

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

“PRA QUE AMANHÃ NÃO SEJA SÓ UM ONTEM COM UM NOVO NOME” –
Documentário “AmarElo – É Tudo Pra Ontem” (2020): articulação entre Memória e
Relações Étnico-Raciais

Joyce Barreto de Sá Abbade

Rio de Janeiro
2022

JOYCE BARRETO DE SÁ ABBADE

“PRA QUE AMANHÃ NÃO SEJA SÓ UM ONTEM COM UM NOVO NOME” –

Documentário “AmarElo – É Tudo Pra Ontem” (2020): articulação entre Memória e
Relações Étnico-Raciais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – como requisito para a obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória e Linguagem

Orientadora: Prof^a. Dr^a Glenda Cristina Valim de Melo

Rio de Janeiro

2022

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

Al22 Abbade, Joyce Barreto de Sá
Pra que amanhã não seja só um ontem com um novo
nome: documentário amarelo é tudo pra ontem (2020):
articulação entre memória e relações étnico-raciais /
Joyce Barreto de Sá Abbade. -- Rio de Janeiro, 2022.
127

Orientadora: Glenda Cristina Valim de Melo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2022.

1. Emicida. 2. Documentário Amarelo. 3. Memórias
Negras. 4. Nova Abolição. 5. Performatividade de
raça. I. Melo, Glenda Cristina Valim de, orient. II.
Título.

JOYCE BARRETO DE SÁ ABBADE

“PRA QUE AMANHÃ NÃO SEJA SÓ UM ONTEM COM UM NOVO NOME” –

Documentário “Amarelo – É tudo pra ontem” (2020): articulação entre Memória e
Relações Étnico-Raciais

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM MEMÓRIA
SOCIAL

Presidente: Profa. Dra. Glenda Cristina de Valim Melo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Titular 1: Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Titular 2: Profa. Dra. Bárbara Oliveira Rosa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 31/03/2022

“A cultura de diáspora é um empreendimento inventivo de reconstrução”

(EMICIDA, 2019, p.44)

AGRADECIMENTOS

Neste momento são tantas pessoas queridas a agradecer, que eu seria injusta em tentar nomear todas elas. Portanto gostaria de agradecer a minha família, representados pelos meus pais, minha irmã a quem eu tanto amo e que tanto me apoiam.

Ao meu companheiro de vida, pelo apoio imensurável, toda amor, paciência e dedicação e sem o qual eu definitivamente não teria chegado até aqui.

Agradecer aos meus amigos, aos meus colegas de turma, colegas de trabalho, familiares de modo geral, todos que me apoiaram e entenderam minha ausência durante esse período de construção da dissertação.

Em especial gostaria de agradecer minha orientadora Dra Glenda Cristina Valim de Melo pela paciência, dedicação, compreensão e apoio imenso frente às inúmeras dificuldades que se apresentaram durante praticamente todo meu percurso, agradeço pelo acolhimento em me receber como orientando já no meio do caminho e pela generosidade em todo caminhar. O meu obrigado seria pouco.

Gostaria de agradecer a banca de qualificação e a banca da defesa, aos professores: Andréa Lopes da Costa Vieira, Samuel Silva Rodrigues de Oliveira; Bárbara de Oliveira Rosa, por atenderem ao chamado, pelo esforço da leitura e do encontro de datas possíveis para realizar esse ciclo, e pela contribuição generosa para a minha formação.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, por todo apoio e por ter sido morada durante esses anos pandêmicos, em que ser mestranda foi um enorme desafio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Emicida segurando um exemplar de sua primeira mixtape (2009)	84
Figura 2 - Emicida carimbando a capa de sua mixtape (2009)	84
Figura 3 - Emicida no desfile São Paulo Fashion Week - agosto 2017.....	87
Figura 4 - Ficha técnica do Documentário	97
Figura 5 - Notícia sobre a abolição da escravidão	100
Figura 6 - Lavoura de café no período da escravidão	100
Figura 7 - Pintura “A Redenção de Cam” do pintor Modesto Brocos	101
Figura 8 – Periferia paulista	101
Figura 9- Nordestinos recém-chegados a São Paulo	102
Figura 10 – Dançarinos de break	102
Figura 11 - Integrantes do Racionais MC’s	103
Figura 12 - Intelectuais Brasileiros – Paulo Freire e Abdias Nascimento	103
Figura 13 - Emicida e Martinho da Vila	104
Figura 14 - Emicida e Caetano Veloso	104
Figura 15 - Buscas sobre rappers na plataforma YouTube - ano: 2013	105
Figura 16 - Leandro, anos 90	105
Figura 17 - Emicida no início de carreira, anos 2000	106

Figura 18 - Emicida no show do álbum Amarelo	107
Figura 19 - Manifestantes na escadaria do Theatro Municipal (SP) em 1979	110
Figura 20 - Integrantes do MNU no show de lançamento do álbum AmarElo no Theatro Municipal (SP) em 2019	111
Figura 21 – Palavra Negro escrito em negrito	114

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FNB – Frente Negra Brasileira

MNU – Movimento Negro Unificado

TEN – Teatro Experimental do Negro

RESUMO

ABBADE, Joyce Barreto de Sá. **“Pra que amanhã não seja só um ontem com um novo nome” – Documentário “AmarElo É tudo pra Ontem” (2020): articulação entre Memória e Relações Étnico-Raciais.** Orientadora: Profa. Dra. Glenda Cristina Valim de Melo. 2022.126 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Neste trabalho abordamos o tema da memória, privilegiando sua relação com o Pensamento Social Brasileiro, as Relações Étnico Raciais e os estudos sobre Linguagem. Ao pensarmos a memória para além da reconstrução racional do passado (POLLAK, 1989;1992) – mas como processo, foco de resistência e instrumento de transformação social (GONDAR, 2016) – propomos, a partir do documentário “AmarElo – É tudo pra ontem” (2020) produzido pelo rapper Emicida, refletir sobre as memórias sociais mobilizadas nesta produção audiovisual. Em outras palavras, o objetivo desta dissertação é buscar compreender como são construídas as memórias mobilizadas ao longo do documentário. Ao trazer autores da sociologia que afirmam o racismo como elemento central na construção das estruturas sociais brasileiras (NASCIMENTO, [1978] 2016; MOURA, [1988] 2019; DOMINGUES, 2008) problematizamos as memórias coloniais (KILOMBA, 2019) – que reforçam a ideologia da democracia racial, bem como os mecanismos que atualizam a produção e a manutenção do racismo estrutural brasileiro – privilegiando assim valorizar a cultura afro-brasileira, potencializar os negros como sujeitos da história e protagonistas de suas memórias. Compreendendo a linguagem enquanto ação, numa perspectiva Austiniiana ([1962]1990), recorreremos à metodologia qualitativa interpretativista (MOITA LOPES,1994; GONDELBERG, 2011), e ao constructo teórico-metodológico de índices linguísticos (SILVERSTEIN, 2003; MELO; MOITA LOPES, 2014) para analisar três textos multimodais selecionados a partir da obra audiovisual citada: uma fala do Emicida sobre a missão do álbum AmarElo, uma fala do rapper sobre a relevância do Movimento Negro Unificado para a história dos negros no país e uma fala do Abdias Nascimento sobre a ressignificação do termo negro. Compreendemos que seja fundamental a articulação entre relações raciais e memória social – a partir da experiência da colonização e da escravização – para produção de deslocamento de olhares (hooks, 2009) distanciando-se da reprodução e manutenção de construções discursivas pautadas numa compreensão estereotipada e inferiorizada dos negros, e sim afirmando memórias negras (HANCHARD, 2008), narrativas positivas sobre o negro no Brasil. Nas análises dos dados buscou-se observar como os fragmentos selecionados do filme mobilizam memórias sociais. As análises apontam que os estudos de memórias, associados a uma perspectiva de protagonismo dos negros, nos oferece outras performatividades de raça possíveis, performatividades identitárias que afirmem a resistência e a existência dos negros.

Palavras-chave: Emicida, Documentário AmarElo, Memórias Negras, Nova Abolição, Performatividade de raça.

ABSTRACT

ABBADE, Joyce Barreto de Sá. “**Pra que amanhã não seja só um ontem com um novo nome**” – Documentário “**AmarElo É tudo pra Ontem**” (2020): articulação entre **Memória e Relações Étnico-Raciais**. Orientadora: Profa. Dra. Glenda Cristina Valim de Melo. 2022.126 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

This dissertation addresses the memory theme, focusing on its relation to Brazilian Social Thinking, the Ethnic Racial Relations and the studies on Language. When thinking the memory beyond rationally reconstructing the past (POLLAK, 1989;1992) – but as a process, a focus of resistance and an instrument of social transformation (GONDAR, 2016) – its proposed from the documentary “AmarElo – É tudo pra ontem” (2020) produced by rapper Emicida, to reflect on social memories mobilized in this audiovisual production. In other words, this dissertation aims to comprehend how the memories mobilized along the documentary are constructed. By bringing Sociology authors that claim racism as a central element of building the Brazilian social structures (NASCIMENTO, [1978] 2016; MOURA, [1988] 2019; DOMINGUES, 2008) we problematize colonial memories (KILOMBA, 2019) – that reinforce racial democracy ideology, as well as the mechanisms that update the production and maintenance of Brazilian structured social racism – giving privilege to valuing the afro-Brazilian culture, potentializing people of color as subjects of history and protagonists of their memories. Understanding language as an act, on an Austinian perspective ([1962]1990), we resort to the interpretivist qualitative methodology (MOITA LOPES,1994; GONDELBERG, 2011), and to the theoretical-methodological construct of linguistic index (SILVERSTEIN, 2003; MELO; MOITA LOPES, 2014) in order to analyze three multimodal texts selected from the mentioned audiovisual work: a line from Emicida’s speech about AmarElo album’s mission, a line of his about the relevance of the Movimento Negro Unificado to black history on the country and a line from Abdias Nascimento about the resignification of the term black. We comprehend as fundamental the articulation between racial relations and social memory – from the colonizing experience and slavery – to produce a change of view (hooks, 2009) getting distant from the replication and maintenance of discursive constructions lined upon a stereotyped and inferiorized understanding of black people, and instead affirming black memories (HANCHARD, 2008), positive narratives about black people in Brazil. During data analysis, we tried to observe how the selected fragments of the movie mobilize social memory. The analysis points out that memory studies, allied to a protagonist perspective of black people, provides us with other possible racial performativities, identity performativities that affirm the resistance and the existence of black people.

Key-words: Emicida, AmarElo Documentary, Black People Memories, New Abolition, Racial Performativities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. MEMÓRIA SOCIAL E COLONIZAÇÃO: DISCUTINDO A QUESTÃO ÉTNICO-RACIAL.....	22
1.1- Colonialismo, Escravidão e Abolição.....	22
1.2- Reflexões sobre Raça, Miscigenação e Democracia Racial.....	28
1.3- Memórias Coloniais: produção de olhares sobre negritude e branquitude...36	
1.4- A Nova Abolição: protagonismo e resistência.....	42
1.5- Memória como construção social, política e discursiva.....	49
2. CULTURA <i>HIP HOP</i>, RAP E O PERCURSO ARTÍSTICO DO RAPPER EMICIDA.....	60
2.1- <i>Hip-Hop</i> e Rap: origens e conexões.....	60
2.1.1- A chegada do movimento <i>hip hop</i> no Brasil.....	66
2.2- As transformações do Rap no Brasil: o surgimento da Nova Escola.....	72
2.2.1- A nova função social do Rap.....	76
2.3- Leandro, da rinha, e sua provocação chamada Lab.....	82
3. PERMITA QUE EU FALE, NÃO AS MINHAS CICATRIZES: PERCURSOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO.....	94
3.1- Caminhos metodológicos da pesquisa.....	94
3.1.1- Metodologia de Pesquisa.....	96
3.1.2- Breve apresentação sobre o documentário e os dados de pesquisa	98
3.2- Contextualização.....	101
3.3- Análise dos dados.....	108
3.3.1 - Introdução - Missão de Emicida e o álbum AmarElo.....	108
3.3.2 - Regar - Movimento Negro Unificado.....	112
3.3.3 - Colher – Orgulho Negro	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

A diáspora de milhões de africanos sequestrados e trazidos nos porões dos navios para o Brasil é ferida aberta: tragédia (...) Diásporas são empreendimentos de morte: destroçam laços comunitários, fragmentam identidades, quebram elos de pertencimento, desconectam suas vítimas da relação com a ancestralidade. Se toda diáspora é tragédia, toda cultura de diáspora é um empreendimento inventivo de reconstrução, em outros territórios, daquilo que foi destruído: os laços ancestrais, as redes de sociabilidade, as identidades, os modos de estar no mundo. As culturas de diásporas, por isso, são profundamente inventivas e comunitárias. É daí que vem o samba, é daí que vem o rap. (Emicida, 2019, p. 44)

Se desejamos travar, hoje, uma luta efetivamente antirracista para a afirmação de uma sociedade mais justa, plural e igualitária será preciso compreender como o racismo se sustenta – após passado mais de um século do fim oficial da escravidão – através de uma narrativa universal e ainda colonial que reforça mecanismos de dominação. É necessário olharmos para como esse passado ainda jorra no presente, reforçando suas marcas no fio do tempo, tecendo a memória através da qual olhamos e damos sentido ao povo negro no Brasil, nos dias atuais. Ao encontro dessa perspectiva, frisamos uma compreensão apontada por Nilma Lino Gomes (2019) que afirma que para compreender os processos de resistência construídos pelos negros no Brasil – contra a escravidão e as diversas formas de dominação – é fundamental que antes possamos reconhecê-los como sujeitos. Em outras palavras, o processo de reconhecimento dos negros como protagonistas tem sido, portanto, um esforço necessário para articularmos memórias sociais e relações etno-raciais buscando assim reconhecer e evidenciar processos de resistência e luta negra.

Interpretações sociológicas fundantes sobre o Brasil são também formas de se produzir memória, são narrativas hegemônicas que ao reforçarem a ideia de uma democracia racial e uma ideologia do embranquecimento, favorecem a produção de memórias coloniais – que enquanto memória oficial – fortalecem o racismo estrutural e o mecanismo de manutenção de privilégios, submetendo, assim, o negro e suas práticas culturais ao lugar de esquecimento e da subalternização. Tais narrativas oficiais privilegiam e validam um tipo de conhecimento, experiência cultural e estética – branca europeia, naturalizada como padrão universal – em detrimento de outras, como, por exemplo, os corpos e os valores culturais dos negros afro-brasileiros. Estruturou-se, assim, portanto, os processos de formação social do país – através de práticas sociais,

culturais e institucionais que evidenciam a branquitude e fortalecem a manutenção do racismo – e, conseqüentemente, afetam também seus processos de construção de memória social.

Nesta pesquisa consideramos a perspectiva de construção de memórias sociais que valorem positivamente a população negra, isto é, partindo de uma valoração positiva e horizontal de memórias negras (HANCHARD, 2008) diferenciando-as e opondo-as à memória de Estado nacional, verticalmente constituída. Para além disso, afirmamos aqui que entendemos o rap nacional como instrumento político de memória no combate à desigualdade racial. O objetivo principal desta pesquisa, portanto, é buscar compreender como são construídas as memórias mobilizadas ao longo do documentário¹ “AmarElo – É tudo pra ontem” (2020) produzido pela Laboratório Fantasma em parceria com a Netflix. Para alcançar esse objetivo temos como percurso teórico problematizar as relações raciais decorrentes da experiência da colonização e da escravização, identificando as relações raciais como elemento central para se pensar o processo de construção de memórias no Brasil. A pergunta de pesquisa que apresentamos nesta investigação é: que memórias sociais são mobilizadas ao longo do documentário Amarelo?

Ao pensarmos a memória para além da reconstrução racional do passado, mas como processo, instrumento de resistência e luta para a transformação social (GONDAR, 2016) focamos no processo de deslocamento de olhar sobre as memórias sociais, de forma a potencializar e positivar memórias que evidenciam o protagonismo negro de luta e resistência, suas experiências e vivências, bem como a preservação de sua identidade étnica e manifestações culturais. Como vimos nos parágrafos anteriores é necessário articular os processos de resistência da população negra ao processo de reconhecimento dos negros como sujeitos, para que possamos – ao falar sobre os processos de construção social e discursiva da memória – compreendermos os negros e o racismo como elementos centrais para essa reflexão, problematizando, assim, as tentativas históricas de apagamento, inferiorização e criminalização de suas manifestações culturais, como por exemplo acontece com o rap e aconteceu com o samba.

¹ Documentário exibido na plataforma de streaming Netflix, com realização e produção da Laboratório Fantasma (Lab), empresa do rapper Emicida e seu irmão Evandro Fioti, também músico, compositor, empresário, produtor, diretor artístico e sócio fundador da Lab, gravadora musical brasileira criada por Emicida e Fióti, em 2009.

Sobre a aproximação existente entre o rap e o samba o historiador Luiz Antônio Simas², no artigo intitulado “Fundamento Verdadeiro” escrito para o livro organizado por Emicida “Antologia Inspirada No Universo Da Mixtape: Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida Até Que Eu Cheguei Longe”³, afirma que o samba é: “roda de rima, desafio, cuspe na cara do feitor (...) canto que chama quem mora longe (...) faz esporro, inventa mundo”, o autor vai dizer ainda que os “sambistas subverteram o pau de bater no corpo, em baqueta de bater no couro do tambor para desafiar a morte e criar insistentemente a vida” e o “rap abraçou a causa” (EMICIDA, 2019, p.44). Sobre essa conexão entre os gêneros, Simas aponta “Um, o samba, é o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação de vida e pulsão de morte na nossa história. Outro, o rap, é filho dele” e “como o pai, arromba cadeados diariamente” (SIMAS, 2019, p.44).

O samba e o rap são gêneros através dos quais, há anos, tem sido possível fazer leituras socialmente críticas do país. Há um verso da canção *Ismália*, oitava faixa do álbum *AmarElo* lançado, em 2019, pelo rapper Emicida, que diz “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo”⁴, trazendo uma crítica à ideia da existência prévia e naturalizada de um *locus* social e uma conduta específica, indicada e esperada, para os negros, que seguem destinados a um lugar de morte, subalternidade, servidão e indiferença social às suas vidas. Ao articularmos o tema Memória e Relações Étnico-Raciais, tomamos como necessário ressaltar o processo de construção político-social do Brasil, resultado de uma experiência colonial escravocrata que, através de mecanismos de controle, dominação e opressão racial, sustentou não apenas a economia da colônia e do império brasileiro, mas também uma lógica hierarquizante e racista, que perdura socialmente até os dias atuais da República, contribuindo para o apagamento histórico, o extermínio e a marginalização do povo negro.

² Sobre o assunto do samba, Simas escreveu também o livro “Dicionário da história Social do Samba”, em parceria com Nei Lopes.

³ Mixtape era o termo usado, desde os tempos das fitas cassete, para designar uma produção própria. (TAPERMAN, 2015, p.139).

⁴ Esse verso faz referência aos tiros alvejados contra o carro de uma família negra e que matou o músico Evaldo Rosa dos Santos e o catador de recicláveis que tentava ajudar a família no carro, em abril de 2009. Os militares dizem ter confundido o carro do músico com o de criminosos que haviam praticado assalto na região. No carro estavam Evaldo, sua esposa, seu filho, seu sogro e uma amiga. Notícia disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml> acesso em 10 de outubro de 2021.

Para falarmos desse processo de apagamento, extermínio e marginalização, mencionado no parágrafo anterior, apresentamos estatísticas do Atlas da Violência 2021⁵ – instrumento produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública e o Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN) – que aponta a população negra⁶ brasileira vítima de homicídio correspondendo a 77% do número de homicídios no ano de 2019 e uma porcentagem de 75,8% do total de vítimas de homicídios em 2021⁷. Nessa mesma publicação é possível verificar que houve redução da taxa de homicídios – nos últimos dez anos (2009-2019) – no entanto essa redução tem se concentrado 50% a mais sobre a população não negra⁸, uma vez que a taxa de homicídio por 100 mil habitantes para população negra foi de 29,2; enquanto a taxa para os não negros foi de 11,2 a cada 100 mil. Isso mostra que a probabilidade de uma pessoa negra ser assassinada é de 2,6 superior àquela de uma pessoa não negra” (2021, p.49). Ao verificar esses dados apresentados, percebemos aquilo que o movimento negro já vinha denunciando há muito tempo: o caráter racial da violência (seguida de morte), pois conforme nos indica o Atlas “embora o caráter racial da violência letal tenha demorado a ter presença constante nos estudos mais gerais da violência, as organizações que compõem o movimento negro há décadas tematizam essa questão (...)” (2021, p.49).

O racismo tem afetado a população negra brasileira, desde a invasão colonial portuguesa a este território, e tem se atualizado de modo a reforçar, nessa sociedade, a forma desumana que pessoas negras têm sido tratadas. Há quem tenha a compreensão de que não há racismo no Brasil, mesmo frente a inúmeros casos de racismo constantemente televisionados. Essa negação do racismo, seja explícito ou estrutural, é fruto de uma formação sócio-histórica que fomentou a existência do racismo, mas não produziu um debate público efetivo sobre o tema. Infelizmente há diversos casos de racismo, televisionados, recentes no Brasil, e para além dessa exposição midiática há também dados – como os mostrados nos estudos realizados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, expostos no “Infográfico Violência, Desigualdade Racial 2021”⁹ – que reforçam

⁵ Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375-atlasdaviolencia2021completo.pdf> acesso em 15 de outubro de 2021.

⁶ Negros = soma das pessoas pretas e pardas, segundo classificação do IBGE.

⁷ “Infográfico Violência, Desigualdade Racial 2021” disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2021-v3.pdf> acesso em 10/02/2022.

⁸ População de Não negros (termo utilizado pela publicação do IPEA) = amarelos, brancos e indígenas, segundo classificação do IBGE.

⁹ Disponível em <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2021-v3.pdf> acesso em 10/02/2022.

a percepção de que homens e mulheres negras estão mais suscetíveis à violência policial, à marginalização e à morte. Alguns desses dados apresentados são: pessoas negras representam 62,7% dos policiais assassinados; 78,9% das vítimas de intervenções policiais; 64,3 % das vítimas de latrocínio; crianças vítimas de violência letal são majoritariamente negras, sendo 63% de zero a nove anos e 81% dos adolescentes de 15 a 19 anos; aponta também o número de 405.811 mil pessoas negras mortas no Brasil – no período de uma década – o que seria o equivalente a população da capital do Tocantins, Palmas, dizimada.

Como categoria social, o racismo se exerce e é reforçado continuamente pelo caráter estrutural. Segundo Silvio Almeida (2019) o racismo estrutural não está atrelado apenas ao comportamento individual ou à manifestação explícita do preconceito, mas principalmente por sua capacidade de reprodução contínua em diversas dimensões da sociedade. Clóvis Moura, importante sociólogo dos estudos sobre relações étnico-raciais no Brasil, em 1988 também nos apontava sobre a importância de se “pensar as relações raciais e o racismo para além de dimensões comportamentais e episódicas” ([1988] 2019, p.9). Esse caráter estrutural e essa capilaridade do racismo proporcionam, portanto, camadas diversas de preconceito racial, muitas vezes imperceptíveis à primeira vista, mas que se apresentam na dimensão econômica, política, social, subjetiva e psicológica, solidificando e naturalizando cotidianamente práticas sociais racistas, e ampliando, assim, a dificuldade dessas práticas serem combatidas de forma clara, direta e precisa.

Na tentativa de superar o racismo – organizado e executado estruturalmente (ALMEIDA, 2019; MOURA, [1988] 2019) – podemos destacar alguns recursos fundamentais como o reposicionamento dos negros como sujeitos de sua própria história, buscando reconstituir assim sua humanidade; a busca por descolonizar construções discursivas que alimentam esse sistema e produzem essa ideologia do negro inferior, passivo, atrelado à servidão e à subalternidade; bem como o ato de ressignificar imagens que circulam cotidianamente a respeito da população negra, visando assim reforçar outras narrativas capazes de constituir memórias divergentes das que compõem a memória nacional – compreendida pelo Estado e pela sociedade como oficial, e atrelada ao pensamento colonial e aos resíduos de um sistema escravocrata que desumaniza os negros e segue sendo atualizado cotidianamente pelas práticas sociais, institucionais, educacionais, etc.

Como destaca bell hooks ([1992] 2019), é importante deslocar os sistemas de representação, questionar pontos de vistas e perspectivas que orientam nossa visão de

mundo, pois “ao apontar o caráter traumático da experiência colonial, realçando o laço indissolúvel entre dominação e representação” a autora “nos oferece outro lugar, o lugar dos gestos da desobediência, da atitude revolucionária, para laborarmos em prol da emergência de outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares” (hooks, [1992] 2019, p.12).

A partir desse desafio, apresentado por bell hooks ([1992] 2019), é urgente buscar outras formas de escrever e falar sobre raça e representação, e a partir disso transformar imagens circulantes sobre os negros. Uma vez que a manutenção da superioridade racial está diretamente ligada à manutenção do sistema de dominação racial e da naturalização da imagem subalterna da população negra, observa-se que tais aspectos incidem constantemente sobre os negros, e só é possível uma mudança estrutural efetiva se rompermos com “os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser” (hooks, [1992] 2019, p.32) imposto pelo colonialismo e a escravidão para, assim, construirmos outras imagens, e, sobretudo, outras memórias sobre a população negra.

De acordo com bell hooks, torna-se necessário propor outros regimes de visibilidade e novas ordens de representação; e nessa direção, apontamos Emicida como um dos artistas brasileiros que tem contribuído para ressignificar memórias sobre o povo negro brasileiro. O rap pode ser compreendido como um agente capaz de construir e reconstruir memórias. Esse gênero musical, provocativo e questionador, nos possibilita nomear dores, mas também apontar caminhos de cura, e nos serve, nesta pesquisa, como elemento cultural e político de reflexão sobre os processos de construção de memórias.

Emicida, enquanto rapper, tem feito uso político da sua arte buscando produzir outras representações sobre os negros. Emicida é hoje um dos maiores expoentes do rap nacional da sua geração¹⁰, indicado a diversos prêmios¹¹, na área da música - como por exemplo a indicação ao Emmy Internacional 2021 pelo álbum AmarElo -, e vem ocupando um importante lugar na produção cultural do país e nas estratégias de luta e superação do racismo ao longo da sua trajetória artística.

Neste estudo, como recorte, investigamos o documentário “AmarElo - É tudo pra ontem” (2020) uma produção audiovisual de Emicida que ao longo dos seus treze anos de carreira, e em especial com o projeto AmarElo, promove a circulação de imagens e

¹⁰ Entrevista para o programa Roda Viva no dia 27/07/2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4> acesso em 29/07/2020.

¹¹ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/entretenimento/emmy-internacional-emicida-amor-de-mae-e-mais-brasileiros-indicados-na-premiacao-veja/> acesso em 08/01/2022.

representações positivas sobre o afro-brasileiro, bem como tem apontado caminhos para construir possibilidades outras de memórias comprometidas com as vivências, demandas, sentimentos, angústias, alegrias e afetos da população negra. Em outras palavras, ao projetar novos regimes de visualidades com o documentário *AmarElo*, Emicida inventa possibilidades de futuro, constrói memórias e provoca outros imaginários, fortalecendo o negro como protagonista e sujeito da sua própria história.

A escolha do documentário como objeto de estudo se deu por alguns critérios como o fato dele ter sido realizado por um artista negro, pelo alcance que a obra se propõe (disponível para mais de 190 países no mundo¹²), pela identificação da natureza político-cultural-educacional¹³ do documentário e pelo próprio filme se colocar como uma produção que, a partir da sua narrativa argumentativa, busca romper e desafiar as representações convencionais que se tem sobre os negros no Brasil. A linguagem audiovisual nos possibilita reescrever narrativas, reorganizar o olhar e reestruturar memórias. Emicida afirma no documentário (2020, min 73): “Assim como um prisma decompõe a luz branca em muitas outras cores, eu gostaria de decompor o preconceito em muitas outras possibilidades unidas no *AmarElo*”.

