Uma vida de mal me quer, não vi fê
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher
 Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio
 Aos oito anos, moça

De onde cê tirava força?

Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa!

Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça

Papo de quadrada, 12, madrugada e pose

As ligação que não fiz, tão chamando até hoje

Dos rec no DJose ao hemisfério norte

O sonho é um tempo onde as mina não tenha que ser tão forte

Nossas mãos ainda encaixam certo
 Peço um anjo que me acompanhe
 Em tudo eu via a voz de minha mãe
 Em tudo eu via nóiz
 A sós nesse mundo incerto
 Peço um anjo que me acompanhe
 Em tudo eu via a voz de minha mãe
 Em tudo eu via nóiz

Outra festa, meu bem, tipo Orkut
 Mais de mil amigo e não lembro de ninguém
 Grunge, Alice in Chains
 Onde ou você vive Lady Gaga ou morre Pepê e Neném
Luta diária, fio da navalha. Marcas? Várias
Senzalas, cesáreas, cicatrizes
Estrias, varizes, crises
 Tipo Lulu, nem sempre é so easy
Pra nós punk é quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra
Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante
 Bomba a todo instante, num quadro ao léu
 Que é só enquadro e banco dos réu, sem flagrante
 Até meu jeito é o dela
 Amor cego, escutando com o coração a luz do peito dela
 Descreve o efeito dela: breve, intenso, imenso
 Ao ponto de agradecer até os defeito dela
 Esses dias achei na minha caligrafia tua letra
 E as lágrima molha a caneta
Desafia, vai dar mó treta
Quando disser que vi Deus
Ele era uma mulher preta
 (Emicida - Mãe, 2015. grifos nossos)

Diferente do “amor só mãe” colocado pela Trilha Sonora do Gueto, nessa música Emicida além de enaltecer mulheres negras e a maternidade, reflete sobre o lugar do filho homem que conhece as importantes falas revolucionárias de Malcolm X mas não ajuda a própria mãe com a louça em casa. Na letra, o fascínio pela luta de mães negras no qual há uma romantização da “mulher guerreira” traz à tona o período colonial e a figura materna desde essa época demonstrando como a maternidade é enfrentada junto com trabalho doméstico remunerado ou não. Ao recordar as dificuldades, dúvidas e conflitos, o enunciador mostra como a mãe precisou se dividir entre ser empregada doméstica e os filhos demonstrando fragilidade ao compreender essa luta da dupla jornada e que por conta disso, consegue agradecer até os defeitos dessa mulher encontrando a redenção de compreender toda essa luta e superação como algo divino deparando-se com deus sendo uma mulher negra. Dessa forma, para além de uma autoridade, *“as mães, no contexto periférico, são a expressão de que o sujeito pode manter-se “firme” diante das adversidades da vida”* (2008, p.111). O “nóiz” no refrão, diferente dos outros “nóiz” cantados por Emicida, é muito particular, é algo entre ele e a mãe dele que permanece como um “anjo” em sua vida que salva, acolhe e protege:

Considerando que a grande maioria dos rappers mora na periferia das cidades e possui uma condição financeira precária, compreendemos que a exaltação da “figura materna” de forma idealizada é construída na medida em que, no cotidiano, a mulher/mãe vem sendo cada vez mais a responsável pela manutenção familiar, em seu aspecto econômico e social. Os estereótipos que acompanham a construção social da “mãe”, ou seja, seu amor incondicional, sua luta na formação moral do filho, o perdão que é concedido quanto este “erra”, promovem a sensação de amparo e proteção (MATSUNAGA, 2008, p.111)

A sensibilidade na música “Mãe” enquanto filho é transferida para faixa “Amoras” só que dessa vez, enquanto pai de menina, que explica à sua filha o que é ser negra:

Veja só, veja só, veja só, veja só
 Mas como o pensar infantil fascina
 De dar inveja, ele é puro, que nem Obatalá
 A gente chora ao nascer, quer se afastar de Alla
 Mesmo que a íris traga a luz mais cristalina
 Entre amoras e a pequenina eu digo:
 As pretinhas são o melhor que há
 Doces, as minhas favoritas brilham no pomar
 E eu noto logo se alegrar os olhos da menina
 Luther King vendo cairia em pranto
 Zumbi diria que nada foi em vão
 E até Malcolm X contaria a alguém
 Que a doçura das frutinhas sabor acalanto
 Fez a criança sozinha alcançar a conclusão
 Papai que bom, porque eu sou pretinha também
 (Emicida - Amoras, 2015).

A música que contém menos de um minuto abarca a construção de uma identificação infantil, bem como a paternidade presente e afetiva que contribui com essa forma de enxergar-se no mundo, acabou tornando-se o primeiro livro infantil lançado pelo rapper, em 2018. Contendo os versos da música, a história é dedicada à primeira filha de Emicida e conta o diálogo entre pai e filha debaixo de uma amoreira no qual o pai comenta a beleza das amoras que quanto mais pretas, mais doces. A menina então se reconhece e assimila a sua própria identidade reforçando a importância de nos reconhecermos e nos orgulharmos desde criança. Ao explicar porque resolveu transformar a canção em livro, Emicida ressaltou que: *“Se a gente conseguir criar um campinho de força em volta delas para que elas tenham suas convicções de igualdade preservadas, conseguimos pontuar que quem ataca qualquer diferença que duas pessoas tenham, essa pessoa é que está errada”*.⁸⁶

Ao distanciar-se da figura negra agressiva que é afirmada pela branquitude através das diferentes discriminações, no disco “Sobre Crianças...”, Emicida consegue transmitir em algumas canções uma masculinidade negra distinta. A autora bell hooks⁸⁷ efetua uma longa análise sobre masculinidade negra no ensaio “Reconstruindo a masculinidade negra” (2019) no qual ela aponta como os olhares racistas enxergam na masculinidade negra a “quintessência do homem como ‘forasteiro’ e ‘rebelde’ (hooks, 2019, p. 185). hooks estabelece reflexões concisas sobre a estrutura social branca que manobra a masculinidade negra da forma que convém, ora idolatra, ora torna o homem vilão, mantendo-se além de racista, cisheteronormativa. Segundo a autora, a discriminação racial *“nega a maioria dos homens negros uma masculinidade satisfatória”* (2019, 187-188) e que para restabelecer a pluralidade das masculinidades negras é necessário ouvir mulheres, homossexuais e transexuais. Em um outro texto intitulado “Olhos Negros” (2019), hooks demonstra o ideal patriarcal trazendo exemplos como o imaginário do homem negro agressivo e bandido presente no rap estadunidense, que segundo ela quando esses jovens “adquirem presenças e vozes públicas poderosas via produções culturais” estes buscam “narrativas que são principalmente sobre poder e prazer, que defendem a resistência ao racismo mas apoiam o falocentrismo” (hooks, 2019, p.87). Criticando essa postura, hooks ainda aponta como “a história pública das vidas dos homens negros narradas pelo rap fala diretamente sobre e contra a dominação branca racista, mas só indiretamente dá pistas sobre a imensidão da dor do

⁸⁶O vídeo foi postado em sua página oficial no Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=689302024773957>. Último acesso: 05/04/2023.

⁸⁷ A autora Gloria Jean Watkins utiliza o pseudônimo bell hooks inspirado em sua bisavó materna, Bell Blair Hooks, a gráfica em minúsculo, propõe o deslocamento da figura autoral para suas ideias, segundo a autora.

homem negro” (2019, p.88). Trazendo este olhar sensível para as mulheres negras no disco, Emicida convida à reflexão daquilo que hooks ressalta sobre o corpo do homem negro enquanto expectativa da branquitude para ser algo pré-estabelecido: *“É o corpo do jovem homem negro que é visto como a epítome dessa promessa de selvageria, de poder físico ilimitado e de erotismo incontrolável”* (2019, p.86).

Em relação ao desejo do rapper de romper com essa lógica racista e apresentar uma outra masculinidade, podemos estabelecer relação com que Grada Kilomba coloca relacionado ao “desejo duplo: o de se opor àquele lugar de ‘Outridade’ e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo” (KILOMBA, 2019, p. 28). A nova maneira de demonstrar esse outro olhar referente a masculinidade, podemos assinalar como parte da ideia de representatividade que Emicida apresenta no disco. Em entrevista à Carta Capital⁸⁸ em 2015 sobre o álbum, ele demonstra essa preocupação em construir representatividade:

Eu preciso construir referências. Acho muito importante construir referências. Então, até por causa dessa minha preocupação eu me exponho tanto; é por causa dessa minha preocupação que vou na televisão, é por causa dessa minha preocupação que dou entrevista, é por causa dessa preocupação que eu saio numa revista, entendeu? (CARTA CAPITAL, 2015)

Trazer essa nova forma de representar-se, no qual o homem negro também pode olhar para si e problematizar suas formas de relações, desde ajudar a mãe em casa até paternidade presente, nos auxilia a entender as tensões que são provocadas pelo rapper, bem como a inclusão de outros corpos para falar sobre suas inquietações (nesse caso, Rico Dalasam e Drik Barbosa) que sempre estão sendo atravessadas por problemas raciais e pela busca de uma nova perspectiva da visão do homem negro para assuntos que antes era pouco notabilizado.

Por conseguinte, vimos neste capítulo a transgressão musical e comportamental da segunda geração do rap tendo Emicida como marco da superação de alguns limites, tanto empresariais, quanto ampliação do público através da inserção do gênero musical em outras esferas e circulação com outros estilos musicais. Além disso, consideramos a importância de compreender o conceito de identidade cultural e representação relacionando-o à ideia de nação e identidade nacional. À luz da perspectiva de Stuart Hall que argumenta como as identidades nacionais são moldadas por representações culturais, e a nação se torna uma comunidade simbólica e imaginada, atravessada por diversas diferenças, como classe, gênero, religião e localidade. Entretanto, para assimilar a identidade nacional brasileira recorreremos à música popular que nos permite refletir sobre essa construção e desconstrução do ideal de

⁸⁸ CARTA CAPITAL. Emicida: “Meus antepassados acorrentados me motivam”. Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>>.

nação, ademais de entender a conexão com o rap e Emicida.

Em suma, abordamos as questões de gênero e masculinidades que perpassam parte da trajetória do rapper e o disco “Sobre Crianças...” entendendo como essas indagações desempenham um papel fundamental na construção da identidade. Por isso, contextualizamos as atribuições da mulher no rap e analisamos as representações de gênero presentes na música de Emicida e seu impacto nas mudanças das construções de identidade ao longo do tempo.

3. CAPÍTULO III

“SÓ É FELIZ QUEM REALMENTE SABE QUE A ÁFRICA NÃO É UM PAÍS”: O CONTINENTE NEGRO E O DISCO

3.1 - Diferentes sentidos do “ser negro” e a viagem para Luanda, Cabo Verde e Madagascar

As identidades postas até aqui nos apresentam como os sujeitos assumem essas identidades diferentes em distintos momentos, tendo em vista que as mesmas não são unificadas. Essas identidades algumas vezes contraditórias ou não bem resolvidas tornam as identificações fragmentadas e constantemente deslocadas, como vimos anteriormente com apontamentos em especial, do sociólogo Stuart Hall. Dentro do rap essas identidades começaram a serem moldadas com a primeira geração e a deslocar-se com a segunda, tanto por conta das abordagens, quanto a expansão de público e algumas visões que os rappers tinham.

Quando são formadas através da cultura, essas identidades enfrentam transformações que ocorrem dentro das representações. Já que a nação é uma comunidade simbólica, a cultura se torna uma das principais fontes de identidade cultural (HALL, 2006, p. 47), que tendo a “raça” como um marcador das políticas culturais da diferença e lutas em torno dessas distinções, a construção de novas identidades e surgimento de novos sujeitos em contextos políticos e culturais: *“Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural”* (HALL, 2003, p. 338).

Esta mudança de perspectiva proposta até aqui, analisando os movimentos das identidades dentro da música rap nos permite nessa etapa do trabalho abordar o deslocamento empírico que Emicida faz no álbum *“Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”* tanto nas temáticas, quanto na sua viagem ao continente africano passando por Luanda, Cabo Verde e Madagascar. Tendo algumas letras já analisadas no capítulo anterior, neste será possível demonstrar processos tratados pelo rapper no qual alguns já são comuns nas críticas feitas por ele e outros mc’s, como o racismo e problemas sociais. Assim como algumas outras perspectivas que se referem pela busca e aproximação com a ancestralidade e a valorização da cultura afro-brasileira.

Neste álbum em particular há uma diversidade de temáticas que permeia todas as suas obras anteriores, já citadas, mas para além disso, há uma tentativa de explorar diferentes

aspectos da música negra e trazer um prenúncio que dialoga com a história, a poesia e a comunidade. No primeiro e segundo capítulo os debates circularam em torno da construção de identidades simbólicas e seus movimentos, nessa etapa essas identidades ressaltam a importância de expandir as identificações, bem como a noção de comunidade do local para uma territorialidade ampla, já que, nestas letras do disco é possível fazer uma “redescoberta” da África. Ao discutir as versões homogeneizadoras e estereotipadas acerca do continente africano, expondo uma produção de novos olhares para evidenciar as raízes históricas das desigualdades sociais e do racismo que atingem as populações negras, dando clareza à diversidade e valorizando a beleza da ancestralidade através da poesia.

A viagem do rapper para Angola, Madagascar e Cabo Verde ocorreu na mesma época que se comemorou 40 anos de independência dos países africanos de língua portuguesa, que para Alexandre Pitta (2015) reafirma o projeto estético e político do rapper, “*embasado na ideia de representatividade, sem se restringir a uma imagem marcada de africanidades presa à escravidão*” (2015, p. 204), fazendo com que o rapper elaborasse diversificadas maneiras de enxergar as comunidades da diáspora, tendo em vista que, “*o debate sobre o mito da democracia racial parte do choque assumido por Emicida de se colocar como afro-brasileiro que afirma e constrói seu trânsito com a África e que apresenta e se apresenta como resposta ao racismo*” (2015, p.204).

Além do álbum, a viagem também acarretou na produção do documentário *Sobre Nóiz*, lançado dois anos após o disco em 2017, no canal oficial do Laboratório Fantasma no *YouTube*.⁸⁹ O documentário mostra um pouco da viagem enfatizando o processo criativo do rapper para elaboração do disco, cenas de Emicida conversando com outros artistas nos dois lados do Atlântico e registros do artista escrevendo suas rimas em seu escritório, no avião, no estúdio, nomeadas por ele de “manuscritos”.

Manuscrito, manuscrito, manuscrito e, quando você vai ver, mais manuscrito. É tipo um vício essa parada. Quando você vai ver, já riscou o caderno inteiro, a mesa, a mão e o que mais a tinta da caneta abraçar. Depois de rabiscar até umas hora, aí cê abre o portal; aí já era. Tem o desafio de se reler no meio de tudo isso aí, de não ser chato, de falar as coisa diferente, até mesmo expor os velho ponto de vista, mas de uma nova maneira, tá ligado? Mostrar que tem um lugar novo, porque, afinal de contas, é um novo tempo, o outro tempo (EMICIDA, 2017)⁹⁰

Logo em seguida, o irmão do rapper que além de seu empresário também contribuiu para produção do documentário, relata que o projeto envolvendo o disco e a viagem surgiu com a necessidade de mostrar esse deslocamento em busca da ancestralidade:

⁸⁹ Documentário “Sobre Nóiz”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kE7EIPjWhac>> Acesso em 28/03/2023

⁹⁰ Idem.

Esse projeto do Emicida do disco Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa nasceu de uma necessidade de um projeto que a gente já tinha desenvolvido, que **seria uma série documental que ele iria à África ia ter contato com as pessoas de lá em busca da ancestralidade e essa aproximação com o continente mãe.** [...] A gente descobriu que nesse ano de 2015 ia completar 40 anos de independência dos países africanos de língua portuguesa, a gente viu que isso era um mote muito bacana pro projeto, que esses países tinham uma ligação muito grande com o Brasil, não só através da língua né... também através da musicalidade, da cultura, de diversas coisas. Acho que esse disco vai ser um marco bem importante na história da música brasileira e sobretudo na história do hip hop brasileiro (FIOTI, 2017. grifos nossos).

O imaginário da terra ancestral enquanto resgate cultural, musical e religioso perpassa as diásporas africanas se renovando ao longo dos anos como forma também de resistência. Em entrevista à Carta Capital⁹¹ após o lançamento do disco em 2015, o rapper enfatizou como foi uma decisão pessoal ir ao continente africano planejando *“mergulhar nessa África lusófona como primeiro passo de uma imersão urgente”* no qual ele sentiu necessidade para *“compreender e lutar”* por um mundo no qual sua filha *“odeie menos coisas”* do que ele próprio. A personificação do que Emicida viveu ao longo da viagem e dessa busca pela conexão com o continente africano fica evidente na faixa 5 do disco, intitulada *“Mufete”*, que demarca o lugar de onde fala, pois a palavra *“Mufete”* tem origem quimbunda sendo um prato típico de Luanda composto por peixe grelhado, mandioca, feijão e molho apimentado. A música se inicia com refrão apresentando alguns *musseques*, bairros periféricos de Luanda que o rapper teve contato: *“Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois/Marçal, Sambizanga, Calemba Dois”*. Já nas primeiras estrofes é delineado a vontade de reconstruir uma imagem positiva dos povos africanos, vejamos:

One love, amor p'ôces (sério)
 Djavan me disse uma vez
 Que a terra cantaria ao tocar meus pés
 Tanta alegria faz brilhar minha tês
 Que arte é fazer parte, não ser dono
 Nobreza mora em nóiz, não num trono
 Logo somos reis e rainhas, somos
 Mesmo entre leis mesquinhas vamos
 Gente só é feliz
 Quem realmente sabe, que a África não é um país
 Esquece o que o livro diz, ele mente
 Ligue a pele preta a um riso contente
 Ao respeito, sua fé, sua cruz
 Mas temos duzentos e cinquenta e seis odus

⁹¹CARTA CAPITAL. Emicida busca raízes musicais na África. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/emicida-busca-raizes-musicais-na-africa-2369.html>>. Acesso em 29/03/2023

Todos feitos de sombra e luz, bela
Sensíveis como a luz das velas ("Tendeu")
(Emicida - Mufete, 2015).