Como fundamentação teórica, dialogamos com autores das Ciências Sociais, do campo da Linguagem e da Memória Social. Abordamos a Memória – articulada à questão Étnico-Racial e ao Pensamento Social Brasileiro – trazendo intelectuais como Abdias Nascimento ([1978] 2016), Clóvis Moura ([1988] 2019), e Petrônio Domingues (2008) como pensadores que propõem uma matriz epistêmica crítica e ao produzirem interpretações sociológicas sobre o Brasil evidenciam o racismo como elemento central para se pensar as estruturas sociais brasileiras; com isso, esses autores pautam suas ações na direção da luta pela libertação do povo negro e a favor da igualdade racial, oferecendo a essa população o protagonismo e não a invisibilidade e subalternização. Trazemos também para o diálogo a intelectual bell hooks (2009) que nos oferece uma reflexão sobre deslocamento e descolonização do olhar frente a um imaginário naturalizado sobre os negros e a autora Grada Kilomba (2019) para reflexão sobre memórias coloniais.

¹² Blog do Correio Brasiliense disponível em:

<https://blogs.correiobrasiliense.com.br/proximocapitulo/amarelo-e-tudo-para-ontem-netflix/#:~:text=O%20que%20torna%20AmarElo%20em,Cr%C3%A9dito%3A%20Jef%20Delgado%2FDivulga%C3%A7%C3%A3o> acesso em 18/12/2021.

¹³ Como nos sugere a jornalista Jéssica Frazão em matéria à rede de notícias do município de Blumenau. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/exu-matou-um-passaro-ontem-com-uma-pedra-que-so-jogou-hoje-amarelo-e-a-arte-politica-de-emicida/> acesso em 18/12/2021.

Pensando o campo da Linguagem, e partindo do pressuposto que é na palavra, no discurso e na imagem que existimos no mundo e produzimos memória, priorizamos o caráter social da linguagem tendo como perspectiva a linguagem como ação a partir dos atos de fala propostos por Austin ([1962];1990), seguida de uma posterior releitura por Derrida ([1972];1988) e também por Butler (1997;2021), esta que afirma a linguagem como “nome para o que fazemos”, é “ato”, mas também “suas consequências” ([1997] 2021, p. 22). A linguagem, portanto, produz corpos e memórias como efeitos performativos de um discurso; do mesmo modo podemos dizer que a memória também produz e é produzida nas práticas e narrativas; em outras palavras, nos discursos que produzimos, enquanto agentes sociais, são mobilizadas também memórias sociais.

Ao problematizar o lugar do negro na memória do país, surgem alguns questionamentos, que não necessariamente serão respondidos aqui nesta pesquisa, mas nos servem como apoio para orientar esta investigação e nortear desdobramentos futuros deste estudo: É possível que os negros sejam gestores na construção afirmativa de suas memórias? Como essa produção audiovisual colabora para circulação de representações e imagens sobre os negros? Se narrar é produzir memória, pensando sob uma perspectiva performativa da linguagem, como as memórias raciais evidenciadas neste documentário se relacionam com as memórias coloniais e as narrativas sobre os negros no Brasil? São essas memórias mobilizadas no documentário capazes de fortalecer a ideia de negros como sujeitos da história?

No campo de estudos da Memória Social, enfatizamos a dimensão processual e política da memória ao utilizarmos a perspectiva apresentada por Jô Gondar (2005;2016) – que pensa a memória como construção social e movimento, sempre em fluxo e relacional. Compreendendo que a memória atua de forma efetiva sobre o sujeito, sobre o espaço e suas interações, partimos, portanto, dos estudos que compreendem a memória como disputa de narrativa, “inserida num campo de lutas e relações de poder” (FARIAS, GONDAR; DODEBEI, 2016, p.11), e afirmam que “a memória é tecida por nossos afetos e por nossas expectativas diante do devir, concebendo-a como um foco de resistência” (GONDAR; DODEBEI, 2016, p. 24); evidenciando assim seu caráter processual.

É justamente no processo de construção de memórias que se produziu e se produzem práticas e narrativas que reforçam o legado colonial escravocrata, contribuindo tanto para um esquecimento social quanto para um apagamento histórico da cultura afro-brasileira. Evidenciamos aqui a crítica apresentada por Andreas Huyssen (2000) e Michael Pollack (1989;1992) à concepção clássica da memória, pautada no ideal

platônico conservador, o que reforça a ideia de binarismos. Para pensarmos o rap e suas transformações dialogamos com Ricardo Taperman (2015); e com a Daniela Santos (2019) o diálogo acontece para pensar o conceito de “novo lugar social do rap”.

Esta dissertação é composta por três capítulos. O capítulo 1, intitulado **Memória Social e Colonização: discutindo a questão étnico-racial**, refere-se a um debate sobre a construção racial brasileira, articulada à perspectiva da memória como construção social e discursiva. A partir da articulação entre colonização e escravidão, propomos uma reflexão sobre Memória e Relações Étnico-Raciais, problematizando as memórias coloniais brasileiras.

No capítulo 2, **Cultura Hip-Hop, Rap e percursos metodológicos**, abordamos as origens da cultura *hip-hop*, bem como apresentamos os principais elementos que compõem este movimento. Destacamos a trajetória do rapper Emicida, articulando sua produção artística à importância da coletividade para a cultura *hip-hop*, às transformações históricas do rap no Brasil e a sua aproximação para com os movimentos sociais negros.

No capítulo 3, **Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes: percursos metodológicos e análise do documentário**, dedicamo-nos à exposição dos caminhos metodológicos traçados para esta pesquisa e à análise de três trechos selecionados da obra audiovisual destacando discurso e imagens sobre: a missão do álbum AmarElo, a importância do movimento negro e a ressignificação e afirmação do termo negro. A análise dos dados – realizada a partir do constructo teórico metodológico de índices linguísticos (SILVERSTEIN, 2003; MELO; MOITA LOPES, 2014), e de uma perspectiva de análise de recursos semióticos, que considera planos, enquadramento, posicionamento e profundidade da imagem, gestos e cores (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006 apud FERREIRA; MELO (2017) – propõe sentidos e valores, bem como discursos e memórias que estão sinalizadas nesta obra audiovisual.

CAPÍTULO 1: Memória Social e Colonização: discutindo a questão étnico-racial

Este capítulo refere-se a um debate sobre a construção racial brasileira, articulada à perspectiva da memória como construção social e discursiva. A partir da articulação entre colonização e escravidão, propomos uma reflexão sobre Memória e Relações Étnico-Raciais, problematizando as memórias coloniais brasileiras.

1.1 – Colonialismo, Escravidão e Abolição

Durante o período histórico que compreende a expansão marítima europeia, os portugueses aportaram no Brasil e no continente Africano compreendendo esses espaços como territórios de exploração de recursos naturais e mão de obra, tornando-os, assim, colônias portuguesas. Laurentino Gomes, jornalista e escritor, em seu livro “Escravidão Vol. 1 – Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares” (2019) apresenta que Portugal destacou-se como país responsável pelo transporte de “quase metade do total de 12,5 milhões de cativos comercializados” (p.259). O africano, escravizado, assumiu, portanto, papel central no processo produtivo brasileiro; homens e mulheres foram retirados forçosamente da “África ocidental e da África meridional, hoje Congo, Angola, Moçambique, Zaire e, subindo a costa ocidental, a Nigéria, o Níger e Golfo do Benin” (GUIMARÃES, 2003, p.7) e trazidos para o Brasil, no intuito de servirem como principal força motriz para o sistema econômico escravagista, baseado na monocultura (exploração do solo a partir do cultivo de um único produto), na estrutura de latifúndio (grandes propriedades de terra) e no trabalho forçado (escravidão).

Esse processo de colonização destituiu o africano escravizado – pela coroa portuguesa – de toda sua condição humana, tornando-o objeto de exploração, propriedade, moeda de troca; fazendo com que os cuidados com os negros escravizados fossem apenas o suficiente para garantir sua sobrevivência para se manter executando o trabalho escravo (GOMES, 2019). Ao negro africano escravizado e seus descendentes cabiam apenas servir, sob pena de serem castigados – o açoite era a punição mais comum e o chicote, o tronco e os grilhões eram os instrumentos de tortura utilizados com mais regularidade (GOMES, 2019). Esse pensamento de associar o negro a um objeto a serviço do seu senhor foi constituído a partir dos sentidos da colonização e da escravidão; pensamento que perdura até os dias de hoje quando, no imaginário social, naturaliza-se que tais vidas valem menos ou simplesmente não tem valor.

De acordo com Gomes (2019), naquela época, o principal objetivo do comércio de pessoas era fornecer mão de obra para a indústria açucareira no Nordeste, “a primeira importante atividade econômica colonial”, mas que rapidamente esse “comércio de gente” também “se propagou por todos os segmentos da sociedade e da economia”. (p.25). Portanto, o africano escravizado, e seus descendentes afro-brasileiros, tornaram-se objeto de compra e venda, elemento central durante mais de três séculos de escravidão no Brasil, tornando-se essencial não apenas para a economia açucareira, mineradora e cafeeira, mas também para outros segmentos de formação econômica e social.

Como é sabido, a história do Brasil é atravessada, desde a colonização, pelo racismo e genocídio da população negra. O uso do conceito “genocídio”, apresentado por Abdias Nascimento em seu livro “O genocídio do Negro Brasileiro - Processo de um Racismo Mascarado” ([1978] 2016), nos aponta a condição do negro como alvo de violência, afirmando que, ainda que silenciosa, essa foi uma prática sistemática e institucionalizada que causou, mesmo após a abolição, um agravamento do extermínio moral, religioso e cultural dos corpos negros. Os negros, trazidos da África e seus descendentes, foram submetidos a um processo colonial escravocrata que naturalizou a violência física, cultural e psicológica contra os negros – tratamento sub-humano dado a essa população.

As consequências dessa violência física e simbólica perduram até hoje, podendo ser exemplificadas ainda nas tentativas constantes de apagamento de suas memórias, raízes, cultura, religião e a própria vida. Achille Mbembe em seu livro “Necropolítica” aponta que a “‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais” (2018, p.38) e os efeitos dessa ocupação e dessas novas relações produziram “hierarquias (...) classificação de pessoas (...) produção de uma ampla reserva de imaginários culturais” (2018, p.39). Mbembe aponta, portanto, que essa ocupação colonial produz novas sociabilidades, novas relações sociais e territoriais que está ancorada na desqualificação e desequilíbrio estético, social, político, econômico. Esse processo de classificação de pessoas teve como base, principalmente, teorias raciais eugenistas que sustentaram o processo de hierarquia, entre negros e brancos, utilizado como base pelo sistema escravagista brasileiro.

Lília Schwarcz, historiadora e antropóloga, em sua obra “O espetáculo das raças” (1993) nos oferece uma compreensão de como “o argumento racial foi política e historicamente construído, assim como o conceito de raça, que além de sua definição

biológica” recebeu também “uma interpretação sobretudo social”. (1993, p.23-24). De acordo com a autora, o termo raça foi introduzido por Georges Cuvier, em início do século XIX, que aponta pela primeira vez a ideia de que diferentes grupos humanos apresentariam diferentes heranças físicas. No entanto, este termo não pode ser compreendido como um conceito acabado, estático, seu significado não é um dado natural, mas está em constante construção, negociação e experimentação. A escravidão que, historicamente, fundamentava-se pela conquista bélica, herança genética, ou cobrança jurídica, passou a ser praticada, a partir do século XVI, não apenas pelos fundamentos anteriores mencionados, mas pelo sequestro de seres humanos em seus próprios territórios, que no contexto religioso se utilizavam da salvaguarda de que os povos tirados da África estariam sendo livrados da perdição e do inferno, ao ter a oportunidade, em terra cristã, de serem salvos (IVO & DE JESUS, 2019).

Na tentativa de alinharmos uma reflexão sobre o Pensamento Social Brasileiro e a produção de memórias no Brasil, entendemos que o processo da colonização portuguesa no país estava para além da exploração e produção de riquezas na colônia, pois enfatizava também uma forma única de se relacionar e perceber o mundo, invalidando, como um rolo compressor desumanizante, qualquer outra experiência social, cultural, religiosa, política que fosse distinta da experiência universal europeia, branca, ocidental, cristã tida como norma/padrão. Operava-se, assim, através da colonização, um processo de disseminação cultural, política, religiosa, de valores e saberes dos colonizadores aos países colonizados. Diante desse processo civilizatório dos povos, qualquer experiência que destoasse dos padrões considerados universais, seria reduzida ao lugar da inferioridade e da falta (SCHWARCZ,1993, p.85). E se estendermos essa reflexão, a partir dos aspectos pontuados acima, para o campo da memória, percebemos que as memórias produzidas sobre os negros, a partir do regime colonial, no Brasil, seguiram essa lógica de inferiorização e discriminação das pessoas negras, sua cultura e seus costumes.

O processo histórico-cultural dos negros no Brasil, reduzidos à experiência da escravidão e da servidão, aponta para memórias coloniais que ratificam essa compreensão de inferioridade e concepção que impôs aos negros o lugar do não valor, da passividade, da negatividade, da subalternidade; tanto no processo de construção social e política do país quanto no processo de construção social e discursiva da memória nacional. Não seria exagero afirmar que o esforço da classe político-econômica dominante brasileira têm sido, há mais de quatrocentos anos, o de promover o extermínio físico, psicológico,

simbólico e existencial dos negros (NASCIMENTO, [1978] 2016). Resulta desse processo – além do preconceito e discriminação contra as pessoas negras – a tentativa de apagamento de suas memórias, a tentativa de constituição de memórias negras forjadas por uma elite branca brasileira que insiste em dominar, simplificar e reduzir os processos de existência e resistência dos negros no país; como por exemplo, a criminalização¹⁴ de práticas e manifestações culturais afro-brasileiras.

Outra forma de apagamento histórico foi a não inclusão de conhecimentos sobre a história da África – seus valores e cultura de forma positiva – no ensino educacional formal. Situação que se alterou, principalmente, a partir de 2003 com legislações específicas (Leis nº 10.639/03, 11.645/08) garantindo o cumprimento dessa prática de ensino e buscando produzir um olhar positivo sobre as pessoas negras e suas manifestações culturais, para assim, portanto, percebê-las também como sujeitos. Essa demora produziu e manteve uma perspectiva negativa sobre os negros, que os atrelava a necessidade do cumprimento de uma performance identitária associada a traços de servidão, pobreza e incapacidade. Qualquer performance do negro que fugisse a esse roteiro previsto e naturalizado torna-se passível de questionamento.

Ainda que formalmente esse reconhecimento da cultura afro-brasileira, pelo Estado, tenha ocorrido tardiamente, sempre houve grupos, indivíduos, associações negras (políticas, educacionais e culturais) lutando pela valorização da cultura e do povo negro. Essas conquistas são, portanto, fruto de muita luta por direito, respeito e valorização da cultura afro-brasileira. Essa agência de resistência da população negra, portanto, existe e resiste desde o período da escravidão. Ainda que não fossem formalmente reconhecidas e valorizadas pelo Estado de forma ampla, diversas estratégias de mudança, negociação e revolta já eram produzidas na tentativa de luta pela vida e pela liberdade. Muitos negros e negras lutaram para se enxergarem com um olhar diferente daquele produzido pelos brancos sobre eles.

É através, portanto, do racismo que a classe política e economicamente dominante, branca, tenta exercer seu controle sobre os corpos negros – ao hierarquizá-los, classificá-los, destituí-los de sua humanidade, transformando-os em objetos e mercadorias – produzindo, assim, uma narrativa discursiva que engendra um padrão universal de existência, condicionado a uma definição de corpos padronizados que orientam a estética

¹⁴ Matéria disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774> acesso em 28/02/2022

e o comportamento a partir desse olhar produzido pelo branco sobre o mundo, um olhar que valoriza a experiência social branca em detrimento da experiência social negra.

Essa elite branca dominante controla social, política e economicamente o país. Em outras palavras, essa parcela da população controla os aparelhos institucionais, os aparelhos jurídicos, políticos, os meios educacionais, comunicacionais, culturais, bem como constrói valores e formula conceitos, produzindo, assim, uma vida social referenciada numa perspectiva branca eurocêntrica, que se utiliza das práticas de controle e opressão – como a sub-representação de negros no setor privado¹⁵, na estrutura da administração pública¹⁶ e na estrutura política¹⁷ – como estratégias de manutenção dos seus privilégios (SCHWARCZ,1993).

Apesar de mais de três séculos de escravidão, torturas e maus-tratos, o negro escravizado e seus descendentes tornaram-se livres – através do dispositivo jurídico conhecido como Lei Áurea – assinada pela Princesa Isabel no dia 13 de maio de 1888 – mas na prática essa liberdade deu-se apenas no âmbito formal da legislação, uma vez que não ocorreu um processo de reparação histórica paralelo ao processo de abolição. O resultado disso foi o reforço da manutenção dos privilégios dos brancos – através de políticas públicas de Estado que subjugavam e apartavam os negros da vida social e política do país no pós-abolição – e através da garantia de privilégios que as pessoas brancas mantinham, à medida que reservavam ao negro o lugar do outro, incivilizado, racializado, inferiorizado.

As consequências e sequelas da escravidão e de uma abolição incompleta são drásticas e inúmeras, ainda muito atuais e latentes na vida dos negros e seus descendentes, condenados a uma periferia territorial e do discurso. O negro ex-escravizado, no período pós abolição, possuía uma nova condição jurídico-política de cidadão, que o aproximava formalmente da liberdade, mas essa suposta liberdade formal não era garantia de

¹⁵Informação disponível no documento “Índice de Equidade racial nas Empresas” disponível em: https://iniciativaempresarial.com.br/wp-content/uploads/2021/11/1637190012872_1637189991576_indice_de_equidade_IERE_2021_Versao_online_FINAL.pdf acesso em 15/02/2022.

¹⁶ Matéria da Folha de São Paulo intitulada “Negros são minoria no serviço público federal e ocupam apenas 15% de cargos mais altos”, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/12/negros-sao-minoria-no-servico-publico-federal-e-ocupam-apenas-15-de-cargos-mais-altos.shtml> acesso em 15/01/2022

¹⁷ Matéria da Agência de notícias do IBGE disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25998-menos-de-um-quarto-dos-deputados-federais-eleitos-sao-pretos-ou-pardos> acesso em 15/01/2022

integração à vida social, política e econômica do país, caracterizando-se, portanto, como um avanço real, mas também simbólico.

A inexistência de uma política pública que contemplasse essa parcela da população dentro da organização política, econômica e social brasileira no pós-abolição, promoveu um frágil e incipiente rompimento com o regime de escravidão. E durante o período republicano, alguns mecanismos de exclusão contribuíram para legitimar e naturalizar práticas culturais racistas, atualizando essa herança colonial escravocrata presente tanto na ideologia da democracia racial, quanto na política de estado de embranquecimento do início do século XX e, ainda, na invisibilidade racial experimentada pelos brancos, que não se viam como racializados. Racializavam, portanto, o outro.

Os negros, abandonados à própria sorte no período do pós-abolição, seguiram deslocados sem qualquer reparação histórica, como nos conta o intelectual Petrônio Domingues: “o ex-escravo e seus descendentes passaram a viver no ‘mundo dos brancos’, em regime de semicidadania ou subcidadania” (2008, p.16) e assim sofreram iníquas consequências à margem da sociedade, inclusive tentativas de apagamento, extermínio físico e cultural;

Com a abolição do sistema escravocrata em 1888 e a instauração da República em 1889, a classe dominante empreendeu um projeto político assentado nos postulados do “racismo científico e do darwinismo social e lançou o Brasil numa campanha nacional (...) para substituir a população mestiça brasileira por uma população “branqueada” e “fortalecida” por imigrantes europeus (DOMINGUES, 2008, p. 20)

Muitos efeitos negativos – como marginalidade, pobreza e desigualdade – são fruto dessas raízes históricas, de um legado colonial escravocrata, mas não apenas, são também fruto da manutenção e atualização das estruturas sociais conservadoras racistas, fortalecendo a manutenção dos privilégios econômicos, sociais e políticos da população branca. As consequências dessa estrutura de poder e dominação reverberam na atualidade, quando, por exemplo, identificamos a discrepância nos índices sociais entre brancos e negros ou quando identificamos que a maioria da população encarcerada, pobre, analfabeta, em postos no mercado informal ou mortos pela polícia é a população negra. O racismo é herança de um processo histórico colonial violento que perdura, através de mecanismos que promovem o prolongamento dessa configuração histórica perversa.

A abolição da escravatura não trouxe significativas mudanças para a população negra, no sentido de possibilitar uma vida digna; essa falsa liberdade promovida, em

1888, produziu efeitos drásticos para a população negra brasileira, a quem a reparação material, simbólica e psicológica nunca chegou de forma efetiva. Para ampliarmos um pouco mais esse debate sobre inviabilidade dos negros e sua herança afro-brasileira, enfatizamos que um dos sentidos, em disputa, sobre a abolição da escravatura nos aponta para uma memória desta data cuja narrativa de destaque é a que enfatiza o protagonismo conferido à Princesa Isabel, minimizando os processos de luta emancipatória pela liberdade conduzida por abolicionistas negros e escravizados.

Essa narrativa dominante tampouco evidencia as lacunas do Estado no combate à desigualdade racial. No dia 13 de maio de 2020 completou o Brasil 132 anos da abolição da escravatura, no entanto – de acordo com a tabela informativa “Desigualdade Sociais por Cor ou Raça no Brasil” (IBGE, 2018)¹⁸ – a maioria dos negros desse país ainda habitam periferias urbanas e territórios de vulnerabilidade. Em outras palavras, as pessoas negras historicamente são as mais pobres, ganham menos e morrem mais neste país¹⁹.

Petrônio Domingues em seu livro “A Nova Abolição” (2008) apresenta uma outra perspectiva para se pensar a construção de Brasil, e os efeitos dessa construção, de modo a evidenciar a necessidade da conquista da liberdade plena dos negros – social, política e econômica. Domingues tem como foco apresentar as dimensões negligenciadas da participação negra nos acontecimentos políticos e sociais no país, apontando o negro, portanto, como agente protagonista, reivindicador da necessidade de uma abolição completa, evidenciando também a preservação cultural afro-brasileira e colaborando para a construção de performatividades identitárias que enfatizem o negro como sujeito.

1.2 – Reflexões sobre Raça, Miscigenação e Democracia Racial

Antonio Sergio Alfredo Guimarães no texto “Como Trabalhar ‘raça’ em Sociologia” (2013), afirma que: “a verdade é que qualquer conceito, seja analítico, seja nativo, só faz sentido no contexto ou de uma teoria específica ou de um momento histórico específico” (p.3). O autor ainda nos lembra que a palavra *raça* tem pelo menos dois sentidos analíticos: “um reivindicado pela biologia genética e outro pela sociologia” (2013, p.3). Utilizamos, nesta pesquisa, portanto, a compreensão sociológica de raça, entendendo que a categoria raça é uma construção social, discursiva e performativa, um efeito do discurso que influencia objetivamente o modo como nos relacionamos no Brasil

¹⁸ Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10091/0> acesso 13/02/2022

¹⁹ Matéria do metrópoles disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/no-brasil-negros-sao-mais-pobres-morrem-mais-e-ganham-menos-que-brancos> acesso em 08/01/2022

ainda hoje (MELO; ROCHA, 2015, p.105). Traços raciais marcam corpos, apontam sentidos e valores que indicam e mobilizam discursos e performances cujos efeitos podem ser múltiplos. Como diz Guimarães “essas pessoas escravizadas foram chamadas de ‘africanas’ e ‘negros’” e “essas foram, digamos, as duas identidades criadas originalmente na sociedade escravocrata brasileira, em que o negro tinha um lugar e esse lugar era a escravidão”; sendo assim, raça era uma categoria “nativamente importante, para dar sentido à vida social porque alocava as pessoas em posições sociais”. (GUIMARAES, 2013, p.7).

Pensando sobre os discursos religiosos e científicos basilares para os regimes escravocratas, apontaremos inicialmente a legitimação teológica da escravidão que contribuiu para a sustentação do colonialismo por séculos. Tanto a aliança Estado-Igreja – sob a compreensão católica europeia de que o Rei era o representante divino, e, portanto, inquestionável – quanto a catequização – instrumento religioso para ampliação do reino de Deus e manutenção da ordem social – davam base para o discurso racial de inferioridade dos povos não europeus e não cristãos. Determinada interpretação teológica, que justificava a colonização e a escravidão sobre outros povos, era predominante nesse contexto cultural europeu. Para além de seus métodos de dominação, essa interpretação teológica dominante também validava práticas de violência e desumanização, pois acreditava-se – com base em justificativa bíblica – que os africanos seriam descendentes de uma maldição que os relegava à atividade da servidão eterna (BILHEIRO, 2008). Essa justificativa bíblica era oriunda da maldição recaída à descendência de Cam, filho de Noé – que após um episódio de embriaguez, em que foi exposto pelo filho Cam, amaldiçoou toda a sua descendência²⁰.

Posteriormente a essa interpretação religiosa de inferioridade das raças, as teorias do racismo científico, no final do século XIX, ganharam força, no mundo, apontando o negro como raça degenerada incabível ao projeto civilizatório de nação defendido por alguns ideólogos do período. Surgiam interpretações fundamentadas não mais na fé, mas na racionalidade e na ciência, teorias que destacavam a diversidade humana como efeito das diferenças raciais (SCHWARCZ, 1993). Entre alguns intelectuais adeptos dessas teorias no Brasil estão Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Monteiro Lobato, evidenciando que essas teorias raciais estavam presentes não só no pensamento social e político brasileiro, mas também nas Artes e em outras áreas da sociedade. Essas teorias racistas,

²⁰ A maldição de Cam, ou Cão, é apresentada no capítulo 9, versículos 21 a 26 do livro bíblico de Gênesis. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/9>. Acesso em 20 de maio de 2021.

portanto, tornaram-se basilares no discurso científico-político, sedimentando algumas políticas públicas e legislações elaboradas à época – como a política de incentivo à imigração europeia, a valorização da miscigenação, as leis de criminalização da cultura e religião africana – tudo isso contribuiu com a perspectiva genocida do Estado de exterminar física e simbolicamente os negros, em nome de um projeto de embranquecimento elaborado e executado por esse mesmo Estado.

O discurso racial científico pautava-se, portanto, no modelo de classificação e hierarquização; e ao produzir uma valoração das espécies, ratificou e consolidou o olhar negativo e degenerativo sobre as pessoas negras. Tal aspecto ocorria, através de teorias e métodos científicos de análise e avaliação de estruturas anatômicas, isto é, o uso da “interpretação biológica na análise dos comportamentos humanos” (SCHWARCZ, 1993, p.65), como a frenologia e a antropometria que associavam determinadas características físicas (como a medição de crânios) diretamente a aptidões, capacidades mentais, intelectuais e técnicas. A biologia e a antropologia física foram as disciplinas responsáveis pela criação e divulgação dessa divisão da espécie humana, em subespécies, e tal como acontece no mundo animal essa “divisão estaria associada ao desenvolvimento diferencial de valores morais, de dotes psíquicos e intelectuais entre os seres humanos” (GUIMARAES, 2003, p.4)

O darwinismo, baseado na noção de divisão das espécies, tendo a diferença como categoria chave de análise, serviu como sustentação teórica para a hierarquização dos povos. A Antropologia Cultural, que se constituía como disciplina sob a ótica evolucionista, estava interessada em concentrar-se nos estudos e desenvolvimento das culturas, a partir de uma perspectiva comparativa (SCHWARCZ, 1993), e interessava-se nos conceitos de civilização e progresso entendidos como modelos universais e estágios sucessivos e obrigatórios, indo do mais simples ao mais complexo, direcionados a toda humanidade. Paralelamente ao modelo evolucionista social, apresentou-se também a perspectiva do *darwinismo social* ou *teoria das raças*, modelo que se utilizava do conceito de adaptabilidade sugerido por Darwin, para pensar o comportamento humano. Essa nova perspectiva, determinista – de cunho racial – percebia de forma pessimista a miscigenação, uma vez que se acreditava não ser possível a transmissão de “‘caracteres adquiridos’, nem mesmo por meio de um processo de evolução social”. (SCHWARCZ, 1993, p.76).