Traduzindo a alegria de estar pisando na terra de antepassados, o enunciador enfatiza sua crítica aos mecanismos de dominação estabelecidos por países que supõem superioridade intelectual, cultural e artística, por isso Emicida inicia cantando as palavras “um amor” em inglês e logo em seguida apresenta sua crítica com *“arte é fazer parte, não ser dono”* valorizando a simplicidade do lugar de onde fala *“nobreza mora em nóiz, não num trono”*. Fazer referência ao cantor Djavan não foi por acaso, o artista fez parte do Projeto Kalunga, uma missão de 64 músicos, artistas, produtores, cineastas e jornalistas brasileiros que atravessaram o Atlântico rumo a Angola, em 1980, quando o país estava em guerra civil: *“O convite foi feito pelo governo angolano e a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades em que os músicos realizaram shows, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política”* (CASTRO, 2016, p.117). O historiador Maurício Castro também definiu o Projeto como *antropófago* que produziu um diálogo pós-colonial:

Uma marca dos compositores-cartógrafos do Projeto Kalunga é a condição de antropófago. Como afirmou Rolnik, do cartógrafo “se espera que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devora as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”. As cartografias musicais do Projeto Kalunga são resultado dessa “antropofagia”, assim, absorveram músicas de compositores angolanos, a língua quimbundo, a memória da luta anticolonial e a situação de Guerra Civil, o semba como matriz do samba, a ancestralidade africana como definidora da identidade nacional, e a poética emergente do cotidiano angolano e de seus espaços geográficos mais importantes. (BOUDOUX *apud* CASTRO, 2014, p. 139)

Assim como os integrantes do projeto Kalunga, romper com visões homogeneizadoras referente ao continente era uma das finalidades de Emicida com versos afirmando que *“somos reis e rainhas”* e que essa desconstrução começa com o entendimento de que *“a África não é um país”* ressaltando o quanto os livros mentem em relação ao continente no qual podemos relacionar com o *epistemicídio* fruto do racismo estrutural que segundo a filósofa Sueli Carneiro, é mais do que anulação e desqualificação do conhecimentos dos povos subjugados, está ligado ao desenvolvimento esmagador de construção da *“da indigência cultural”*:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no

processo educativo. Por isso, o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Ligar a pele preta ao riso contente também está relacionado ao acesso do conhecimento para dismantelar as visões estereotipadas da África. Em entrevista ao site Atlântico Online⁹², o rapper destacou a importância de disseminar o conhecimento referente ao continente africano de forma respeitosa:

Aplicar de verdade a lei 10.639 já seria um começo. Falar sobre a África de uma forma mais respeitosa e buscando desconstruir os estereótipos negativos que foram atribuídos a ela e a seus filhos seria um ótimo passo. **O preconceito em torno da cultura hip hop é o mesmo preconceito que circula e ataca a cultura negra no Brasil. Tem o racismo como base e não consegue reconhecer a excelência de manifestações culturais** como o samba, o tamborilo carioca, o próprio rap brasileiro, dentre outras tantas coisas (ATLÂNTICO ONLINE, 2018)

Bem como o rapper problematiza nessa letra (e em outras do álbum) com objetivo de valorizar e conectar o continente ao nosso país, dessa maneira, na segunda parte da música, ele destaca:

Aí, tá na cintura das mina de Cabo Verde
 E nos olhares do povo em Luanda
 Nem em sonho eu ia saber que
 Cada lugar que eu pisasse daria um samba
 Numa realidade que mói
 Junta com uma saudade que é mansinha mais dói
 Tanta desigualdade, as favela, os boy
 Atrás de um salário, uma pá de super herói
 Não sabe, louco tantos Orfeus, trancado
 Nos contrato de quem criou o pecado
 Dorme igual flor num gramado
 E um vira lata magrinho de aliado
 Brusco pique e o cantar de pneus
 Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus
 Desde então o povo esqueceu
 Que entre os meus todo mundo era Deus
 (Emicida - Mufete, 2015).

Além do *epistemicídio* que impede pessoas negras de serem portadores e produtoras de conhecimento, o enunciador também enxerga as similaridades das marcas corpóreas e territoriais demarcando o que aproxima os povos dos dois continentes, que possuem uma “*realidade que mói*” e ao mesmo tempo que “Luanda” e “samba” se articulam na rima, encurtando a distância do espaço Atlântico conectando uma comunidade ampla e diaspórica, o

⁹²VIEIRA, Gustavo Augusto. Emicida e a conexão musical entre Brasil e África. Disponível em: <https://atlanticoonline.com/emicida-e-a-conexao-musical-entre-brasil-e-africa/>. Acesso: 30/03/2023.

samba surge como lugar privilegiado de hibridismo da cultura nacional. Para na sequência contrastar as diferenças dos sujeitos nestes mesmos espaços, construindo uma noção de experiência compartilhada das periferias e dos grupos privilegiados, com “*tanta desigualdade, as favela, os boy*”. É curioso notar que não é o rap o gênero investido no discurso que o inspira ou impulsiona, este que seria o gênero natural a ser enaltecido pelo enunciador. O samba nesse caso acaba atuando como elemento mediador da tradição cancional brasileira mas que une indivíduos na ponte identitária intencionalmente alargada pelo “mano” negro.

Há contribuições de instrumentistas e cantores locais no disco e essa música é um desses exemplos, que conta com a participação do instrumentista angolano João Morgado, que toca semba (um gênero angolano parecido com samba) e participou da percussão da música. Assim como interlúdio que ganha o nome de “*Sodade*”, cantada por Neusa Semedo, líder do grupo Batucadeiras do Terrero dos Órgãos, que lamenta a saudade de casa cantando em crioulo cabo-verdiano, a segunda língua mais falada no país, acompanhada de uma percussão que reproduz o som da água do mar batendo no casco de um navio.

Encurtar o espaço Atlântico com essas conexões cria uma rede de comunicação transnacional que para Gilroy encontra-se no deslocamento espacial feito pela concepção do Atlântico Negro. Para o autor as identidades diaspóricas desconsideram as estruturas do Estado-Nação modificando as diferentes formas de conexão e identificação no tempo e no espaço que são diferentes para os negros, levando em consideração as experiências marcadas pela escravidão, o racismo e o colonialismo. Ao propor uma modificação espacial na qual o Atlântico serve como entrecruzamento para se imaginar e produzir memória, história e identidade negra podemos pensar como Emicida torna-se agente dessas questões que Gilroy coloca em torno do “ser negro”, apresentando concepções diversificadas de temporalidade que se contrapõem à ideia de uma cultura territorial fechada, ou seja, o Atlântico Negro também remete-se ao sentimento de desterritorialização da cultura e da identidade unificada: “*Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem*” (GILROY, 2001, p.25).

Embora os estudos do sociólogo sejam convergidos nas relações entre diáspora negra nos Estados Unidos e no Reino Unido, pensar este Atlântico Negro na conexão com o Brasil provoca o tensionamento de que a música é uma peça fundamental para entender a cultura negra brasileira e reconstruir as histórias dos povos da diáspora africana, uma vez que:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2001, p. 161).

Veremos neste capítulo como as letras do rapper Emicida reúnem referências ao passado, ao colonialismo e ao mesmo tempo elabora uma crítica aos seus efeitos no tempo presente, logo à colonialidade. Dessa maneira, o trabalho do rapper consegue definir uma estabelecida noção de consciência histórica que se constitui a partir da música *rap* e dos componentes nas letras, a ideia de uma narrativa histórica inerente que está presente na sua produção, enquanto um indivíduo inserido num universo que objetiva (re)apresentar.

Por conta disso, o rapper também tenta demonstrar o quanto se sentir em “casa” tem haver com a comunidade imaginada que não necessariamente enfatiza a nacionalidade e sim o imaginário em volta do “ser negro”, seja no Jardim Fontalis, bairro da zona norte que ele cresceu ou em Kilamba Kiavi, periferia de Luanda, que ele canta na faixa 3 do disco intitulada “*Casa*”:

Lá fora é selva, a sós entre luz e trevas
 Nós presos nessas fases de guerra, medo e monstros
 Tipo jogos vorazes
 É pau, é pedra, é míssil e crê
 É cada vez mais difícil entende um negócio
 Nunca foi fácil, solo nandócio, esperança, fóssil
 O samba deu conselho, ouça
 Jacaré que dorme vira bolsa
 Amor, eu disse no começo
 É quem tem valor versus quem tem preço
 Segue teu instinto que ainda é
 Deus e o diabo na terra do sol
 Onde a felicidade se pisca, é isca
 E a realidade trisca, anzol, corre

O céu é meu pai, a terra mamãe
 E o mundo inteiro é tipo a minha casa
 O céu é meu pai, a terra mamãe
 E o mundo inteiro é tipo a minha casa

Aos quinze saara na ampulheta
 Aos trinta, tempo é treta
 Rápido como um cometa, hoje é fé numa gaiola o sonho na gaveta
 Foi pelo riso delas que vim no mesmo caminho por nós tipo magico de oz
 Meu coração é tamburinho, tem voz sim
 Ainda bate veloz, entre drones e almas
 Flores e sortes, se não me matou me fez forte
 É o caos como cais, sem norte, venci de teimoso zombando da morte
 Sem amor uma casa é só moradia, de afeto vazia, tijolo e teto fria

Sobre chances é bom vê-las as vezes se perde o telhado pra ganhar as estrelas
Tendeu?

Aah, a gente já se acostumou que a alegria pode ser breve
Mostre o sorriso, tenha juízo, a inveja tem sono leve
A espreita pesadelos são como desfiladeiros, chão em brasa
Nunca se esqueça o caminho de casa
(Emicida - Casa, 2015).

A canção que se inicia com um coral infantil cantando “*oh oh oh*” ganha um tom aguerrido quando o rapper começa dizendo que “*lá fora é selva*” e que estamos sozinhos “*entre luz e trevas*” com o mesmo teor que o grupo Racionais cantava “*São Paulo é selva e eu conheço a fauna*” que nesse caso, o enunciador descreve essa fauna como um jogo que as fases são baseadas em “*guerra, medo e monstros*”. Logo em seguida, o rapper faz referência a “Águas de março” de Tom Jobim dizendo “*é pau, é pedra*” mas não querendo que este seja “*o fim do caminho*” porém mostrando que nessas guerras têm “*míssil*” que faz com que “*crer é cada vez mais difícil*” por conta disso é proposto “*segue teu instinto que ainda é Deus e o diabo na terra do sol*” fazendo alusão ao filme de Glauber Rocha que estreou três meses após o golpe militar de 1964 demonstrando como as “guerras” da qual o rapper refere-se também transcorre à luta de classe proposta pelo filme e o fato dos acontecimentos à época em questão quando ele fala que “*ainda é*” sintetizando com os dias atuais.

O coro infantil que inicia a música também ganha notoriedade no refrão contrastando um dos “beats mais pesados do disco” segundo a matéria⁹³ da revista Rolling Stone sobre o álbum. Nessa matéria, a colunista Luciana Rabassallo destaca como a canção pretende fazer com que “negros tirados à revelia da terra na qual nasceram se sintam à vontade no local em que vivem”⁹⁴, por esse motivo, o refrão cantado pelos alunos da escola Penta Grana tenta confortar as pessoas para sentirem-se em casa onde estiverem, uma vez que o céu seria à parte paterna, a terra à materna e o mundo inteiro uma casa que possui suas infinitas complexidades mas que o enunciador evidencia, “*sem amor uma casa é só moradia, de afeto vazia, tijolo e teto fria*”. Estimando o afeto e uma perspectiva positiva que mesmo tendo se acostumado com as alegrias que podem ser breves, o rapper ainda busca enfatizar um dos principais fundamentos da música rap, a conscientização, quase fazendo um pedido com “*tenha juízo*” e “*nunca se esqueça o caminho de casa*”.

⁹³ RABASSALLO, Luciana. Emicida exalta a cultura negra em disco com mensagem acessível e extremamente relevante. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/emicida-exalta-cultura-negra-em-disco-com-mensagem-acessivel-mas-extremamente-relevante/>. Acesso: 30/03/2023.

⁹⁴ Idem.

A conscientização atravessou outra temática relevante com o vídeo⁹⁵ comemorativo que foi realizado para celebrar os 30 anos da Fundação SOS Mata Atlântica. Uma animação inédita em 360° na qual a trilha sonora é essa canção servindo como pano de fundo para a imaginação de um motorista que está aprisionado em um engarrafamento e ao ouvir na rádio que a Fundação está fazendo 30 anos, o personagem (que é o espectador) começa imaginar como o mundo poderia ser diferente se tivéssemos outras atitudes em relação ao ambiente que queremos:

A animação feita em 360° ressalta a principal mensagem da música: o mundo inteiro é nossa casa, logo todos somos afetados pelos efeitos do desmatamento. Para contar essa importante história, a campanha emprega uma tecnologia que mergulha o espectador em um mundo em 3D e o faz se sentir parte da ação. O clipe traz símbolos da luta pela preservação, como o muriqui, o tamanduá-bandeira e o mico-leão-dourado, ameaçados de extinção, para mostrar um mundo diferente, em que o progresso e a natureza podem viver em harmonia (REVISTA PUBLICITÀ, 2016).

Ressignificando a canção ampliando suas reflexões sobre comunidade dando notoriedade para a importância da natureza nos ambientes urbanos demonstra como o rapper expande os sentidos que essa música abrange. A ideia de que o mundo é nossa casa perpassa a luta pela preservação mostrando um mundo diferente no qual progresso e natureza podem viver em consonância. O papel político do rapper fica explícito nessa parceria no qual a representatividade está atrelada à conscientização que na letra apresenta-se enquanto perspectiva positiva para essa comunidade ampla e no vídeo comemorativo quando estende-se ao meio ambiente.

Se em “Casa” o rapper consegue transmitir os sentimentos de luta, conscientização e pertencimento, em “Madagascar” o amor preto romântico ganha um tom sobre esse papel político com o clipe que demonstra estratégias de sobrevivência de um repositor de supermercado que sonha em ser rapper. O personagem vivido por Emicida ao adormecer de cansaço no trabalho fantasia que está em uma casa sofisticada trocando afeto romântico e mostrando sua nova letra para seu par. O rapper tenta mais uma vez reduzir a distância do espaço Atlântico ao cantar como ama as noites de Madagascar e no clipe viver um trabalhador brasileiro comum cheio de sonhos, por isso no refrão é cantado:

Noites de Madagascar
 Quantas estrelas vi ali
 Em seu olhar
 Coisas com as quais posso me acostumar
 Facin', posso me acostumar facin'
 Céu azul

⁹⁵ EMICIDA. “Casa”. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U0um-ix3JTE>

Vejo em mar pássaros, pássaros
 Pássaros a cantar
 São coisas com as quais posso me acostumar
 Facin', posso me acostumar facin'
 (Emicida - Madagascar, 2015).

A letra que faz alusão a Pablo Neruda e que o rapper afirma ser “*dos versos de Mia Couto*” mais uma vez conduz um olhar positivo ao continente africano ressaltando a beleza da ilha de Madagascar além da aproximação com a MPB (se é que ainda podemos chamar assim). As narrativas criadas pelo rapper - neste disco e nos trabalhos anteriores - estão sempre cheias de referências, o que é uma das características da música rap enquanto instrumento de conscientização, sintetizado com a música popular. Emicida coloca-se como compositor crítico tornando-se intelectual da cultura, conceito explorado por Santuza (2010) no qual o compositor assume um papel de crítico no próprio desenvolvimento de composição. Essa crítica no mais das vezes se dirigiu às questões culturais e políticas do país, já que a partir da bossa nova os compositores começaram a compreender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção tornando-se *pensadores da cultura*:

A música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articularem arte e vida (SANTUZA, 2010, p. 21).

O rapper é reconhecido por sua composição crítica que incorpora diferentes referências intelectuais, adquiridas principalmente através de sua leitura. Em entrevistas, Emicida frequentemente recomenda livros sobre diversos temas, revelando-se como um indivíduo “*altamente intelectualizado*” fugindo do estereótipo padrão encontrando uma “*via diferente pro preto viver*”, como afirmou Mano Brown em entrevista⁹⁶. É interessante notar que a referência de Brown não se limita apenas ao fato de ambos serem negros periféricos que escolheram caminhos diferentes daqueles esperados pela sociedade, mas sim ao fato de que Emicida optou por intelectualizar-se através de outras fontes que não apenas a música, embora seja principalmente por meio dela que ele transmite suas referências e perspectivas.

Aproximando-se dos compositores populares dos anos 60 que comentavam os aspectos da vida, do político ao cultural assumindo uma “*identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo*” (2010, p. 21), o rapper tenciona algumas perspectivas sobre os

⁹⁶ CORTES PODPAH. Mano Brown fala sobre Emicida. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T_0PPc4jCjg>. Acesso: 20/02/2023.

sentidos de “intelectual” tanto nas concepções de intelectual da cultura que compõe de forma crítica as percepções do cotidiano como apresentado por Santuza, quanto na perspectiva de intelectual marginal, conceito investigado na pesquisa⁹⁷ de Cleber José de Oliveira (2012) que propõe a reflexão de que os rappers tomam para si o papel de agente de letramento tendo em vista que eles estão entre a favela e a comunidade letrada caracterizando-se por estarem à margem da esfera acadêmica:

O intelectual marginal se caracteriza por ser alguém que: está à margem da cultura letrada produzida na esfera acadêmica; é conscientemente crítico acerca do projeto de inclusão social do projeto modernista de nação, veiculado, sobretudo pelos intelectuais clássicos; tem relativa consciência de que é uma espécie de substituto daquele intelectual clássico; equilibra-se na corda-bamba do conceito de representação: sabe das dificuldades impostas a seu discurso, de fato, sabe que não pode ser o representante do subalterno, que não pode falar por ele, sob pena de privar esse subalterno da própria voz; mas sabe que fala “de dentro”, exprimindo sua própria experiência de subalterno, abrindo espaço para que o subalterno fale; usa gêneros novos (sobretudo o rap) que, por sua vez, se nutrem do discurso dominante, rasurando-o, explicitando as contradições desse discurso; produz seu próprio locus de enunciação e luta para consolidá-lo por meio de um discurso crítico-subversivo; dissemina uma ideologia que prioriza a valorização da cultura negra frente à aculturação há muito sofrida; acolhe alguns aspectos dos conceitos clássicos de intelectual, sobretudo, a ideia de que é preciso agir no mundo público; nesses termos, sabe agudamente que é pela palavra crítica que se dá combate às formas de dominação e exploração, combatendo, sobretudo, a violência que atravessa a vida da sua comunidade, reflexo das formas de dominação e exploração aqui aludidas (OLIVEIRA, 2012, p. 38-39).