O pensamento social brasileiro do início do século XIX foi influenciado pela teoria eugenista²¹, como vemos na citação a seguir “A eugenia brasileira e a Academia conviviam lado a lado: foi entre os professores das primeiras faculdades de medicina, os políticos e os sociólogos que ela cresceu (...)”²². A teoria eugenista, compreendida como desdobramento da teoria darwinista social (SCHWARCZ,1993) foi criada pelo britânico, naturalista e geógrafo, Francis Galton, a partir de seus estudos sobre controle social, propondo “uma nova compreensão das leis da hereditariedade humana, cuja aplicação visava a produção de ‘nascimentos desejáveis e controlados’” (SCHWARCZ,1993, p.79). Políticas sociais de intervenção, como o incentivo a imigração de europeus e a política de valorização da miscigenação, foram propostas, no Brasil, a partir desse modelo determinista e dessa perspectiva dita científica e racional sobre a hereditariedade.

Para os autores darwinistas sociais, diferente do que pensavam os evolucionistas sociais, a humanidade não estava fadada obrigatoriamente a alcançar o estágio da civilização. Sendo assim, os desvios do progresso ocidental poderiam ser explicados, portanto, pela compreensão de que para alcançar o progresso, isto é, o estágio evoluído, era necessária que a sociedade fosse “pura”, isto é, livre do processo de mistura entre as espécies humanas – processo de miscigenação. Para os darwinistas a evolução não era uma etapa obrigatória a ser alcançada, pois segundo esta concepção algumas sociedades, como as miscigenadas, estariam fadadas a nunca processar a evolução, a nunca alcançar tal pureza (SCHWARCZ,1993). Conde Gobineau, teórico francês do século XIX, seguindo a lógica darwinista social desdobrou esse determinismo para a noção de ‘degeneração da raça’, entendida como o resultado último da miscigenação. Para o teórico não haveria resultado positivo a respeito dessa mistura entre as espécies, o resultado seria sempre drástico e desfavorável (SCHWARCZ,1993).

A despeito de atualmente o sentido biológico do conceito de raça já ter sido superado, os efeitos produzidos por essa perspectiva continuaram a impactar e orientar as relações sociais. Como Schwarcz aponta, a percepção sobre a categoria diferença é antiga, mas o processo de naturalização dessa categoria é recente, pois foi no século XIX, a partir das teorias de raça, que “a apreensão das ‘diferenças’ transforma-se em projeto teórico de

²¹ Como por exemplo Oliveira Vianna, Nina Rodrigues e na literatura Monteiro Lobato. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/> Acesso em 15 de maio de 2021.

²² Disponível em: https://www.geledes.org.br/racismo-disfarcado-de-ciencia-como-foi-a-eugenia-no-brasil/?gclid=Cj0KCQjwktKFBhCkARIsAJeDT0i6OkH5kdwYmpUZ9YqnVIvpPkN8xx7S2B1hoaPjv1vSEavZxjGDawKaAoJ8EALw_wcB. Acesso em 15 de maio de 2021.

pretensão universal e globalizante” (SCHWARCZ,1993, p.85), reforçando o pensamento de que a discussão racial assumiu um papel central na estrutura social brasileira, atravessando suas instituições como, por exemplo, as faculdades de direito, medicina, os institutos históricos, os museus etnológicos, etc. (SCHWARCZ,1993, p.86).

A naturalização da diferença reforçou o estereótipo negativo, o paradigma da ausência e do não valor associados às pessoas negras, como se algo sempre as faltasse, como se suas existências fossem naturalmente relacionadas à servidão, regida pela inferioridade e incompletude. Havia no Brasil, no início do século XX, grande debate sobre a miscigenação, temática compreendida como nevrálgica para definição dos rumos e desenvolvimento do país: “o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação” (SCHWARCZ,1993, p.18). No período histórico que compreende a República Velha - 1889 a 1930 - as teorias racistas ganharam fôlego no país, no entanto, apontaremos duas percepções que destoaram dessa tradição intelectual do início do século XX, mas que, no entanto, apesar de não afirmarem uma concepção degenerativa da miscigenação, continuavam a serviço de interesses políticos racistas.

João Baptista Lacerda – representante brasileiro no 1º Congresso Internacional das Raças que ocorreu no ano de 1911 em Paris – apresentou a tese de que através da teoria do branqueamento, no prazo de um século, os negros iriam desaparecer prevalecendo, portanto, a raça branca, considerada superior. Essa teoria do branqueamento, que pode ser entendida como mais que uma teoria, mas um esforço político, também era aparente em esferas como a Literatura com Monteiro Lobato e Eça de Queiroz ou nas artes plásticas como é o caso da clássica pintura “A redenção de Cam” (fig.7) – do pintor Modesto Broccos – que fora apresentada nesse mesmo congresso de 1911, e tinha como função representar em imagem o argumento de que na mistura das raças, a longo prazo, estaria a solução para o Brasil, isto é, a possibilidade de tornar-se um país branco. (SCHWARCZ,1993, p.15-16).

O sociólogo Gilberto Freyre foi um dos primeiros intérpretes do Brasil a destoar da compreensão negativa sobre a mistura entre as raças, ao propor o elogio à miscigenação e um novo olhar sobre o mestiço. No entanto, ao mesmo tempo que propôs uma rota alternativa de interpretação, Freyre não apresentou uma leitura que buscasse romper, efetivamente, com a lógica racista estruturante do período. O autor apontou em sua obra clássica publicada em 1933 – “Casa Grande e Senzala” – a ideia de um país modelo no quesito harmonia racial, uma vez que as relações entre senhor e escravo eram

consideradas menos violentas e mais benevolentes que outros casos de escravidão pelo mundo; apontando como qualidade louvável da nação brasileira a concepção harmônica entre as três raças das quais o país era formado: branca, negra e indígena.

O discurso antirracial e a valorização do mestiço enquanto representação identitária positiva do brasileiro, tem em Gilberto Freyre seu principal intelectual, dando subsídios para se pensar uma nova concepção de Brasil e de povo brasileiro, que a República almejou alcançar, perspectiva essa acolhida pelo Estado, pela Elite, pela Cultura, (GUIMARAES, 2003, p.8) mas que não estava comprometida, de forma efetiva, com uma transformação social que rompesse com a estrutural social que sustentava o racismo.

Vimos que a mestiçagem foi compreendida como traço único, caracterizador da sociedade brasileira, da sua identidade nacional, no entanto o negro africano, e seus descendentes não eram bem-vindos a compor a ideia de nação moderna, sendo aliado também do processo de construção dessas memórias. Domingues afirma “Estadistas, políticos e intelectuais desejavam o branqueamento da nação e desassistiram os escravos e seus descendentes” (DOMINGUES, 2008, p.54). O Estado, as elites políticas, sociais e econômicas, portanto, favoreciam a produção de memórias que não contemplavam os valores e a cultura africana, e mais que isso, memórias que fortaleciam, repetidamente, o lugar que pretendiam dar aos negros: às margens do ideal de nação. Não sendo possível alijá-los completamente, o lugar projetado para eles era o da subalternidade e da servidão. Nesse sentido, Domingues aponta a existência de uma ideologia a serviço de interesses políticos que reforça o racismo brasileiro ao afirmar que:

O mito da harmonia racial constitui uma ideologia cuja premissa básica é sustentar a ausência tanto da discriminação legal quanto de qualquer barreira para o livre progresso do negro na sociedade brasileira (...) Negar o preconceito racial contribuía para desarticular a luta política anti-racista, pois não se combate o que não existe. Alguns editoriais preconizavam a existência de uma espécie de éden multirracial no Brasil. A relação entre negros e brancos era desenhada como harmoniosa e fraternal. Esse idílico cenário racial era apontado como vantajoso para o desenvolvimento nacional (DOMINGUES, 2008, p.50-51)

O sociólogo Florestan Fernandes, em seu livro “A integração do negro na sociedade de classes” (1964), apresenta uma abordagem crítica à perspectiva Freyriana de harmonia racial, ideia contestada e desmistificada por Florestan que a denunciou como mito – no sentido de uma falsa ideologia ([1964] 2008 p. 318). Apontando-a como uma

ficção que atuava diretamente nos modos de ordenação social, de forma a garantir a continuidade de uma herança tradicional colonial escravocrata, perpetuada nessas relações que traziam rastros do passado.

Fernandes ([1964]2008) contrapõe a teoria do “mito da escravidão benévola” (p.11), muito presente numa parte da historiografia brasileira que apresentava uma harmonia entre senhores e escravos e mais que harmonia, apresentava uma intimidade e humanidade que, na prática, não existia. O autor questiona essa compreensão interpretativa sobre o Brasil – pautada num passado harmonioso – e diz que ela dizia muito sobre o caráter ideológico dessa corrente historiográfica. Essa perspectiva de Florestan aponta para uma interpretação inovadora à época: “perceber que a democracia racial brasileira, mais que um ideal normativo (...), tinha se transformado em mito” (FERNANDES,[1964] 2008, p.12).

Esse mito tinha sido reforçado principalmente durante a primeira metade do século XX quando a configuração histórico-social do nosso país e a estruturação do pensamento racial pautava-se, primordialmente, na centralidade das instituições (Estado, Universidades, Museus, etc), como nos aponta Lilia Schwarcz (1993). Dessa forma, interpretações clássicas sobre o Brasil, assumidas por autores como Gilberto Freyre, em “Casa Grande e Senzala”, por exemplo, apresentaram elementos que serviram de sustentação para o surgimento da ideia de uma suposta harmonia entre as raças, desdobrada, a partir de outros intérpretes, numa identidade nacional calcada numa democracia racial, que na prática inexistia, mas que foi forjada na linguagem como verdade e produziu e produz efeitos deletérios para o povo negro até a atualidade.

A despeito da contribuição que a obra de Florestan Fernandes nos ofereceu em relação à uma mudança de perspectiva sobre a ideia de democracia racial brasileira; no prefácio do livro “A Nova Abolição” de Petrônio Domingues, Michel Hanchard afirma:

O texto de Florestan atribui amplamente a incapacidade de muitos negros brasileiros em garantir emprego, educação e ascensão social à sua falta de preparo para os rigores e a competição no mercado de trabalho capitalista (...) em vez de se concentrar, como Florestan, em investigar se os negros fizeram ‘com sucesso’ a transição de escravos libertos nesse período, Domingues amplia nossa percepção das condições complexas, frequentemente árduas e contraditórias em que os negros viveram e participaram dos eventos econômicos e políticos mais significativos daquela época, focalizando o que eles realmente fizeram” (DOMINGUES, 2008, p.10)

Esse tipo de entendimento de Florestan pode produzir certa alienação à postura e potencial dos negros. Domingues rebate esse pensamento apontando o negro não como despreparado aos novos desafios profissionais do trabalho livre, mas como “vítima de práticas discriminatórias”:

Não havia políticas públicas em benefício dos “homens de cor”. De acordo com o articulista, o patronato estrangeiro “sistematicamente” repelia o trabalhador nacional - sobretudo o negro. Em seu lugar, empregava-se o compatriota europeu, contribuindo para agravar o drama de milhares de patrícios desempregados. Por esse prisma, o negro não estava despreparado face aos novos desafios profissionais do sistema ocupacional paulista no início do século XX nem era vagabundo ou indolente. O clima retratado é quase conspiratório (...) a marginalização do trabalhador negro não se operou por sua livre e espontânea vontade, porém foi obra de uma política mais geral de contratação de mão-de-obra fundada no banimento do ex-escravo e de seus descendentes. Em outras palavras, a população de descendentes de africanos não foi culpada por seu estado de exclusão - foi, isto sim, vítima de práticas discriminatórias no emergente mercado de trabalho livre (DOMINGUES, 2008, p.78).

De acordo com o prefácio de Antônio Cândido – um dos mais importantes intelectuais e crítico literário – no livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, existem três clássicos interpretativos do Brasil (1933/1936/1942) que formaram gerações e boa parte da perspectiva formativa do entendimento comum sobre o Brasil, durante o período republicano, são eles: “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, “Raízes do Brasil” de Sérgio Buarque de Holanda e “Formação do Brasil contemporâneo” de Caio Prado Júnior²³. Sendo assim, entendendo o alcance dessas narrativas²⁴ sobre o Brasil, compreendemos também a dimensão das memórias construídas a partir dessa concepção formativa na primeira metade do século XX, uma vez que essas interpretações sociológicas fundantes sobre o Brasil, ancoram-se, de acordo com Clóvis Moura ([1988] 2019), numa tradição epistêmica que apresenta “o racismo como um elemento marginal ou subordinado na constituição das estruturas sociais brasileiras” (p.11), fortalecendo a reprodução de construções discursivas pautadas numa compreensão estereotipada dos negros, e na percepção inferiorizada de suas práticas e valores culturais reforçando, portanto, memórias coloniais. Intelectuais como Abdias Nascimento, Clóvis Moura e Petrônio Domingues contribuíram para a construção de uma nova perspectiva sobre o

²³ Antônio Cândido escreve no Prefácio da 5ª edição de *Raízes do Brasil*.

²⁴ Nesta pesquisa focamos na reflexão entre memória e o mito da Democracia Racial, por esse motivo dispndemos maior atenção ao intelectual Gilberto Freyre, e não os outros dois autores também mencionados como importantes para um entendimento comum sobre Brasil.

negro no Brasil, apresentando o racismo, não como elemento marginal, mas central, na constituição estrutural brasileira. Logo, fundamental também para constituição de suas memórias.

1.3 – Memórias Coloniais: a produção de olhares sobre negritude e branquitude

A identidade nacional é um elemento importante para pensar o processo de construção da memória nacional. Nas décadas iniciais do século XX uma preocupação rondava a elite brasileira: definir o que era o Brasil após os processos de abolição (1888) e proclamação da República (1889). Perguntas como: “O que faz do Brasil, Brasil?”, “Quais são os principais traços e características do Brasil e do brasileiro?”, eram comuns a elite intelectual do período.

Na busca por uma identidade nacional, foi construída uma narrativa que reservou aos negros o lugar social que aniquilava as dores, os conflitos, a discriminação e a desumanidade vivenciada pelos negros escravizados e seus descendentes. As tentativas de apagamento do racismo, encobrendo a dimensão violenta do encontro entre as três raças, produziu uma memória oficial de um país que evidencia a marca da harmonia racial como sua característica fundante, mas nesse processo de mescla reservou ao branco o lugar da supervalorização e ao negro o da inferiorização, o que ratifica um projeto de Estado preocupado em legitimar a violência e o extermínio do negro e por conseguinte o apagamento da memória da presença deles nesse território, e também as memórias de luta e resistência que eles traziam em suas práticas sociais, religiosas, políticas e culturais.

Não seria exagero dizer que muitos negros convivem durante boa parte de suas vidas com lembranças traumatizantes relacionadas à experiência de ser negro no Brasil, uma “prisão” da ordem colonial herdada, em que os negros se veem cotidianamente pelo olhar do outro. Desde a infância, muitos de nós somos excluídos, sentimos olhares de repulsa, passamos a duvidar se determinados lugares são feitos para nós ocuparmos, odiamos nossos corpos, cor, cabelo, etc. E isso acontece também porque boa parte da memória produzida sobre os negros é uma memória pautada num discurso que nos inferioriza e nos associa a experiências ruins, como a experiência da escravidão e servidão exclusivamente. Esse tem sido o lugar que reservado ao negro na memória oficial: o lugar da inferiorização, hipersexualização e agressividade. Na tentativa de alijar os negros do processo de construção identitária do país, reforçou-se a associação do negro às memórias diretamente atreladas à experiência colonial escravocrata, visando assim reduzi-los a essa

experiência e apartá-los dos significados e sentidos que se almejavam para o ideal de um Brasil pós-colonial, republicano, moderno.

Imagens e discursos que ratificam esse lugar têm circulado na sociedade através dos meios de comunicação, do cinema, das novelas, dos jornais e telejornais, através da poesia, da pintura, da música, do sistema jurídico, do sistema educacional, enfim, através de diversas camadas da sociedade. Uma vez que narrar é produzir memória, entendemos que os discursos negativos circulantes sobre os negros têm mobilizado memórias de inferioridade e subalternidade. O projeto colonial determinou que os negros seriam os outros; no entanto, desde a chegada dos negros no Brasil há resistência, luta e afirmação da vida pelos negros. Porém, a narrativa hegemônica, oficial, não enfatizou os fatos históricos que certamente apresentariam os negros a partir de outra ótica, de outra performatividade que não aquela passiva e inferiorizada, roteirizada pelos discursos e pela memória nacional.

Abdias Nascimento (1978), ao propor suas contribuições sobre a temática da negritude, apresenta a defesa por uma sociedade efetivamente democrática, apontando a hegemonia da raça branca como uma questão que prejudica a conferência de igualdade racial efetiva. Comprometido com a revolução democrática, a partir da defesa de uma sociedade plurirracial, isto é, democrática para todas as raças, conferindo a elas igualdade econômica, social e cultural, o autor critica a ideia da democracia racial, que se pauta na convivência harmônica entre negros e brancos e ignora a existência de diferentes percursos étnicos. A população negra tem sofrido, desde a escravidão, um genocídio institucionalizado, sistemático e silencioso, agravado após o processo de abolição formal da escravidão. O extermínio não é apenas físico, mas também simbólico, moral, cultural, e suas sequelas são coletadas até hoje.

O significado histórico da luta de Abdias está associado à mudança qualitativa da relação do negro com a revolução democrática brasileira, apontando a necessidade de se evidenciar menos a desmistificação da democracia racial e mais a real condição humana dos negros, a verdade nua e crua do extermínio diário de corpos, símbolos e sonhos. Com Abdias inicia-se, portanto, uma reavaliação da conduta e posição do negro nas situações sociais as quais ele se encontrava.

Embranquecer a população foi uma política de Estado, pautada num racismo velado e institucionalizado, que buscava garantir, a longo prazo, o desaparecimento físico e cultural da população afro-brasileira. A suposta harmonia, miscigenação e branqueamento eram, portanto, modos de pensamento e práticas sociais que

fundamentaram uma das principais características, exportada como a principal qualidade nacional: a democracia racial brasileira.

No entanto, para as pessoas negras, não havia democracia efetiva, não havia harmonia. O que havia era uma política de Estado que institucionalizava o projeto de extermínio como estratégia necessária para garantir a hegemonia dos brancos sobre os negros. Esse modelo de relações raciais, isto é, essa ficção ideológica chamada democracia racial perpetuou-se valorizando a prevalência da cultura branca-europeia como referência natural a ser adotada. Em um país dominado, em sua maioria, política e economicamente por brancos, cujo objetivo nunca foi o de integrar os negros, mas exterminá-los física e culturalmente, vemos constantemente mecanismos que reforçam esse modelo de sociedade baseada em interesses racistas oriundos desde o colonialismo.

De acordo com Almeida (2019), a Supremacia Branca é a “dominação, exercida por pessoas brancas em diversos âmbitos da vida social, que resulta de um sistema que atribui vantagens e privilégios políticos, econômicos e afetivos às pessoas brancas” (2019, p. 74). O autor compreende que nos estudos sobre relações raciais, a branquitude deve ser compreendida como uma categoria importante para análise do racismo no Brasil. É necessário, portanto, que o branco reconheça seu pertencimento étnico-racial, compreendendo, assim, as vantagens sociais e os privilégios que a estrutura de uma supremacia branca lhe confere, para que esse sistema pautado na opressão racial possa, de fato, ser combatido.

Se desejarmos travar um debate real sobre racismo e antirracismo no Brasil, visando a alcançar efetiva transformação social, é importante que os brancos se percebam como pessoas racializadas. O estudo das relações raciais não deve estar reduzido ao estudo do negro, essa é uma equação que envolve negros, brancos, indígenas e, portanto, faz-se necessário que a branquitude também se reconheça como parte do processo, que os brancos se reconheçam como indivíduos racializados, conscientes de sua condição étnica e seus privilégios raciais.

Abdias Nascimento apontou sobre a importância do reconhecimento identitário do branco como elemento necessário na busca por uma autêntica revolução que altere estruturas de poder e dominação, dizendo que uma revolução efetiva, seria aquela que “transformando o ‘branco’ brasileiro, venha a erradicar os fundamentos racistas da sua cultura” (NASCIMENTO, 2016, p. 171), ou seja, o racismo e a branquitude são sistemas que organizam a sociedade, logo, alterando esses sistemas, altera-se estruturalmente a organização social. As vantagens raciais que obtêm os brancos sobre os negros são

ferramentas que permitem que os brancos se mantenham no posto mais alto da hierarquia social. A manutenção dessa hierarquia é, portanto, elemento propulsor para perpetuar práticas sociais racistas (CARDOSO; MULLER, 2017).

Segundo Maria Aparecida Silva Bento (2014) o branqueamento se constituiu como uma invenção da elite branca, isto é, foi construído como parte de um projeto de Estado de formação de identidade nacional que tinha como objetivo extirpar a população negra desse processo (BENTO, 2014). A autora alerta para essa frequente projeção do branco sobre o negro quando aponta que ao se estudar relações raciais, por exemplo, o foco da discussão, em geral, é direcionado às pessoas negras e não às brancas. As pessoas brancas, por sua vez, não se reconhecem como elemento propulsor na perpetuação das desigualdades raciais no Brasil. Há um silêncio, uma omissão que protege interesses e privilégios simbólicos dos brancos, culpabilizando o negro pela sua condição e diluindo assim qualquer responsabilidade do branco para com essa questão.

Bento (2014) destaca Edith Piza que evidencia que “(...) ser branco é não ter de pensar sobre o significado de ser branco” (p.22) enfatizando que raça, portanto, é compreendida como instrumento de hierarquia. Desde a escravidão, há estigmatização do negro como perdedor, inferior, feio, não-humano e até como ameaça social. O legado da escravidão, ao identificar um grupo como referência universal, constrói no imaginário social uma noção positiva sobre um grupo (o branco) e negativa sobre outro (o negro). O “Pacto narcísico da branquitude”, termo cunhado por Bento (2002) é um conceito relevante para incorporar esse debate. Segundo a estudiosa, o termo indica o compromisso velado, um pacto protetivo de manutenção da estrutura racial que privilegia os brancos em detrimento dos negros, que legitima discursos autorizados de saber, que legitima memórias que estejam vinculadas a essa branquitude que como Narciso só ama a sua representação.

Para além das estratégias de embranquecimento adotadas oficialmente pelo Estado (incentivo aos processos de miscigenação e imigração), e o não reconhecimento da branquitude como identidade racial, outro mecanismo de apagamento da cultura negra é a disseminação e naturalização de uma cultura hegemônica ocidental europeia caucasiana como padrão ideal a ser assimilado. Este mecanismo funcionou como elemento que produziu no imaginário social a existência de lugares sociais destinados aos negros e de lugares sociais naturalmente reservados aos brancos.

As representações convencionais da negritude, construídas ao longo dos séculos, perpetuam estereótipos, inferiorizam e destituem o negro de sua existência.

Pensando sobre esses estreitos laços entre dominação e representação bell hooks (2019) nos propõe romper com essas representações estereotipadas e nos encoraja a pensar modos de deslocar esse sistema de representação pautado no olhar do outro (o branco) sobre o negro.

O conceito de negro, ficção construída durante o processo colonialista-escravocrata, foi pautado na dominação e nas relações de poder que garantiram a produção, por uma supremacia branca, de representações que subalternizaram e subjugarão o negro (GUIMARAES, 2013). Há uma profusão de imagens negativas criadas e reiteradas pela mídia, pelas instituições e pela linguagem, que circulam reiteradamente associando a estética e a existência do negro a algo ruim. Quando o cabelo do negro é apontado como feio, duro, ruim, ou quando os traços físicos do negro são considerados brutos, exagerados, grotescos, ou quando seu comportamento é apontado como inapropriado, agressivo ou sem elegância estamos exemplificando práticas culturais que reforçam a ideia inferiorizada da negritude. Numa sociedade supremacista branca, não foram só os brancos, mas também os negros que assimilaram essas representações como verdade. Esse movimento produziu nos negros uma angústia interior, um auto ódio (hooks, 2019) perpetuado, até hoje, pelo reforço da naturalização dessas representações que nos cercam diariamente e que nos fazem acreditar que há naturalmente lugares destinados a negros e brancos.

Muitos negros cultivam o auto ódio durante o processo constante e exaustivo de busca, ainda que simbólica, dos valores da branquitude e tudo que a branquitude representa. Esse desejo de alcançar aceitação, a partir da assimilação de padrões estéticos estabelecidos como parâmetro civilizatório, causou um impacto profundo na vida de pessoas negras, afetando suas atitudes e subjetividades. Há uma constante tentativa do negro em alcançar sucesso e aceitação a partir da negação e afastamento da experiência da negritude, essa é condição primeira para se aproximar dos valores culturais e estéticos da branquitude, isto é, negros desvinculando-se de sua própria cultura, ao se travestir da cultura do outro.

A partir da perspectiva do auto amor, trazida por hooks (2019), amar a negritude pode ocorrer valorando positivamente práticas e manifestações culturais produzida pela população negra. Amar a negritude, como resistência política, é criar laços, conexões e experiências positivas com a cultura negra. Além do amar, seria ainda necessário, desconstruir o lugar hierárquico do branco sobre o negro, expor a branquitude como sistema e todos os privilégios que ela produz e reproduz. A branquitude, aliada ao

racismo, mata, desumaniza, produz apagamento simbólico, desterritorializa. Uma efetiva igualdade racial não será possível sem uma mudança estrutural das práticas culturais. São essas práticas naturalizadas que produzem e moldam nosso cotidiano. O processo colonizador e todo seu legado, sustentado pela lógica da dominação racial, reforçam o pensamento supremacista branco que cria modos de ver, modos de ser negro, modos específicos de performar a negritude, isto é, produz corpos negros pautados em representações oriundas do olhar do branco sobre o negro de modo a destiná-lo a uma conduta, postura, comportamento ideal que corresponda ao que o branco compreende ser o negro, e não ao que o negro é e intenta performar em diferentes contextos.

Refletindo sobre o olhar hierarquizante do branco sobre o negro, podemos dizer que existe o racismo declarado, explícito, no entanto, há também práticas reforçadas institucionalmente que são formas sutis da supremacia branca se perpetuar no lugar de privilégios em que se encontra. A autora bell hooks (2019) evidencia a negação existente entre os brancos em compreender o racismo como parte de um sistema de dominação. A autora também nos aponta que sentimentos preconceituosos que alguns negros possam expressar por brancos não serão denominados racismo, pois “não estão ligados ao sistema de dominação que nos confere qualquer poder para controlar coercitivamente as vidas e o bem-estar das pessoas brancas” (2019, p.55). O preconceito de uma pessoa negra para com uma pessoa branca não controla o modo de ser das pessoas brancas de forma geral e sistemática, ou seja, o racismo é um sistema atravessado por relações de poder, portanto é preciso que esse sistema se exerça para garantir sua existência e gerência.

Assim como o racismo é um sistema, a branquitude também o é. Para que o racismo exista é necessário que a branquitude também exista, em outras palavras, a existência de um sistema supremacista branco que domina, contorna, molda e desumaniza a vida das pessoas negras sustenta o racismo, e não o contrário. O racismo estrutural, entendido como parte inerente da ordem social, está pautado na concepção de que “a mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou como repúdio moral do racismo: depende antes de tudo, da tomada de postura e da adoção de práticas antirracistas” (ALMEIDA, 2019, p. 52). A branquitude e o racismo são sistemas que operam na lógica da dominação e exploração oprimindo e desumanizando os negros. bell hooks (2019) aponta que para superar o racismo, enquanto sistema, precisamos alterar as bases estruturais dos mecanismos que o atualiza, sustenta e mantém. Isto é, para haver um rompimento efetivo tanto da supremacia branca quanto do racismo é preciso que haja

mudança e essa mudança precisa atravessar toda estrutura da sociedade, perpassando inclusive a esfera cultural, em especial a produção e circulação de imagens.

Florestan Fernandes no prefácio do livro “O genocídio do negro brasileiro” ([1978] 2016) aponta que Abdias Nascimento ao criar o Teatro Experimental do Negro já propunha expor de modo irreversível o preconceito e a hipocrisia racial do branco fazendo com que a denúncia à democracia racial se tornasse “fator de erosão da ideologia racial oficial” (NASCIMENTO, [1978] 2016, p.17 e 18).

Propomos, portanto, que memórias negras, diferentes das atreladas às memórias coloniais – que buscam reforçar a noção de superioridade racial e imperialismo político – sejam capazes de circular, apontando representações e olhares positivos para os negros, compreendendo, assim, memórias negras como formas ativas de resistência e existência. Nesse sentido entendemos que o documentário AmarElo – objeto de análise nessa pesquisa, sob o qual falaremos mais à frente – nos ajuda a refletir sobre essa condição processual e discursiva da memória e como ela se articula com as relações étnico-raciais no Brasil, possibilitando novos regimes de visibilidade.