De acordo com o autor, produzir um discurso crítico-subversivo permite que o rapper crie seu próprio *locus* de enunciação e se torne um intelectual marginal que nesse caso, expande a representação da comunidade em que cresceu para incluir não apenas os negros periféricos, mas também valorizar suas culturas afro-brasileiras, religiões de matrizes africanas com propósito artístico e político de enaltecer a cultura negra como um todo. Nesse sentido, o rapper transcende o papel de intelectual marginal, passando a representar a perspectiva de um intelectual negro que compreende os significados do “ser negro”. A valorização da cultura negra é essencial para que a perspectiva do rapper ganhe um viés mais amplo e significativo.

O sentido de afirma-se negro enquanto papel político e artístico, o “ser negro” que estamos nos referindo ao longo desse capítulo é apresentado por Neusa Santos Souza como “tornar-se negro” implicando em “*tomar consciência do processo ideológico*” que engendrou “*uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada na qual se*

⁹⁷ Oliveira, Cleber José de. Rap: o discurso subversivo do intelectual marginal. – Dourados, MS: UFGD, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/bitstream/prefix/595/1/CleberJosedeOliveira.pdf>>.

reconhece”, a autora ainda afirma que: “Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração” (SOUZA, 1983, p.77). Para Neusa, assumir simbolicamente outras ideias equivalentes à sua própria humanidade faz com que o sujeito *torne-se negro* sem mais qualquer ideal branco exigindo assim, uma cura psíquica pela negrura:

Assim, ser negro não é uma condição dada *a priori*, com a mesma beleza, com a mesma naturalidade que é concedida ao branco, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. Tornar-se negro, portanto, ou consumir-se em esforços por cumprir um veredito impossível – desejo do outro – de vir a ser branco: são as alternativas genéricas que se colocam ao negro brasileiro que responde positivamente ao apelo da ascensão social (SOUZA, 1983, p.77).

A articulação em diferentes campos do conhecimento performatizada nas produções cancionais, entrevistas e em outros meios demonstra a preocupação do rapper nos diferentes sentidos de “ser negro”. A intelectualização de Emicida através dessas práticas fez com que o disco seja a confirmação dos diferentes deslocamentos que a identidade negra dentro do rap pode causar. Nada disso teria tantos sentidos e significados se o rapper não tivesse tido contato com o continente africano, artistas africanos e principalmente com a inquietação referente à ancestralidade. O contato com a terra ancestral além de encurtar o espaço Atlântico trouxe para o disco diversas nuances referente à cultura negra e o “ser negro”, a ancestralidade é uma delas, como veremos na próxima subseção.

As referências a esses deslocamentos acontecem também na capa do disco que contém imagens estereotipadas do continente negro e no centro dessas imagens um navio negreiro segurado por mãos acorrentadas fazendo alusão ao tráfico de carne humana bem como ao colonialismo. Vejamos as ilustrações:

Fig. 01- Projeto gráfico: André Maciel e Adriel Nunes. 2015.

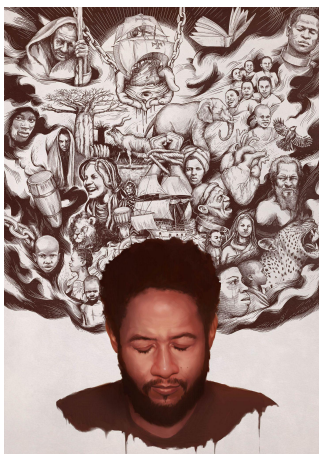


Fig. 02- Projeto gráfico: André Maciel e Adriel Nunes. 2015.



Na entrevista à Carta Capital⁹⁸ em 2015 referente ao disco, o rapper explicitou os significados que permeiam o projeto gráfico:

O momento do processo criativo inteiro que o disco quase chamou “Um milhão de coisas na cabeça” e era essas um milhão de coisa que tava circulando ali. Quando eu sentei junto com meu parceiro que fez a ilustração na capa, o André Maciel, ele tem um atelier que chama Black Madre é muito curioso também como isso já tá ligado a história que o disco tava contando. Sentado junto com ele a gente ouviu o disco várias vezes e parava, conversava, tanto ele, quanto o Adriel que fez o projeto gráfico inteiro também. A gente começou a conversar sobre como a gente ia sintetizar isso aí, como a gente ia colocar esse título ali e a gente chegou nesse consenso de que tinham tantas informações que seria interessante colocar isso no formato de uma ilustração grande. [...] Aí começamos a desenhar em cima dessas fotos e tudo mais... só que a gente chegou nessas imagens, **começamos a encontrar tipo algumas coisas que são parte do estereótipo do entendimento que as pessoas têm quando se ouve falar da África, então você vai ter animais selvagens, árvores, e você também tem ali, tipo, o navio do tempo da colonização, dentro do mar mas frente a um redemoinho que sai da mão do povo do terceiro mundo, sabe?** A gente começou a viajar muito nisso, tanto que a gente chegou nessa frase: **Hoje vem de nossas mãos o redemoinho que faz com que o navio do colonizador se perca** (CARTA CAPITAL, 2015. grifos nossos).

3.2 - “Nóiz nunca entendeu essa história manca/Sangue índio, suor preto e as igreja branca?”: A busca pela ancestralidade e o diálogo horizontal com as identidades

Ao situar os deslocamentos das identidades negras nas letras de Emicida e indicar os arranjos que criaram uma perspectiva que valoriza o continente africano e encurta o espaço

⁹⁸ CARTA CAPITAL. Emicida: “Meus antepassados acorrentados me motivam”. Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>>.

Atlântico a fim de demonstrar suas semelhanças e diferenças, o rapper buscou conexões na terra ancestral que são demonstradas no disco. Esta subseção será dedicada a apontar essa busca pela ancestralidade bem como a perspectiva do rapper em relação às religiões de matrizes africanas que abrem caminhos para uma sequência de abordagens relacionadas às heranças africanas no Brasil.

Atravessar o Atlântico em inspeção para inquietações relacionadas à ancestralidade não é novidade entre cantores brasileiros, como é o caso de Djavan já citado anteriormente. Além dele, nomes como Martinho da Vila, Chico Buarque, Jorge Ben, Elza Soares, Margareth Menezes, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Em evidência os dois últimos que participaram do Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra “FESTAC” em 1977 realizado em Lagos, na Nigéria, Gil e o clarinetista e saxofonista Paulo Moura representando musicalmente e Caetano Veloso como espectador num evento de quase um mês que celebrou a cultura africana com a participação de 75 países sendo o Brasil representado por 160 artistas ligados à dança, música, artes plásticas, cinema e literatura. Sobre o festival, Gil expressa a importância do evento:

Trinta anos depois do primeiro que havia sido realizado em Dakar sob a inspiração do Léopold Senghor, grande líder senegalês, que foi presidente, mas era também poeta, homem de letras; onde participaram entre outros a Elizete Cardoso na delegação brasileira. Então trinta anos depois esse festival foi refeito em Lagos, aí já cobrindo aspectos mais amplos da diáspora, cobrindo questões políticas que haviam surgido na diáspora, como o movimento negro, o black panter, todas aquelas grandes questões surgidas no final da década de sessenta, início dos setenta. Além da emergência importante da música pop africana que surgia naquele momento, a juju music, o hylife. O festival dava conta da diáspora negra, os impactos dela na vida do Ocidente todo e as novas emergências africanas, como a África se preparava para entrar nesse mundo da cultura pop contemporânea (GIL *apud* FANTINI, 2016, p. 209).

Em entrevista para TV Cultura à época⁹⁹, Gil destacou a beleza do festival alegando que daria “muito pano pra manga, muito coisa a repensar, a reconstituir depois que a gente estiver em casa” e que teria “pelo menos um ano para digerir essa África, esse mês de Festac”. Um dos frutos dessas reflexões apareceu no álbum “Refavela” lançado no mesmo ano contendo músicas como “Ilê Ayê” que no refrão reforça símbolos negros ressaltando “somo crioulo doido/somo bem legal/temo cabelo duro/somo black power” além de ironicamente dizer: “*Branco se você soubesse o valor que o preto tem/tu tomava um banho de pinche e ficava preto também*”. Após isso a imagem de Gil passou a ser ainda mais associada às africanidades e à negritude, da mesma maneira que houve “reconhecimento da África como

⁹⁹ Festac77 África bloco 3. 2011. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLa98Rw>>. Acesso: 05/03/2023.

característica básica de sua composição, bem como a intenção do artista em não querer utilizar uma ‘moldura’ essencialmente africana em sua obra” (FANTINI, 2016, p.211).

Evidenciando Caetano que também estava nessa viagem como espectador, sua importância nesse trabalho se dá pelo fato que além de fazer participação na faixa 6 do disco denominada “Baiana” que falaremos adiante, o cantor apresenta-se enquanto mais uma ponte de Emicida com a tradicional canção popular e a Bahia, não por acaso com a ancestralidade. Caetano e Gil já haviam se aproximado do rap com a canção “Haiti”¹⁰⁰, cantada inclusive por Emicida e Caetano no DVD “10 anos de Triunfo”¹⁰¹, realizado em São Paulo no dia da Consciência Negra em 2018. Diferente das demarcações das canções de Emicida com a música popular para pensar a identidade nacional que apresentamos no segundo capítulo, aqui essas figuras aparecem como forma de aproximação também da Bahia, terra com maior número de negros fora do continente africano.¹⁰²

Gil que também possui participação em uma canção de Emicida feita durante o período da pandemia emerge nessa seção como molde de cantor negro que também tem experiências com a terra ancestral a fim de valorizar e encurtar o espaço Atlântico em busca de exaltar os lugares que visitou. Além de dispor de “*uma aura espiritual muito forte, de divindade*” palavras do próprio rapper sobre ele que ainda acrescenta: “*A sabedoria com a qual ele analisa a experiência humana é algo que sempre me enriqueceu*”¹⁰³.

Ademais, Gilberto Gil nos anos 90 percorreu alguns caminhos trilhados pelo francês Pierre Verger transitando entre os dois mundos e suas trocas culturais no Atlântico Negro vivenciando aspectos da cultura africana e afro-baiana pelo filtro do candomblé. O documentário apresentado e narrado por Gilberto Gil contando essas histórias que perpassam a França, Bahia e Benim, demonstram como o cantor, “*reconhece em Verger uma matriz de uma determinada maneira de se conceber a Bahia a cidade de Salvador e a presença negra em suas ruas*” no qual podemos ter “*uma interpretação sobre como se construiu um*

¹⁰⁰ Acauam Oliveira em sua tese aponta as demarcações existentes nessa canção no capítulo II “*Haiti e o projeto mestiço*” que seria um “rap alternativo ligado ao campo da MPB” demonstrando os limites desse projeto mestiço através dessa música e seus impasses da formação nacional: “Haiti será um rap que aponta criticamente nossas mazelas, ao mesmo tempo que vislumbra certo horizonte redentor, cuja efetivação, por ora, escapa. Ou seja, um projeto de rap que contenha em si algo do “grande poder transformador” do samba. Trata-se da tentativa mais radical e bem realizada na obra do cancionista de compor uma variação” (2015, p. 140).

¹⁰¹ EMICIDA. DVD “10 anos de Triunfo”. São Paulo. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=jX3_jV5MA30&list=PL_N6VL1gm0alhX1-21b4syzEG52AKvWY4

¹⁰² Unidade Estadual do IBGE (SDI - UE/BA). 2019. Disponível em:

<http://generoesexualidade.ffch.ufba.br/wp-content/uploads/2019/04/apresenta_camara_abr19_semvideo_compressed.pdf>. Acesso: 30/03/2023.

¹⁰³ TORRES, Leonardo. Emicida e Gilberto Gil unem forças no single e clipe “É Tudo Pra Ontem”. Portal Popline. 2020. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/emicida-gilberto-gil-unem-forcas-e-tudo-pra-ontem/>>. Acesso em: 17/06/2023.

determinado discurso estético sobre o negro baiano e seus vínculos identitários” (GOHL, 2017, p.70). Neste artigo do historiador Jefferson William Gohl são analisados os elementos nas trajetórias de Verger e Gil em uma perspectiva estética sobre a presença negra na Bahia, no qual o documentário apresenta-se enquanto legitimação das *africanidades* construídas por Verger e posteriormente por Gil, através de suas trajetórias consagradas em muitos momentos pelo candomblé:

A ‘tradição’ na qual bebe Pierre Verger e a tradução na qual ocorrem as intervenções cancionais de Gilberto Gil são contrapostas e valoradas. Muito embora no documentário Gil assumia tão somente a voz de narrador, não pode esvaziar-se do sentido de sua própria obra. Os elementos da ‘tradição’, que foram a busca de Verger, acabam sendo os espaços das tentativas de recuperar a pureza anterior perdida ao processo de globalização e dos trânsitos de pessoas. Já a tradução que fala por meio da voz de Gil não nega o movimento da história, aceita o fato que não existe um retorno à natureza perdida (GOHL, 2017, p. 71).

Assim como Gil, Emicida não nega os deslocamentos históricos que formam a cultura do nosso país interpretando de forma similar o “*despertar da consciência*” referente às “*coisas brasileiras ligadas aos símbolos de africanidade*” (2017, p.72) que o cancionista adquiriu após os anos 70 e amadureceu ao longo de sua trajetória chegando a Verger e seu tributo. Por conta disso, entender essas ligações simbólicas através da religião também podem ser vistas no disco de Emicida como forma de conectar e valorizar as religiões de matrizes africanas demonstrando como houve um “despertar da consciência” também do rapper em sua viagem, solidificando suas narrativas fundamentadas nas especificidades históricas e culturais de ambos os lados do Atlântico.

Aceitar o fato que não há como retornar à natureza traçando uma origem demonstra como Gil e posteriormente Emicida investigam o vínculo com a terra ancestral mas como forma de valorização dos diferentes hibridismos e sincretismos que validam a herança africana, porém compreende suas mudanças ao longo de gerações que forjam suas próprias interpretações sobre o continente africano, sendo elas imaginadas ou através das experiências reais que essas viagens proporcionaram. As diferentes “Áfricas” que formam-se através da diáspora são esclarecidas por Hall como uma “África” que marca “*o funcionamento do processo de diáspora*” transformada pelo Novo Mundo:

A África passa bem, obrigado, na diáspora. Não é nem a África daqueles territórios ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África hoje, que é pelo menos quatro ou cinco “continentes” diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a

África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial (HALL, 2009, p. 40).

As heranças africanas no Brasil ficam evidentes através da linguagem, das comidas, acessórios e principalmente das religiões de matrizes africanas, por isso o francês Verger criou um fascínio pelo candomblé e pela cultura baiana, uma vez que a Bahia, “*sempre desempenhou um papel central na construção da ‘África’ no Brasil*” já que o estado e sua capital Salvador (o Recôncavo) provocaram interesse de viajantes “*que a retrataram em seus relatos como a ‘Roma Negra’ — o maior conglomerado do que era considerado como traços e tradições culturais africanos fora da África*” (SANSONE, 2004, p. 93). Ao tentar prestigiar o continente africano e as questões afro-brasileiras, Emicida destaca a Bahia e suas africanidades na música “Baiana” que conta com a participação de Caetano Veloso:

Baiana 'cê me bagunçou
 Pirei em tua cor nagô, tua guia
 Teu riso é Olodum a tocar no Pelô
 Dia de Femadum, tambor alegria
 'Cê me lembra malê, gosto pra valer
 Dique do Tororó, Império Oiô
 A descer do Orum, bela Oxum
 Cujo igual não há em lugar nenhum
 O branco da areia da Lagoa de Abaeté
 'Tá no teu sorriso, meu juízo perde o pé
 O canto da sereia vem de boa, eu à toa é
 Prejuízo, pretinha briso nesse axé

Minha cabeça ficou louca
 Só com aquele beijinho no canto da boca
 Louca, louca, louca, louca
 Só com beijin', um beijin'

Baiana é bom de ter aqui
 Salvador de cá, Salvador dali
 Maria pela mão de mestre Didi
 Do sol de escurecer o tom dos Cariri
 É o mito em Yorubá, bonito pode pá
 Água de Amaralina, gota de luar
 É leite ocular, rito de passar
 Me lembrou Clementina a cantar
 Dois de fevereiro, dia da Rainha
 Que pra uns é branca, pra nós é pretinha
 Igual Nossa Senhora, padroeira minha
 Banho de pipoca, colar de conchinha
 Pagodeira em linha da Ribeira, eia, Cajazeira
 Baixada o tubo tudo, firme e forte na ladeira
 Uma pá de cor, me lembrou Raimundo de Oliveira
 Meu coração, tua posição, a primeira
 Minha cabeça ficou louca
 Só com aquele beijinho no canto da boca
 Louca, louca, louca, louca

Só com beijin', um beijin'

Bahia de Gil
Bahia de Gal
Bahia de Caetano e de Dorival
(Emicida - Baiana, 2015).