1.4 – A Nova Abolição: protagonismo e a resistência negra no Brasil

Petrônio Domingues em seu livro “A Nova Abolição” (2008) tem como foco nos apresentar as dimensões negligenciadas da participação negra nos acontecimentos políticos no Brasil, ou seja, tem como eixo norteador “esboçar a luta e a resistência dos afro-brasileiros em alguns momentos do período republicano” (p.16). Domingues aponta o protagonismo negro, evidenciando a participação política dos negros em eventos históricos e políticos do país – seja na atuação dos negros na luta por inclusão social, por consciência racial, mobilização política, na busca por plenos direitos civis e políticos, ou na organização de movimentos de resistência. Domingues traz alguns exemplos desse protagonismo, que iremos destacar nesta sessão: a atuação da Imprensa Negra, da Frente Negra Brasileira (FNB) e do Teatro Experimental do Negro (TEN).

A autora Nilma Lino Gomes (2017) afirma que o movimento negro é ator político e educador, “produtor, sistematizador e articulador de saberes” (p.140), além disso, ela mostra a importância de entender os processos educativos construídos pelo movimento. Nesta mesma perspectiva, Emicida em seu show de lançamento do álbum AmarElo, no Theatro Municipal de São Paulo, deixa claro a relevância do movimento negro, para a história dos negros no Brasil, evidenciando que durante a ditadura, no ano de 1978,

representantes e militantes de diversos grupos sociais – artistas, atletas, entidades do movimento negro – reuniram-se para manifestar-se contra a discriminação racial nas escadarias do teatro, na busca por igualdade racial e melhores condições sociais para as pessoas negras, criando assim o Movimento Negro Unificado (MNU) que foi um marco na luta contra o racismo no Brasil. Emicida, portanto, volta ao Municipal, em 27 de novembro de 2019, 42 anos depois, com pauta semelhante ao MNU, lutar contra o racismo e buscar dignidade plena para um povo por séculos oprimido. Mas dessa vez, os negros não estavam apenas nas escadarias do teatro, mas ocupavam também o lado de dentro.

Milton Barbosa, nascido em 1948 e um dos fundadores do MNU, foi o orador do manifesto lido, em 1978, nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo denunciando a discriminação racial e violência por parte da sociedade e suas instituições, o que foi considerado marco histórico na luta contra o racismo no Brasil. O encontro na escadaria ocorreu para protestar sobre dois acontecimentos: o assassinato de um jovem feirante negro, Robson da Luz, torturado e morto pela polícia, suspeito de roubar uma fruta; e o impedimento de quatro jovens negros, atletas, de acessar um clube paulistano conhecido como Clube Regatas Tietê. Tal encontro para protesto no Theatro Municipal, simbolizou também o lançamento do “Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial”, que no ano seguinte passa a se chamar apenas Movimento Negro Unificado. Antes da organização do MNU outros grupos e entidades já tinham iniciado essa experiência de luta coletiva contra o racismo no Brasil, como a experiência dos quilombos, das irmandades negras, no entanto, nesta pesquisa, nos concentramos a experiências gestadas no período republicano, por entidades que buscaram reavaliar o papel do negro na sociedade, o localizando a lugares alternativos ao da subalternidade, imposto pela escravidão.

Um pouco antes da experiência coletiva dos movimentos sociais dos anos de 1970, podemos apontar algumas experiências do início do século XX, precursoras na tentativa de articulação e organização social, imprimindo cuidado entre si e reivindicações plurais dos negros. Nessas décadas iniciais do pós-abolição temos a criação de associações afro-brasileiras, em sua maioria com fins de atividade de lazer, cultura, ou caráter assistencialista, como grêmios, clubes e associações beneficentes. No entanto algumas se destacam, por irem além do caráter recreativo, literário, assistencialista, pautando o tema do ativismo, isto é, apresentando um caráter também político. Temos como exemplo, a

experiência do Centro Cívico Palmares (1926-1929), da Frente Negra Brasileira (1931-1937) e da Associação Cultural do Negro (1954-1976).

Iremos nos deter a comentar sobre a atuação da Frente Negra Brasileira (FNB) que se destacou como entidade pioneira dessa experiência organizativa coletiva de “propor alternativas concretas para a superação das adscrições raciais na sociedade brasileira” (DOMINGUES, 2008, 52), pela sua relevância – que a nível de organização e atuação – está para além do estado de São Paulo, pois alcançou atuação e projeção por muitos outros estados do país.

Com abrangência nacional, portanto, a FNB atuava, além de São Paulo, em estados como Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco, e tinha como perspectiva a luta do negro frente ao racismo, na promoção da valorização da cultura e da identidade do negro, com o projeto político de integrar os negros à sociedade brasileira, reivindicando – para aqueles que contribuíram material e culturalmente, desde o início do século XVI, na construção desse país – maior participação na vida social e política brasileira

Nesse período era uma realidade os negros serem proibidos de participar da vida social, política e econômica da sociedade. O próprio Estado produzia discriminação racial ao não aceitar negros na Guarda Civil, por exemplo – questão denunciada por membros da FNB ao presidente Getúlio Vargas que criou 200 vagas exclusivamente destinadas à população negra. Esse acontecimento mostra o alcance e a influência política da FNB naquele período histórico, e sua relevância por ter elaborado um projeto político de inclusão para os negros, enfatizando a raça como fator de coesão, não exclusão, dando início a formas de mobilização que tinham como objetivo contornar o racismo, e a marginalização enfrentada pela população negra no período do pós-abolicionismo.

A atuação política da FNB era tão expressiva, em seus primeiros anos de existência, que no ano de 1936 foi registrada como partido político, feito inédito para o período, sendo considerado o primeiro partido político negro brasileiro, apesar de sua curta duração como partido (1936-1937), uma vez que em 1937 o então presidente Getúlio Vargas ao exercer a ditadura do Estado Novo, localizou todos os partidos políticos na ilegalidade. Mas, de forma geral, durante seus seis anos de atuação como organização (1931-1937), a FNB lutou contra o racismo, a desigualdade racial, pelo reconhecimento dos negros como cidadãos, pela instrução, educação, saúde, e elevação da autoestima dos negros. Após extinta, a FNB foi rebatizada com o nome de União Negra

Brasileira (sociedade beneficente, cultural e artística da raça) e sobreviveu aproximadamente um ano mais (DOMINGUES, 2008, p.68-69).

Após a experiência da FNB em São Paulo (1931-1937), destacamos no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (1944-1968) – entidade relevante e atuante na luta antirracista no país –, fundado em 1944 por Abdias Nascimento:

(...) num quadro político de crise e fim do Estado Novo (...) significou um ato de protesto pela ausência do negro nos palcos brasileiros - na época, era comum pintar o rosto do ator branco com camadas de maquiagem preta para representar personagens negros nos espetáculos teatrais. Assim, a proposta original era formar um grupo teatral constituído apenas por atores negros, dedicado a encenar peças nas quais esses atores pudessem revelar todo seu potencial artístico” (DOMINGUES, 2008, p.69)

Considerado precursor do movimento da negritude, como conceito, no Brasil:

O TEN foi um movimento cultural que pleiteou incursionar no desenvolvimento de uma estética centrada na vida do negro brasileiro (...). O grupo desenvolveu suas atividades conectado ao movimento internacional da negritude, que alimentava ideologicamente a crescente mobilização dos negros da diáspora e do continente africano, quer nos protestos a favor dos direitos civis dos afro-americanos nos Estados Unidos, quer nas lutas pela libertação nacional dos povos africanos após a Segunda Guerra Mundial. Adaptada ao contexto brasileiro, a ideologia da negritude significou o germe de um novo referencial cultural” (DOMINGUES, 2008, p.74-75)

A experiência coletiva da FNB – principalmente no quesito estrutural, organizativo sistematizado – teve um peso muito grande para inúmeras conquistas dos movimentos sociais negros, no entanto é necessário apontar que o orgulho racial negro desse período se adequava aos padrões europeus e aos valores civilizatórios brancos, era a partir da adequação que os negros buscavam alcançar a integração na sociedade brasileira. O discurso de combate ao racismo, nessas primeiras décadas, era considerado conciliatório. No entanto, a despeito dessa concepção, a Frente Negra fez, dentro das suas possibilidades, um grande serviço aos afro-brasileiros, realizou um trabalho sem precedentes no quesito mobilização popular, agitação e organização da população negra; e além de ter causado impacto pedagógico, a fundação da FNB despertou também nos descendentes de africanos uma consciência racial. A despeito das contradições, “a entidade contribuiu, portanto, para criar o clima moral que produziria o surgimento do ‘novo negro’” (DOMINGUES, 2008, p.91), e a “reivindicação central” da entidade “era no sentido de assegurar a participação plena do negro na vida pública brasileira” (p.93).

Já o TEN plantou a semente para reivindicação posterior de uma identidade cultural específica: a identidade afro-brasileira. Isto é, “engendrou – ainda que de maneira incipiente – a ideologia da negritude, o que constituiu um dos principais legados para a autoafirmação do negro no Brasil’ (DOMINGUES, 2008, p.93). O movimento criado por Abdias se propunha a utilizar a arte a serviço da transformação estrutural das relações raciais entendendo que só travando uma luta antirracista democrática e em conjunto com a sociedade brasileira seria possível alterar estruturalmente a organização social.

Os movimentos da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro são agrupamentos relevantes na história do movimento social negro brasileiro pois operam um espírito de solidariedade e auto aceitação, de modo amplo e massivo na população negra elevando a autoestima dos negros, mobilizando organização, união e consciência política e racial.

Para além dessas organizações sociais, portanto, temos também a imprensa negra (paulistana, principalmente) como elemento importante para o processo de desenvolvimento das lutas e das organizações do movimento negro brasileiro. De acordo com Domingues (2008) era denominado Imprensa Negra “uma série de jornais alternativos voltados para a luta em defesa dos interesses da ‘classe dos homens de cor’” (p.20), “veículo denunciatório do regime de ‘segregação’ racial (...)” (p.21). Nas primeiras décadas do século XX:

O “homem de cor” como se dizia na época, era impedido de entrar em estabelecimentos de lazer (...), de ingressar em instituições educacionais e/ou religiosas (...), de ser atendido por casas prestadoras de serviço (barbearia, hotéis, restaurantes, lojas comerciais e hospitais), de ser aceito por repartições públicas e corporações militares (...) e de participar de processos seletivos para ingresso no quadro funcional de empresas industriais. Portanto, a sancionada “democracia racial” não passava de um (...) discurso falsificador da realidade, construído pelas elites para ocultar o racismo à brasileira que impedia a “integração do negro na sociedade de classes” (DOMINGUES, 2008, p.60)

Os negros estavam, de certa forma, isolados, e a atuação da imprensa negra paulistana tornava-se, portanto, local onde os negros se comunicavam, se informavam e se acolhiam. Para entender a história da consolidação do movimento negro no Brasil, é preciso compreender a história da imprensa negra brasileira e as funções que ela exercia. Os veículos funcionavam como espaços informativos, de denúncia, articulação, aglutinação e reivindicação.

De acordo com Domingues (2008) esses jornais das primeiras décadas do século XX tiveram sua relevância, no cenário do movimento social negro brasileiro, por terem sido veículos que inauguraram a possibilidade das pessoas negras se constituírem enquanto cidadãs, com direitos civis e políticos reivindicados coletivamente. A imprensa negra comunicava sobre a condição social do negro, suas dificuldades, demandas e inquietações, eram, portanto, mecanismo de denúncia, luta e afirmação racial.

Assim como a questão cívica, a inclusão educacional da população negra, sempre foi uma preocupação dos movimentos negros no Brasil. O Centro Cívico Palmares (1926) e a Frente Negra Brasileira (1931) são exemplos de tentativas iniciais da instrução e educação do negro, seguidas posteriormente de experiências como a União de Homens de Cor (1943) e o Teatro Experimental do Negro (1944). O TEN além de formar atores negros para atuação em espetáculos, também agregava a dimensão organizativa de processos educativos para os negros, pois acreditava-se que a educação seria o caminho mais eficaz para alcançar a integração do negro na sociedade.

Os movimentos sociais negros e a imprensa negra foram, portanto, elementos importantes nesse processo de articulação entre Relações Étnico-Raciais e Memória Social uma vez que articularam desde o início do período republicano a necessidade do negro resistir a condição precária que lhe estava sendo imposta. No entanto, como aponta Domingues (2008, p. 54-55) é importante lembrar que, a partir de uma perspectiva político-ideológica, a atuação da imprensa negra e dos ativistas negros nas décadas iniciais do século XX estava baseada na dimensão do nacionalismo e no sentimento de brasilidade, importando, portanto, não evidenciar o negro africano ou o discurso afrocentrista, mas sim a valorização do brasileiro. Sendo assim as lideranças nacionalistas não apresentavam um discurso afrocentrista (p.85-86), importava era a brasilidade.

Durante o início do século XX até mesmo alguns jornais negros assimilaram o modelo estético europeu como padrão a ser alcançado. Um anúncio publicitário sobre o “cabelisador” – instrumento para alisar cabelo – anunciado no jornal O Clarim da Alvorada em junho de 1929 dizia: “Quem não prefere ter uma cabelleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabellos curtos e crespos? Qual a pessoa que não quer ser elegante e moderna?” (DOMINGUES, 2008, p.48). O autor segue dizendo que este anúncio publicitário “é um indício de que a imprensa negra, em alguns momentos, assimilou como superior o padrão estético branco” incorporando a cultura europeia “como modelo de civilização e modernidade.

A imprensa negra cumpria seu papel de tirar os negros do isolamento ao qual foram colocados com o pós-abolição. Esses veículos comunicacionais faziam circular as informações e com isso mobilizavam a articulação de ideias entre as pessoas negras, até então invisíveis para aquela sociedade, portanto essa articulação, organização e mobilização entre os negros já era considerado um ato político, como nos afirma Domingues (2008, p.28):

O fato de o negro fundar jornais que denunciavam seus problemas, procuravam caminhos para resolvê-los, apregoavam a necessidade de união, enfim, o fato de o negro se colocar como um grupo desde os primeiros jornais, com reivindicações e problemas específicos, já se configura como um ato político.

Compreendemos, portanto, que as ações de luta dos negros – desde a resistência à escravidão até o período republicano pós-abolição – abriram caminhos para que o movimento negro contemporâneo, a criação do MNU e o show de lançamento do álbum AmarElo fossem possíveis. Emicida ocupou o Municipal paulista – com duas sessões apresentadas numa mesma noite – agindo politicamente, no sentido de narrar outras histórias possíveis sobre os negros, ampliando suas memórias. O rap, em geral, não adentra esse tipo de espaço elitista, como o Municipal, por ser um gênero oriundo das periferias. Compreendido como música sem qualidade, de uma etnia inferior, a origem periférica do rap, do funk, bem como do samba, destinou a esses gêneros o lugar do baixo valor, como Moura ([1988] 2019) nos afirma:

Assim como o negro foi marginalizado social, econômica e psicologicamente, também foi marginalizado culturalmente, sendo, por isso, toda a sua produção cultural considerada subproduto de uma etnia inferior ou inferiorizada (MOURA [1988] 2019, p. 242)

No entanto, na noite de 27 novembro de 2019, no Municipal paulista, rompe-se com essa subalternidade como característica fixa para o rap, e para outros gêneros originários do “gueto”, como diz Emicida, que reconhece o orgulho afro como fundamental para as atividades que se propõe a realizar. Outro aspecto relevante sobre a apresentação desse show de lançamento é que Emicida não se esqueceu das ruas – de onde veio – e naquela noite, além de ocupar o lado de dentro do teatro, instalou telões e caixas de som do lado de fora do teatro para transmitir seu show ao vivo para aqueles que não conseguiram adquirir ingressos (esgotados em apenas alguns minutos de venda) ou para os que não tiveram condições econômicas para comprá-los. Buscando com essa ação ampliar o acesso ao show e ao teatro, todos que desejassem e pudessem chegar até as

proximidades do edifício àquela noite poderiam assistir ao espetáculo, ali mesmo, da rua, de graça. O rapper também disponibilizou intérpretes de Libras durante todo o espetáculo, na parte interna do teatro, ampliando a acessibilidade.

Tornar o Theatro Municipal acessível e possível é também um ato político educador, porque nos ensina que ali também é o nosso lugar. Esses eventos, que ocorreram com mais de 40 anos de diferença, aproximam-se e entrelaçam-se na luta contra o racismo, contra a discriminação racial, contra o preconceito. São eventos que performam outras possibilidades de ser negro, outras formas de viver e se relacionar com a negritude. A experiência racial é ampla. Não há uma possibilidade única de ser negro, há diversas; e ela não está necessariamente atrelada às nossas dores, mas principalmente às nossas potencialidades. Emicida, numa fala no documentário, mais uma vez reforça o entendimento de que a luta pela liberdade e contra o preconceito é uma luta coletiva e constante:

Eu não acho que a gente tá juntando as bandeiras, o que eu acho que a gente tá fazendo, mano, é tirar essa coisa nublada que faz com que as pessoas entendam a gente como lutas separadas, entendeu. Não tem como você lutar por liberdade pela metade. A partir do momento que você mergulha numa reflexão sobre gênero, numa reflexão sobre classe, numa reflexão sobre raça, tá ligado, tipo tem duas maneiras de você conduzir isso. Uma é a hipócrita que pensa só em você, é egoísta. A outra é se a gente quer isso pra nós a gente quer isso pra todo mundo. (Emicida, 2020, Documentário “AmarElo - É Tudo Pra Ontem”)

É na ousadia do cuidar, do repartir, do acreditar e do sorrir que se vive a resistência. Ficar vivo é resistir. Na Antologia organizada por Emicida, Eliane Brum em artigo intitulado “Nóiz, os que exercemos a delicadeza da vida feroz. Reexistiremos. Com X” afirma “este é o nosso milagre e nem precisa de vela. Não se iludam que controlam nossos corpos. Se nos controlassem, já estaríamos todos mortos. Nossa desobediência é viver” (2019, p.54).

1.5– Memória como construção social, política, discursiva e performativa

Tem um velho ditado ioruba que diz: ‘Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje’. Esse ditado é a melhor forma de resumir o que eu tento fazer. Eu não sinto que eu vim, eu sinto que eu voltei. E que de alguma forma meus sonhos e minhas lutas começaram muito tempo antes da minha chegada – (Emicida, 2020, Documentário “AmarElo - É Tudo Pra Ontem”)

Nessa seção iremos refletir sobre a memória como construção social, política e discursiva, e trazemos também uma reflexão sobre a não priorização do Estado brasileiro em oferecer aos indivíduos negros uma vida digna, tampouco a construção de uma memória afirmativa sobre suas vidas. As memórias produzidas pelos africanos em diáspora foram nomeadas pelo Estado, pelas instituições e práticas sociais como experiências marcadas pela escassez e pela falta, e a essas memórias não coube ser parte daquilo que nos constituiu enquanto nação, isto é, não lhes coube ser parte da memória oficial sobre o país, mas sim lhes coube o esquecimento.

Compreendendo a memória como construção social, inserida num campo de lutas e relações de poder, enfatizando o contínuo embate entre lembrança e esquecimento, configurado na formação sócio-histórica do Brasil. Como nos afirma Gondar (2016) a memória é construção contínua, “simultaneamente acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente” (p.19). Entendendo a memória como contínuo processo de construção, faz-se necessário, portanto, delinear os contornos do campo social – no contexto em que se vive – para se pensar uma memória produzida a partir dos questionamentos do presente, favorecendo assim uma perspectiva que, ao pensar essa construção social, busque menos aplainar as diferenças, e mais valorizar a instabilidade e diferenciações, como parte do processo de construção da multiplicidade de vozes e caminhos para se pensar e interpretar o Brasil.

Maurice Halbwachs, um dos principais autores do campo da Memória, em sua obra *A memória coletiva* (1968) – fundante para pensar esse campo sob uma perspectiva social – apresenta a memória como uma reconstrução do passado que se faz sempre a partir do presente. O autor entende as práticas sociais como elementos que estruturam e reforçam a história de um povo, podendo assim serem considerados pontos de referência para constituição de memória, isto é, indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo. Portanto, aplicando essa compreensão no nosso tema de pesquisa, se as práticas sociais – compreendidas como elementos estruturantes – estão sedimentadas numa herança colonial escravocrata que se mantém e se atualiza será sobre essa estrutura racista que a memória privilegiará sua narrativa constantemente.

Para Halbwachs, a memória coletiva é o que traz unicidade a um grupo, aquilo que o distingue de outros, aquilo que atua para fundamentar e reforçar sentimentos de pertencimento, sendo possível, portanto, limitar sócio culturalmente cada grupo. Nesta abordagem apresentada pelo autor “a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva”, privilegiando aspectos como “à duração, à continuidade e à

estabilidade” (POLLAK, 1989, p.3), em outras palavras, para Halbwachs importa mais como se mobiliza a estabilidade de uma nação, abordando e evidenciando processos de continuidade, do que abordar os conflitos, dando abertura para se expor as instabilidades sociais e políticas daquele grupo. No caso brasileiro percebe-se uma identidade nacional costurada com memórias de uma elite nacional política, econômica e socialmente comprometida com processos de apagamento histórico do negro afro-brasileiro e sua cultura. Em geral, quando rememorada à existência dos negros, numa perspectiva das memórias coloniais, essa ação serve ao reforço da ideia de uma performatividade esperada para o negro: a da servidão. Esse lugar da servidão destinado ao negro se alastrou nos anos seguintes ao período pós- abolição, uma vez que os mecanismos que reproduzem essa desigualdade racial são reforçados e atualizados constantemente na sociedade a partir de práticas sociais, institucionais, comunicacionais, educacionais, políticas, etc.

Por outro lado, Michael Pollak (1989), nos apresenta uma abordagem construtivista aplicada à memória coletiva, que nos interessa para pensar menos a solidez e estabilidade dessa memória, e mais em como se deu essa estabilidade, no sentido de entender quais são os processos, atores e condições que produzem a constituição e manutenção dessa estabilidade. Halbwachs não acentua a violência simbólica que a memória desempenha, mas sim destaca suas funções positivas que buscam reforçar a coesão social pela adesão afetiva ao grupo, como nos aponta Pollack nesse trecho (1989, p.3): “na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva”

Pollack (1989) nos traz a ideia de que “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas” (p.4) memórias essas que se opõem à memória oficial (nacional) uma vez que a memória oficial aborda dimensões da cultura majoritária, sem muitas brechas para vozes minoritárias e suas demandas. Pollak, numa crítica à Halbwachs, enfatiza o quanto a memória coletiva nacional oprime, destrói e uniformiza as experiências, vivências, demandas e práticas, uma vez que privilegia a uniformização das experiências e os efeitos de ordem que essa uniformização produz. (POLLAK, 1989). Em acordo com Pollak entendendo a memória como algo em disputa, privilegamos nesta pesquisa evidenciar a existência do conflito e disputas em detrimento do consenso, da continuidade e da coesão.

De acordo com Gondar (2016), a característica transdisciplinar da Memória Social está pautada não no consenso, mas na existência de um dissenso que permite emergir

novas ideias, uma vez que ser transdisciplinar não se qualifica por promover um diálogo entre as disciplinas, no sentido de buscar uma paridade, mas sim buscar o atravessamento dessas disciplinas, produzindo uma condição transversal para o conceito, cuja definição não é fixa ou unívoca, mas está em constante movimento. A memória produz implicações éticas e políticas, uma vez que produzir memória constitui, portanto, essa relação e reflexão sobre o passado, tecida por afetos do presente para assim comprometer-se com o futuro. É a partir da sua condição processual, portanto, que iremos evidenciar mais o percurso e menos seus efeitos. Afinal se a memória é produzida a partir das relações que os homens produzem, a memória está, assim como as relações, em movimento contínuo.

Para construção de uma performance política que afirme a negritude como possibilidade de existência, faz-se necessária consciência racial e compreensão do negro enquanto sujeito histórico. Sendo assim, para refletirmos sobre a constituição do termo negro, como nomenclatura política, é necessária uma análise crítica dessa afirmação da negritude, que constitui conhecer o que se precisa afirmar, tanto quanto o que se precisa questionar e combater. Entendemos a necessidade de se marcar politicamente a negritude, a partir de performance identitária, no entanto problematizamos a ideia de uma identidade fixa, para assim ser possível pensar modos múltiplos de ser e performar a negritude.

Entendendo a memória como narrativa e prática social em que está presente a dimensão política, identificamos a cultura como instrumento capaz de qualificar a relação da sociedade com a memória apresentando perspectivas que auxiliem, nesse processo simbólico a validação ou o apagamento de experiências raciais. O caráter discursivo e performativo da memória se apresenta uma vez que a linguagem e a memória não representam algo, mas são. Isto é, se constituem diretamente no fazer; e com isso são também efeito, criam e intervêm diretamente na realidade. A realidade é construída pela linguagem, entendendo a linguagem, portanto, como prática social concreta.

Essa perspectiva discursiva e performativa de memória está articulada com a teoria Austiniana (1990[1962]), de compreensão da linguagem enquanto ação. Nesse sentido, adotamos, nesta pesquisa, uma concepção que prioriza o caráter social da linguagem, entendendo-a como relacional, isto é, seus efeitos performativos são produzidos a partir do contexto em que tal sentença é proferida, e não num contexto descolado dela, fixado previamente. Segundo Austin ([1962] 1990) ao evidenciar a linguagem enquanto ação, produziu-se uma redefinição na natureza da linguagem, não mais compreendida apenas como instrumento descritivo do real, mas como elemento que

atua diretamente sobre o real, e ao mesmo tempo é atravessada por ele, como nos aponta Borba (2014, p. 461):

Austin se desvincula da tradição positivista lógica (...) para a qual a linguagem servia para fazer declarações cuja validade dependia de seu nível de correspondência com os fatos de uma situação, sendo assim verdadeiras (...) ou falsas (...). Na contramão dessa tradição Austin se preocupa com um tipo específico de enunciados, i.e. aqueles que não descrevem a realidade, mas, ao contrário, atuam sobre ela.

É essencial pensar as circunstâncias e condições sob as quais a sentença é proferida, pois é a partir do contexto específico em que a sentença está sendo dita que ela produzirá determinado efeito. Butler, ao fazer uma releitura de Austin, não separa o ato de seu efeito, para ela as palavras não seriam instrumentos para realizar a ação, mas ação em si. (MELO; ROCHA, 2015, p.105).

Assim como para Austin ([1962] 1990) o interesse estava menos nas palavras e mais no investigar o modo como as utilizamos, propomos com essa análise evidenciar possibilidades performativas outras produzidos pelo discurso, pela narrativa, portanto, pela memória, uma vez que o enunciado performativo, conforme nos afirma Butler, opera para além do momento em si da enunciação. Compreender a função de uma memória nacional, nos permite refletir sobre que tipo de interpretações do passado desejou-se salvar, que tipo de coesão e pertencimento foi desejado com esse instrumento que definiu o que é comum, mas também define o que é oposição, ou seja, aquilo que destoa desse pertencimento.

Para Austin ([1962] 1990) os atos de fala performativos são modos de agir na vida, isto é, a visão da linguagem como performance está associada à perspectiva de que agimos no mundo com nossos discursos (MELO; ROCHA, 2015, p 102). O proferimento não relata ou descreve uma ação, mas a realiza. Um dos exemplos que o autor nos oferece para compreender esse conceito é a ação de batizar alguém, pois ao anunciar eu te batizo, o padre está necessariamente exercendo a ação de batizar. Se perante um juiz a noiva ou noivo proferir a frase eu aceito não está “relatando um casamento” (AUSTIN, [1962], 1990, p.25), mas se casando, exercendo a ação de se casar. É na e pela linguagem, portanto, que o ato se efetiva, que a ação de batizar ou casar, por exemplo, acontece. Apesar de anunciar esse novo paradigma linguístico Austin inicialmente dividia a existência em atos constatativos (verdadeiros ou falsos) e atos performativos (bem ou mal sucedido), divisão que posteriormente ele mesmo reverte.

Derrida ([1972],1988) ao fazer a releitura da teoria dos atos de fala de Austin aponta que se a linguagem é performativa, todos os atos de fala também são, sem qualquer condição prévia a ser preenchida para assim ser caracterizado. Ao ampliar o entendimento sobre essa função social da linguagem Derrida apresenta os conceitos de citacionalidade e iterabilidade, para apontar que a repetição dos atos de fala naturalizam discursos e ações buscando, assim, “produzir certo ideal normativo” (MELO; ROCHA, 2015, p107). Essa repetição acontece a partir da circulação das palavras, gestos e imagens na vida social em todas as etapas da nossa vida. Instituições educacionais, religiosas, políticas, econômicas, midiáticas, todas contribuem para circulação e compartilhamento constante, isto é, repetição de determinados atos de fala sobre atores sociais e com isso atuam naturalizando certos discursos e ações, produzindo, assim, marcas nos corpos. O negro, portanto, tem sido mantido apartado da sociedade, neste lugar à margem; e a linguagem se mostra como elemento relevante para a manutenção do negro nessa condição:

No período pós-Abolição, os negros eram representados de forma negativa pelos jornais da grande imprensa. Em linhas gerais eram objetos de notícias sensacionalistas, sendo chamados de ladrões, assassinos, desordeiros, prostitutas, bêbados, vagabundos. Ademais, imperava o silêncio e a invisibilidade” (DOMINGUES, 2008, p.30)

No entanto, assim como a repetição é condição para naturalizar discursos, é também na linguagem que se permite o rompimento dessa cadeia de repetição, inaugurando novos sentidos transgressivos (MELO; ROCHA, 2015). Nesse sentido, portanto, refletir sobre memórias negras e performatividades de raça também é parte da desconstrução e da luta contra o racismo. O rapper Emicida, tem se dedicado artisticamente a fazer circular discursos, narrativas, memórias que afirmem outras performatividades e possibilidades de existência e resistência para a população negra, ou seja, rompe com a repetição exaustiva que naturaliza discursos inferiorizantes sobre os negros, buscando transgredi-los. Produzir memórias afirmativas sobre os negros e fazer circulá-las é ser agente da transformação. Com o documentário AmarElo Emicida pretende romper com a repetição constante que aprisiona e naturaliza a ideia de negros como inferiores e subalternizados. Para isso, o rapper narra outra história sobre os negros no Brasil, apontando-os como protagonistas, agentes e resistentes. Ao narrar, Emicida age, produz memória pois é na linguagem que a ação acontece, é na linguagem que a memória é produzida.

Pensando nessa outra circulação de memórias e imagens produzida por AmarElo trazemos bell hooks (2019) quando ela nos diz que é preciso reorganizarmos os modos de olhar e desconstruir as representações convencionais naturalizadas, que descartam o negro do processo ativo de formação e desenvolvimento do Brasil. A autora nos encoraja a construir outros modos de pensamento, deslocados do olhar convencional pautado na lógica da dominação racial. Buscamos, portanto, através de uma reflexão sobre relações raciais, sociais e linguagem pensarmos outros modos de ver, sentir e agir possibilitando assim outras representações raciais sobre negritude. hooks nos oferece ferramentas e recursos que auxiliam – de forma efetiva e eficaz – o combate do racismo e da supremacia branca enquanto sistema que produz corpos negros inferiorizados e descartáveis em detrimento de corpos brancos valorizados e desejáveis.

De acordo com Derrida ([1972] 1988), a iterabilidade de discurso produzido e reproduzido inúmeras vezes, pelas práticas sociais, institucionais, pelas teorias sociais e imagens circulantes, podem ser rompido quando narrativas e discursos que buscam questionar essa naturalização abrem fissuras sobre esse entendimento apontando construções corpóreas que valorem a cultura negra, a estética negra e o conhecimento negro rompendo, assim, com atos de fala performativos que ao serem repetidos e compartilhados naturalizam a ideia de que o negro não tem alma, não tem humanidade, não tem valor e por isso ao morrer não causa comoção social. Esses atos de fala performativos marcam corpos. São atos de fala respaldados por teorias de raça – que justificavam a superioridade dos corpos brancos – e por uma ideologia de democracia racial e miscigenação opressiva para os corpos negros. Uma vez que as performances discursivas delimitam onde negros podem ou devem estar, se eles tentarem ocupar lugares diferentes dos tradicionalmente destinados a eles, possivelmente serão lembrados que devem estar restritos e limitados aos seus *devidos* lugares.

Atos de fala performativos sobre raça, e sobre o discurso da democracia racial e miscigenação, são reproduzidos e repetidos por atores sociais e instituições de modo a reiterarem a ideologia da branquitude, a naturalização da branquitude como normativa e a existência do negro como o erro. No documentário Emicida traz atos de fala performativo de valorização da história dos negros no Brasil, de forma a romper com a naturalização de uma história dos negros vinculada necessariamente ao script da passividade, ao sentido de servidão apontado pelo regime escravocrata e repetido inúmeras vezes até que naturalizassem a experiência negra a uma experiência exclusiva de servidão. Emicida

reinventa discursos e performances identitária para os negros, com o documentário AmarElo.

Para romper com o racismo e a branquitude enquanto sistema, não adianta valorizar os negros somente, é preciso expor os brancos também como racializados. É importante que o branco seja compreendido como categoria não naturalizada, mas construída, e que o entendimento da construção racial branca e seus efeitos semânticos também sejam apontados, estudados, questionados e desconstruídos (MOITA LOPES, 2013). Os efeitos semânticos, as cristalizações de sentidos oriundos da construção discursiva do negro como raça inferior e do branco como raça superior precisam ser questionados e desconstruídos também no discurso.

A escravidão e os seus efeitos semânticos, durante quase quatro séculos feriram os negros. Após a abolição, os sentidos e efeitos semânticos dos atos de fala performativos – que desvalorizam e inferiorizam os negros – seguem a ferir os negros. A linguagem e a memória ferem no discurso, mas também é na construção discursiva que a linguagem e a memória libertam. A memória é narrativa, discursiva e performativa, pois os efeitos semânticos e sentidos circulam a partir da ação de rememorar. A memória é ação. Ao lembrar estamos agindo no mundo.

Não é apenas o legado de um sistema escravagista que alimenta o racismo. Essa herança colonial escravocrata produziu efeitos, no pós abolição, que produziu condições de precariedade e exclusão intensa que são vividas pelos negros até os dias atuais. No entanto não é a herança ou o legado, em si, que infla o racismo e a branquitude enquanto sistema, mas são os mecanismos de manutenção desse legado e dessa herança que os reforçam, reiteram e ratificam século após século.

E partindo de uma perspectiva que compreende a linguagem e a memória como construção social discursiva (GONDAR, 2016; AUSTIN, [1962], 1990) que propomos que seja possível na linguagem e na memória combater a manutenção provocada por esses mecanismos discursivos. A memória é também uma construção social, histórica, que depende do contexto, do momento sócio-histórico para ser produzida e mantida, visando assim construir performances identitárias outras, comprometidas com a valorização da negritude, seus valores, práticas e costumes.

A memória nacional, preocupada em fundamentar a construção de uma identidade coesa e estável, não desejava incluir o negro nesse processo, mas na verdade o incluiu, conduzindo suas lembranças, práticas sociais e culturais para a condição da marginalidade, criminalidade, inferioridade e silenciamento. Esse foi o lugar oficialmente

disposto ao negro. No entanto, é importante lembrar que as resistências, as práticas sociais e os valores culturais africanos foram vividos e tem sido transmitido, ao longo desses mais de 450 anos a partir de redes de sociabilidade afetiva e política pautadas no círculo do encontro, seja nas rodas de samba, nas rodas de jongo, nas rodas de capoeira, nos terreiros, ou em outros espaços que como esses refletem essa sociabilidade afetiva.

A memória nacional, baseada em memórias coloniais, buscou anunciar uma narrativa que declarou o negro como sobra, como descarte, que organizou, a partir de diversos discursos lugares cabíveis e não cabíveis aos negros, deu credibilidade a alguns discursos e desautorizou outros. Ao narrar eventos históricos, propor interpretações sobre o Brasil, ratificar e reproduzir práticas sociais e culturais produzimos sentidos. Lembramos e esquecemos pela forma como narramos, pela seletividade e enquadramento dos temas. O Estado, as instituições, a estrutura social, ao transformarem fatos em formas discursivas, os emolduram.

Michael Hanchard (2008) aponta que na construção da memória nacional brasileira é percebido uma ausência de práticas e simbologias positivas associadas aos negros, africanos e afro-brasileiros. As tentativas de produção de memória nacional estiveram comprometidas com um projeto de nacionalização que priorizava o processo de apagamento dos negros, ou a construção discursiva da sua desumanização. No entanto, as práticas, rituais e símbolos negros, considerados “não nacionais” nunca deixaram de permear a sociedade, isto é, os negros, através de uma tradição oral, transmitiram suas culturas e compartilharam seus modos de pertencer às gerações seguintes, o que nos aponta diferentes formas de resistências e afirmação da existência de uma memória que se diferenciava daquela memória nacional fundamentada numa tradição historiográfica dominante e que em seus parâmetros constitutivos não incluía de forma afirmativa a memória negra como parte integrante da memória nacional.

A não seleção de atores ou eventos históricos relacionados aos modos de vida dos negros como parte da cultura e da identidade nacional é uma realidade. A exclusão dos negros do processo histórico fez parte do projeto nacional de construção da nação brasileira, como já mostramos anteriormente; resultando, portanto, em uma nação sem espaço para os negros e todo seu legado, cultura e tradição. Os projetos nacionais têm o poder de enfatizar ou minimizar narrativas, podendo assim colaborar com a visibilidade ou apagamento de memórias. A busca por uma unidade nacional brasileira condicionou-se a manutenção dos negros reprimidos e omissos do processo. Essa repressão e negação

da existência executada pelo Estado, para essa parcela da sociedade, transborda também para o modo como são construídas suas memórias.

Para pensar os contornos da memória negra, Hanchard (2008) a aponta como fenômeno de uma coletividade, afirmando que ela seria constituída por uma relação temática e não de experiências pessoais, ao dizer que “o racismo, a escravidão, as reparações, o nacionalismo e a luta anticolonial e a migração poderiam ser identificados como alguns dos temas constitutivos da memória negra” (p.3).

Trazendo essa reflexão para a trajetória artística de Emicida, destacamos a canção *Ismália*, nona faixa do seu último álbum, *AmarElo*, como análise profícua sobre a nossa sociedade. A música *Ismália* tem como referência o poema homônimo de Alphonsus Guimaraes e o mito grego sobre o vôo de Ícaro, mito que conta a história de Ícaro, que juntamente com seu pai, Dédalo, decidem construir asas para fugir do labirinto que foram colocados – originalmente construído para aprisionar o Minotauro. De acordo com o mito, Dédalo usa cera de mel de abelha e penas de pássaro para produzir as asas destinada para a fuga e por isso orienta Ícaro a não voar tão perto do sol, para que as asas não derretessem.

Emicida traz a referência desse mito para falar sobre os negros, as pessoas de pele escura, cujo o racismo não admitiu o voo da vida acontecer. O rapper faz uso dessas metáforas do poema para revelar a violência do racismo sobre a vida dos negros. O racismo e a branquitude ressaltam os ideais culturais e estéticos brancos e extirpam tudo que se aproxime de uma herança africana, negra. Assim, as pessoas negras deslumbradas com o desejo de serem amadas e aceitas passam a buscar – na assimilação dos valores brancos e no descolamento dos valores africanos – uma chance de se chegar ao sol; isto é o sol aponta metaforicamente sentidos de aceitação, valorização e humanidade.

Nas referências da literatura e da mitologia trazidas em *Ismália* aparecem temas como a loucura, sonho, solidão, isolamento, desilusão e morte. A ideologia assimilacionista mobiliza memórias coloniais de morte para o corpo negro e sua cultura; memórias de frustração, medo, tristeza e violência. Emicida aponta que enquanto a nossa ação estiver voltada a contemplar os olhares dos brancos, enquanto os valores brancos, europeus regerem a nossa vida e os nossos sonhos, seguiremos na ilusão de tentarmos ser o que nunca seremos: brancos.

Na tentativa de sermos aceitos, de experimentarmos o sentimento de completude, nos afastamos de nós e dos valores afro, nos isolamos, nos desiludimos, nos autodestruímos. O castigo pela nossa ação de ousar voar perto do sol é a morte de nós

mesmos, essa negação de si, oferecendo uma felicidade *quase*, nunca plena. Emicida, portanto, com AmarElo oferece uma análise do cenário do negro no Brasil, faz a denúncia a branquitude e ao seu sistema de privilégios, identifica a existência do auto ódio e aponta para uma reconstrução que passa, necessariamente pela consciência racial.

CAPÍTULO II – Cultura *Hip-Hop*, Rap e o percurso artístico do rapper Emicida

“A música está no mundo para transformá-lo, e não apenas para servir de trilha sonora”.

(TAPERMAN, 2008, p.7)

Neste capítulo, abordamos as origens da cultura *hip-hop*, bem como apresentamos os principais elementos que compõem este movimento. Destacamos a trajetória do rapper Emicida, articulando sua produção artística à importância da coletividade para a cultura *hip-hop*, às transformações históricas do rap no Brasil e a sua aproximação para com os movimentos sociais negros.

2.1 – *Hip-hop* e rap: origens e conexões

Hip hop é a terminologia utilizada para designar a junção de alguns dos elementos, considerados fundantes para esta cultura de rua, são eles: 1) o *disc-jóquei* ou simplesmente DJ, elemento responsável pela música da festa, aquele que comanda o toca disco; 2) o (a) mestre (a) de cerimônia ou MC, a pessoa responsável por animar a festa com seus versos, sua palavra cantada; 3) o *break*, a dança representada pelos *b.boys* (*break boys*) ou *b.girls* (*break girls*) – dançarinos que participam da performance com suas danças coreografadas “politicamente engajada, combativa” (TAPERMAN, 2015, p. 20) e 4) o *grafitte* arte de rua, cujos desenhos e palavras compõem o cenário urbano do universo da cultura *hip-hop*.

As informações sobre etimologia, significado, origem temporal e espacial do *hip-hop* podem ser questionadas, como nos aponta Taperman (2015); no entanto, como possibilidade de trajetória desse movimento, sua origem ocorreu na Jamaica – nos anos 60 – e seu desenvolvimento a partir da década seguinte, quando é levado para os Estados Unidos por imigrantes das ilhas caribenhas, que migraram para as periferias das grandes cidades norte-americanas, uma vez que nos bairros industrializados conseguiam melhores ofertas de emprego e um custo mais baixo de vida. Essa concentração de homens e mulheres caribenhos nas periferias urbanas estadunidense era resultado de uma onda migratória que aconteceu após o final da segunda guerra mundial.

O *hip hop* é um movimento cultural, portanto, de tradição diaspórica, marcado socialmente por seu desenvolvimento em bairros predominantemente negros e pobres. O gênero, como conhecemos atualmente, nasceu no *Bronx*, bairro pobre da periferia de

Nova Iorque, local em que ocorreu a emblemática festa²⁵, promovida, pelo jamaicano Clive Campbell, mais conhecido como DJ Kool Herc, fundador do movimento hip hop²⁶. Foi por conta dessa festa – sediada na Avenida *Sedgwick* nº 1520 no dia 11 de agosto de 1973 – que esse bairro negro nova-iorquino foi consagrado como “berço” da cultura *hip-hop* (TAPERMAN, 2015, p.13). Para além do *Bronx*, as festas de rua e o movimento *hip-hop* ganham força em diversos guetos de Nova Iorque e com o tempo também em outras metrópoles pelo mundo. O *hip-hop* surge, portanto, como fôlego para os moradores daquela região precarizada, que viviam uma realidade dura de abandono, exposição à violência urbana, segregação geográfica, segregação racial e pouca disponibilidade de espaços destinados à diversão, esporte e cultura.

De acordo com Souza (2011) o *hip hop* é compreendido como “movimento social juvenil urbano enraizado no segmento populacional de baixo poder aquisitivo, a maioria negra e jovem” (p.15). Para Taperman (2015) o *hip-hop* “designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório” (p.64). O significado da palavra *hip*, pode ser associado também ao movimento dos quadris, o que só reforça a dimensão festiva existente na cultura *hip-hop*, e com isso a possibilidade de caminho, lazer e resistência que o hip hop oferecia frente às precárias condições de vida que se apresentavam nas regiões periféricas das grandes cidades.

Na cultura hip hop o DJ tem destaque, é considerado o elemento primeiro, aquele que cria o movimento hip hop. Nos Estados Unidos, o DJ Kool Herc introduz os *sound systems*, equipamentos de som potentes que ficavam acoplados na parte traseira de carros grandes, e nesses equipamentos tocavam ritmos – como *funk*, *soul* e *reggae* – que influenciaram positivamente o hip hop. Segundo Vianna (2008) Kool Herc, com “grande capacidade de improvisação e domínio técnico dos equipamentos” traz da Jamaica “esse tipo de organização para festa e passa a preparar eventos que tomavam conta das ruas do *Bronx*” (p.23). Ele trazia em suas festas uma inovação que consistia em isolar um fragmento musical repetindo-o, quase que promovendo um solo, uma vez que nesse trecho recortado as vozes desapareciam e destacava-se apenas essa seção rítmica repetida,

²⁵ Informação disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/depois-de-11-de-agosto-de-1973-os-guetos-do-mundo-nunca-mais-foram-os-mesmos>, acesso em 31 de janeiro de 2022. Era comum nas primeiras décadas do *hip-hop* os *flyers* (convites) das festas serem feitos por grafiteiros. O convite da considerada 1ª festa do *hip-hop* é um desses exemplos de *flyers* com letras grafitadas, como é possível ver nesta reportagem.

²⁶ Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/37403/hoje-na-historia-1973-hip-hop-surge-durante-festa-no-bronx-em-nova-york>, acesso em 01/02/2022.

isto é, “trecho com ideias compactas e eficazes de bateria, baixo e guitarra” (TAPERMAN, 2015, p.18) o chamado *breakbeat*.

Outro aspecto importante, quanto ao hip hop, são os *scratches* “uma espécie de rasura nos discos, que são girados ao contrário, provocando sonoridades distintas” (SOUSA, 2011, p.25). Herc foi o primeiro DJ a fazer uso desta técnica de repetição cíclica de trecho curto específico. Com essa inovação criava como que uma nova música que só existia a partir dessa repetição contínua. A técnica de voltar manualmente o vinil “para o ponto anterior, para recomeçar (...) ficou conhecida como *back spin* ou *back to back*” (TAPERMAN, 2015, p.18). Essa inovação técnica no estilo de fazer música é um fator fundante na origem da cultura *hip-hop*. De acordo com o site Opera Mundi, foi nessa festa originária que essa técnica ganhou corpo e marcou, junto com outros elementos importantes, o nascimento do movimento *hip-hop*:

A inovação distintiva do DJ Kool Herc surgiu da observação de como as multidões reagiam as diferentes partes dos discos (...): “Percebi que as pessoas costumavam esperar por uma determinada parte do disco para dançar, talvez devido ao seu peculiar modo de se movimentar”. Esses momentos tendiam a ocorrer nos breques em que só a bateria tocava (...) O que Kool Herc decidiu fazer foi usar os dois toca-discos (...) não como meio de fazer uma suave transição entre dois discos, mas como meio de ir e voltar repetidamente entre duas cópias de um mesmo disco, estendendo desse modo a curta intervenção da bateria que os dançantes mais gostavam de ouvir²⁷.

Segundo Taperman (2015), outro pioneiro do hip-hop e da mixagem foi o DJ Grandmaster Flash, que criou os *scratches* (arranhões da agulha da vitrola no vinil) consideradas desde então uma importante marca registrada dos DJs de rap. No entanto, de acordo com Taperman (2015), esta intervenção foi descoberta por acaso, quando Grand Wizar Theodore, à época adolescente, no desespero de parar a música em seu toca-discos, como tinha ordenado sua mãe, esbarrou sem querer no equipamento, o que provocou um som diferente, porém interessante (p.18).

Grandmaster foi o responsável também por sistematizar a ideia originada por Kool Herc de *voltar o disco*. Kool Herc criou a técnica, mas nem sempre a executava com a precisão necessária para voltar exatamente para o ponto específico desejado. Foi o DJ Grandmaster Flash que sistematizou a metodologia possibilitando o desenvolvimento da técnica permitindo esse retorno com tamanha precisão.

²⁷ Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/37403/hoje-na-historia-1973-hip-hop-surge-durante-festa-no-bronx-em-nova-york>, acesso em 01/02/2022.

Vianna (2008, p. 24) aponta que Grandmaster Flash:

(...) criou uma ampliação da técnica de recorte e reorganização das bases. A técnica não vai mais se reduzir ao *cutting* (mudança de uma música para outra sem perder a batida), *phasing* (manipulação da velocidade dos toca-discos) e *back-spinning* (voltar o disco manualmente para uma breve repetição de um trecho de música).

O DJ, portanto, tem um papel fundamental na cultura *hip hop* pois fornece as bases da batida para o MC fazer suas rimas, ao mesmo tempo que fornece a matéria prima para que a dança *break* aconteça. No entanto, o DJ não é apenas um operador de equipamento de som, ele é considerado um músico, aquele que reorganiza os pedaços dos fragmentos selecionados – *samples* ou amostras – para assim “dar origem a um novo som que servirá de trilha para as letras criadas pelos MCs” faz, portanto, o “trabalho de re-composição das chamadas bases” (SOUSA, 2011, p.24).

Nos primórdios do *hip-hop* ainda na década de 70, nos guetos de Nova Iorque, o próprio DJ era também aquele que pegava o microfone e animava os convidados, dando os recados e as informações necessárias durante a festa, como Mestre de Cerimônia (master of ceremony), daí a sigla MC. Grandmaster Flash desenvolveu também “os improvisos orais” que acompanhavam “o ritmo das músicas” e com isso a esses improvisadores deu-se o nome de “*rappers* ou os MCs” (SOUZA, 2011, p.23). Dois exemplos de DJs que também exerciam o papel de MC eram: Kool Herc e Grandmaster Flash, dois grandes organizadores e agitadores de festas do Bronx.

Conforme Taperman (2015) o DJ ficou mais restrito a função musical, pois a tarefa dele tornou-se complexa, em outras palavras, o foco passou para operacionalização da técnica – a execução de novos movimentos – mudando o modo de lidar com a plateia. Sendo assim, Kool Herc passou a contar com um amigo para a função de animador da festa, Coke La Rock “pegava o microfone e falava com as pessoas (...) pedia para que não parassem de dançar, dizia os nomes dos dançarinos (...) falava bobagens ou coisas engraçadas (...) com sonoridade divertida” (TAPERMAN, 2015, p.18-19). O Mestre de cerimônia (ou MC), elemento importante da cultura hip hop, passou a ocupar, portanto, esse lugar de organizar a comunicação e animação da festa, passando a ser o responsável não apenas pelos informes, mas também por agitar o público. Eram os MCs, improvisadores. Com o tempo o improviso torna-se elemento importante no histórico dos MCs, muitos deles iniciaram sua vida artística fazendo do improviso a sua arte, e até participando de desafios de rimas improvisadas, o famoso *freestyle*.

Outro elemento considerado fundamental para cultura *hip hop* é o *break*; sua estrutura era composta por dançarinos ou dançarinas que produziam coreografias para esse novo estilo de música que estava sendo criado, com arranjos e batidas dançantes, fragmentadas, cíclicas; esses dançarinos e dançarinas foram chamados, portanto, break boys (b-boys) e break girls (b-girls), porque produziam coreografias especificamente para essa nova batida, para essa música cheia de *break* – batida e movimento.

Como nos aponta Sousa (2011) a cultura hip-hop e o break são manifestações culturais importantes quando pensamos na realidade das periferias norte-americanas, as dificuldades que essas regiões enfrentaram e as mudanças que produziram. Essas regiões, como já mostrado acima, eram consideradas bastante degradadas e viram na cultura *hip hop* uma possibilidade de resgatar vitalidade, retomar fôlego, construir possibilidades artísticas, caminhos de lazer, promovendo atividades que proporcionasse àquela população alegria. Para Vianna (2008), no cenário brasileiro também é possível compreender o *break* como elemento importante para a cultura *hip hop*, uma vez que este elemento foi o primeiro a ser implantado e divulgado nos espaços de encontro que os jovens da periferia paulista promoviam ao se reunir no centro paulistano para os ensaios de *break*. Foram nesses espaços de encontro que muitos daqueles que hoje são considerados principais expoentes do *hip hop* nacional se conheceram ou se *trombraram*, como se diz na linguagem das periferias. Os Racionais Mc's, Thaíde e Dj Hum, são exemplos de jovens que se conheceram a partir desse contexto.

O *grafite*, o último dos quatro elementos principais da cultura *hip hop*, é considerado veículo de comunicação de rua – desenvolvido, em geral, em muros ou outros locais públicos – “apresenta um caráter *pedagógico* e de *resistência*” (SOUSA, 2011, p.25), se definindo por ser uma forma de expressão plástica composta por desenhos e/ou palavras estilizadas a fim de compor essa cena urbana da cultura *hip-hop* que engloba meios de diversão, informação e denúncia.

O *hip hop*, composto primordialmente por esses quatro elementos, vai além da música, pois engloba dança, moda, desenho, estilo de vida, e também atuação política, fortalecendo, assim, a ideia não só de uma dimensão festiva, cultural, mas também crítica e contestativa do movimento. Para além dos quatro elementos mencionados que constituem o movimento *hip-hop*, há ainda o chamado quinto elemento, instaurado e defendido por Afrika Bambaataa – criador da Zulu Nation, primeira organização comunitária do hip-hop. Para Bambaataa o quinto elemento é o “contraponto à redução

do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação” (TAPERMAN, 2015, p. 27).

O quinto elemento é considerado o conhecimento que possibilita a transformação da realidade, uma vez que ao lidar, de forma direta, com temas como preconceito, violência e segregação racial, o *hip hop* nos possibilita leituras e reflexões sobre a condição social e racial precária do cotidiano da periferia, e a partir dessas reflexões apresenta, para essa população majoritariamente pobre com acesso restrito à informação, possibilidades de mudanças; transmitir informações, portanto, torna-se uma função importante do rap. Segundo Vianna (2008) surge, então, a ideia do *rapper-narrador*²⁸, cuja função “vai além de só entreter, ele tem uma função didática, deve informar seu povo a respeito de coisas que a escola oficial não informa” (p.39). De acordo com Taperman (2015), internacionalmente o grupo Public Enemy é tido como responsável por fazer essa virada de chave para um rap com posicionamento mais crítico e político.

Sobre a origem do rap nos EUA, destacamos que existem pelo menos dois tipos de rap - o rap de atitude ou rap consciente, e o *gangsta* rap; o primeiro tipo está preocupado em informar, enaltecer a cultura africana, denunciar a violência de Estado (colonial e policial, principalmente) e despertar consciência social e racial, “a rapper *Queen Latifah* e o grupo *Public Enemy* são exemplos dessa primeira geração de rappers do estilo rap consciente” (SOUSA, 2011, p.30). Já o segundo tipo – não muito aceito ou difundido no Brasil – em geral é cantado por aqueles rappers com experiência com armas, drogas, violência, criminalidade e sexo, “alguns representantes norte-americanos do estilo *gangsta* são ‘os rappers Ice-T, Snoop Doggy, 50 Cent’” (SOUSA, 2011, p.30).

Uma característica que marca o nascimento do movimento *hip hop* nos Estados Unidos e o distingue do surgimento no Brasil – apesar da compreensão de que Nova Iorque e São Paulo possuem estruturas urbanas citadinas diferentes – é o fato de que nos Estados Unidos o *hip-hop* surge nos bairros de periferia, ao passo que no Brasil o movimento organiza-se, principalmente, no centro da cidade, mas não somente. O centro por ser um local de fácil acesso, possibilitava que jovens de diferentes partes da cidade – que já trabalhavam naquela região como auxiliar ou office-boy em escritórios ou lojas comerciais, dentre outros empregos – pudessem lá mesmo se encontrar. Sendo assim, o *hip hop* no Brasil nasce dessa circulação, a partir também da influência dos bailes de rua dos bairros periféricos, podemos dizer, portanto, que é gestado no centro e disseminado

²⁸ Referência ao narrador idealizado por Walter Benjamin (1994).

na periferia e vice-versa, de forma mútua e dialógica, a circulação acontecia. Em São Paulo o *hip hop* ocupou a cena central da cidade, mas isso não significava estar ausente da periferia, havia diálogo entre esses espaços. Nos Estados Unidos, o plano urbano construído e organizado a partir da categoria e da noção de gueto limita e hierarquiza fronteiras. No Brasil, portanto, a categoria periferia está situada numa estrutura menos limitante e mais porosa, em que centro e periferia se comunicam, apesar da hierarquização e barreiras estruturais, geográficas, sociais há diálogo, troca, mutação.