Trazer a sonoridade baiana para a canção como caixas e repiques típicos de blocos afro como Olodum aproxima um pouco mais o jovem paulistano da Bahia que direcionou os versos para uma mulher baiana a qual possui a “*cor nagô*” referindo-se aos povos africanos vindos principalmente da Costa da Mina (Gana), Togo, Benim e Nigéria no qual o principal destino foi o porto de Salvador¹⁰⁴. “*Tua guia*” demonstra a ligação da cultura baiana com a religiosidade uma vez que “*guia*” é o colar de miçangas ou contas variando a cor de acordo com o Orixá que rege aquela filha ou filho. Relacionando o sorriso com a alegria dos eventos no Pelourinho quando o Olodum toca, o rapper ainda menciona o Festival de Música e Artes Olodum “*Femadum*” que acontece uma vez por ano na capital baiana com muito “*tambor alegria*”. Nesses primeiros versos também são mencionados os malês, africanos que podiam ser islâmicos, nagôs e haussás bem como o Império de Oyó que também tem relação com os nagôs já que ele era situado no sudoeste da Nigéria e no sudeste do Benim no século XV. Todas essas aproximações desses povos com a Bahia e/ou a mulher baiana nesse caso entram em consonâncias com a religiosidade quando o enunciador ressalta “*a descer do Orum, bela Oxum/Cujo igual não há em lugar nenhum*”, a singularidade da Bahia por vezes se deu por sua fonte de inspiração ser o continente africano, como aponta o antropólogo Livio Sansone ao dizer que, “*os porta-vozes dos negros, no Rio de Janeiro, voltam os olhos para a Bahia como a principal fonte da pureza africana, enquanto os porta-vozes dos negros da Bahia voltam os olhos para a África*” fazendo do continente a “*principal fonte de inspiração e legitimação do papel da Bahia como a Roma Negra das Américas*” (2004, p. 106).

Essa singularidade baiana na cultura negra foi historicamente central para compreensão dos “*constructos populares da 'África' e dos africanismos no Brasil*”, que segundo o antropólogo, em 1930 iniciou-se discussões entre sociólogos e antropólogos sobre “*a origem da cultura negra concentrado em determinar se a cultura negra contemporânea deveria ser interpretada como a sobrevivência da cultura africana ou como uma adaptação criativa às dificuldades e ao racismo*” (2004, p. 93). Essas adversidades provocadas

¹⁰⁴ No artigo do historiador Carlos da Silva Junior são exploradas as políticas africanas através do tráfico negreiro na Bahia do século XVIII analisando os falantes das línguas gbè (ardras, minas e jejes) à luz da formação do candomblé na Bahia setecentista: Ver mais em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/xHFxCX4Kz3HWqgCDdhPppHz/?format=pdf&lang=pt>

principalmente pelo racismo levaram o sincretismo a legitimar-se cada vez mais no país como é colocado na canção pelo rapper quando ele lembra que, *“dois de fevereiro, dia da Rainha/que pra uns é branca, pra nós é pretinha/igual Nossa Senhora, padroeira minha/banho de pipoca, colar de conchinha”*:

A umbanda continua muito popular na classe baixa e na classe média baixa, mas raras vezes é tida como típica da cultura negra. Na verdade, como me disse certa vez um umbandista, “a umbanda é o Brasil, o candomblé é a África”. [...] Nas representações da cultura afro-baiana feitas por pessoas de fora, bem como por integrantes seletos que funcionam como porta-vozes da “comunidade” (o povo de santo dos cinco ou seis mais respeitados e “tradicionais” terreiros de candomblé), o que é tido como inteligente e bonito é a capacidade de identificação com a África e sua exibição em público, e, em linhas mais gerais, a fidelidade às tradições. O sincretismo pode ser um instrumento, desde que seja usado para recriar um passado e um vínculo com a África (SANSONE, 2004, p. 105-106).

Criticando esse sincretismo que embranquece a imagem dos Orixás, Emicida utiliza a palavra “igual” para comparar Iemanjá a Nossa Senhora de maneira que demonstre que a padroeira para ele seria a mãe das águas salgadas indo de encontro ao que Sansone inscreve. Mas a crítica ao sincretismo não impede Emicida de em outros momentos demonstrar simpatia pelo catolicismo como é o caso na letra de *“Mufete”* que já teve parte analisada no início deste capítulo. Nela o rapper alega respeitar *“sua fé, sua cruz”* porém *“temos duzentos e cinquenta e seis odus/todos feitos de sombra e luz/sensíveis como a luz das velas (tendeu?)”* mais à frente apesar do respeito, ele critica além da igreja, o colonialismo: *“Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus/desde então o povo esqueceu/que entre os meus todo mundo era Deus”*. Trazendo o pensamento de Abdias Nascimento relacionado a isso, podemos compreender como a “fertilidade racionalizadora” das questões que envolvem o racismo brasileiro não tem limites, essencialmente quando o assunto é religião. Quando dedica-se a refletir sobre o sincretismo e sua folclorização, o autor ressalta que *“o sincretismo católico-africano decorre da necessidade que o africano e seu descendente teve de proteger suas crenças religiosas contra as investidas destruidoras da sociedade dominante”* (NASCIMENTO, 2016, p.133). A crítica ao colonialismo feita pelo rapper nesses versos corrobora também com o que Abdias atesta ao dizer que para o africano permanecer em completa submissão, *“o sistema escravista necessitava acorrentar não apenas o corpo físico do escravo, mas também seu espírito”*, para isso era necessário que se batizasse *“compulsoriamente o africano escravizado, e a Igreja Católica exercia sua catequese e proselitismo à sombra do poder armado”* (2016, p.134).

Tanto “*Baiana*” quanto “*Mufete*” apresentam o reconhecimento da importância das religiões de matrizes africanas na busca pela ancestralidade que inquietou o rapper tanto em África quanto nas heranças africanas na cultura baiana, logo, na cultura negra:

Na América Latina, aliás, a “África” foi não apenas essencial à formação da cultura negra, da cultura popular e de um novo sistema religioso sincrético, como também foi central para as imagens associadas à nação moderna e, em termos gerais, à modernidade e ao modernismo (Rowe e Schelling, 1991). Assim, as imagens, as evocações e os (ab)usos da “África” resultaram da interação e da luta entre os intelectuais brancos e a liderança negra, a cultura popular e a de elite, o conformismo e o protesto, e as idéias políticas desenvolvidas no Ocidente e sua reinterpretação na América Latina. No Brasil, em outras palavras, a “África” tem sido basicamente um produto do sistema de relações raciais, mais do que uma entidade essencial e imutável. A aceitarmos essa visão, portanto, não surpreende que essas forças sociais tenham resultado na criação de uma África singularmente brasileira, com a qual o conformismo e o protesto se identificaram, criando sua própria “África” (SANSONE, 2004, p.91)

Através do culto aos Orixás e seu enaltecimento o rapper resgata questões da escravidão, questões intimamente ligadas a colonialidade e ao racismo estrutural que, por sua vez são criticamente apontadas diante do papel político e social que efetua enquanto rapper. A “África singularmente brasileira” acabou transpassando a identidade nacional tornando-se parte daquilo que seria a “África” no Novo Mundo, como vimos nas palavras de Stuart Hall ainda acima. Indo de encontro à essa definição de Hall, o antropólogo Sansone ao situar essa “África singularmente brasileira” pensando na perspectiva baiana, nos informa como esse processo perpassa a identidade, bem como a forma de redefinição dos negros nesse Novo Mundo:

É sabido que, no Novo Mundo, os negros criaram ativamente sua cultura e sua “África”. A deportação pelo Atlântico, as sociedades das plantations, a emancipação, a liberdade e a adaptação à “modernidade”, tudo isso foram contextos em que os negros tiveram que redefinir, muitas vezes num curto espaço de tempo e sob pressão severa, suas práticas culturais e suas formas de lidar com a própria aparência externa – o corpo e o fenótipo negro. Suas novas culturas, é claro, tinham que ser inteligíveis e significativas para os próprios negros, que, a princípio, freqüentemente eram de origens muito diversas. Por definição, a criação de novas culturas centrou-se na experiência de ser de origem africana no Novo Mundo — processo que foi transnacional, ultrapassando a identidade nacional dos indivíduos (SANSONE, 2004, p.101-102)

Interpretar os movimentos de travessia que o rapper busca com esse disco nos leva a revisitar mais uma parte da música “*Mandume*” que reforça os deslocamentos identitários dos quais estamos articulando desde o capítulo anterior. Uma canção que foi feita por muitas mãos nos permite analisar mais uma parte nessa seção sem perder o tema principal de

enfrentamento que argumentamos anteriormente. A criação de novas culturas abarcadas pelas adaptações que os negros passaram anteriormente reflete também na busca pela afirmação da ancestralidade que podemos associar à parte de Raphão Alaafin em “Mandume”. A começar pelo seu nome artístico que juntamente com “Raphão” carrega o mesmo título que os reis do Império de Oyo, “Alaafin”:

Cantar pra saldar, negô, seu rei chegou
 Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô
 Daqui de Mali pra Cuando, De Orubá ao bando
 Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada
 Não, não na minha gestão, chapa
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada
 Meia volta na Barja, Europa se prostra
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa
 Sem eucaristia no meu cântico
 Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico
 Tentar nos derrubar é secular
 Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar
 Oya, todos temos a bússola de um bom lugar
 Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá
 Se a mente daqui pra frente é inimiga
 O coração diz que não está errado, então siga
 (Emicida - Mandume, 2015).

A parte de Alaafin que se inicia com um rugido de leão acompanhado por atabaques fortifica a mensagem que vem a seguir sobre a ancestralidade e a crítica à colonização. Apresentar-se como vindo de Oyó, o rapper demonstra a travessia identitária que é possível moldar-se através da ancestralidade bem como a incorporação dos impérios para demonstrar a resistência contra a igreja católica em *“não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada”* bem como em *“sem eucaristia no meu cântico”*. Fazendo referência ao colonizador os versos *“me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico/tentar nos derrubar é secular /hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar”* retratam as adaptações feitas também nas formas de opressão diante desses corpos através da ideologia racista. Trazendo referência a Iansã e Sabotage para alegar que *“todos temos a bússola de um bom lugar”* sendo redefinida na direção contrária ao eurocentrismo no qual *“uns apontam pra Lisboa”* enquanto o enunciador está mais interessado em buscar *“Omonguá”* seguindo mais seu coração do que a mente que ora se faz inimiga por acreditar nas facetas da colonização. Emicida ao comentar sobre “Mandume” em entrevista¹⁰⁵ destaca a parte de Alaafin:

Acredito que a cada vez que pegamos uma caneta, tanto eu quanto os outros MCs da música, buscamos honrar o legado deixado por nossos ancestrais, e é

¹⁰⁵ ADORNO, Luís. Emicida: “A história do rei Mandume poderia levantar cabeça de muita gente”. 2016. Revista PONTE. Disponível em:

<<https://ponte.org/emicida-a-historia-do-rei-angolano-mandume-poderia-levantar-a-cabeca-de-muita-gente/>>.

impossível fazer isso sem passar por algo tão grandioso como uma tradição milenar como o candomblé”, diz. “Juntamos nossas melhores referências e as louvamos. A parte do Raphão na música em especial emociona muito se você observar por esse ponto (EMICIDA, 2016).

A vontade de honrar costumes, mitos de origem e a oralidade das práticas religiosas através do candomblé indicada por Emicida e confirmada nas rimas de Raphão podem ser articuladas com a análise de Kabengele Munanga relacionada a consciência histórica através da religião que também molda um certo tipo de identidade negra:

Parece-me que a consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa, por exemplo, nos terreiros de candomblé, graças justamente aos mitos de origem ou de fundação conservados pela oralidade e atualizados através de ritos e outras práticas religiosas. A questão da busca ou da crise da identidade não se colocaria nesse contexto. Nas bases populares negras sem vínculos com as comunidades religiosas de matriz africana, a consciência histórica e, conseqüentemente, a identidade se diluíram nas questões de sobrevivência que toma o passo sobre o resto e pode desembocar num outro tipo de identidade: a da consciência do oprimido economicamente e discriminado racialmente. Na militância negra há uma tomada de consciência aguda da perda da história e, conseqüentemente, a busca simbólica de uma África idealizada (MUNANGA, 2009, p.15)

O anseio de conectar-se com a terra ancestral através da religião indica uma consciência histórica que molda uma identidade não apenas em busca de sobrevivência, mas também de resistência em relação a uma das principais formas de violência ocorridas com o colonialismo: a opressão aos cultos aos Orixás. Essas bases religiosas fortalecem a consciência histórica e a percepção de pertencimento à religião e à ancestralidade que proporciona mais do que a idealização de uma África. Podemos observar essa consciência através do verso da música “8” do disco, onde Emicida questiona:

Nóiz nunca entendeu essa história manca
 sangue índio, suor preto e as igreja branca?
 jogando na retranca querendo que os menó' respeita
 os professô' que a polícia espanca

Ao refletir sobre a relação entre o sangue indígena, o suor negro e as igrejas brancas, o enunciador apresenta a consciência histórica através da religião criticando o papel da imposição de uma religião dominante que desconsidera (falo no presente pois o preconceito religioso ainda prossegue) as crenças e práticas das religiões de matrizes africanas e indígenas uma vez que, o sangue derramado dos povos originários também está ligado a não submissão às religiões de origens europeias. O questionamento de Emicida às “igrejas brancas” manifesta como a consciência histórica desses apagamentos estão correlacionados com o genocídio indígena e a escravização de africanos.

A segunda parte do verso possui uma crítica pontual ao tratamento que os professores receberam ordenado pelo, na época governador Beto Richa no evento que ficou conhecido como “Massacre do Centro Cívico”¹⁰⁶ em 29 de abril de 2015, mesmo ano do lançamento do disco que estamos analisando. Esse evento lamentável deixou quase 200 servidores estaduais feridos e ocorreu na cidade de Curitiba, em decorrência da votação feita a portas fechadas sobre o projeto do governador no qual modificava a previdência dos funcionários públicos estaduais. Naquele dia, a Polícia Militar recebeu autorização para utilizar de diferentes armas simultaneamente a fim de acabar com a manifestação de forma truculenta utilizando cães, bombas de efeito moral, gás que foram arremessados de um helicóptero e a tropa de choque. A incisiva crítica de Emicida destina-se a esse ato de violência estatal, como forma de evidenciar a desvalorização dos professores que muitas vezes não são respeitados em sala de aula pelos “menó” que não possuem exemplos nem mesmo por parte do próprio Estado.

As trilhas desenhadas por Emicida nesse disco e particularmente nesse verso apresentam a *consciência histórica* como parte das *identidades* moldadas na música rap. As associações feitas pelo enunciador comprovam as ruínas desse país que levam o racismo estrutural como um dos principais pilares da sociedade. A construção do discurso do rapper acarreta na relevância de compreender o passado para entender as consequências no presente, por isso antes de terminar a música, em forma de aviso, o rapper alerta: “*Século XXI chegamos, mas quem diria? Na era da informação a burrice dando as carta, a ignorância dando as carta. Vamo buscar se informar, mano. Calmar o jogo, entender o que tá acontecendo ao nosso redor, tá ligado, mano?*”.

Por conta disso, demarcar a criação de uma própria “África”, como apontou Sansone, demonstra a necessidade dos afro-brasileiros em manter os vínculos (também imaginados) com a terra ancestral. Quando conectamos essas heranças ao último país a abolir a escravidão, temos as inúmeras contrariedades em relação ao negro no Brasil. Conectando algumas dessas adversidades à ancestralidade, Emicida convidou para a faixa 11 do disco, o poeta Marcelino Freire que protagoniza a faixa recitando seu poema “Trabalhadores do Brasil”¹⁰⁷:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana
Na zona da mata pernambucana
Oloroke
Vende carne de segunda a segunda
Ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima

¹⁰⁶ 29 de Abril de 2015: para nunca esquecer. Disponível em:

<https://www.plural.jor.br/colunas/fragmentos-da-historia/29-de-abril-de-2015-para-nunca-esquecer/>

¹⁰⁷ O poema faz parte de seu livro “Contos Negreiros” de 2005. A declamação que compõe o disco está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1NK7gsQLQRs>

Tá me ouvindo bem?
 Enquanto a gente dança no bico da garrafinha
 Odé trabalha de segurança
 Pega ladrão que não respeita
 Quem ganha o pão que o tição amassou honestamente
 Enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente
 Que não levanta um saco de cimento
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus
 Naquele transe infernal de trânsito
 Ossonhê sonha com um novo amor
 Pra ganhar um passe ou dois
 Na praça turbulenta do Pelô
 Fazer sexo oral, anal seja lá com quem for
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto rainha Quelé (rainha Quelé) limpa fossa de banheiro
 Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana
 Porque o povo se junta e aplaude
 Sambongo na merda pulando de cima da ponte
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem, hein, hein, hein, hein?
 Hein seu branco safado?
 Ninguém aqui é escravo de ninguém
 (Marcelino Freire - Trabalhadores do Brasil, 2007).

O interlúdio que não contém base instrumental inicia-se referenciando Zumbi dos Palmares e o quilombo localizado na “*zona da mata pernambucana*”. A figura de Zumbi é mencionada frequentemente no rap nacional lembrado como “*um grande herói, o maior daqui*” pelo Racionais, “*sou descendente de Zumbi, grande líder negro brasileiro/por nossa liberdade enfrentou exércitos inteiros*” cantado por Thaíde e Dj Hum ou ainda por Emicida que acredita na mudança de figuras tradicionalmente lembradas quando ressalta que deseja “*botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos*”. A palavra *enquanto* que inicia o poema, coloca Zumbi e o Orixá Oloroke (pouco mencionado no Brasil), no mesmo patamar tanto de temporalidade quanto de função social: trabalhador brasileiro. Afinal, “*ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima*”. Não apenas Oloroke ganha função em trabalhos que são habitualmente executados pela população subalterna, “*Odé trabalha de segurança*”, “*Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento*” e até “*Olorum trabalha como cobrador de ônibus*”.