2.1.1 – A chegada do movimento *hip hop* no Brasil

O *hip hop* chega ao Brasil nos anos 80, tendo o *break* como importante elemento de divulgação desse movimento cultural. Segundo Vianna (2008) no ano de 1983 “acontece a primeira apresentação de uma manifestação artística do movimento que depois fica conhecido como Hip Hop” (p.40). A autora nos conta sobre o local escolhido para essa apresentação “na frente do Teatro Municipal de São Paulo com exibição do grupo Funk e Cia liderado por Nelson Triunfo” (p.40). O *break* ganha notoriedade e populariza-se, tornando-se *febre* em 1984, devido às diversas aparições na televisão, como por exemplo, o grupo Funk e Cia que se apresentou na abertura da novela Partido Alto, da Rede Globo e também reservou participação em um clipe do cantor Gilberto Gil, na música *Funk-se quem puder*. Surgiram também concursos semanais de *break* em programa na TV, como o programa de Barros de Alencar na Rede Record, e o programa de Augusto Liberato no SBT. Outro motivo para popularização do *break* foi o sucesso dos clipes do cantor norte-americano Michael Jackson, cujos clipes incorporavam passos de *break*. Michael, nessa época, era um dos artistas mais populares do planeta (TAPERMAN, 2015).

De acordo com Vianna (2008) esta apresentação ocorrida na frente do Teatro Municipal de São Paulo, considerada a primeira apresentação do que seria o início efetivo do *hip-hop* no Brasil, sofreu repressão policial e precisou ser transferida para outro local, também no centro da cidade paulista, a Praça Ramos de Azevedo. No entanto, o chão dessa praça não era muito propício para realizar os ensaios e as apresentações de *break*, por ser um chão irregular, o que dificultava os movimentos. Essas buscas por locais mais adequados para realizar o *break* aconteciam frequentemente, principalmente quando sofriam repressão policial. No entanto, alguns lugares foram bastante importantes como ponto de encontro para troca entre dançarinos e equipes de dança e para os ensaios, como

por exemplo a esquina da rua 24 de Maio com a rua Dom José de Barros, e posteriormente a Estação São Bento do Metrô. No final dos anos 80, portanto, a São Bento era reduto dos (das) dançarinos/dançarinas de *break*, mas não exclusivamente, pois tornava-se também reduto de jovens que produziam letras de rap, os MCs.

Conforme Souza (2011) “a face mais expressiva do movimento cultural *hip-hop* está ancorada no rap” (p.16). Segundo Silva (2016) o rap é cultura urbana, vinculada às experiências das festas de rua e bailes *black* ocorridos nas décadas de 70 e 80 na periferia das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Nessas festas, organizadas, em geral, por equipes de som com equipamentos potentes, tocava-se funk, soul e as pistas de danças eram improvisadas. Algumas das equipes mais conhecidas no Rio de Janeiro eram a “Soul Grand Prix e Furacão 2000”, enquanto em São Paulo eram “Os Carlos, Fórmula Um e Black Mad” (TAPERMAN, 2015, p.32).

O rap é conhecido por ser uma música, desde seus primórdios, socialmente marcada. Os jovens cantores desse gênero produzem crônicas da sua realidade, apresentam conflitos, obstáculos, demandas e dificuldades experimentadas na periferia, majoritariamente habitada por pessoas negras e pobres. Esse caráter social foi a primeira bandeira do rap que, por conta dessa leitura específica da realidade, foi constituído como sendo música de gueto, ou de favelado. Para esses jovens da periferia o sentimento de pertença não se organiza a partir de um sentido de uma unidade nacional, mas sim de uma identidade coletiva de resistência, trazida pelo movimento *hip-hop*. O rap traz para essa juventude a capacidade de se organizar, resistir, reagir e questionar.

Para falarmos de organização podemos falar da relação dessa juventude com alguns espaços da região central da cidade de São Paulo que se destacavam como referência para negritude paulista – como espaço de produção cultural e local de encontro do movimento juvenil – marco para a efervescência musical e desenvolvimento do movimento *hip hop*. Esses lugares, portanto, ganham notoriedade simbólica para o desenvolvimento da cultura *hip hop* no Brasil, cito alguns deles: a estação Santa Cruz do metrô, Viaduto do Chá, Rua 24 de Maio, Praça Roosevelt e a Estação São Bento do metrô, esta última, por exemplo, conhecida como “o coração do movimento *hip-hop* paulistano” ou “espécie de polo cultural do *hip hop*” (TAPERMAN, 2015, p. 35). Esses são pontos simbólicos e significativos para a história do *break* e também para o rap nacional por terem sido cenário de muitas batalhas de *freestyle* – rima e improviso – realizadas pelos rappers no intuito de desafiar um ao outro, se fazer visto e conhecido. Eram, portanto, nesses espaços – de encontro e convivência – que aconteciam a comunicação entre os

jovens, onde surgiam novos nomes, circulavam informações, produtos e novidades. Eram nesses espaços que divulgavam *flyers* (convites) de eventos e shows, numa era pré-popularização da internet.

É importante, no quesito técnico, também marcarmos as características próprias do rap, isto é, detalhes dos movimentos dos DJs sobre o modo de se fazer música. Sousa (2011) comenta sobre o que define a música rap:

O DJ e o MC são figuras fundamentais na organização das festas e na produção do *rap* (...) o rap é construído, principalmente, a partir de um procedimento de *apropriação musical*, ou seja, corte e colagem de fragmentos de outras músicas, (...) esse procedimento de fragmentação e colagem é um traço característico do rap (...) O rap pode ainda ser entendido como a junção do *dubbling* - construção de uma linha rítmica a partir dos fragmentos das bases selecionadas - e do *talk over* - ato de falar (...), gerando um processo inovador de junção de uma forma nova de musicalidade e o desencadeamento de uma concepção contemporânea de uma oralidade (SOUSA, 2011, p.24)

São precursores do rap nacional, nomes como Rappin Hood, Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13, Credo, grupos como Racionais MCs, Pavilhão 9, Fação Central e Câmbio Negro. O discurso dessa primeira geração estava mais focado na denúncia à precariedade, à vulnerabilidade e à violência sofrida nas periferias. Segundo Taperman (2015) foi a partir do surgimento, em 1988, do grupo Racionais MC's – considerado o principal grupo de rap no Brasil – que o gênero ganha visibilidade no cenário nacional. Muitos jovens de periferia, do gueto, sentiram-se representados por virem alguém como eles podendo ser ouvido. Em outras palavras, os Racionais tornam-se porta-voz daquilo que viviam, sentiam e almejavam tantos outros jovens da periferia.

Os Racionais MCs – formado por Mano Brown, Edí Rock, Ice Blue e o DJ KL Jay – foi o primeiro grupo de rap do Brasil com projeção nacional, e no ano de 1997 passam a ter relevante destaque no cenário musical brasileiro por conta do lançamento de seu álbum icônico *Sobrevivendo no inferno* – que vendeu mais de 1 milhão de cópias – sendo considerado um “divisor de águas no cenário do rap” (HIPÓLITO, J; VIEIRA, J.J; VIEIRA, A.L.C. 2020, p.124), e cujas letras “atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira” (TAPERMAN, 2015, p.78).

Foi através do rap, e do impacto que o Racionais causaram na cena musical, que muitos jovens negros, da periferia, puderam, alguns pela primeira vez, compartilhar suas experiências, angústias e perspectivas. Como nos afirmam HIPÓLITO, J; VIEIRA, J.J;

VIEIRA, A.L.C. (2020), este álbum “deu visibilidade ao estilo musical, permitiu sua aproximação com o grande mercado, mas especialmente promoveu uma nova geração de *rappers*”, jovens esses que potencializaram essa “franca referência e valorização da cultura negra” (p.125), já presente nas letras de grupos da geração anterior, como os Racionais MC’s. De acordo com Taperman (2015, p.66):

Por meio de intensa divulgação nas dezenas de rádios comunitárias da periferia e de centenas de apresentações em clubes, casas de show e vários tipos de palcos improvisados nas “quebradas”, o Racionais causou um impacto difícil de dimensionar na juventude das favelas e periferias do Brasil.

O caráter crítico e político do rap, portanto, se desdobra de forma mais intensa ao longo dos anos seguintes ao seu surgimento. Como nos aponta Taperman (2015) é no fim dos anos de 1980 que o rap tendeu a se politizar, inserindo em suas letras não apenas a denúncia às diversas formas de desigualdades sociais e raciais vividas, mas também reivindicações e apresentação de referências negras importantes. Foi ao longo dos anos e a partir de sua aproximação com os movimentos sociais, portanto, que o rap se constrói também como instrumento de luta, atrelado também a uma dimensão política e propositiva.

Para o pesquisador João Baptista de Jesus Felix (2005) há “uma aproximação no Brasil entre o *hip-hop* e o movimento negro, desde a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro até as organizações mais recentes” (TAPERMAN, 2015, p. 31). Essa informação é relevante para a nossa pesquisa porque grupos como a FNB e o TEN são experiências significativas quando falamos sobre luta e resistência dos negros frente às desigualdades sociais e raciais e sobre a construção de humanidade e cidadania que começava a surgir nessas primeiras décadas do século XX. Os sentidos de união e fortalecimento promovidos pelo rap, na década de 1980 e ainda hoje, significam para a comunidade de pessoas negras – que o produzem e consomem – vínculo, conexão, possibilidade de organização e performances múltiplas de raça, isto é, caminhos para performar outros modos de existência.

Uma experiência importante para essa aproximação recente com os movimentos sociais foi a criação do Sindicato Negro, em 1988, experiência inspirada no modelo de organização comunitária *Zulu Nation* criada por Afrika Bambaataa. Essa experiência do Sindicato Negro, criado a partir de encontros mobilizados na Praça Roosevelt, em São Paulo, foi a primeira organização compreendida como “posse” (TAPERMAN, 2015). As

posses são coletivos que reúnem pessoas diretamente ligada à cultura *hip hop* como os MC's, DJs, *breakers*, grafiteiros ou indiretamente, que seriam as pessoas apenas interessadas no movimento *hip hop*.

As *posses* fomentaram a cena do *hip hop* e a profissionalização dos grupos. Muitas dessas experiências de *posses*, organizações, ONGs e coletivos sofreram influências dos movimentos sociais e muitas preocupavam-se não apenas com o desenvolvimento do movimento cultural *hip hop* mas também com mobilização de caráter social, político e educacional. A experiência da *posse* com maior expressão nacional foi a Central Única de Favelas (Cufa), com filiais em diversos estados do país (TAPERMAN, 2015).

Os anos iniciais do rap no Brasil, década de 80 e 90, sofreram impacto do fortalecimento dos movimentos sociais, fortalecimento oriundo do fim da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Sendo assim, o terreno para a atuação dos movimentos sociais se solidificou e a aproximação com o movimento *hip hop* facilitou o surgimento de uma politização do rap. Nos anos 90 o rap sofria crítica social constante; era um gênero musical bastante estereotipado considerado música de bandido, esteticamente apontado como algo feio e ruim. Os *rappers* e seu público, majoritariamente jovens negros e pobres, sofriam discriminação social e racial e não raro sofriam violência policial, no fim dos shows, ou até mesmo durante os shows, em alguns casos. Porém, muitos jovens não tinham uma consciência racial clara ou sequer sabiam como agir para se defender, foram adquirindo, com a aproximação com esses movimentos sociais, maiores possibilidades e argumentos para questionar tais enfrentamentos policiais.

Alguns grupos se aproximaram e receberam apoio de iniciativas como o Geledés – Instituto da Mulher Negra, criado em 1988 pela intelectual e ativista Sueli Carneiro – e dessa relação nasceram outras iniciativas como o SOS Racismo, o projeto Rappers Geledés, a revista Pode Crê! e a Mostra Nacional de *Hip Hop*, todos projetos que colaboravam para a conscientização política, e para o fortalecimento de uma rede entre os jovens negros e organizações que lidavam com representatividade e Direitos Humanos, inclusive auxiliando os jovens no combate aos sucessivos episódios de violência policial sofrida. A revista Pode Crê!, por exemplo, foi o “primeiro veículo segmentado para jovens negros” e serviu de “inspiração para iniciativas como a revista *Raça Brasil*” (TAPERMAN, 2015, p. 42, grifos do autor).

Uma significativa iniciativa de aproximação entre rap e poder público aconteceu no início dos anos 90, foi o projeto RAPensando a Educação, criado em 1992 pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, na gestão da prefeita Luiza Erundina.

Esse projeto foi resultado da aproximação do rap com o poder público, e se constituía a partir de palestras que eram realizadas pelos rappers nas escolas da rede pública em diversas municípios do país, para tratar de temas como racismo, drogas e também violência policial. Como nos mostra Vianna (2008) a participação do grupo Racionais MC's no projeto foi importante e garantiu enorme repercussão tanto na mídia, quanto nos territórios em que as atividades do projeto aconteciam.

Essas aproximações relatadas acima reforçam o caráter social e político do rap não apenas como gênero musical, mas enquanto movimento cultural que está inserido no mundo, buscando transformá-lo, mas também sendo afetado por ele. Como vimos nesta seção, o movimento hip-hop é responsável por introduzir uma nova forma musical, uma nova batida, um novo estilo de vida, uma nova postura, comportamento e estética, e com isso, podemos pensar que o rap, como manifestação cultural, introduz novos sentidos e discursos sobre as pessoas negras, mobilizando assim novas memórias.

O *hip hop*, enquanto estilo de vida, é responsável por viabilizar sentidos para o jovem negro periférico viabilize seu posicionando como sujeito, como agente no percurso da sua própria história. Isso acontece porque o *hip hop* ao propor um novo estilo, uma nova postura, está agindo diretamente no mundo, isto é, possibilita aos jovens um caminho para se expressar, criando uma rede de apoio e comunicação e permitindo que outros jovens se identifiquem e enxerguem possibilidade – não apenas precariedade – nos espaços periféricos em que vivem. Vianna (2008) nos afirma que “o hip hop e o rap criam contexto para a construção de uma identidade de *resistência*, que poderia propiciar uma reação coletiva por parte da comunidade pobre e negra” (p.34). Os *rappers* versam sobre os obstáculos raciais e sociais, sobre um cenário precário, de violência e discriminação étnico-racial, tanto no plano coletivo como no individual. Aliada a essa crítica, o hip hop informa, aponta referências, constrói pontes e identificação.

Percebemos, portanto, a cultura *hip hop* – e por consequência o rap – como espaço de construção social e discursiva de memória, instrumento de luta e transformação capaz de possibilitar uma mudança de perspectiva a partir da sua dimensão política e propositiva, isto é, ao fazer uma leitura sobre a periferia, sobre os negros e sobre o Brasil, ao apresentar referências negras e caminhos de resistência, o rap produz sentidos e valores positivos sobre os negros, sentidos esses que mobilizam memórias afirmativas sobre eles. Taperman (2015) afirma que o rap não é apenas um gênero musical, pois ao questionar o seu lugar social, está para além da música: “é um movimento, um estilo de vida” (p.9) e “talvez a particularidade do rap seja reivindicar de modo explícito o fato de que “está no

mundo” (TAPERMAN, 2015, p.57). Ao falar isso o autor está apontando para o rap como ação, como gênero que constrói, desconstrói e reconstrói. O rap está no mundo, mundo que ele afeta e que concomitantemente é afetado por ele.

2.2 – As transformações do Rap no Brasil: o surgimento da “Nova Escola”

Como vimos na seção anterior, o hip hop é um movimento artístico complexo que para além da música é também um estilo de vida. Já o rap, *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), é um gênero musical cuja parceria entre o DJ e o MC é fundamental para construção dessa poesia cantada. O rap enquanto gênero musical não é um valor em si, mas um constructo, e tem passado, ao longo dos últimos 50 anos, por significativas transformações. E essas mudanças que o rap tem passado são alterações que atravessam múltiplas etapas, como o modo de se fazer rap, a maneira de se ouvir rap e a forma de se falar sobre rap (TAPERMAN, 2015). Nessa sessão daremos destaque às mudanças ocorridas no gênero, no perfil dos rappers e na relação deles com a mídia e o mercado.

Depois da movimentada década de 90 em que os Racionais gravaram três discos (1990,1992 e1993), os anos seguintes foram de relativo silêncio para o rap nacional. Em entrevista para o site Vice²⁹, em abril de 2018, Emicida lembra sobre a época em que escreveu seu primeiro *single*, a música “Triunfo”³⁰, de 2008, e o significado desse feito para sua carreira e para o rap nacional ao dizer: “‘Triunfo’ não foi só um começo para Emicida, mas foi também um recomeço, de alguma maneira, para todo o rap paulistano e nacional”, que sentia falta “de um grande hit ou uma grande figura a quem olhar”. Isso porque o cenário nacional do rap naqueles primeiros anos de 2000 não era dos melhores. Alguns acontecimentos como o trágico assassinato de Sabotage, a morte repentina do DJ Primo e um silêncio dos Racionais MC’s que ficou 12 anos (2002-2014) sem lançar um novo disco de inéditas, tudo isso contribuiu para mudar o clima no rap em todo país.

O videoclipe da música “Triunfo”, produzido por Felipe Vassão, teve mais de 1 milhão de visualizações³¹, em 2008, de acordo com a Revista Isto É³², e no ano seguinte “concorreu ao prêmio de melhor vídeo no *Video Music Brasil*” (SANTOS, 2018-2019, p.

²⁹ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/59j4kx/emicida-triunfo-10-anos>. Acesso em 10 de abril de 2021.

³⁰ Triunfo foi lançado sob o selo “Na Humilde Crew”.

³¹ Na plataforma de vídeos YouTube

³² Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/o-rapper-empresario/> Acesso em 20 de outubro de 2021

269), premiação oferecida pela MTV Brasil. Emicida diz em entrevista à Vice "‘Triunfo’ era um grito de vitória depois de vencer a batalha mais difícil de todas (...) a batalha da sobrevivência, tanto pra mim quanto pra um movimento cultural que passava por uma fase estranha", nessa mesma entrevista o rapper continua e afirma que por mais que alguns achassem que o "tempo do rap já tinha passado, ‘Triunfo’ nasceu pra trazer a vida de novo" (VICE, 2018).

Uma das principais mudanças no gênero rap ocorreu, portanto, nesse período pós anos 2000, com a chegada dessa nova geração de rappers, a chamada *nova escola*. Com o surgimento dessa *nova escola* do rap, o gênero passa a ocupar uma nova posição no cenário cultural brasileiro, "o sucesso e o prestígio obtidos por artistas como Criolo e Emicida reforçam essa ideia" (TAPERMAN, 2015, p. 11). Essa denominação *nova escola* x *velha escola* é utilizada para esclarecer diferentes fases do rap e distintas características e traços entre os artistas dessas duas gerações: a *velha escola* é conhecida por ser a geração precursora do rap, surgida nos anos de 1980 e 1990, geração que cultivou por bom tempo uma mentalidade de manter-se distante da grande mídia e do mercado de massa – os Racionais podem ser considerados o maior expoente dessa geração. Já a chamada *nova escola* é a geração de jovens rappers em que muitos surgiram como MC's de batalha, jovens com maior acesso à tecnologia, maior acesso à escolaridade e a bens de consumo, e um caráter empreendedor para gestão de suas carreiras, sendo Emicida o nome que desponta nesse último quesito.

A *nova escola* do rap se diferencia da *velha escola* não apenas pelo perfil socioeconômico (acesso à tecnologia, acesso a bens de consumo), mas também pelo perfil educacional dos rappers, uma vez que essa geração é composta, em sua maioria, por jovens de até 25 anos, que conciliam trabalho e estudos, uma geração que apresenta maior escolaridade, como é o caso do Emicida – formado em técnico de designer –, Kamau, Projota e Marcello Gugu que concluíram o ensino médio e chegaram até a iniciar uma graduação. Já os integrantes da conhecida *velha geração* nem sempre tinham concluído o ensino médio, muitos pararam os estudos. Sobre essa questão, Santos (2019) afirma que muito dessas mudanças não se tratam diretamente de privilégio, mas de uma política de inclusão construída no país durante os anos 2000. Muitos desses jovens ainda que tivessem um pouco mais de acesso à espaços e produtos continuavam pobres e batalhando diariamente pela sua sobrevivência, no entanto foram as políticas de inclusão gestadas, principalmente, nos governos do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva "que

possibilitaram o acesso à leitura, à música e, somado a isso, a visão de negócios” (2019, p.267).

Taperman (2015), aponta algumas mudanças na cena do rap a partir da chegada da *nova escola*, pontos estes significativos para uma *virada* em relação à posição frente à mídia e ao mercado, bem como em relação aos meios de distribuição e divulgação do gênero rap. Algumas dessas transformações foram possíveis devido ao desenvolvimento tecnológico, em especial o surgimento de computadores e o surgimento da internet, plataforma que facilitou e difundiu a produção e a circulação do rap, rappers e eventos da cultura *hip hop*, que antes tinham sua divulgação fora dos meios comerciais hegemônicos, através, principalmente, das rádios comunitárias – “feita por e para os moradores das favelas e bairros pobres”. (TAPERMAN, 2015, p.88) –, e também pelo boca à boca dos encontros em locais estratégicos e simbólicos como a rua 24 de maio, a estação de metrô São Bento e Santa Cruz, a praça Roosevelt, etc.

Além das rádios comunitárias, outra forma de divulgação bem utilizada antes do aparecimento da internet eram as diversas publicações que falavam sobre rap, como a revista “Pode Crê!”, criada em 1993 pelo Instituto Geledés, e que influenciou o surgimento de outras publicações como, por exemplo, a “Rap Brasil” e a “Rap Nacional” que são “provavelmente as mais conhecidas e as mais exitosas comercialmente” mas também “dezenas de fanzines, jornais de bairro e publicações caseiras (...), levando informação de um lugar para outro.” (TAPERMAN, 2015, p.96)

De acordo com Taperman (2015) outra significativa mudança que impactou a trajetória de produtores e consumidores do rap foi a “incorporação de novidades estéticas e o alinhamento do rap à tradição da música popular brasileira”, isto é, parcerias ou aproximações com artistas consagrados da MPB que ajudaram a compor esse novo quadro, como por exemplo Criolo que, em relação à sua produção, promoveu parcerias e releituras de músicas com figuras como Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento. Outra relevante mudança produzida por essa geração foi a profissionalização das carreiras dos rappers, em especial, o fato dessa geração criar sistemas de gestão do rap como modelo de negócio, iniciativa que garantiu uma maior desenvoltura na forma como lidam com suas carreiras frente a indústria cultural. Com as novas possibilidades de tecnologia e as mudanças nas categorias de produção e espaços de circulação do rap, o gênero ganhou novos atores, e se iniciou para um processo de abertura também para novas bandeiras político-ideológicas, tornando-se, ainda que de forma lenta e gradual,

mais plural e democrático e com maior proximidade e diálogo também com as instituições de mídia e mercado.

Uma outra particularidade dos rappers mais jovens, era a possibilidade de ganhar notoriedade nas batalhas de freestyle, o famoso duelo de improviso. Uma das mais famosas batalhas foi a Batalha do Real, que acontecia na Lapa (Rio de Janeiro), em que cada participante contribuía com o valor de 1 real e no final o ganhador da noite levava o dinheiro arrecado como prêmio. O formato de duelo foi inspirado no filme norte-americano *8 Miles* (2002), uma “cinebiografia romanceada” (TAPERMAN, 2015, p.118) sobre o rapper Eminem e os obstáculos enfrentados para realizar seu sonho de profissionalizar-se como MC. O formato da batalha era, portanto, dois rounds de 45 segundos seguido de barulho da plateia para indicar o campeão, e quando necessário fazia-se um terceiro round, na mesma duração dos anteriores, para desempatar. Com o tempo, outras batalhas foram ganhando destaque como a Liga dos MC’s, torneio anual para decidir os melhores MC’s de batalha do Rio de Janeiro, que chegou a ter algumas edições nacionais, reunindo MC’s de todo país. Em São Paulo as mais conhecidas batalhas eram: a Rinha dos MC’s e a Batalha de Santa Cruz, onde, inclusive, Emicida ganhou notoriedade.

Após seu sucesso nas batalhas de rima, foi com o clipe do seu primeiro single, *Triunfo*, que Emicida alcançou enorme repercussão na internet e no cenário artístico nacional iniciando a gestão independente de sua carreira. E essa nova geração que muito se favoreceu dessas novas tecnologias, muito aprendeu com “os erros e acertos de seus veteranos” pois “a desenvoltura na administração de sua produção artística como negócio, marca da nova geração de rappers, é tributária ao fato de os veteranos terem “patinado” em sua inserção no mercado da música” (TAPERMAN, 2015, p. 124-126).

Não é novidade que o rap, como produção cultural carrega suas contradições; Taperman (2015) nos alerta afirmando que a “contradição entre ser uma cultura *de rua* e ser uma cultura *de mercado* não é nova: atravessa a história do rap e faz parte da sua constituição mais elementar” (p.150), ou seja, o rap traz a coexistência de posturas em conflito: ser uma produção de origem periférica, da cultura de rua – estratégia de legitimação do rap – e ao mesmo tempo ter sucesso financeiro e midiático. Mas a contradição é parte intrínseca dessa nova geração. Uma das novas características do rap, da chamada *nova escola*, é a sua fluidez, entendendo que o rap não está alijado do mundo, ele existe sendo parte dessa realidade que exerce intervenção sobre ele e vice-versa, ele está no mundo, é instrumento de transformação, no entanto, transforma e é transformado.

O Emicida das batalhas já admirava o caminho independente na música, e citava Slim Rimografia –improvisador com notoriedade na cena hip-hop – como alguém que se distanciava da tendência que associava sucesso aos circuitos dominantes da indústria do entretenimento (TAPERMAN, 2015, p. 131). No entanto, certa fluidez no tratamento e na organização da carreira como negócio ficou mais aparente com a chegada dos rappers da *nova escola* e sua relação descomplexada com o mercado e a mídia. Sobre o protagonismo de Emicida a essa nova experiência de diálogo com a indústria cultural, Taperman afirma que:

O talento de Emicida como artista, sua inteligência no uso dos novos canais de comunicação possibilitados com a internet, a habilidade em ampliar e aprofundar redes de relações pessoais e profissionais, o tino comercial e a enorme capacidade de trabalho dos irmãos Evandro e Leandro e sua equipe fizeram da empresa o mais bem-sucedido negócio na história do hip-hop nacional”. (2015, p.147)

Outros rappers antes de Emicida, como Thaíde, Dj Hum, Marcelo D2, Cabal, Gabriel, O Pensador, Sampa Crew tentaram se inserir nos meios de comunicação de massa e até promover o rap como negócio; e os erros e acertos da *velha escola* foram estratégicos para as gerações posteriores, uma vez que serviram de aprendizado, inspiração e alerta. A trajetória de Leandro, o homicida da rinha, que logo em seus anos iniciais de carreira tornou-se também o artista-empresário (SANTOS, 2019, p. 267) é um dos exemplos mais profícuos dessa relação bem articulada entre rap e mercado, não apenas na forma de gestão de carreira, produção e circulação no mercado, mas também na construção de memórias sobre o povo negro afro-brasileiro.

2.2.1– A nova função social do Rap

“Metó terno por diversão, é subalterno ou subversão? Tudo era inferno eu fiz inversão. A meta é o eterno, a imensidão”
(Emicida – Faixa: “Eminência parda”, álbum AmarElo)

A pesquisadora Daniela Vieira dos Santos indaga em seu texto “‘Sonho Brasileiro’: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap” sobre as possíveis mudanças na sociedade brasileira que possibilitaram ao rap, “antes marginalizado, obter maior inserção institucional” (SANTOS, 2019, p.268). A autora responde sobre essas mudanças destacando o caráter empreendedor dos *rappers* da *nova escola* e a possibilidade de

acesso a novas tecnologias de comunicação – computador e internet – apontando-as como recursos que alteraram significativamente as principais formas de produzir, veicular, e divulgar o rap nacional. Esses espaços de produção e circulação, antes restritos a gravadoras e ao mercado fonográfico, após o advento da internet se amplificaram e impactaram diretamente ao modo como os rappers passaram a divulgar, gerenciar suas carreiras. Outra mudança importante ocorrida no país nos anos 2000 está relacionada a um debate mais efetivo sobre as políticas de ações afirmativas “que contribuíram ao surgimento de uma nova sensibilidade sobre a negritude no país e o seu lugar social simbólico” (SANTOS, 2019, p.268).