A população negra enquanto instrumento de trabalho e capital não acabou com o fim da escravidão, ao contrário disso, como investigou Florestan Fernandes em anos de pesquisa sobre as relações raciais no Brasil, contidas em diversas obras, à exemplo: “A integração do negro na sociedade de classes” (1965), “O negro no mundo dos brancos” (1972), “Branços e

negros em São Paulo” juntamente com Roger Bastide (1959), entre outras. Nessa última o autor apresenta como os “ciclos” e “fases” da economia brasileira estão entrelaçados as condições e posições que a “população de cor” ocupava na cidade de São Paulo, já que “*os africanos, transplantados como escravos para a América, viram a sua vida e o seu destino associar-se a um terrível sistema de exploração do homem pelo homem, em que não contavam senão como e enquanto instrumento de **trabalho e capital***” (FERNANDES; BASTIDE, 1959, p.20 grifo do autor). Após esse período, a sociedade brasileira passou a excluir e marginalizar uma extensa camada da população que anteriormente eram considerados apenas como propriedades econômicas dentro da ordem social colonial, os ex-escravos, libertos ou mulatos foram negados a oportunidade de se inserirem nessa mesma ordem após a abolição. A falta de uma base social adequada para a formação e integração na sociedade perpetuou a discriminação, exclusão e marginalização:

O trabalhador real, se não fosse o escravo, seria o negro ou o mulato liberto. À medida que o trabalho livre corrompeu a ordem escravocrata e, principalmente, depois que o regime servil foi abolido, essa crosta protetiva perdeu sua razão de ser. Ora, o regime escravista não preparou o escravo (e, portanto, também não preparou o liberto) para agir plenamente como “trabalhador livre” ou como “empresário”. Ele o preparou, onde o desenvolvimento econômico não deixou outra alternativa, para toda uma rede de ocupações e de serviços que eram essenciais mas não encontravam agentes brancos (FERNANDES, 1965, p. 67)

O poema do pernambucano Marcelino Freire situa-se na mão de obra mais barata desse país indo de Zumbi a “Rainha Quelé” (Clementina de Jesus que era neta de escravos) demonstrando como “*não bastava alfabetizar o negro ou prepará-lo, intelectualmente, para certos ofícios. Impunha-se prepará-lo para todas as formas sociais de vida organizada, essenciais na sua competição com os branco por trabalho, por prestígio e por segurança*” para certificar e assegurar o “*aproveitamento regular de suas aptidões e autonomia para pôr em prática os seus desígnios*” (1965, p. 58).

A criação de uma própria “África singularmente brasileira”, nesse caso, apresenta-se muito mais brasileira do que africana uma vez que essas contrariedades colocadas em territórios diaspóricos possuem o impacto do colonialismo como herança. Florestan Fernandes ainda ressalta que se o conceito de cidadania tivesse sido aplicado ao negro, eles poderiam participar da nova ordem social que se estabeleceu através da mudança do processo produtivo, tendo as mesmas condições dos outros grupos: “*quando todos os ‘escravos’ se converteram não em ‘libertos’, propriamente falando, mas em ‘homens livres’ e, em seguida, em ‘cidadãos’, sob a concorrência intensa e aberta com outros agentes de trabalho, o*

problema assumiu uma complexidade que não possuía no seio da sociedade escravocrata” (1965, p.60). Dessa forma, os outros universos que abrange o negro como a cultura, os processos políticos e sociais, a economia, a religião e principalmente seus direitos e deveres estariam abertos à participação do preto e do pardo. Isso justifica a indignação ao final do poema declamado: *“tá me ouvindo bem, hein? hein? hein? Seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém!”*.

3.3 - O Brasil de “Boa Esperança” e “Chapa”

A diversidade de temas presentes no disco nos permitiu até aqui analisar as identidades e sua expansão de diferentes perspectivas. A viagem do rapper ao continente africano representa uma espécie de "redescoberta" da África, refletindo o desejo de Emicida de se conectar com sua ancestralidade por meio da terra e da musicalidade. No capítulo anterior, exploramos as diversas identidades através dos “nóiz” presentes nas letras do rapper, e agora podemos resgatar algumas convicções necessárias para enaltecer o continente africano. O interlúdio que analisamos anteriormente nos permitiu retornar dessa viagem à África e aterrissar nas principais temáticas abordadas no rap: o racismo e os problemas sociais.

Já conseguimos delinear em algumas produções do rapper diferentes temáticas que dificilmente estão separadas uma das outras tendo em vista que o artista apresenta em suas letras diversas perspectivas negras, que variam entre insatisfação e apreciação. Explorando as identidades negras que se confrontam com as identidades nacionais e que atravessaram o Atlântico, podemos agora retornar ao Brasil com as músicas e videoclipes de “Boa Esperança” e “Chapa” que retratam de forma explícita a questão racial nesse disco. O fortalecimento da cultura africana por meio da diáspora não deixa de lado a questão central, que é a raça, como vimos ao longo de todo este trabalho. Assim como em “Trabalhadores do Brasil”, a próxima música denuncia o racismo no país, o que, juntamente com o impactante videoclipe, gerou bastante incômodo com sua estréia prévia ao álbum. Esse universo constante na vida do negro no país é relatado em “Boa Esperança” como um assunto urgente que precisamos abordar e combater:

Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o X da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?
 E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, João

Bomba relógio prestes a estourar

Aí
 O tempero do mar foi lágrima de preto
 Papo reto, como esqueletos, de outro dialeto
 Só desafeto, vida de inseto imundo
 Indenização? Fama de vagabundo
 Nação sem teto, Angola, Ketu, Congo, Soweto
 A cor de Eto, maioria nos gueto
 Monstro sequestro, capta três, rapta
 Violência se adapta, um dia ela volta pr'ocês
 Tipo campo de concentração, prantos em vão
 Quis vida digna, estigma, indignação
 O trabalho liberta, ou não?
 C'essa frase quase que os Nazi varre judeu em extinção
 Depressão no convés
 Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
 Pique Jackass, mistério tipo Lago Ness, sério és
 Tema da faculdade em que não pode por os pés
 Vocês sabem, eu sei
 Que até Bin Laden é made in USA
 Tempo doido onde a KKK veste Obey
 Pode olhar num falei?
 (Emicida - Boa Esperança, 2015).

A canção juntamente com videoclipe foi o primeiro single apresentado pelo rapper para anunciar o disco que estava por vir. Causando polêmica por conta da exposição à luta racial e de classe no país, demonstrando o assédio sexual e moral enfrentados por empregados de uma família elitizada. Entendido pela Rolling Stone como “uma ótima maneira de repensar os caminhos que o país está tomando através da onda conservadora”¹⁰⁸ que dominava a política naquele período e ainda definido pela Revista Ponte como “nova carta-bomba contra o racismo”¹⁰⁹. A primeira cena do videoclipe (sendo também a última) mostra pessoas fugindo em uma estrada de chão no qual inicia-se o refrão que dá o tom da temática questionando “*já viu eles chorar pela cor do orixá?*” fazendo alusão ao candomblé e ressaltando a violência policial com a pergunta retórica “*e os camburão o que são?/negreiros a retraficar/favela ainda é senzala*” para então deixar como aviso a “carta bomba” em “*bomba relógio prestes a estourar*”. Antes dos versos começarem é apresentado apenas com a base instrumental de fundo diversos empregados cumprindo suas funções, entre os atores estão Domenica e Jorge

¹⁰⁸ RABASSALLO, Luciana. Emicida expõe a luta de classes e o preconceito racial no impactante clipe de “Boa Esperança”. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/emicida-expoe-luta-de-classes-e-o-preconceito-racial-no-impactante-clipe-de-boa-esperanca/>>.

¹⁰⁹ PONTE JORNALISMO. Documentário “Boa Esperança” é mais uma carta-bomba de Emicida contra o racismo. 2015. Disponível em: <<https://ponte.org/documentario-boa-esperanca-e-mais-uma-carta-bomba-de-emicida-contra-racismo/>>.

Dias, filhos de Mano Brown, moradoras da ocupação Mauá no centro de São Paulo e Dona Jacira, mãe do rapper. A temática principal do videoclipe além da luta de classes são as empregadas domésticas, assim como as moradoras da ocupação e Dona Jacira já exerceram a profissão na vida real. Fruto também de um mini documentário sobre o clipe, Emicida inicia relatando:

Acho que tem uma parada muito louca que o Brasil precisa discutir, que é: uma é a escravidão e outra é o modus operandi da escravidão, que tá presente até o dia de hoje na realidade brasileira. Uma pessoa te remunerar por um serviço não significa que aquela pessoa, em instância alguma, é dona de você, sabe? [...] Dentro desse caldo, a gente coloca o tempero racial, porque a gente tá realmente num país que é racialmente dividido; tem uma segregação gritante e realmente a maioria dos afrodescendentes estão nesse tipo de condição (MINIDOC, 2015).

Aquilo que apresentamos em “Trabalhadores do Brasil” articulando com Florestan Fernandes, torna-se mais incisivo nessa canção pela atualidade do problema enfrentado pelos funcionários no clipe. Após uma das empregadas sofrer assédio dos convidados da família e ser oprimida pela dona da casa por conta disso, as outras empregadas cospem na refeição da família que logo em seguida é fornecida pela empregada assediada sem touca, exibindo suas tranças longas e roxas. Ao colocar a mãe da jovem que também é empregada na casa, critica-se a herança dessas funções que muitas vezes são passadas de gerações em gerações. O tempero do mar como lágrima de preto manifesta-se como reflexão do período do tráfico transnacional de carne negra e o pranto dessas pessoas que atravessaram o Atlântico. Ao explicar os versos da música em seu canal no YouTube no quadro nomeado “Decodificando Emicida - Boa Esperança”¹¹⁰, o rapper apresenta uma reflexão poética e interessante em relação ao mar e o motivo dele ser tão salgado:

Muitas pessoas atribuem a primeira linha dessa música ao poema do Fernando Pessoa se eu não me engano o título do poema do Fernando Pessoa é “Lágrimas de Portugal”. É de fato um poema muito bonito, mas essa associação é equivocada. Eu não conhecia esse poema quando eu escrevi Boa Esperança. Minha reflexão para chegar até essa frase foi: **o mar é extremamente salgado, será que ele era tão salgado antes de tantas pessoas atravessarem o mar em pranto?** Pode ter sido a mesma reflexão que levou Fernando Pessoa a sentença que ele usou no seu poema, o ponto onde discordo dele é: para os portugueses encarar o mar foi uma opção, já para a maioria dos africanos sequestrados não. Isso foi uma imposição e por isso pranto muito maior, muito mais dolorido, mas doentio que se estabelece nesse tipo de circunstância. Portugal entregou-se para o mar por motivos políticos e também sobrevivência mas tudo isso foi uma escolha. Havia outras opções para o país europeu. No caso dos pretos perseguidos durante a escravidão negra e o tráfico negreiro no Atlântico, os pretos que cruzaram Atlântico não desejavam fazê-lo de maneira nenhuma. **E com o sal de suas lágrimas vieram temperando a maior concentração de**

¹¹⁰ Decodificando Emicida - Boa Esperança - Parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qj5W4m2k_6w>.

água do planeta e para tornar aquela quantidade de água tão salgada muita lágrima precisa correr. Então, imagine as dores dessas pessoas para terem chorado tanto! Viajando em condições desumanas chegando aqui com seu corpo, mente e espírito em frangalhos, eram verdadeiros esqueletos ambulantes falando em uma língua diferente daquela que era vigente no país onde estavam aportando e disso nasceram as línguas crioulas (EMICIDA, 2018. grifos nossos).

O assédio sendo o estopim para começo da rebelião dos empregados no clipe expõe o que o rapper canta ainda nas primeiras linhas com *“desafeto, vida de inseto, imundo”* e mais à frente *“violência se adapta, um dia ela volta pr’ocês”*. Ao fazer os convidados e família de refém, os empregados começam a amarrar e violentar essas pessoas que estão sentadas. O trabalhador interpretado por Jorge Dias, filho de Brown, se aproxima da filha dos senhores para beijá-la, evidenciando que a imagem que o negro transmite ao branco não pode ser generalizada ao mesmo tempo que essa cena serve como uma metáfora, ressaltando o potencial transformador da juventude no combate ao racismo. A vingança apresentada no clipe demonstra como a rebelião tinha como objetivo devolver a violência e humilhação que essas pessoas subordinadas vivenciam diariamente simbolizando as formas que *“há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois pique Jack-ass”* e caracterizando a segunda parte dos versos da música:

Aí, nessa equação chata, polícia mata, plow!
 Médico salva? Não! Por que? Cor de ladrão
 Desacato invenção, maldosa intenção
 Cabulosa inversão, jornal distorção
 Meu sangue na mão dos radical cristão
 Transcendental questão, não choca opinião
 Silêncio e cara no chão, conhece?
 Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
 Vence o Datena, com luto e audiência
 Cura baixa escolaridade com auto de resistência
 Pois na era cyber, 'cês vai ler
 Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer, e vai ver
 Que eu faço igual Burkina Faso
 Nós quer ser dono do circo
 Cansamos da vida de palhaço
 É tipo Moisés e os hebreus, pés no breu
 Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu
 ('Cê é loco meu)
 No veneno igual água e sódio
 Aguarde cenas no próximo episódio
 'Cês diz que nosso pau é grande
 Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o X da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?

E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, Jão
 Bomba relógio prestes a estourar
 (Emicida - Boa Esperança, 2015).

As últimas cenas do clipe aparecem os empregados vestindo outras roupas referenciando a estética de tribos africanas, os refêns totalmente desestabilizados com a atitude dos empregados, roupas sendo incendiadas e a jovem negra que antes foi assediada e humilhada pela patroa, montando nela, animalizando-a fazendo alusão a uma foto datada do século XIX no qual uma escrava negra serve de “cavalinho” para uma criança branca. A violência contra os senhores apresentada no clipe indica a inversão de papéis das violências sofridas pela população negra da qual o enunciador ressalta essa *“equação chata, polícia mata, plow/médico salva? Não! por que? Cor de ladrão”* em uma *“transcendental questão”* que infelizmente ainda não choca as opiniões vencendo o *“Datena com luto e audiência”*. Além da denúncia do apagamento da cultura negra através dos livros que *“roubou nosso passado igual alzheimer”*, crítica também feita em “Mufete”. As violências apresentadas na letra são especificadas trazendo a reflexão de suas diversas formas que são necessárias para entendermos seus efeitos. Não por acaso o enunciador ressalta a violência psicológica em *“perseguição se esquece? tanta agressão enlouquece”*, a violência epistemológica aparece mais uma vez nessa letra com o verso *“tema da faculdade em que não pode pôr os pés”* ou ainda *“cura baixa escolaridade com auto de resistência”*. Na entrevista à Carta Capital, o rapper destaca essas violências que ele pôde conhecer também em África e ao mesmo tempo interligá-las com racismo estrutural brasileiro:

[...] Eu comecei a pensar naquela música que a Elza canta da “carne mais barata do mercado ser a carne negra” que “vai de graça para o presídio e que vai pro hospício”. O “hospício” eu nunca tinha entendido intensamente dentro da música, “vai de graça para o hospício” e eu não refletia muito sobre isso. Quando eu fiz esse trajeto vendo aquela quantidade de pessoa andando ao léu com olhar perdido, aí eu compreendi o quão a opressão enlouquece alguém, a ponto dessa pessoa sair vagando pelo mundo sem saber de onde ele veio pra onde ela vai e o que vai acontecer em sua vida. **Eu vi muito disso passeando ali pelo interior de Madagascar e aí eu voltei para “Boa Esperança” né, que eu já escrevi voltando ela. Eu escrevi quando eu tava já voltando para São Paulo e aí eu comecei a refletir sobre isso da “carne mais barata, do hospício” e do navio negreiro que infelizmente é distante mas é presente.** A imagem do navio em si é algo distante mas a violência, o genocídio, tudo isso ainda é atual, infelizmente, ainda é muito atual na realidade do Brasil (EMICIDA, 2015, grifos nossos).

A rebelião fica bem caracterizada no verso *“nóiz quer ser dono do circo/cansamos da vida de palhaço”* no qual é sempre *“o inimigo é quem decide quando ofendeu”*. O assédio ao

homem negro através da hiperssexualização fecha os versos cutucando mais uma questão incomoda para os brancos: *“aguarde cenas no próximo episódio/cês diz que nosso pau é grande/espera até ver nosso ódio!”*. Anterior a última cena da fuga, que é também a cena inicial, a mansão está em chamas com quatro pessoas no topo dela, cada uma com uma toalha compondo a palavra “nóiz” simbolizando os tantos “nóiz” que já debatemos no segundo capítulo que perpassam as canções do rapper e mais uma vez, torna-se importante para simbolizar a coletividade.

Na mesma entrevista acima, o rapper evidencia as inquietações levantadas com o clipe, que acabam demonstrando como as lutas de pessoas negras se renovam ao longo dos anos e tornam por exemplo, as músicas do Racionais extremamente atuais, visto que, ao renovar o discurso batendo em uma tecla que causa tanto incômodo percebe-se como “Boa Esperança” toca em assuntos tão “delicados” para pessoas brancas de forma tão explícita:

Esse confronto, esse conflito que tá acontecendo nesse momento... por que num prazo de pouco mais de uma década houve um salto nas pessoas que se declaram negras e pardas? Porque essas pessoas passaram a entender que a etnia delas não é um problema, não é um impedimento para aquelas frequentem um ambiente. O ambiente universitário, o ambiente profissional, um ambiente de representação política. **É uma luta, é a luta que foi do João Cândido, é a luta que foi do Abdias do Nascimento, é a luta que a luta do Racionais e a luta que a luta do Emicida, porque é importante o que a gente fala.** Tudo isso são teclas que a gente vai batendo e vai continuar batendo para que cada vez mais essa informação chegue, as pessoas têm coragem de falar, de se posicionar, de denunciar, até que a gente chegue no dia em que nenhum de nós tem que se preocupar com isso, que é algo que eu acredito que eu não vou ver. Mas talvez a filha da minha filha. **Eu acho que isso bate intenso no Brasil de hoje, curiosamente tudo foi escrito antes mas infelizmente como é uma coisa que se repete então parece que “O Homem na Estrada” do Racionais é atual e é atual infelizmente.** (EMICIDA, 2015, grifo nosso).

Os nomes destacados por Emicida apresentam uma continuidade na luta negra e no debate racial. O líder da Revolta da Chibata conhecido também por “Almirante Negro” lutou pela igualdade de direitos na marinha no começo do século passado bem como o fim dos castigos com chibatas (herança da escravidão). Abdias do Nascimento em seus escritos sobre o genocídio da população negra no Brasil, apresenta estatisticamente os apagamentos dessa população ao longo da história como estratégia desse genocídio:

Essas estatísticas demonstram não apenas o declínio, em números de negros; elas refletem fato mais grave: o ideal de embranquecimento infundido sutilmente à população afro-brasileira, por um lado; e de outra parte, **o poder coativo nas mãos das classes dirigentes (brancas) manipulado como instrumento capaz de conceder ou negar ao descendente africano acesso e mobilidade às posições sociopolíticas e econômicas. E neste cerco fechado, o termo raça não aparece, mas é o arame farpado onde o negro sangra sua**

humanidade. O teatro brasileiro de todos os tempos tem em Nelson Rodrigues o seu dramaturgo culminante; com sua linguagem ácida e precisa, Rodrigues contribui para a caracterização das nossas relações de raça com as seguintes palavras: ‘Não caçamos prêtos, no meio da rua, a pauladas como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite’ (NASCIMENTO, 2016, p.76-77, grifo nosso).

Conceder ou negar acesso aos afro-brasileiros como aponta Abdias, pode ser articulado com “Homem na Estrada” e “Boa Esperança” demonstrando várias facetas do racismo estrutural que faz o negro sangrar sua humanidade. A exclusão e marginalização da população negra é construída a fim de que os acessos sócio políticos e econômicos à luz do racismo tornem-se cada vez mais restritos. Em outra entrevista sobre o videoclipe e o racismo brasileiro para BBC Brasil¹¹¹, o rapper destaca a urgência do tema racial no interior do serviço doméstico e a luta de classes:

O rico não lava o próprio banheiro nunca. É uma metáfora foda. O Brasil vai ser primeiro mundo quando as pessoas tiverem consciência de que lavar o próprio banheiro não faz delas menos humanas. Boa Esperança é sobre isso. Sobre esse buraco, essa ligação que a gente ainda tem com o serviço doméstico e a escravidão. Para mim, é um tema urgente. **Você tem um país que não se assume racista, mas você vai na faculdade de medicina e não tem um preto. E aí as pessoas vão para uma roda de samba no fim de semana numa favela onde tem vários pretos e eles se orgulham da diversidade desse país.** Mas elas não cobram essa mesma diversidade durante a semana na universidade de medicina, no escritório, nos cargos mais altos do emprego deles. Todo mundo está acostumado na realidade brasileira a ver os pretos numa prisão perpétua atrás de uma vassoura. Isso começa a mudar – há muito tempo, claro, tem muita gente lutando para que isso mude antes de mim, mas infelizmente não é mais comum do que a gente gostaria que fosse (BBC NEWS, 2015. grifos nossos)

Ao expressar sua visão sobre a desigualdade racial através dos serviços subalternizados, a metáfora usada na fala do rapper transmite a ideia de que a sociedade brasileira só alcançará certo desenvolvimento social quando as pessoas notarem que fazer tarefas domésticas não diminui sua humanidade. O Brasil de “Boa Esperança” está conectado intrinsecamente à herança escravocrata que mantém as classes trabalhadoras dominadas por funções sociais predominantemente exercidas por pessoas pretas e pardas. Ainda para a BBC, Emicida ressaltou que não acha Boa Esperança “nem um pouco violento” e associou à violência a falta de representatividade em espaços “onde o dinheiro está presente” e não coincidentemente “todas as peles mais escuras desaparecem”:

¹¹¹ DIAS, Júlia; MENDONÇA, Renata. ‘A pior coisa é você perguntar as horas e a pessoa esconder a bolsa’, diz Emicida sobre racismo no Brasil. BBC Brasil em São Paulo. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entrevista_emicida_jc_rm>.

Isso é agressivo, isso me agride, isso me deixa triste. Quando eu sento numa reunião com uma empresa, com uma marca, que eu chego lá, e os únicos pretos sou e o meu irmão Fióti, que trabalha comigo, isso é agressivo, isso é violento. *Boa Esperança* eu não acho nem um pouco violento. **É um clipe denso. E por que ele deixa todo mundo de cabelo em pé? Porque todo mundo vê aquilo todo dia, sacou? Todo mundo sabe o quanto aquilo é real, só que ninguém toca no assunto.** Porque a gente foi educado assim – "não, não fala desse negócio de racismo". Você vai chegar lá e todas as empregadas vão ser pretas, todos os garçons vão ser pretos, mas... é como sempre foi, entendeu? Aí quando chega alguém, principalmente um preto, e sugere que isso tá errado, ahhh menina! Aí é arrogância, aí é "agora eles querem tudo", aí tem a resposta que vem direto: "agora tudo é racismo". Só que sempre foi. Mas agora as pessoas não querem mais morrer caladas, entendeu? (BBC NEWS, 2015. grifo do autor)

O Brasil representado em “Boa Esperança” reúne temáticas que estão intrínsecas na letra e principalmente no refrão denunciando um *racismo colonial* uma vez que há denúncia da herança da escravidão e sua ligação com as posições que os negros ocupam na sociedade brasileira desde então, como vimos anteriormente. A esse respeito, retomamos novamente a perspectiva do antropólogo Kabengele Munanga que ressalta como a desvalorização do negro colonizado não esteve apenas ligada ao racismo doutrinal, “transparente, congelado em ideias, à primeira vista quase sem paixão”, entrelaçados a teoria, existia a prática do colonizador, “pois o colonialista é um homem de ação, que tira partido da experiência. Vive-se o preconceito cotidianamente” somando uma coleção de acontecimentos, “reflexos adquiridos desde a primeira infância e valorizado pela educação”, o autor ainda ressalta como “o racismo colonial incorporou-se tão naturalmente aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista” (MUNANGA, 2009, p. 40). O *racismo colonial* que atravessa os corpos negros com a herança de que esses corpos são inferiorizados, segundo o autor, levou a dominação do negro ao patamar da alienação para que a exploração através da desumanização interferisse na vida social, política e econômica desses sujeitos:

O negro foi reduzido, humilhado e desumanizado desde o início, em todos os cantos em que houve confronto de culturas, numa relação de forças (escravidão x colonização), no continente africano e nas Américas, nos campos e nas cidades, nas plantações e nas metrópoles. Essa redução visava a sua alienação, a fim de dominá-lo e explorá-lo com maior eficácia (MUNANGA, 2009, p. 52-53).

A metáfora do rico que não lava o próprio banheiro, a ausência de pessoas negras em determinados ambientes e a permanência desses mesmos corpos em locais e posições subalternas destacadas pelo rapper nas entrevistas, videoclipe e na letra demonstram como esse racismo colonial moderniza-se atravessando esses sujeitos que foram afetados com as

piores crueldades a fim de desumanizar, destruir e negar quaisquer existência cultural, religiosa, política e social. O nome da canção também faz referência às heranças escravocratas uma vez que “Boa Esperança” é o nome de um navio negreiro do livro “A Rainha Ginga”, de José Eduardo Agualusa. Não coincidentemente esses nomes que possuem um tom irônico não são ficcionais, no Banco de Dados do Tráfico Transatlântico de Escravos é possível encontrar nomes de navios como “Flor do Mar”, “Bom Caminho” e “Feliz Dias”. Se parte do disco é construído com a travessia do Atlântico para o continente africano, “Boa Esperança” representa a volta dessa viagem no qual a recepção é o racismo estrutural enfrentado na realidade brasileira.

A extensão desses problemas sociais - recorrentes nas letras de rap - aparece como uma “volta à realidade” também na música “Chapa”, faixa nove do disco, que retrata a ânsia ao retorno de um ente querido expondo assim, a saudade. A música conta com a participação das Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos e foi finalizada durante a passagem por Cabo Verde. Ao retratar a ausência de alguém na letra, no videoclipe que foi lançado no ano seguinte ao disco, esse “alguém” adquire corpo, cor e significância. Isso porque o rapper convidou as Mães de Maio¹¹² a fim de levantar uma reflexão sobre mulheres que tiveram seus filhos mortos por policiais militares. A angústia de familiares que têm um ente desaparecido, surge nos primeiros versos, vejamos:

Chapa, desde que cê sumiu
 Todo dia alguém pergunta de você
 Onde ele foi? Mudou? Morreu? Casou?
 Tá preso? Se internou? É memo'? Por quê?
 Chapa, ontem o sol nem surgiu, sua mãe chora
 Não dá pra esquecer que a dor vem sem boi
 Sentiu, lutou, ei djow, ilesa nada
 Ela tá presa na de que ainda vai te ver
 Chapa, sua mina sorriu, mas era sonho
 E quando viu, acordou deprê
 Levou seu nome pro pastor, rezou, buscou em tudo
 Face, Google, IML, DP e nada
 Chapa, dá um salve lá no povo
 Te ver de novo faz eles reviver
 Os pivetin' na rua diz assim: Ei, tio

¹¹² O Movimento Independente Mães de Maio formou-se em decorrência dos ataques do PCC (Primeiro Comando da Capital) em maio de 2006 que resultou em inúmeras mortes impulsionando as mães e parentes das vítimas a criarem o movimento em busca de justiça: “A retaliação do poder público, por meio de seu braço armado, resultou na morte de centenas de civis em todo o estado de São Paulo. Após a série de revides, a Ouvidoria das Polícias diz que 493 pessoas morreram na onda de ataques, mas até hoje não há um número oficial de vítimas, que pode variar de 264 a 600. Mães de vítimas de ataques em Santos entraram com pedido na Procuradoria Geral da República (PGR) pela morte de 9 jovens por supostos grupos de extermínio” (G1, 2023). Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/05/18/apos-17-anos-maes-de-maio-relembra-ataques-que-provoca-mortes-dos-filhos-e-cobram-respostas-do-estado.ghtml>.

E aquele zica lá que aqui ria com nóiz, cadê?
(Emicida - Chapa, 2015).

Os questionamentos levantados pelo enunciador nos primeiros versos validam as aflições de pessoas que não sabem ao certo onde está o sujeito que desapareceu. Esses desaparecimentos seguidos de encontrar a pessoa sem vida surgem na canção através da figura materna que chora pois já “*sentiu, lutou*” e acaba ficando “*presa na de que ainda vai te ver*”. Bem como uma das líderes das Mães de Maio, Débora Silva que inicia o videoclipe da música apresentando o movimento como “um movimento de mulheres que não se curvou para o Estado”¹¹³ e alegando que esse mesmo Estado “retirou nossos filhos”. Ao trazer essa fala inicial para o clipe, o beat e a letra que não são tão ácidas quanto “Boa Esperança” ganham um tom melancólico que salienta muito mais a tristeza do que a indignação.

O videoclipe se passa inteiro em preto e branco mostrando fotos desses jovens assassinados como também as cinco mulheres do movimento segurando fotos de seus filhos. O rapper também protagoniza o videoclipe ora cantando sozinho em um ambiente escuro. Em mais uma entrevista para Revista Ponte¹¹⁴, Emicida ressaltou o intuito da temática levantada na música e no clipe:

“Chapa” mano, é uma música que trata sobre vazio, tá ligado? Sobre saudade de uma maneira com viés até positivo da saudade porque ela alimenta uma esperança de retorno. Todo esse vazio que faz com que as pessoas percam todo o gosto por tá vivo, **vejo tudo isso nessa luta de cada uma dessas pessoas que luta por um filho que foi retirado por alguém que deveria dar proteção à ele**. Por que que a gente luta, pelo que a gente luta? Por que a gente olha para esse lado do mundo? Por que a gente quer dar a visão, compartilhar isso com o mundo, tá ligado? Justamente porque **a gente se considera um alvo, eu me considero um alvo, qualquer um de nós é um alvo num país violento como o que a gente vive**, tá ligado? Então é o que eu costumo falar até quando interpreto ela no show, **porque em geral você fala ‘essa música eu dedico para fulano’, ‘essa música dedico para siclano’, Chapa dedico pra nós tudo**. (PONTE JORNALISMO, 2016. grifos nossos).

Os grifos acima certificam a relevância da canção para compreendermos mais um viés despertado pelo rapper ao retratar problemas sociais vividos por jovens negros: a violência estatal que muitas vezes levam à morte desses corpos. Temática tão recorrente nas letras do estilo musical desde os anos 90, como vimos no primeiro capítulo, a violência do Estado pelas mãos da polícia demonstra que a subalternidade do negro (cantado em “Boa Esperança”)

¹¹³ Emicida - Chapa (Videoclipe) ft. Batucadeiras do Terreiro dos Orgãos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM>>.

¹¹⁴ PONTE JORNALISMO. [Emicida] “Chapa pode ser qualquer um de nós”. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=-Wjsh_2J4WQ>. Último acesso: 11/07/2023.

frequentemente não é suficiente. Essa temática acaba por demonstrar uma das principais características da música rap: a denúncia contra essa violência estatal.

O que consideramos no primeiro capítulo com os grupos da primeira geração relacionado às violências, renova-se nessa música, caracterizando mais uma vez a “volta a realidade” solidificando mais um problema do cotidiano do “Brasil” que o rapper apresenta, diferentemente dos “Brasis” cantados para consolidar a identidade nacional, como demonstramos no segundo capítulo. Aqui observamos um Brasil relatado com frequência nas músicas de rap a fim de questionar as formas que o negro é tratado no país. Uma vez que “*o negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como “igual”*” e para participar desse mundo, este negro teve que simular condições “*humana-padrão” do “mundo dos brancos”* (FERNANDES, 1972, p.15).

Diante desta questão, escancara-se as violências sofridas pela população negra asseguradas pelo Estado brasileiro. No videoclipe, as Mães de Maio representam o resultado dessa violência que “retirou” seus filhos, assim como se referiu uma delas. Partindo dessa premissa, o Brasil de “Chapa” valida a saudade que fica desses jovens que têm suas vidas interrompidas pela política de morte do Estado. Com viés tanto quanto positivo, como afirmou o rapper, a letra expõe também a esperança de um retorno, conforme o refrão cantado pelas Batuqueiras do Terrero dos Órgãos:

Mal posso esperar o dia de ver
 Você voltando pra gente
 Sua voz avisar, o portão bater
 Você de um riso contente
 Vai ser tão bom, tipo São João
 Vai ser tão bom, que nem réveillon
 Vai ser tão bom, Cosme e Damião
 Vai ser tão bom, bom, bom
 (Emicida - Chapa, 2015).

As palmas que acompanham o ritmo da batida surgem para dar o tom de esperança que o rapper se refere da mesma maneira que as comparações com festas “tipo São João”, “que nem réveillon”, atestando a felicidade da hipótese do reencontro. Essa esperança ganha um outro significado com a representação das Mães de Maio no clipe que transforma esse sentimento em “luta por quem está vivo”, ressaltado na fala de Débora no vídeo. Por conta disso, a música expressa um viés da realidade brasileira ao mesmo tempo que conecta-se com Cabo Verde demonstrando a conexão que o disco propõe sem esquecer dos problemas sociais da terra de origem do rapper. Isso delineou a “volta para realidade” após o contato com o continente africano e a busca pela ancestralidade nos dois lados do Atlântico, constatando que

apesar de reivindicar uma valorização da cultura afro-brasileira alguns problemas sociais envolvendo principalmente a população negra prosseguem.

O Brasil de “Boa Esperança” e “Chapa” confabulam ideias sobre o racismo de maneira que elementos como a perversidade da escravidão no Brasil, o caráter sistemático da exploração do negro e nuances da violência assinalam que no disco cria-se uma interlocução entre passado e presente a fim de compreender as raízes históricas dessas desigualdades à luz do racismo apresentada em ambas as letras e videoclipes. Ao valorizar a ancestralidade no disco, essas questões se evidenciam também por fazer parte desse processo que a consciência histórica acaba por delinear.

CONCLUSÃO: A COMUNIDADE IMAGINADA DO RAP

Com base no que discutimos no desenvolvimento desta dissertação de mestrado, ao refletir sobre as identidades simbólicas dentro do rap, o exercício poético produzido por Emicida nos encaminhou para definições sobre os *deslocamentos* dessas identidades. A ampliação das possibilidades discursivas e narrativas do rapper com o disco “Sobre Crianças...” nos levou a compreender esses deslocamentos, porém, a fim de ressaltar e concluir este trabalho, neste momento podemos mais uma vez articular esses movimentos enquanto *comunidades imaginadas* que ultrapassam as fronteiras nacionais. Tendo em vista que as identidades estão em constante formação e transformação quando refletidas em territórios diaspóricos que as tornam múltiplas, como vimos anteriormente.

O objetivo principal deste trabalho foi adentrar na discussão sobre rap e identidade buscando compreender a construção de narrativas que moldam identidades através da música. As nuances dessas identidades perpassam a construção de comunidades imaginadas que enfatizam a identificação da mesma forma que nos alerta sobre as distinções vigentes no interior da comunidade. Se no capítulo I delineamos parte dessa modulação através de grupos da primeira geração como Racionais Mc’s, Fação Central, RZO e Sabotage, com Emicida e o disco captamos as distinções que essas identidades simbólicas podem ter.

Através da pergunta problema que delineou os sentidos desse trabalho, reconhecer a contribuição de Emicida na construção e fortalecimento dessas identidades simbólicas levantadas no *corpus* nos permitiu localizar os principais sujeitos que compõem essas comunidades imaginadas: pessoas negras. As articulações teóricas levantadas nos possibilitaram apresentar como essas identidades se reinventam quando analisadas através da raça tornando-as identidades *negras* simbólicas. As questões que envolvem o negro estão entrelaçadas no rap da primeira geração bem como nas obras de Emicida de tal maneira que percorreu este trabalho delimitando caminhos para compreensão da narrativa construída por meio da música.