Em relação ao modo de fazer rap nos últimos anos, bem como os modos de se ouvir e recepcionar o rap, podemos dizer que ambos têm sido diretamente influenciados por acontecimentos como: o acesso a tecnologias, o desenvolvimento dessas tecnologias, a oferta de diferentes tipos de equipamentos tecnológicos e a relação de uso que se cria com esses equipamentos. Para exemplificar, podemos destacar o surgimento dos videoclipes, de equipamentos portáteis para se ouvir música como walkman, discman, dispositivos como mp3, mp4, que chegaram para substituir aparelhos fixos como a vitrola; o também surgimento das redes sociais e dos canais de streaming, que alteram a forma de entrada, circulação e distribuição da música que até então precisava se adequar a demanda das gravadoras e emissoras para existir nas centrais de produção e distribuição tradicionais. Todas essas mudanças, portanto, alteram o campo de atuação dos rappers, o campo de recepção desse gênero musical, o alcance de público e também a percepção crítica sobre o rap.

Para além dessa mudança associada ao desenvolvimento e avanços da tecnologia o rap também mudou ao longo dos anos porque precisou estar atento às demandas e aos problemas do seu tempo, pois o rap vive o seu contexto, ele não está fora da realidade em que é produzido, ele é parte dessa relação entre sociedade e fazer musical e por isso o seu fazer é alterado pelas mudanças sociais, tecnológicas, políticas e econômicas à sua volta. Conforme o rap vai se ampliando, tornando-se mais independente, chegando a mais pessoas, se integrando aos meios comuns de distribuição musical, ele passa a um patamar diferente de alcance e com isso também muda o modo como as pessoas se relacionam com ele.

Nos anos iniciais do rap no Brasil eram fortes as características de um discurso de raça e classe rigoroso, que se distanciava da necessidade dos esquemas comerciais de mercado, pois havia uma convicção dos rappers de se manter intactos, falando sobre o

que precisava ser dito, sem se vender ou se moldar ao que o mercado exigia como passaporte de entrada. Os rappers queriam colocar o dedo na ferida, e o mercado muitas vezes, para assimilá-los, necessitava que eles se enquadrassem a uma forma mais branda, menos agressiva de narrativa.

Essa incompatibilidade entre rappers e mercado produziu um abismo entre eles, e durante muito tempo esse abismo norteou o modo de se produzir, consumir e falar sobre rap, localizando-o como gênero restrito as suas comunidades, divulgado a partir de uma distribuição orgânica, e muitas vezes por esse distanciamento, tanto da sociedade quanto do mercado, ficavam isolados em seus *guetos* e o rap era taxado de música de favelado, de pobre, de preto. Porém, essa percepção sobre o gênero começaria a mudar na metade dos anos 2000, com as transformações sociais, tecnológicas e as aproximações dos rappers com o mercado e a mídia.

Como já demonstramos na seção anterior deste capítulo outros rappers e grupos de rap, cujos nomes já foram citados, podem ser também considerados importantes ao abrir caminhos para essa mudança de paradigma em relação as características do rap, seus efeitos, alcance de público, visibilidade, relação com o mercado, aproximação com a mídia, articulação com a tecnologia e etc, produzindo assim o que Santos (2019) compreende como a nova função social do rap. No entanto, a autora, ao destacar Emicida em seu estudo, justifica esta escolha uma vez que o artista ganha notoriedade nesse processo de criar sistemas de gestão do rap como negócio e se torna o maior expoente na atualidade que corresponda a tamanha propulsão a essa mudança de paradigma. Santos segue dizendo:

*O ethos empresarial do rapper é basilar para compreender as mudanças do rap no Brasil, e isso já pode ser percebido em suas ações orientadas na conciliação de artista-empresário desde elaboração da sua primeira mixtape, a já citada *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe* (2009), gravada de modo independente e coletivo, quando o artista tinha 24 anos. (SANTOS, 2019, p.269-270, grifos do autor)*

Nessa citação a autora menciona o “ethos empresarial” do rapper e a necessidade de compreensão desse caráter de gestão presente na trajetória do artista como base para o entendimento sobre as transformações no percurso do rap no Brasil. Nos apoiamos nesse entendimento de Santos (2019) para apontar que apesar das tentativas anteriores de flexibilização nas relações com o mercado e a mídia, foi Emicida quem impulsionou, de

forma mais intensa, esse segmento de rappers que fazem uso de modelo de negócio para gerir suas carreiras e a de outros artistas negros.

A autora faz uma reflexão sobre a trajetória do artista (status e ascensão social) e o novo papel social do rap na sociedade brasileira, mas não deixa de apontar as contradições e as críticas sociais existentes a alguns dos trabalhos do rapper ao se perguntar: “em que medida a obra, no capitalismo, tem condições de se desvencilhar da *forma mercadoria*?”. Santos (2019) aponta que Emicida, ao participar de programas na emissora Globo, sofre questionamentos por associar a sua imagem a uma emissora que tem em seu histórico o apoio a golpes como o de 1964 (Ditadura Militar) e o de 2013 (que destituiu a ex-presidenta Dilma Rousseff do poder). Outra ação do rapper criticada foi o comercial gravado para a empresa Nike, para a Copa do Mundo de 2014 – megaevento que articulou projetos de remoções residenciais forçadas aliados a gastos públicos superfaturados.

Santos (2019) cita Nascimento (2015) apontando sua reflexão sobre a relação da inserção do rapper no mercado *mainstream* e as contradições no discurso do rap. O gênero rap tem ocupado espaços diversos no cenário da indústria cultural brasileira nos últimos anos. Emicida se fortaleceu numa produção musical independente que lhe trouxe autonomia, mas ao mesmo tempo permitiu-se costurar uma relação amigável com a grande mídia participando de “programas populares de auditório (...) programas para uma audiência mais intelectualizada (...) vários programas da TV Globo e a relação amigável com este canal permitiu que sua música fosse trilha sonora de uma novela em 2013” (SANTOS, 2019, p. 271).

A autora analisa um comercial que o rapper protagoniza, em 2011, junto com a atriz Sophia Reis (filha do músico Nando Reis), chamado “Sonho Brasileiro” patrocinado pelo banco Itaú e pela Pepsi em que a leitura principal fica a cargo da perspectiva meritocrática de vitória e futuro. O comercial é encenado por um jovem negro e uma jovem branca, que apesar de oriundos de classes sociais distintas compartilham sonhos e desejos, dirimindo os conflitos raciais e as lutas de classes, pautando-se numa união simbólica, entre pretos e brancos, apontando para a direção de que, independente das desigualdades raciais ou sociais, basta acreditar nos sonhos e agir com dedicação e empenho para que se alcance as conquistas sonhadas. Esse comercial levantou questões sobre nesse episódio o *rapper* usar sua imagem para reforçar uma perspectiva e um projeto estético ideológico conciliatório, não distante da ideia de meritocracia – ideia que

associa a ascensão social à força de vontade, baseada no mérito e nas capacidades individuais.

No entanto, a despeito das críticas de alguns episódios pontuais, o rapper conquistou legitimidade, respeito e reconhecimento na cena musical brasileira. Emicida coleciona prêmios e indicações como Grammy Latino (com o álbum AmarElo), Cannes (com o projeto Silêncio), *International Emy Awards, Best International Act (BetAwards 2021)*, Homem do ano na música pela Revista QG e o Prêmio Multishow 2021. Alguns defendem que é fundamental ao rap buscar sair das margens e ocupar espaços. Emicida ratifica esse pensamento, quando afirma que faz “uso da TV como um meio de circulação das suas ideias” (SANTOS, 2019, p.275).

Essa contradição, portanto, não é nova no rap, já aparecia na trajetória dos cantores da *velha escola* inicialmente alheios ao movimento de aproximação com a grande mídia e as grandes marcas. Rappers como Mano Brown, da geração que inaugura o rap no Brasil, antes bastante arredio a ideia de participar de programas de televisão, dar entrevistas, etc., começa nos anos 2000 a flexibilizar esse distanciamento. Um dos exemplos dessa flexibilização foi a participação do rapper, em 2007, no programa Roda Viva da TV Cultura. E ao aceitar o convite, Mano Brown causou certo espanto na mídia. Fernando Barros e Silva, jornalista da Folha de São Paulo, há época, considerou a ida de Mano ao programa “um acontecimento” (TAPERMAN, 2015, p.82).

Os Racionais que antes se mantinham fora das centrais de produção, com o tempo se permitiram dar entrevistas, ter um *site* e até sua produtora própria (*Boogie Naipe*), bem como uma assessoria contratada. Ao começar a rever sua posição e flexibilizar seu pensamento, os Racionais reforçaram essa aproximação com o mercado, aceitando alguns convites para contratos publicitários e participação em eventos patrocinados por grandes empresas – como, por exemplo, em 2009 quando aceitam ser capa na revista Rolling Stone (TAPERMAN, 2015, p.81); a participação, em 2010, de uma ação promocional promovida pela Nike para a Copa do Mundo daquele mesmo ano –, campanha que rendeu ao grupo “algo perto de 100 mil reais” (TAPERMAN, 2015, p.84) e em 2012 com participação no megaevento musical Lollapalooza. Sendo assim é importante destacarmos que assim como toda produção cultural, o rap também carrega suas contradições e ambiguidades:

O Racionais construiu sua trajetória sem depender dos mecanismos “centrais” de produção (...) ao longo dos últimos 25 anos, manter-se firme em uma posição de classe e ao mesmo tempo participar do mercado da música implicou lidar constantemente com as contradições de um conjunto complexo de escolhas e recusa”. (TAPERMAN, 2015, p.81)

Portanto, essa contradição passou a ser parte intrínseca do processo. No entanto, com base em Santos (2015), ao apontar seu estudo sobre Emicida, podemos dizer que não houve adaptação ou “adocicamento” – para citar Gilberto Freyre em “Casa Grande & Senzala” – pois o “pertencimento à Casa Grande tem como pressuposto algumas consequências: a submissão e o branqueamento (...) abrir mão do conflito, ser obediente, aceitar as hierarquias e seu lugar na sociedade” (SANTOS, 2019, p. 275-276). Emicida não faz isso, tem acolhido a existência do conflito, e lutado contra o racismo, por *dentro* do sistema, como ele gosta de enfatizar. Além disso o rapper saiu de sua condição marginal, isto é, de um artista à margem do *mainstream*, porque faz uso do sistema capitalista a seu favor, o corrompendo por dentro como fez o motoqueiro Fantasma, personagem dos quadrinhos, para citar essa arte admirada pelo rapper que o inspirou na escolha do nome de sua empresa: a Laboratório Fantasma.

Emicida não suaviza seu discurso, mas flexibiliza sua forma de narrar e com isso amplia seu alcance, diversifica seu público, ingressa na indústria cultural e fica. No entanto, isso não significou abrir mão do debate, não significou diluir seu teor crítico, pois Emicida segue narrando o negro como protagonista, registra e investe na produção e divulgação de memórias circulantes que reforcem a problematização dos sentidos da identidade nacional pautada numa interpretação sobre o Brasil que pouco integrou o negro como participante ativo e agente de discurso. O rapper segue questionando a desigualdade racial apontando a denúncia a um sistema que afirma quem vive e quem morre.

O racismo e a branquitude são sistemas que reforçam a perspectiva da necropolítica, termo cunhado por Achille Mbembe (2011) que quer dizer política de morte. Em outras palavras, ao indicar sentidos de uma política em prol da afirmação da ordem do Estado Nacional reforça discursos de segregação, extermínio e preconceito, afirmando quais vidas valem mais e quais valem menos. Mbembe aponta que o Estado possibilita a produção de discursos que orientam corpos à morte; é como se em nome de um discurso pela segurança e pela ordem, os corpos negros, pobres e favelados pudessem ser mortos, sem questionamentos, visando assim a garantir a estabilidade social.

De acordo com Santos (2019) esse novo lugar social do rap, mais flexível e engajado no mercado, distancia sentidos de violência e radicalismo para apresentar-se como um gênero que não se restringe a classes sociais ou nichos específicos. O rap hoje mobiliza a possibilidade de uma gestão independente, uma vez que o desenvolvimento da tecnologia contribuiu muito para a ampliação da comunicação e da difusão das novas vozes do rap, a chamada *nova escola*. Esse novo lugar simbólico, está associado, portanto, a todas essas mudanças que se desdobraram a partir do diferente cenário construído – pós *nova escola* – que inclui: maior diversidade de público, audiência que perpassa várias classes sociais, relação mais estreita com a grande imprensa e canais *main stream* e uma maior circulação desses artistas no cenário musical brasileiro reafirmando o rap como lugar desassociado da violência, da criminalidade, da morte, ativando o rap como lugar de criação, encontro, esperança e felicidade. É isso que Emicida busca reforçar com o projeto AmarElo, dirimir as mazelas e marcas que apontam nossa dor e reforçar a possibilidade do sonho também como forma de resistir e lutar, pois para os que planejam a nossa morte, viver é a maior resistência possível.

2.3 – Leandro, da rinha, e sua provocação coletiva chamada Lab

Fiz com a passarela o que eles fez com a cadeia e com a favela. Enchi de preto. (Emicida em entrevista para o jornal comunitário Voz da Comunidade)³³.

Como mencionado, anteriormente, o rap brasileiro passou por transformações significativas desde a chegada do gênero ao Brasil. Um dos expoentes que caracteriza parte dessa transformação é Leandro Roque de Oliveira, conhecido pelo nome artístico Emicida, integrante da chamada *nova escola* do rap.

O rapper nasceu em 17 de agosto de 1985 – Jardim Cachoeira e cresceu na Vila Zilda Tremembé – Zona Norte de São Paulo. Uma das maiores revelações do rap brasileiro da década de 2000 e que atualmente ocupa o lugar de um dos principais nomes do rap³⁴ no país (TAPERMAN, 2015, p.138) ao lado de Racionais MC's, MV Bill, Sabotage, Dina Di, Negra Lee, Preta Rara, Criolo, Thaíde, Djonga, Rashid, Black Alien, Baco Exu do Blues, entre outros.

³³ Entrevista realizada em 2016. Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/emicida-invade-sao-paulo-fashion-week-com-um-desfile-cheio-de-representatividade/>. Acesso em 20/02/2020.

³⁴ Segundo matéria no Blog da Deezer, plataforma de música, disponível em: <https://www.deezer-blog.com/br/emicida/> acesso em 10/01/2022.

Oriundo da periferia paulista, Leandro ganha o apelido de Emicida, nome que é uma fusão das palavras “MC” e homicida, pois devido suas vitórias constantes nas disputas em batalhas de rap os amigos diziam que Leandro “assassinava” os adversários de rima, apresentando muita habilidade no processo de improvisação. Leandro já trabalhou como pedreiro e auxiliar de escritório, mas foi como rapper que ficou conhecido na Batalha de Santa Cruz³⁵ e com seu primeiro single “Triunfo” ganhou projeção nacional.

Leandro perdeu o pai aos seis anos, é filho de Dona Jacira, que batalhou como empregada doméstica para alimentar os quatro filhos e hoje é escritora, artista, amante das plantas e da arte da tecelagem, usa o bordado para contar histórias³⁶. A mãe de Leandro e Evandro, ou Emicida e Fióti como são conhecidos nacionalmente, transmitiu aos filhos seu amor pelas palavras – amor e habilidade que cultivava desde pequena. No entanto, segundo Dona Jacira, ela nunca teve incentivo para ocupar o lugar da escrita, chegando a ser desestimulada, muitas vezes. Mas esse desencorajamento ficou no passado, pois recentemente atuou como colunista semanal no projeto Ecoa do site UOL com o “Café com Dona Jacira”³⁷, participou também como artista no desenvolvimento de peças para a coleção de roupas da LAB – a Laboratório Fantasma empresa gerida por Emicida e Fióti sobre a qual falaremos melhor mais à frente – e foi a partir dessa coleção que teve sua arte – bordados, ao estilo patchwork – na passarela de uma das edições da famosa São Paulo Fashion Week em 2017³⁸.

Desde o início de sua carreira, Leandro – com suas canções e atitude – diz o que sente, coloca em pauta a luta e as demandas dos negros, canta sua vivência, e com isso exhibe cotidianamente sua obra através da escrita, do ritmo e do corpo. O rapper utiliza estratégias discursivas que apontam agressividade e combate, mas não somente, para que não achem que o negro é apenas dor. O racismo nos tira o direito de sermos algo além do pouco, nos vulnerabiliza. E quando se tem apenas uma história única³⁹ – de dor, violência,

³⁵ Batalha freestyle que rolava desde fevereiro de 2006 (TAPERMAN, 2015, p.127)

³⁶ Matéria para o site UOL disponível em <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/dona-jacira-fala-sobre-o-amor-pela-escrita-e-sobre-sua-nova-coluna-no-uol/#page1> Acesso em 10/02/2022.

³⁷ Apresentou textos de abril a dezembro de 2021 no ECOAUOL. Disponível em <https://www.uol.com.br/ecoa/blogs-e-colunas/> acesso em 10/02/2022

³⁸ Disponível em <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza/bordados-feitos-pela-mae-de-emicida-serao-destaque-da-lab-na-spfw.70001704056> Acesso em 15/01/2021

³⁹ Link da palestra “O perigo da história única” proferida pela nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no TED Talk, em 2009. A palestra hoje está traduzida para 49 línguas. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt Acesso em 12 de dezembro de 2021.

inferioridade e incompetência – sendo narrada, veiculada e difundida sobre os negros, a memória produzida estará também atrelada a essa interpretação única estereotipada que aniquila nossa dignidade.

Emicida apresenta, portanto, além desse caráter combativo – muito presente em seus trabalhos iniciais – estratégias discursivas de vida, estratégias de esperança, ironia, amor, alegria, paz e leveza, principalmente na produção de seu último álbum *AmarElo*, apontando, assim, caminhos para além das marcas e cicatrizes sob as quais, geralmente, as pessoas negras são lidas. Ter o amor como estratégia é o movimento de alguém que acredita na reinvenção, que propõe novas relações com o mundo, com a natureza, com a sociedade, sempre pautando essas relações na energia da possibilidade do encontro. Movimento de quem acredita que a construção de memórias acontece no presente, na prática, com letra, canto e corpo. Emicida contraria as estatísticas, e diferente de muitos amigos seus de infância, que morreram por conta da criminalidade, fez a escolha de usar o rap como arma, criou e aproveitou oportunidades e segue fazendo sua luta, pois como ele mesmo afirma em entrevista ao *Nexo* jornal: “Não é uma carreira, é uma causa”⁴⁰.

Leandro é rapper, cantor, compositor, ativista, empresário, apresentador, escritor, produtor musical, desenhista e poeta. Tem a rua como lugar de encontro, potência e visibilidade, e é através de suas composições, produções e vida que tenta abordar outras possibilidades de memória, afeto e experiência para os negros. “A rua é noiz” é uma das frases consagradas pelo rapper, é seu principal refrão, e foi nessas mesmas ruas, nas batalhas de rimas da periferia de São Paulo, que Emicida começou sua articulação para alcançar seu lugar na luta por um mundo mais justo, humano e digno. Ao analisar suas rimas, e sua trajetória artística, percebemos sua liberdade de reinvenção permanente, apresentada numa liberdade corpórea discursiva que enfatiza a criatividade e o amor também como formas de combate.

A relação com a mídia, que na geração dos rappers dos anos 80, 90 era complexa, hostil e atribulada, com a chegada da *nova escola* do rap, nos anos 2000, começa a mudar e a se realinhar, passando a dialogar melhor com a mídia a ponto de, em alguns casos, integrá-la. Como é o exemplo de Emicida, que de 2010 a 2012, integrou a equipe da TV Cultura como apresentador do programa *Manos e Minas* e atualmente compõe o elenco do GNT, integrando o programa *Papo de Segunda*, que desde sua última formação iniciada em março de 2018⁴¹, é composta por Emicida, Fábio Porchat, Francisco Bosco e

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI>. Acesso em 10 de abril de 2021.

⁴¹ Disponível em: <https://rapresentando.com/emicida-entra-para-o-time-do-papo-de-segunda-do-gnt/>

João Vicente de Castro; um programa que discute, de forma informal, diversos assuntos da atualidade. O rapper também já apresentou eventos internacionais como o Festival Coachella, e o Back2Black, em Los Angeles (2011) e Londres (2012), respectivamente.

Como vimos anteriormente, neste capítulo, Emicida não foi o primeiro rapper a promover essa articulação intensa entre rap, mídia e mercado; mas com certeza foi um dos pioneiros a levar a profissionalização do rap tão longe. Leandro já inicia sua carreira com essa preocupação empresarial e em maio de 2009, no ano seguinte ao lançamento da icônica faixa “Triunfo”, deixou de ser apenas mais um cantor de rap da periferia para ser o gestor da sua carreira, apresentando sua estratégia de “fazer as bases”⁴² não apenas para si, mas ao longo, também para “os seus”, isto é, artistas pretos como ele, que também passavam por dificuldades para se estabelecer no mercado da música.

A intenção é o voo ser coletivo. Como produtor e empresário artístico, busca elevar a autoestima e as possibilidades de alcance de outros artistas *de quebrada* – como dizem sobre quem vem da periferia – e assim nasce a Laboratório Fantasma ou Lab, como chamam os mais íntimos. A Lab – criada em 2009 em parceria com seu irmão, também cantor, produtor e empresário Evandro Fióti – pode ser definida como um “modelo de negócio que se apropria da cultura de forma politicamente engajada” (EMICIDA:2019, p.131) ou “Hub de entretenimento que tem como missão transformar os lugares através da música e do amor”, segundo o perfil da empresa na rede social Instagram⁴³.

A empresa, que se iniciou como coletivo batizado de “Na Humilde Crew” e completou dez anos em 2019, é hoje “gravadora, editora, produtora de eventos e marca de streetwear”, e desde o seu início, em 2009, “trabalha com o propósito de transformar a realidade do mercado da música e da moda, colocando a cultura das ruas como protagonista”⁴⁴. A Lab deu “tinta” para que Leandro pegasse a caneta, contasse sua própria história e coletivamente abrisse espaço para revelar e produzir também outros talentos negros, que se tornaram muito além de clientes, parceiros.

Fã de história em quadrinho, foi através dela que o rapper definiu o nome dado a sua empresa: Laboratório Fantasma, em homenagem ao Motoqueiro Fantasma, personagem da editora norte americana *Marvel Comics* que o inspirava, principalmente, por sua capacidade de combater o sistema *por dentro*. De acordo com o texto do jornalista

⁴² Expressão utilizada para indicar que foi feita uma base musical (uma batida) para que o cantor venha “por cima” com a letra.

⁴³ Disponível em: https://www.instagram.com/lab_fantasma/?hl=pt-br Acesso em 15 de outubro de 2021.

⁴⁴ Disponível no site institucional da Lab em: <http://www.labfantasma.com/>

e radialista Marcílio Gabriel⁴⁵, para a Antologia da Mixtape organizada por Emicida, o rapper elevou a música rap independente a outro estágio, impulsionando uma nova dinâmica para o segmento e para “o modelo de consumo de trabalhos musicais” (EMICIDA, 2019: p.23), tornando a Lab relevante no mercado musical, pelo seu posicionamento, postura e atuação que buscou e busca quebrar preconceitos em relação à cultura preta. Com a Lab, Emicida virou o jogo contra a miséria, e mais que isso, mudou as regras (EMICIDA:2019, p.130).

Lá se vão doze anos de Lab, como oficina de sonhos, e uns dezoito de carreira, sendo treze desde o barulho desmedido que fez seu primeiro *single* de sucesso gravado (*Triunfo*) e doze anos desde o estrondo que sua primeira Mixtape – “Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe” – provocou na cena do rap nacional no final dos anos 2000.



Fig.1 – Print - Emicida segurando um exemplar de sua primeira mixtape (2009)
Fonte: Documentário AmarElo

⁴⁵ Marcílio criou, em 2006, o programa Freestyle, um podcast sobre rap. Canal do programa Freestyle disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/channel/UC90Yrpd3hFpZpetOBg6Jx0A>, acessado em 28 de setembro de 2021.



Fig.2 – Print - Emicida carimbando a capa de sua mixtape (2009)
Fonte: Documentário AmarElo

Para viabilizar sua primeira Mixtape – coletânea de faixas musicais – em 2009, Leandro propôs como solução, para os custos dessa produção, contar com a colaboração da família e de amigos para organizar uma produção independente e artesanal, mostrando na prática que nem sempre a escassez é sinônimo de incapacidade ou desqualificação. E assim fizeram: *queimaram* as mídias de CDs, depois as embalaram individualmente num papel pardo (craft), um a um cortado e carimbado com desenho personalizado, cuja arte gráfica tinha sido feita pelo próprio Leandro. Depois disso foi para rua, de forma independente, vender cada CD a dois reais no estilo “boca a boca”. Vendia após seus shows, durante outros eventos de hip hop, ou até mesmo pela internet (SANTOS, 2019, p.270). Nesse corre independente, contando com a colaboração de alguns amigos não só na execução, mas também nas vendas, o rapper vendeu mais de 10 mil unidades (TAPERMAN, 2015, p. 139). De acordo com o jornalista Marcílio Gabriel, “Emicida fez acontecer, empreendeu, incentivou, motivou, inspirou, se tornou referência (...)” (Emicida, 2019, p.23).

Em entrevista à Rap TV, em novembro de 2019, Emicida fala da importância de uma empresa como a Laboratório Fantasma na cena musical brasileira para promover autonomia e independência de artistas negros no *hip hop* e rap, apontando que a gravadora independente “é um exemplo do que é a reforma agrária da música brasileira”⁴⁶, enfatizando a dificuldade de acesso à gravadoras *mainstream* que muitas vezes enxergavam o *hip hop*, o samba e o funk como gêneros menores.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TtNUIQeYNL0&t=1065s>. Capturado em 08/10/2020

Nessa mesma entrevista o rapper fala sobre o lançamento do seu álbum (AmarElo), no Theatro Municipal de São Paulo, em 2019, e enfatiza: “a gente dá passos coletivos”, evidenciando uma característica muito importante da Laboratório Fantasma: a coletividade. Emicida destaca que quando um negro adentra um espaço elitizado que por muitas vezes foi negado aos negros (como por exemplo o Theatro Municipal de São Paulo, ou o evento de moda São Paulo *Fashion Week*), faz essa conquista ser não apenas de um, mas de todos. Voar alto e juntos, portanto, é característica fundante da Laboratório Fantasma.

Para o sociólogo Márcio Macedo, empresas como a Lab nos anos 2000 não eram simplesmente negócios, mas iniciativas comerciais, cultural e politicamente engajadas, que buscavam questionar o racismo vigente na sociedade brasileira, reverter estigmas associados à juventude pobre e majoritariamente negra (...)” (EMICIDA, 2019, p.131). E aponta que:

“A relação entre moda, estilo, consumo e Hip Hop não é algo novo. O Hip Hop é uma cultura juvenil urbana, originário de um contexto de escassez econômica e violência que jovens afro-americanos e latinos viviam na Nova Iorque dos anos 1970 (...) Em poucos mais de 40 anos de existência, a cultura Hip Hop desenvolveu aspectos políticos e também vingou”. (EMICIDA, 2019, p.131)

A Laboratório Fantasma iniciou seus trabalhos no apartamento da família, no Tucuruvi (SP), e pouco depois teve um novo endereço próprio para chamar de seu, sendo lá possível não só instalar equipamentos novos, como também “com a ajuda de um amigo, Mundico, que já colaborava nas vendas de CDs (...) produzir bonés, camisetas, agasalhos, criando um sistema de vendas pela internet”. (TAPERMAN, 2015, p. 140). Emicida nutre desde pequeno o amor pelo desenho, que depois se aprofundou para o Design e foi ainda no início de sua carreira que o rapper cria a semente para a própria marca de *streetwear* da Lab (com uma pegada urbana e ancorada na diversidade), que anos depois estreou em um dos principais eventos de moda da América Latina, o São Paulo *Fashion Week*, evento que acontece na capital paulista desde 1996.