As identidades nesse caso, então, acabam por delinear processos de representações através dos discursos em letras, entrevistas, videocliques fortalecendo esses sujeitos que se identificam. A primeira geração moldou um discurso de “mano pra mano” no qual a periferia protagonizava as temáticas demonstrando a importância de dar voz às pessoas desses espaços. A comunidade imaginada que surge a partir disso constitui um elemento de pertencimento no qual as mensagens passadas por esses rappers conseguiram engendrar manifestações críticas às condições da população negra nas periferias. Em outros termos, esses rappers contribuíram para formação de ideias relacionadas à periferia que acarretou em representações comunicacionais compartilhadas.

Demonstrar o surgimento de alguns grupos e a poética do confronto moldadas por eles relatando problemas sociais enfrentados pela população periférica nos permitiu delinear a construção de todo um ideário revertido para esses sujeitos. Suas práticas e fundamentos bem como o modo e estilos de elocução foram criando posicionamentos por conta das temáticas políticas e sociais que funcionaram como espaço contra-hegemônico questionando as estruturas sociais e suas exclusões. Construir o próprio local e modo de comunicar-se com a periferia fez com que a música rap relatasse a violência estatal, policial, além de falta de oportunidades, desemprego, saneamento básico e outros problemas sociais que assombram a população periférica. Dessa forma, quando sujeitos desses lugares que mesmo não se conhecendo, compartilham do gênero musical, imaginam que são parte de uma comunidade através das representações e relatos desses rappers.

O impacto do discurso desses grupos na população periférica atingiu Emicida que também faz parte dessa comunidade retratada através das narrativas construídas por esses grupos. Jovem negro da periferia paulista que destacou-se nas batalhas de freestyle demonstrou em seus primeiros trabalhos o impacto desses discursos ao similarmente construir narrativas voltadas para periferia e seus sujeitos. O grito “A rua é nóiz” aproximou o rapper do seus semelhantes ao definir o “nóiz” enquanto parte dessa comunidade periférica em primeiro momento.

A segunda geração da qual Emicida íntegra incorporou muito mais condutas empresariais da mesma maneira que o hip hop norte americano já estava fazendo. Isso possibilitou que o rapper estruturasse uma empresa ajustada às transformações do mercado da música que concilia independência criativa e viabilidade financeira. O Laboratório Fantasma tornou-se um selo, gravadora, distribuidora, agenciadora de artistas, promotora de eventos que

mantém canal de comércio através de roupas, acessórios e livros, além de estar também na indústria da moda com a grife de streetwear “LAB”. Todas as atividades propostas pela empresa são internalizadas por uma ideia de missão no qual o uso dos negócios tem como finalidade ações afirmativas voltadas para “a rua”. Claro que, o faturamento também proporcionou polêmicas em volta do “ser verdadeiro” no “mundo do rap” mas trouxe novos questionamentos enquanto um negro em ascensão, bem como a intensa aproximação com outros gêneros musicais que auxiliou no alcance de outros públicos.

A inserção no mercado por meio do trânsito com samba, música popular, afrobeat, bolero demonstrou uma abertura formal consolidando um marco importante que ultrapassou os limites do público consumidor de rap e comprovou o interesse pelo jogo do mercado. O trânsito com outros gêneros aconteceu de forma concreta antes de Emicida, com o disco *Nó na Orelha* de 2011 do rapper Criolo que gerou controvérsias por ser um disco mais voltado para MPB no formato de seus arranjos e nas temáticas abordadas. Músicas do disco como “*Não Existe Amor em SP*”, “*Freguês da Meia Noite*”, “*Bogotá*” e “*Lion Man*” exibem a abertura do diálogo com outros estilos musicais bem como o apetite por alcançar outros públicos. Dois anos depois foi a vez de Emicida concretizar esse trânsito com outros estilos no disco “*O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*” (2013) que no título já ressalta o entre-lugar que pessoas negras podem ocupar. Atravessar as fronteiras do “mundo do rap” permitiu que ambos os artistas se destacassem tornando-se os principais nomes da segunda geração mostrando que a identidade negra através da música não podia ser construída de forma única e imutável, uma vez que essas confabulações demonstraram que o público poderia diversificar-se tendo maior afinidade com o samba, por exemplo.

Colocando-se em trânsito com outros estilos musicais e abordagem de novas temáticas que acabou ampliando as possibilidades discursivas, em seus trabalhos, Criolo e Emicida provocaram novas percepções em relação a identidade simbólica, merecendo análise e pesquisa aprofundada nas obras do primeiro artista mas que neste trabalho não foi possível enquadrar em consequência da proposta da dissertação acerca de compreender os *deslocamentos* dessas identidades que nos delimitou ao segundo disco de Emicida e sua viagem ao continente africano.

O grito “A rua é nóiz” que construiu um diálogo com a periferia estabeleceu outros sentidos para os tantos “nóiz” propostos pelo rapper que permaneceu ressaltando inquietações envolvendo a população negra periférica, porém, ao ampliar as possibilidades discursivas,

demonstrou outros anseios que não dispunham apenas do *local* mas do *sujeito negro*. Em outras palavras, a concepção de um diálogo apenas com sujeitos periféricos deslocou-se para a interlocução com o *negro*, mesmo que este não viesse desse lugar ou que essa periferia fosse do outro lado do Atlântico. A desterritorialização dessa comunicação feita com a periferia apenas brasileira revela como essa identidade modifica-se e torna-se fragmentada a partir de seus tensionamentos.

Com o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” demonstramos esse deslocamento para uma territorialidade mais ampla através do contato com o continente africano, bem como os movimentos dessas identidades através de outras perspectivas, tais como não enfatizar uma identidade através da nação entendendo que essas identificações perpassam a raça, classe, sexualidade, etnia e gênero. O projeto estético e político perpetuado pela concepção de representação presente no disco apresenta novas perspectivas da visão do homem negro em relação a maternidade, paternidade, sexualidade e ancestralidade através do contato com a terra ancestral que proporcionou uma nova concepção artística, bem como, outras visões das críticas levantadas pelo rapper nas letras, videoclipes e entrevistas relacionadas ao álbum. Essas visões críticas nos permitiu ressaltar as problematizações em volta do negro, seja ele em ascensão, seja sofrendo violência estatal, policial ou ainda como resposta ao racismo. Porém, podemos perceber que o rapper não se limitou aos temas que já são recorrentes no rap nacional, trazer novas perspectivas sobre a masculinidade comprova que o contato com o continente africano impactou sua subjetividade enquanto rapper negro e seu *lugar* na sociedade. A contribuição de Emicida no fortalecimento dessas identidades surge nesse disco através dessas novas visões e conscientização após a “redescoberta” artística do continente africano e o impacto disso na diáspora.

Entendemos também que, apesar dos esforços, algumas indagações aqui criadas poderiam ter sido mais bem elaboradas. No que concerne às questões teóricas, seria necessário mobilizar outros teóricos que dialogassem com termos técnicos em relação à música a fim de compreensão dos intercâmbios entre os estilos musicais, que perpassam as obras analisadas, com o rap. Mesmo tendo como foco as narrativas construídas, também poderiam ser trazidos alguns elementos teóricos da música como forma de reforçar aspectos abordados em nossas análises.

Por fim, através de parte da trajetória do rapper, o disco e a viagem nos levam ao exercício de entender as identidades dentro de uma comunidade (mesmo imaginada) como

algo modificável que não pode ser unificada uma vez que as subjetividades desses corpos negros embaralham as concepções impostas para esses sujeitos configurando-se novas possibilidades de conexões de afetos, enfrentamentos através de uma (im)postura que afirma a necessidade de enaltecer, conscientizar e ressignificar as histórias do sujeito afro-brasileiro. A comunidade imaginada do rap excede as fronteiras nacionais encurtando a distância do espaço Atlântico no qual é possível conectar com uma comunidade mais ampla, deparando-se com deslocamentos que desconsideram as estruturas do Estado-Nação compreendendo que quando pensamos em uma perspectiva diaspórica é necessário levar em consideração a escravidão, o racismo, colonialismo, logo à colonialidade. Essa comunidade que quebra barreiras nacionais serve como entrecruzamento para imaginar e produzir memória, história e identidade. A concepção artística do rapper após o contato com o continente modificou-se tendo impacto tanto no disco analisado, quanto em seu último trabalho AmarElo (2019) abordando pontos que necessitam de um maior desenvolvimento, esperamos que esses pontos possam ser devidamente abordados, numa pesquisa futura, dando maior destaque a continuação na compreensão dessas novas perspectivas. Para finalizar, encerramos com a fala do rapper no documentário AmarElo - É Tudo Pra Ontem¹¹⁵ sobre seu entendimento à contribuição enquanto artista após a ida a África:

A primeira vez que eu fui na África, meu amigo Chapa me levou num museu em Angola que eles chamam de Museu da Escravidão. E naquele lugar tinha uma pia e tava escrito um texto na parede que era mais ou menos assim "Foi nessa pia que os negros foram batizados e através de uma idéia distorcida do Cristianismo, eles foram levados a acreditar que eles não tinham alma". Eu olhei pro meu parceiro e naquele dia eu entendi qual era a minha missão. A minha missão cada vez que eu pegar uma caneta e um microfone é devolver a alma de cada um dos meus irmãos e das minhas irmãs que sentiu que um dia não teve uma (AmarElo - É Tudo Pra Ontem, 2020).

¹¹⁵ Emicida: Amarelo - É Tudo Pra Ontem é um filme documentário que estreou em 2020. O documentário foi produzido pela Netflix em parceria com o Laboratório Fantasma.

OBRAS ARTÍSTICAS

Emicida: **Amarelo - É Tudo Pra Ontem**. Netflix Brasil, 2020.

EMICIDA. **Boa Esperança**. 2015a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>>. Acesso em: 16 jun. 2015

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

EMICIDA. **Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YvQLw8XRBKQ>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

EMICIDA. **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009.

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

FACÇÃO CENTRAL. **A marcha fúnebre prossegue**. In: **A marcha fúnebre prossegue**. Discoll Box, São Paulo, 2001.

FACÇÃO CENTRAL **Discurso ou Revólver**. In: **A marcha fúnebre prossegue**. 1DASUL Fonográfica. São Paulo.

NEGA GIZZA. **Prostituta**. In: **Na Humildade**. Zambia, São Paulo, 2000, Faixa 05

RACIONAIS MCs. **Capítulo 4, Versículo 3**. In: **Sobrevivendo ao inferno**. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 1997 Faixa 03

RACIONAIS MCs. **Diário de um detento**. In: **Sobrevivendo ao inferno**. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 1997 Faixa 07

RACIONAIS MCs. **Fórmula mágica da paz**. In: **Sobrevivendo ao inferno**. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 1997 Faixa 11

SABOTAGE. **Mun Rá**. In. **Uma Luz que Nunca Irá se Apagar**. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 2002, Faixa 02.

SABOTAGE. **Um Bom Lugar**. In. **Rap É Compromisso**. Cosa Nostra Fonográfica, São Paulo, 2000, Faixa 03.

THAÍDE E DJ HUM. **Homens da Lei**. In: **Hip-hop Cultura de Rua**. Gravadora Eldorado. São Paulo, 1988. Faixa 07.

ENTREVISTAS, MATÉRIAS JORNALÍSTICAS E DOCUMENTÁRIOS

ABUJAMRA, A. **Provocações (Emicida)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9zp-kMxAsvg>>. Acesso em 03/08/2021.

Boca da Forte. Em 2006, Emicida concedeu uma de suas primeiras entrevistas à jornalista do BF 2006. Disponível em:

<<https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/em-2006-emicida-concedeu-uma-de-suas-primeiras-entrevistas-a-jornalista-do-bf>>. Acesso em: 1/09/2022.

Caramante, André; Belfort, Claudia. Emicida e sua nova carta-bomba contra racismo. Outras Mídias. 03.08.2015. Disponível em:

<<https://outraspalavras.net/outrasmidias/emicida-apresenta-sua-nova-carta-bomba-contra-racismo/>>. Acesso em: 13/01/2023.

Carneiro, Júlia Dias; Mendonça, Renata. ‘A pior coisa é você perguntar as horas e a pessoa esconder a bolsa’, diz Emicida sobre racismo no Brasil. BBC NEWS. 01.09.2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entrevista_emicida_jc_rm>. Acesso em: 13/01/2023.

Carta Capital. Emicida busca raízes musicais na África. 06.05.2015. Disponível em:

<<https://www.cartacapital.com.br/cultura/emicida-busca-raizes-musicais-na-africa-2369/>>. Acesso em: 12/06/2023.

Carta Capital. Emicida: “Meus antepassados acorrentados me motivam”. 27.10.2015.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>>. Acesso em: 12/06/2023.

Carta Capital. O laboratório de Emicida. São Paulo. 24.08.2012. Disponível em:

<<https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-laboratorio-de-emicida/>>. Acesso: 03/08/2021.

Cavalcanti, Amanda. Emicida e “Triunfo” são sinônimos. VICE. 2018. Disponível em:

<<https://www.vice.com/pt/article/59j4kx/emicida-triunfo-10-anos>>. Acesso em: 13/01/2023.

DEHÒ, Maurício. A música é uma arma e 2018 é um ano de guerra: Como Emicida quer rimar os próximos dez anos de luta. UOL, São Paulo. Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/entretenimento/especiais/emicida.htm#o-rap-antes-e-depois-de-emicida>>. Acesso: 10/06/2021.

Emicida. Studio62 Bate Papo. 04.09.2014. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hLS8>>. Acesso em: 02/08/2021.

Essinger, Silvio. Emicida mergulha nas semelhanças entre África e Brasil em novo disco. O Globo. 07.08.2015. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/emicida-mergulha-nas-semelhanças-entre-africa-brasil-em-novo-disco-17108480#ixzz4hpikDgiw>>. Acesso em: 13/01/2023.

Época Negócios. Como o rapper Emicida estruturou sua empresa. Disponível em:

<<https://epocanegocios.globo.com/empreendedorismo/noticia/2018/01/como-o-rapper-emicida-estruturou-sua-empresa.html>>. Acesso em: 13/01/2023

Felix, Vinicius. Entrevista: Emicida: “Eu dou minha opinião, mas deixar isso aí ser maior que a minha música é foda”. 19.01.2016. Disponível em:

<<https://viniciusfelix.medium.com/entrevista-emicida-c1e178478d19>>. Acesso em: 13/01/2023.

Felix, Vinicius. A origem do clipe “Baiana”, do Emicida. Redbull. 29.03.2017. Disponível:

<<https://www.redbull.com/br-pt/a-origem-do-clipe-de-baiana-do-emicida>>. Acesso em: 03/05/2023.

Hoffmann, Bruno. "Emicida: Janelas Abertas para o Rap." Blog. Disponível em:

<<https://brunohoffmann.wordpress.com/2014/02/15/emicida-janelas-abertas-para-o-rap/>>. Acesso em: 03/05/2023

Lopes, Estefânia. Sobre africanidades em Emicida. Afreka. Disponível em:

<<http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/>>. Acesso em: 03/08/2021.

Oliveira, Gustavo. Pra quem já mordeu cachorro por comida, ele com certeza chegou longe. 02.05.2019. Disponível em:

<<https://portalrnd.com.br/praqueja-mordeu-cachorro-por-comida-ele-com-certeza-chegou-longe/>>. Acesso: 03/08/2021.

Padrão Site. Realidade virtual com trilha de Emicida para os 30 anos de Fundação SOS Mata Atlântica. 06.12.2016. Disponível em:

<<https://goadmedia.com.br/criatividade/realidade-virtual-com-trilha-de-emicida-para-os-30-anos-de-fundacao-sos-mata-atlantica/>>. Acesso em: 05/02/2023.

Ponte Jornalismo. [Emicida] “Chapa pode ser qualquer um de nós”. YouTube. 2016.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Wjsh_2J4WQ>. Acesso em: 03/05/2023.

Ponte Jornalismo. Documentário “Boa Esperança” é mais uma carta-bomba de Emicida contra racismo. 30.07.2015. Disponível em:

<<https://ponte.org/documentario-boa-esperanca-e-mais-uma-carta-bomba-de-emicida-contra-racismo/>>. Acesso em: 05/02/2023.

Portal G1. Emicida prioriza rap engajado e alfineta organização do Rock in Rio ao falar de política em show. 2022. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2022/noticia/2022/09/04/emicida-prioriza-rap-engajado-e-alfineta-organizacao-do-rock-in-rio-ao-falar-de-politica-em-show.ghtml>>.

Acesso em: 05/09/2022

Racionais: Sobrevivendo no Inferno por Emicida. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=my1Wxm4p6DY>>. Acesso em: 02/08/2021

Redação Glamurama. Emicida fala sobre miséria, política e música em ensaio para a revista Poder. UOL. 2014. Disponível em:

<<https://glamurama.uol.com.br/notas/emicida-fala-sobre-miseria-politica-e-musica-em-ensaio-para-a-revista-poder/>>. Acesso: 15/01/2023.

Revista Publicittà. S.O.S. Mata Atlântica celebra 30 anos ao som de Emicida. Disponível em: <https://www.revistapublicitta.com.br/s-o-s-mata-atlantica-celebra-30-anos-ao-som-de-emicida/>. Acesso em: 05/02/2023

RollingStone. Emicida expõe a luta de classes e o preconceito racial no impactante clipe de “Boa Esperança”. 01.07.2015. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/emicida-expoe-luta-de-classes-e-o-preconceito-racial-no-impactante-clipe-de-boas-esperanca/>>. Acesso em: 05/02/2023.

RollingStone. Emicida exalta a cultura negra em disco com mensagem acessível e extremamente relevante. 07.08.2015. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/emicida-expoe-luta-de-classes-e-o-preconceito-racial-no-impactante-clipe-de-boas-esperanca/>>. Acesso em: 05/02-2023.

STAMBOROSKI JR. Amauri. ‘Eu sou o folk do rap’, diz o MC paulistano Emicida. Portal G1, 08.09.2010. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/eu-sou-o-folk-do-rap-diz-o-mc-paulistano-emicida.html>. Acesso: 10/11/2022.

Teixeira, Bruno. O mergulho de Emicida na cultura africana e as lições de seu novo álbum. 26.08.2015. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2015/08/o-mergulho-de-emicida-na-cultura-africana-e-as-licoes-de-seu-novo-album/>>. Acesso em: 05/02/2023.

TV CULTURA. Emicida fala sobre a morte do pai. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HjexKUk8UJE>>. Acesso: 06/09/2022

VICE. Batalha do Santa Cruz 10 anos. 29.09.2016. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/xdwdea/batalha-do-santa-cruz-10-anos-depoimento>>. Acesso em: 27/04/2022.

Vieira, Gustavo Augusto. Emicida e a conexão musical entre Brasil e África. Atlântico Online. 31.10.2018. Disponível em: <<https://atlanticoonline.com/emicida-e-a-conexao-musical-entre-brasil-e-africa/>> Acesso em: 06/09/2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

Angelini, Giuliana Dias. **As transformações do rap paulistano: dos recortes de Racionais MC's à produção solar de Emicida**. 2020. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

BARBOSA, Edilberto de Oliveira. **Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado: o dinheiro em “Rap é compromisso” (2001)** - Leitura, Maceió, n. 70, mai./jul. 2021 – ISSN 2317-9945 Estudos Linguísticos e Literários p. 62-75

BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10639.htm.

BOTELHO, Guilherme. **Quanto vale o show? a inserção social do periférico através do mercado de música popular.** (Dissertação de Mestrado) - São Paulo: IEB/USP, 2018.

BOUDOUX, Adriana Silva Teles. **Entre a denúncia e a doçura: a África e a cultura afro-brasileira das músicas de Emicida ao ensino de História.** VIII Encontro Estadual de História. ANPUH BA - 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/resources/anais/49/1476359385_ARQUIVO_ARTIGOEntreadenunciaedocuraADRIANABOUDOUX.pdf.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. 2000. **Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo.** São Paulo: Editora 34/Edusp. 399 pp.

CAMARGOS, R. **Rap e política: percepções da vida social brasileira.** 1. ed. São Paulo: Livro Pronto, 2015.

_____. **Relatos sanguíneos e sentimentos indigestos no rap de Fação Central.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.-dez. 2017.

_____. **Tribunal da opinião: os tempos neoliberais sob a mira dos rappers.** Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP. Santos, 2014. Disponível em: [http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399785444_ARQUIVO_AnpuhSP\[textocompleto\].pdf](http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399785444_ARQUIVO_AnpuhSP[textocompleto].pdf).

_____. **“Se a história é nossa, deixa que nós escreve”:** os rappers como historiadores. Artcultura -Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 77-92, jan.-jun. 2018.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo.** (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-21102019-111032/publico/FelipeOliveiraCampos_VCorrigida_final.pdf.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser.** Tese de Doutorado em Educação, na área de Filosofia da Educação, São Paulo: FEUSP, 2005.

CARVALHO. Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do movimento Hip-Hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de Rap.** – Curitiba, 2011.

CASTRO, Mauricio Barros de. **Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 115-126, mai. 2016 DOI: 10.12957/tecap.2016.30902

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 267p.

CUNHA, Andréia Ribeiro. **“Do rap ao batidão” a formação político-cultural periférica e o protagonismo da mulher nos movimentos funk e hip hop: contradições, limites e conflitos**. Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Geografia da Universidade Federal Fluminense 2020 Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/21541/Andreia%20Ribeiro%20Cunha.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Universidade de São Paulo. 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2013.tde-18062013-095304>

DELPHINO, Gabriel. **O rap como pensamento político brasileiro**. PUC-RIO, 2020. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/49696/49696.PDF>

FANTINI, Débora Dutra. **“O negro é a soma de todas cores”:** A construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. 2016. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23323/1/2016_D%c3%a9boraDutraFantini.pdf

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano**. Dissertação (Doutorado em Antropologia social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol. 1 - O legado da raça branca. São Paulo: Dominus/Editora Universidade de São Paulo, 1965.

_____. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, 1972

FERNANDES, Florestan; BASTIDE, Roger. **Branços e negros em São Paulo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

FERREIRA J. V. P., & MARQUIONI, C. E. (2021). **RAP e Comunicação: comunidades imaginadas globais materializadas em práticas e processos comunicacionais locais**. *Cambiassu: Estudos Em Comunicação*, 16(27), 104–120. <https://doi.org/10.18764/2176-5111v16n27.2021.5>

FONSECA, Ana Graciela; POSSARI, Lucia Helena. **A MODA DEMARCANDO ESPAÇO: O CASO DA “MODA HIP HOP”**. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo – V.3 No.1 ago. 2010 – Dossiê 1*. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/IARA_vol3_n1_Completa_2010.pdf#page=4

FREITAS, Daniela Silva de; CUNHA, Eneida Leal. **O rap, a periferia e o Brasil**. XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. ISSN: 2317-157X. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455931626.pdf

GALIETA, TATIANA. **A literatura do rapper Emicida como referência para uma educação antirracista.** REVISTA DE SENVOLVIMENTO E CIVILIZAÇÃO 10/ janeiro 2020 – junho 202

Garcia, W. (2003). **Ouvindo Racionais MC'S.** Teresa, (4-5), 166-180. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>

GARCIA, Walter. **Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 208-229, ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/TT3zhMnqSzexRwXL5GxKyBy/?format=pdf&lang=pt> Acesso: 18/03/2023.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** 34. ed. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIMENO, Patricia Curi. **POÉTICA VERSÃO: A Construção Da Periferia No Rap. 2009.** 149 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GOHL, Jefferson William. **Sobre um discurso estético da presença negra em Salvador em Pierre Verger e Gilberto Gil.** R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.4, n.1, p.57-76 Jan.- Jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1638/1057>

GOMES, Matheus Andrade de. **“Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Fação Central (1995-2006).** Brasília, UNB, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 244p

Guilherme Botelho, Walter Garcia et Alexandre Rosa, « **Três raps de São Paulo: “Política” (1994), “O menino do morro” (2003) e “Mil faces de um homem leal (Marighella)” (2012)** », Nuevo Mundo Nuevos [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 01 décembre 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68717>

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil.** Campinas, SP, 1998. Tese (Doutorado) Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

_____. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** Trad e org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena.** Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2000. 304p.

Hip-hop feminista?: **Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-hop soteropolitano** / Rebeca Sobral Freire. – Salvador, EDUFBA/NEIM, 2018. 212 p. - (Coleção Bahianas, 20) Disponível em: <https://books.scielo.org/id/kjc63/pdf/freire-9788523218621.pdf>

hooks, b. **Reconstruindo a masculinidade negra. Em: Olhares negros: raça e representação.** Bell Hooks. São Paulo: Elefante, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo.** SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 1999. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/?format=pdf&lang=pt>> . Acesso em: 18/10/2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, J. S. Et al. **Mulheres no RAP carioca: Inserção e Preconceito.** VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero, 2010. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/mulheres-no-rap-carioca-imserao-e-preconceitopdf-jozmrm6wkvnz>.

LIMA, Augusto. **Samba, História e a questão racial e social. Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil.** Marcelo Braz (Org.) 1ed - São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 95-119

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap.** 124 f. Dissertação do programa de pós-graduação em educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2005.

MACEDO, Márcio. **Transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013).** In: Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais / organização de Lúcio Kowarick e Heitor Frúgoli Jr. — São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016 (1ª Edição). 416 p. ISBN 978-85-7326-616-0

MARIOSIA, Duarcides Ferreira. **Florestan Fernandes e os aspectos socio-históricos de uma integração híbrida no Brasil.** Sociologias, Porto Alegre, ano 21, n. 50, jan-abr 2019, p. 182-209. DOI: <https://doi.org/10.1590/15174522-02005011>.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **As representações sociais da mulher no movimento hip hop.** Psicologia e Sociedade, Florianópolis, v. 20, 2008.

_____. **Mulheres no hip hop: identidade e representações.** Dissertação de mestrado apresentada a Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico.** São Paulo: Cortez. Tradução de Bedel Orofino Schaeffe. 2000.

MIRANDA, Wander Melo. Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. In: STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.) Decantando a república: retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 2

MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop.** São Paulo: EDUC, 2011.

MOREIRA, T. A. (2018). **Cultura: entre a arena de luta e o movimento Hip Hop.** Revista FAMECOS, 25(2), ID27498. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27498>

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MUNDIM, Pedro Santos. **Das Rodas de Fumo à Esfera Pública: O Discurso de Legalização da Maconha nas Músicas do Planet Hemp**. Dissertação (Pós Graduação em Comunicação Social) – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MUDIMBE, V.-Y. **A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Luanda/Mangualde (Portugal): Edições Mulemba/Edições Pedagogo, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A indústria fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980)**. III Congresso de História Econômica. IV Conferência Internacional de História das Empresas. 1999. Disponível em: <<https://www.abphe.org.br/arquivos/marcos-napolitano-de-eugenio.pdf>>.

_____. **História & Música - história cultural da música popular**. 2 ed. - Belo Horizonte. Autêntica, 2005. 120p. (Coleção História & Reflexões). ISBN 85-7526-053-7

_____. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. . São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. Acesso em: 07 set. 2022. , 2007

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

NASCIMENTO, Mayk Andreele. **O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream**. Anais da V REA (Reunião Equatorial de Antropologia). Maceió: 2015. Disponível em: http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1020657_30_06_2015_17-07-54_6409.pdf. Acesso em: 3/08/2021.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **“Eu quero frátria”: A comunidade do rap**. Art Cultura Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 193-200, jul.-dez. 2018.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 2015. Tese de doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Camila Rocha de. **Encontros e desencontros entre petismo e lulismo: classe, ideologia e voto na periferia de São Paulo**. USP, São Paulo. 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-13032014-122930/publico/2013_CamilaRochaDeOliveira.pdf.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OSMO, Alan. **O testemunho do massacre do carandiru feito por Jocenir e Mano Brown**. UNICAMP, São Paulo, 2018.

PANTA, M., & PALLISSER, N. (2017). **“Identidade nacional brasileira” versus “identidade negra”**: reflexões sobre branqueamento, racismo e construções identitárias. *Revista Espaço Acadêmico*, 17(195), 116-127. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/34664>.

PESSOA, Sara de Araújo; CHERSONI, Felipe de Araújo; LIMA, Fernanda da Silva. **“Verás que tudo é mentira”**: Os movimentos populares antiprisionais contra o genocídio racista estatal a partir da luta das Mães de Maio. *Germinal: marxismo e educação em debate*, Salvador, v.14, n.2, p.318 - 344, ago. 2022. ISSN: 2175-5604. DOI: <http://doi.org/10.9771/gmed.v14i2.49581>.

PICELLI, Pedro de Castro. **Raça, Identidade e Pós-Modernidade em Stuart Hall: contrapontos com o debate de Paul Gilroy**. *INTRATEXTOS*, Rio de Janeiro, vol. 9, n.1, 2018, p. 169-187. ISSN 2176-6789.

PITTA, Alexandre Carvalho. **O rap do fim do mundo: modernidade tardia brasileira e insurgência nas canções de Criolo e Emicida**. 2019. 237 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2019.

POSTALI, Thifani. **A invisibilidade da mulher no hip hop: Uma análise sobre documentários dos anos 2000**. Universidade de Sorocaba. Trabalho apresentado na DTI 13 Folkcomunicação do XVI Congresso IBERCOM, Departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 27 a 29 de novembro de 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302/3566>.

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no inferno**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAMOS, Izabela Nalio. **Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”**: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-24012017-130121/publico/2016_IzabelaNalioRamos_VOrig.pdf.

RAMOS, Izabela Nalio. **Impressões iniciais de um estudo com mulheres no Funk e no Hip Hop de São Paulo**. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402010579_ARQUIVO_Artigo29aRBA_final.pdf.

RIGHI, Volnei José. **RAP: Ritmo e Poesia, Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. Tese (Doutorado) Universidade de Brasília - Instituto de Letras IL/TEL, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10853/1/2011_VolneiJoseRighi.pdf.

ROCHA, Camila. **Petismo e lulismo na periferia de São Paulo: uma abordagem qualitativa**. e-ISSN 1807-0191, p. 29-52 *OPINIÃO PÚBLICA*, Campinas, vol. 24, nº 1, jan.-abr., 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/op/a/KJLvbH9pxB7d97q7649qJ3S/?lang=pt>.

ROCHA, Stephane Pereira da. **Minha irmã de cela: Identidade Feminina e Cárcere na música do grupo visão de rua (1998)**. Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de especialista do curso de Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). 2019 Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/23778/1/CT_LBHN_11_2019_19.pdf.

ROSE, Tricia. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. University Press of New England Hanover & London, 1994.

ROSE, Tricia. **Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop**. In: HERSCHMAN, Michel (Org.). Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 190-213.

SANSONE, Livio. **Uso e abuso do Afro do Brasil na África**. IN: DIAS, J.B: LOBO, A.S. África em Movimento. Brasília: ABA, 2012.

_____. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador, Edufba; Pallas, 2003. 335p.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week**. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, 2022. DOI: 10.52780/res.v27iesp1.15829. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829>.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **“Sonho Brasileiro”: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap**. v. 4 n.1 / 2 (2019: Nava 07. DOI: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2019.v4.32093>.

SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. 1ª-ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCIRÉ, Rachel D'Ipollito de Oliveira. **Ginga no asfalto: figuras de marginalidade nos sambas de Germano Mathias e nos raps do Racionais MC's**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. 2019.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998.

SILVA, Maria Aparecida da. **O rap das meninas**. In: Revista de Estudos Feministas, v. 3, n.2, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16470/15040>.

SILVA, Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da. **Emicida e ancestralidade musical: dos tambores de pele aos tambores digitais**. Monografia apresentada no Curso de Comunicação Social (FAC) - Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/18767/1/2017_MatheusViniciusDaSilva_tcc.pdf.

SILVA, Rômulo Vieira da. **Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8/09/2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOARES, Carolina Fernanda Coelho. **A rua ainda é “nóiz”?** **A construção midiática do Emicida como rapper empresário.** Monografia apresentada ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. UFOP, Mariana, 2018. Disponível em: https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2071/3/MONOGRAFIA_RuaAindaN%c3%b3iz.pdf.

SOARES, Diego Carvalho de Oliveira; QUADROS, Laura Cristina de Toledo; MATTOS, Amana Rocha. **O Pranto nas Masculinidades Negras: das águas de AmarElo que (de)moram nos olhos.** Vol. 05, N. 16, Jan. - Abr., 2022. DOI: 10.31560/2595-3206.2022.16.13590

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2.ed - Rio de Janeiro: Mauad, 1998. ISBN: 85-85756-67-5.

SOUSA, Elvo Araujo. **Sabotage, música e cinema: a arte que nasce diante do caos social.** 2020. 62 f. Monografia (Graduação) Fundação Universidade Federal do Tocantins, Curso de Ciências Sociais - Campus Universitário de Tocantinópolis TO.

SOUSA SILVA, S. (2021). **Memória e identidade negra na obra de Gilberto Gil.** Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo Entre As Ciências, 10(01), 133-154. DOI: <https://doi.org/10.22481/rbba.v10i01.8799>.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Magalutti; ARALDI, Juciane. **Hip Hop: da rua para a escola.** Porto Alegre, RS: Sulina, 2005. (Coleção Músicas).

SPOSITO, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade.** Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 161-178, 1993 (editado em nov. 1994).

SQUEFF, Enio.; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.** Música. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STARLING, H., & Schwarcz, L. M. (2006). Lendo canções e arriscando um refrão . *Revista USP*, (68), 210-233. [Lendo canções e arriscando um refrão | Revista USP](#).

STHEL, Clara. **Minas do hip hop: um olhar sobre a cena feminina do Rio de Janeiro.** 2017. Trabalho Prático de (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de comunicação – ECO. Disponível em: <http://zonadigital.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/02/Clara-Beatriz-Sthel.pdf>.

TADDEO, Carlos Eduardo. **A guerra não declarada na visão de um favelado.** São Paulo: Edição do autor, 2012.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas.** *Estudos Semióticos*. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14-21, nov. 2010.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade.** In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação, Rap é educação.* São Paulo: Summus, 1999. p. 55-65.

TEPERMAN, Ricardo. **O rap radical e a “nova classe média”**. *Psicol. São Paulo*. Vol. 26, n.1, p. 37-42, 2015.

_____. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

_____. **Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz**. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, 2011.

TONI C. **Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos - Sabotage**. São Paulo: LiteraRUA, 2015.

TURETTI SCOTTON, R., & CORREA LAGES, S. R. (2020). **Ogum, a voz do gueto: o orixá do Rap e da rima nas letras de Criolo e Emicida** / Ogum, the voice of the ghetto: the orixá in the songs of Criolo and Emicida. *PLURA, Revista De Estudos De Religião / PLURA, Journal for the Study of Religion*, 11(1), 169–186. Recuperado de <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/1688>.

VALENTE, Thalita de Sousa. **Emicida: a trajetória do rapper na indústria fonográfica e cultural**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,. 1997.

_____. **Filosofia do Dub. Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 nov. 2003. Caderno Mais! Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0911200305.htm>>.

_____. **O mistério do samba**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1995. 193 p.

VIANNA, Hermano. **Paradas do sucesso periférico**. In: F. FERRARI; R.S.G. HIKIJI; V. MACEDO; S. MARRAS; P. MIRAGLIA; S. NASCIMENTO; P. PINTO E SILVA; E. SCHULER; R. SZTUTMAN (orgs.), Sexta-feira, n. 8, Periferia, São Paulo, ed. 34, 2006, p.19- 29.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 283p.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. *Estudos Avançados, USP*, n. 18, São Paulo, jan./abr. 2004.