Em 2016, na 42ª edição deste evento de moda de São Paulo, a marca Lab ocupou novos espaços garantindo sua estreia com uma coleção inspirada num samurai negro chamado Yasuke. Misturando referências da cultura japonesa e da cultura africana, em parceria com o estilista João Pimenta, investiram nas peças com estampas gráficas trazendo a determinação estratégica de um samurai com a energia e força da cultura africana. Emicida destaca a importância desse samurai negro que “assim como o LAB

representa a quebra de paradigmas e estereótipos”, mostrando um desfile que ecoa a voz das ruas. O rapper diz: “O Brasil possui a maior comunidade de japoneses fora do Japão e é o país que mais tem preto fora da África. Não existe lugar melhor no mundo para que essa homenagem aconteça”⁴⁷.



Fig. 3 – Print – Emicida no desfile São Paulo Fashion Week - agosto 2017
Fonte: Documentário AmarElo

Sobre a 44ª edição do SPFW⁴⁸, ocorrida em agosto de 2017, Emicida usa o cenário de fundo da passarela para fazer alusão ao vôo dos pássaros, essa referência à liberdade que está presente também no título da sua coleção: “Avuá”⁴⁹. Logo no início do desfile e durante todo ele uma imagem em movimento no telão principal mostrava uma revoada de pássaros, enquanto os modelos desfilavam e os *rappers* convidados entoavam a música homônima ao nome da Coleção, feita exclusivamente para o desfile. Parte da letra dizia: “*Eu vim de lá onde o céu não é limite. É coragem, impulso pra prosperar. Fiz o impossível de onde eu vim / (...) / Meu super-herói foi a música. Me deu asas, asas. Poesia, avuá*”. A metáfora do vôo coletivo dos pássaros não fica só na tela, mas também na prática. As costureiras da Lab, que produziram as roupas para o desfile, por exemplo, estiveram presentes no dia do evento da marca para assistirem ao resultado de seus trabalhos, suas obras. As costureiras não foram excluídas do processo, como normalmente acontece com a mão de obra que trabalha no ramo da indústria da moda, uma vez que na

⁴⁷ Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/emicida-invade-sao-paulo-fashion-week-com-um-desfile-cheio-de-representatividade/>. Capturado em 20/10/2020.

⁴⁸ Desfile da Lab disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i01VwrFHLgE>. Acesso em 20/10/2020

⁴⁹ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/08/31/interna_diversao_arte.622500/rapper-negro-e-barrado-do-proprio-desfile-da-sao-paulo-fashion-week.shtml. Acesso em 20/10/2020

perspectiva da Lab elas são parte significativa do processo e do resultado. Nesse desfile o voo dos pássaros indica identificação com a coletividade e possibilidades futuras de caminhos sonhados juntos.

A marca, criada por Emicida e Fioti, únicos empresários negros no *backstage* do SPFW das edições em que participaram, ratificam a ideia não só de empresários e rappers “fora do padrão”, mas também propuseram um elenco diverso para o desfile, considerado pelo mundo da moda como “fora do padrão” de beleza eurocentrado normatizado. Apresentaram, portanto, uma diversidade de cores, gênero e corpos, mostrando que assim como na música, na moda a marca também visa produzir representatividade, combater o preconceito, questionar os padrões de beleza e valorizar a diversidade e a cultura afro-brasileira, se distanciando de qualquer estereótipo que reduza qualquer pessoa as marcas que lhes foram impostas pela sociedade. Emicida afirma em entrevista ao jornal comunitário independente Voz da Comunidade: “Fiz com a passarela o que eles fez com a cadeia e com a favela. Enchi de preto”⁵⁰. A Lab estreou na 42ª edição do evento SPFW⁵¹ em outubro de 2016 (Coleção: Yazuke, tendo como referência uma mistura entre o Oriente e a África) e participou também da 43ª (Coleção Herança, tendo como referência o Samba)⁵² e 44ª (Coleção Avua, tendo como referência a escrita, o canto e o vôo)⁵³, ambas em 2017 (março e agosto, respectivamente).

O rapper iniciou seu interesse por esse ramo da moda e da confecção de roupas, da produção de mercadorias da cultura hip-hop ainda no início da carreira, quando a partir da Lab já investia na criação de peças estampadas com frases das suas músicas com a intenção de vender esses itens para todo tipo de pessoas que compunha seu público. A preocupação no desfile do SPFW era que sua marca trouxesse roupas que vestissem pessoas comuns, possibilitando uma modelagem tamanho *plus size* e itens que servissem para vestir homens e mulheres, sem distinção, uma marca que buscasse ser inclusiva e democrática. Nessa mesma entrevista para o Voz da Comunidade, Emicida afirma que sua marca “é inspirada nas ruas, com um olhar que parte de um outro Brasil, que discorda e desafia os padrões impostos por uma sociedade com a qual não concorda”⁵⁴.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/emicida-invade-sao-paulo-fashion-week-com-um-desfile-cheio-de-representatividade/>. Acesso em 20/20/2020.

⁵¹ Disponível em <http://www.labfantasma.com/spfw-n42-lab-yasuke/> acesso em 10/10/2020

⁵² Disponível em: <http://www.labfantasma.com/spfw-n43-colecao-heranca/> acesso em 10/10/2020

⁵³ Disponível em: <http://www.labfantasma.com/spfw-n44-colecao-avua/> acesso em 10/10/2020

⁵⁴ Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/emicida-invade-sao-paulo-fashion-week-com-um-desfile-cheio-de-representatividade/>. Capturado em 20/10/2020.

O *hip hop* é uma cultura de compartilhamento, que reafirma valores base para a periferia, para os pretos e para a humanidade. O *hip hop* se negou a ser apenas entretenimento, é, também prática artística, política e educacional. O rapper aponta que curiosamente quem o ensinou sobre autoestima e história do povo negro não foi a escola, mas o rap, e que essa é a realidade também de muitos que vieram da mesma origem dele, enfatizando a linguagem enquanto ação, uma vez que as palavras apresentadas nas letras de rap produziram mundos, criaram possibilidades. Em entrevista realizada em 15 de julho de 2021 para o podcast intitulado Podpah – canal localizado na plataforma de vídeos Youtube com 4,7 milhões de inscritos – o artista afirma e reforça a coletividade como elemento intrínseco ao movimento quando diz que “o hip-hop é cultura, é estilo de vida (...) o hip-hop só produz vitória coletiva, se não for coletiva não é do hip-hop”.

O movimento cultural *hip hop* brasileiro não é apenas um gênero consequência da cultura norte-americana. O rap nacional é consequência principalmente das ideias, construções e existência de muitos, tendo como referência e influência outros gêneros, também transgressores, como o samba. O discurso afirmativo do rap, essa denúncia afiada, é fruto de uma luta que não começou ontem, mas há quase 500 anos atrás na resistência que os escravos enfrentaram para sobreviver. Podemos perceber essa resistência em tantas outras experiências ao longo das constantes tentativas de apagamento físico e simbólico dos negros.

Emicida critica o fato do *hip hop* ser compreendido apenas como arte preta, questiona o porquê a arte produzida por pessoas pretas recebe o carimbo de arte preta e a arte produzida pelas pessoas brancas é chamada apenas arte, de forma plena. O que os brancos fazem é *alta cultura*, o que os pretos fazem? Que parâmetros definem a dose dessa plenitude? Na faixa Ismália, em seu último álbum, AmarElo, lançado em 2019, Emicida diz que a “felicidade do branco é plena”, enquanto “a felicidade do preto é quase”, evidenciando uma discriminação histórica e contínua com os negros, discriminação que atravessa também suas manifestações culturais como a música, seja no samba, no funk ou no rap.

O primeiro álbum de estúdio do rapper *O Glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, lançado em 2013, por sua gravadora independente, traçou relação com diferentes gêneros musicais como o samba, o funk carioca, a *soul music* e o pop-rock brasileiro, mostrando sua capacidade de produzir música contemporânea, trazendo a participação de vários artistas de gêneros distintos para compor o álbum. Essa é uma das facetas do cantor, que consegue articular com o rap outros gêneros musicais e ritmos, de maneira que pareça

uma coisa una. Em evento organizado pela Boitempo, em 2017, Emicida aborda esse tema e diz: “Nossa música é estigmatizada como um gueto dentro da música, mas quem transformou o hip hop num gueto foi a perspectiva da sociedade. Porque o hip hop ele nasceu misturando salsa e break dance (...), sampleando soul e jazz”, deixando claro que o *hip hop* desde seu surgimento se comunica com outros ritmos, outras culturas, pauta o encontro.

O álbum *Amarelo*, composto por onze faixas e lançado em novembro de 2019, faz parte de um projeto homônimo que se inicia muito antes de 2019, e é resultado de anos de vivência, pesquisa e viagens de Leandro. O álbum é o terceiro gravado em estúdio, e tem como eixo central a relação humana. Do projeto do álbum surgem desdobramentos e ocupações em multiplataformas como séries de podcasts, uma coleção de moda urbana e um documentário. Emicida apresenta AmarElo não apenas como um projeto musical, mas um experimento social, é assim que o rapper chama este projeto, uma vez que com ele busca também nos convidar a nos entendermos como parte de um sistema, em que cada elemento dessa engrenagem está interligado. O rapper busca com esse convite propor uma mudança de comportamento, uma reflexão que nos promova empatia, respeito a diversidade e soluções pensadas a partir da coletividade. É na reprodução contínua da violência colonial constantemente atualizada que se reforçam, no imaginário social, imagens, representações, discursos, narrativas e memórias que justifiquem a necropolítica⁵⁵ cotidiana, uma política de morte e extermínio. AmarElo é uma estratégia de luta para mudar esse quadro. É um projeto que fala sobre sonhos, amor e elos.

O show de lançamento do álbum aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo, e Emicida afirma que não foi à toa que escolheu aquele edifício. No documentário ele diz:

essa é a nossa forma de dizer pra todas as pessoas, que tem uma origem que nem a nossa, que a gente precisa sim ocupar esse tipo de espaço, esse tipo de ambiente (...) AmarElo é isso, devolver pras pessoas que tiveram sua dignidade roubada, o direito de sonhar”. (EMICIDA, DOCUMENTÁRIO, 18:56)

Nosso objeto principal de análise nesse estudo é o documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, que foi escolhido como recorte uma vez que através dele podemos fazer relação com a memória, a partir da concepção da formação político-social do Brasil e também, como já foi mencionado na introdução, porque a própria obra se coloca como uma produção que busca romper e desafiar as representações convencionais que se tem

⁵⁵ Conceito apresentado por Achille Mbembe (2018)

sobre os negros no Brasil. Com esse álbum, Emicida afirma que é no encontro que se contempla a existência. E usando a metáfora do prisma aponta que temos sido iluminados, por séculos, por uma luz branca, eurocêntrica e que o álbum amarelo se propõe a ser um prisma que decompõe informação euro centrada em conhecimentos diversos.

A produção artística do Emicida é atravessada por sua história pessoal. Uma das principais funções da sua arte tem sido combater o racismo e seus mecanismos de perpetuação. E não faz isso sozinho. Foi sua conexão com a rua, com os espaços públicos e com o improviso, que possibilitaram que características como flexibilidade e autonomia fossem realidade em sua trajetória. Emicida se faz múltiplo e vai além da perspectiva de performance violenta ou criminoso que parte da sociedade ainda impõe ao jovem negro rapper, oriundo da periferia. O artista também se distancia da ideia de dependência do mercado fonográfico, ao se tornar um rapper independente dono sua própria gravadora. Assim, Emicida entoa com seu canto, sua arte e sua vida, performances até então pouco visualizadas como possíveis para meninos negros e pobres.

Emicida dribla os regimes de verdade desde suas primeiras rimas e apresenta, até hoje, formas inventivas de lidar com a violência, a dor e a precariedade. Exemplo disso é quando nos oferece um projeto como AmarElo, que tem a intenção de ser mais que um álbum musical, mas uma revolução. AmarElo fala sobre sonho, sobre amanhecer, sobre pontos solares frente a essa escuridão política e social que nos assola, nos lembrando que não só é preciso sonhar, juntos, coletivamente, como também é preciso lembrar que isso é possível.

CAPÍTULO III - Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes: percursos metodológicos e análise do documentário.

Neste capítulo dedicamo-nos à exposição dos caminhos metodológicos traçados para esta pesquisa e à análise de três trechos selecionados da obra audiovisual destacando discurso e imagens sobre a missão do álbum AmarElo, a importância do movimento negro e a ressignificação e afirmação do termo negro. A análise dos dados – realizada a partir do constructo teórico metodológico de índices linguísticos (SILVERSTEIN, 2003; MELO; MOITA LOPES, 2014), e de uma perspectiva de análise de recursos semióticos, que considera planos, enquadramento, posicionamento e profundidade da imagem, gestos e cores (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006 apud FERREIRA; MELO (2017) – propõe sentidos e valores, bem como discursos e memórias que estão sinalizadas nesta obra audiovisual.

3.1 – Caminhos metodológicos da pesquisa

Após uma contextualização sobre as origens da cultura hip-hop e o rap, destacando a chegada do gênero no Brasil e apresentando o rapper Emicida, como expoente significativo desse movimento, expomos nesta seção os caminhos metodológicos desta pesquisa aqui em curso.

E para iniciar essa breve contextualização do percurso metodológico apontamos que por conta da pandemia do Covid-19, e da necessidade, frente aos desdobramentos da pandemia, da mudança de objeto de pesquisa, decidi atrelar aos meus estudos do mestrado questões que estavam bastante latentes e muito presentes em mim nos últimos anos – a compreensão da minha condição de mulher negra no mundo. Essas inquietações e descobertas foram reforçadas após o atravessamento da disciplina eletiva de raça que cursei, no segundo semestre de 2019 no programa de mestrado de Memória Social, oferecida pela professora Glenda Melo (que se tornou minha orientadora) e pelo professor Paulo Melgaço. A partir das reflexões realizadas durante esta disciplina e frente ao cenário de instabilidade social e política que estávamos vivendo no Brasil, percebi a importância de articular meu objeto de pesquisa de forma mais direta e precisa com as relações étnico-raciais. Pois ao compreender a linguagem como ação, entendemos nossas pesquisas como forma direta de agir no mundo.

Sendo assim, a atual pesquisa se iniciou com a intenção de se dedicar à análise de algumas canções do rapper Emicida, que estivessem diretamente relacionadas às questões étnico-raciais. Para iniciar os trabalhos de revisão bibliográfica, entre julho a dezembro de 2020, fiz um breve mapeamento da produção acadêmica sobre o rapper e sua produção artística. A busca aconteceu nos portais e base de dados de busca de artigos científicos como o Portal de Periódicos da Capes, da biblioteca eletrônica Scientific Electronic Library Online (SciELO), Google Acadêmico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Sistema Integrado de Bibliotecas Universidade de São Paulo (SIBi) para citar alguns dos repositórios utilizados. Como critério de busca utilizei os seguintes índices linguísticos: Emicida, Rap e também essas duas palavras combinadas: Emicida + Rap, e selecionei aqueles artigos em que aparecia o nome do rapper diretamente no campo *título* ou no campo *resumo* da publicação – e nesse primeiro levantamento ao buscar sentidos para os resultados encontrados, percebi que boa parte dessas pesquisas (artigos, dissertação, tese) relacionavam a obra do rapper a contextos educacionais, culturais e políticos, encontrando poucas produções que evidenciassem a sua obra a partir de uma perspectiva da memória.

Paralelo a essa busca de publicações, na tentativa de entender melhor sobre a trajetória artística/política do rapper, identificamos na plataforma de buscas Google diversas entrevistas sobre o artista. Inicialmente, para o critério de busca, utilizei a terminologia Emicida, seguida da palavra entrevista. No entanto, ao longo desse período de buscas, entre outubro 2020 e março de 2021, me deparei com muitas entrevistas que falavam sobre o trabalho mais recente do rapper: o Álbum e o Documentário AmarElo. No entanto, um critério importante para considerar o documentário como objeto de pesquisa, foi perceber, nas leituras feitas nessa fase inicial da pesquisa, que todo percurso artístico do rapper estava reunido na criação de AmarElo. A partir de então, observei a relevância do documentário AmarElo, que de alguma forma, sintetizava os 13 anos de carreira do rapper, seu percurso artístico, político, e o próprio percurso de sua militância, empresarial, de luta para que outras narrativas e memórias sobre a população negra fossem contadas.

O documentário⁵⁶ é o registro desse movimento do rapper para falar de si, e do seu processo de descoberta e transformação para produzir o álbum AmarElo. O filme trata desse encontro que começa muito antes do show de lançamento do álbum. Como

⁵⁶ Trailer oficial do documentário “AmarElo – É Tudo Pra Ontem”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ9hCN0ZYSg>. Acesso em 20/03/2021.

Emicida mesmo diz em seu último single *Sobe Junto*, lançado em fevereiro de 2022, em que enfatiza o *hip hop* como uma luta coletiva, e afirma que essa luta começou muito antes dele: “Meu canto nunca foi só meu, vem de longe, papo de séculos”; e sobre a importância da vitória não ser um caminho individual no hip hop, o rapper diz na mesma canção: “Se você vencer sozinho, a vitória é do sistema”.

O projeto “AmarElo” estreou com o lançamento do álbum homônimo em novembro de 2019, no Theatro Municipal de São Paulo – álbum vencedor do Grammy Latino na categoria: melhor disco de rock ou música alternativa em língua portuguesa. O desdobramento do projeto AmarElo culminou em diversos produtos, incluindo um documentário que estreou na plataforma de vídeos streaming Netflix, em 08 de dezembro de 2020. E é sobre ele que vamos falar aqui nessa pesquisa.

Emicida, em entrevista⁵⁷ para o grupo Abril – sobre suas motivações para transformar o Álbum “AmarElo” em filme, – diz: “O documentário joga luz numa parte da história do Brasil que foi invisibilizada e a que nem os próprios brasileiros tiveram acesso”. O rapper contextualiza alguns acontecimentos da história do Brasil para nos convidar a refletir sobre a história do país e sobre a história da música popular, a partir de outra embocadura: pelos olhos e produção dos negros como centralidade do debate, nos convidando, assim, a uma outra narrativa sobre negritude. Ao tratar a história do país articulada a uma luta antirracista, nos traz questionamentos e reflexões sobre a escravidão, sobre a história da cidade de São Paulo, a gentrificação dos espaços, imigração, apagamento histórico dos negros e suas produções em diáspora. Ao falar da cultura *hip hop*, apresenta o rap como instrumento de conexão entre as classes operárias e às ideias dos intelectuais pretos brasileiros. A partir de então, a pesquisa voltou-se para a interlocução entre memória e relações étnico-raciais, tendo o documentário como objeto de análise.

3.1.1 – Metodologia de pesquisa

A metodologia utilizada é a qualitativa interpretativista (MOITA LOPES, 1994; GONDELBERG, 2011), que busca interpretar os diversos significados, e sentidos que constituem um fato. As bases da pesquisa interpretativista se diferenciam da pesquisa

⁵⁷ Entrevista disponível em https://elastica.abril.com.br/especiais/emicida-amarelo-netflix-documentario/?utm_source=pushnews&utm_medium=pushnotification. Acesso em 20/03/2021.

positivista do ponto de vista ontológico, epistemológico e metodológico, conforme nos aponta Moita Lopes (1994). O modo de fazer científico, pautado nas demandas e necessidades das ciências da natureza, preocupa-se com estatísticas e observação direta que resultem em leis e generalizações. Este modelo é considerado a maneira clássica de se fazer pesquisa. No entanto, não é suficiente às pesquisas em Ciências Sociais, uma vez que a natureza do objeto de investigação das Ciências Naturais (exterior ao homem e à vida social) é muito distinta das Ciências Sociais (cujo objeto é o mundo social e o objetivo é investigar os múltiplos significados que constituem as realidades). Defender a perspectiva interpretativista como modo de produzir conhecimento nas Ciências Sociais é compreender que o objeto de estudo desta área não demanda o mesmo objetivo, o mesmo resultado, os mesmos meios e procedimentos utilizados pelas Ciências Naturais, e por isso, necessita de técnicas e procedimentos diferentes (1994, p.331).

Mirian Goldenberg (1997;2011), aponta as diferenças entre a sociologia positivista - que propõe o modelo positivista aplicado a vida social (Augusto Comte; Émile Durkheim) - e a sociologia compreensiva - que aponta uma compreensão interpretativa das experiências dos indivíduos dentro do contexto em que essas experiências são vivenciadas (Wilhelm Dilthey; Max Weber), preocupando-se, portanto, com o significado das ações sociais. A sociologia compreensiva se utiliza da pesquisa qualitativa, rompendo com a ideia de que pesquisa científica é uma atividade neutra, objetiva, importando compreender o significado construído pelo participante (etnografia) naquele contexto social específico.

Goldenberg (1997;2011) afirma que metodologia significa “o estudo dos caminhos a serem seguidos, dos instrumentos usados para se fazer ciência” (2011, p.105). Ao entendemos as Ciências Sociais como ciência que lida com “emoções, valores e subjetividades” (2011, p.18), afirmamos que ela rompe com a abordagem que compreende o sujeito separado do objeto do conhecimento; e defende que se objeto de investigação das Ciências Sociais é diferente dos fenômenos físicos das Ciências Naturais, necessita, portanto, objetivos e métodos de pesquisa também distintos, como nos afirma também Moita Lopes (1994): “o que é específico, no mundo social, é o fato de os significados que o caracterizam serem construídos pelo homem, que interpreta e reinterpreta o mundo a sua volta” (1994, p.331), produzindo assim diferentes possíveis realidades; o autor também nos lembra que “a investigação nas Ciências Sociais tem que dar conta da pluralidade de vozes em ação no mundo social e considerar que isso envolve questões relativas a poder, ideologia, história e subjetividade” (1994, p. 331).

O significado é, portanto, construído socialmente, a partir de diversas realidades. Na visão positivista, a realidade é passível de ser reduzida a uma causa; na interpretativista importa os significados, os sentidos, que ao interagirem, os homens – participantes do mundo social – constroem. Não estamos, portanto, à procura de um conhecimento absoluto ou de uma verdade única esclarecida e desvelada a partir dessa pesquisa; buscamos apontar interpretações do mundo, histórica e politicamente contextualizadas.

O foco dessa abordagem está, portanto, no processo, e não no resultado ou produto (Moita Lopes, 1994, p. 332). Ao afirmar que a “linguagem possibilita construção do mundo social e é condição para que ele exista” (1994, p.331), podemos entender que o mundo social é construído pela e na linguagem no sentido de que ela cria caminhos para sua construção e também para sua compreensão. É através da linguagem, portanto, que buscamos interpretar o significado construído pelo investigado; para isso utilizamos alguns instrumentos de pesquisa como entrevistas publicadas por diversos meios de comunicação (revistas, sites, jornais, coletivos, canais independentes) que apresentam descrições e interpretações sobre o percurso artístico do rapper Emicida.

Como instrumental teórico metodológico, portanto, utilizamos o conceito de índices linguísticos sugerido por Silverstein (2003) para nesta pesquisa apontar valores, normas, discursos, ideologias e indicar sentidos mobilizados por atores sociais distintos como instituições educacionais, religiosas, políticas, comunicacionais, etc.

3.1.2 – Breve apresentação sobre o Documentário e os dados de pesquisa

Após apresentação da metodologia utilizada, indicaremos, nesta seção, os dados selecionados para análise, justificando os motivos pelos quais eles foram escolhidos. O documentário “AmarElo – É Tudo Pra Ontem”, é um produção audiovisual de 89 minutos, dirigido por Fred Ouro Preto, produzido por Emicida e Evandro Fióti, realizado pela Laboratório Fantasma em parceria com a Netflix. Emicida, no entanto, não apenas produz, mas também atua no documentário, como mostra a figura 4.



Fig.4 – Print – Ficha técnica do Documentário – Fonte: site Netflix

O título do filme se origina do nome do último álbum do rapper “AmarElo” – que se constitui pela junção do verbo no infinitivo “amar” e o substantivo “elo” que significa enlace, união. A ação de amar, portanto, seria o elo que nos liga enquanto humanidade. Emicida destaca a promoção do amor e da esperança como instrumento de transformação e luta. A expressão “É Tudo Pra Ontem”, utilizada no título, refere-se a urgência de uma reconstrução do modo como compreendemos e organizamos o nosso passado para então, propor outras possibilidades de futuros e presentes. O álbum AmarElo, assim como o documentário homônimo são, portanto, arte política – quando o artista assume com sua arte a busca por trazer indagações sobre o mundo e a sociedade em que vivemos, bem como produzir efeitos na estrutura de poder vigente.

O longa-metragem, intercala imagens captadas nos bastidores da gravação do álbum AmarElo, imagens do dia do show de lançamento desse mesmo álbum – no Theatro Municipal de São Paulo – imagens e áudios de arquivo, animações e entrevistas. Com essa produção audiovisual, o rapper narra outra história sobre os negros no Brasil, mostra referências históricas e artísticas que o inspiram e também aquelas que foram influência durante o processo criativo do álbum. No filme, Emicida destaca a interlocução entre o rap e o samba – apontando a importância do samba como manifestação cultural que inaugura a brasilidade – destaca também a luta dos negros ancestrais, que vieram antes e que fizeram o sonho dele possível de existir e se tornar real. O documentário, portanto,

reflete essa costura de camadas narrativas entre o processo criativo do álbum AmarElo e as imagens e músicas do show, apresentando fatos históricos, a partir de um olhar não tradicional sobre a história dos negros no Brasil e aliando a essas narrativas sua própria história e referências.

O filme apresenta o recurso técnico de “voz over” – isto é, quando um filme apresenta uma voz “de fora” que funciona como um narrador – que no caso deste documentário é a voz de Emicida narrando e conduzindo seu percurso e os fatos históricos apresentados. Esse recurso de alguma forma nos aproxima do ponto de vista do idealizador do projeto, nos auxiliando na compreensão da linha argumentativa delineada pela montagem fílmica. Emicida é, portanto, um narrador, no cinema e na vida. Durante todo o filme Emicida intercala sua narração com diálogos registrados durante o processo de produção do álbum, pronunciamentos e entrevistas de arquivo histórico, e a apresentação das músicas de seu show.

O rapper diz, ao iniciar o documentário, que para sua trajetória fazer sentido é preciso fazer uma contextualização histórica em que refletirá sobre o papel da escravidão na história do Brasil e também sobre a importância das raízes, apontando o samba e o movimento negro como dois principais pilares de sustentação na luta negra brasileira, enfatizando a coletividade como elemento essencial nesse processo de libertação. E afirma que apenas narrando a história das pessoas negras desse país consegue ver sentido em contar a sua.

Logo depois dessa apresentação inicial, Emicida anuncia seu primeiro ato – o primeiro de uma divisão de três atos. Essa divisão em atos busca, simbolicamente, propor uma separação temática fragmentada. No entanto, essa orientação temática é estrutural, e Emicida escolheu fazer uma relação entre a estrutura do documentário e seus conhecimentos sobre plantio, herdados de dona Jacira, sua mãe. Leandro, durante o período da pandemia, dedicou-se aos cuidados da horta em sua residência, ampliando sua compreensão sobre a relação homem-natureza e o entendimento sobre a importância do tempo de maturação das coisas para a existência e a conexão com o ciclo da vida.

Essa divisão, portanto, propõe uma metáfora aproximando os conhecimentos adquiridos nessa relação com o plantio, para ampliar os conhecimentos sobre a vida. O rapper diz no documentário: “A melhor professora a respeito do tempo das coisas, é a terra” (EMICIDA, DOCUMENTÁRIO, 2020). O processo de produção principal do filme aconteceu durante o período de pandemia, e o rapper desejou aplicar na estrutura da montagem fílmica o aprendizado que adquiriu nesse mesmo período com o plantio de

frutas, legumes e hortaliças que ele mesmo cuida, na horta de sua residência. A produção do álbum *AmarElo* também precisou “maturar”. Os anos de carreira do rapper, cada música, percurso, e viagem – como a visita feita à África – tudo o trouxe para o entendimento do que significa o álbum *AmarElo* e o documentário para a sociedade hoje: um resgate da alma, oferecer pontos solares para a existência de cada pessoa, recuperar a ação de sonhar, não apenas como necessidade, nos tempos vividos, mas principalmente como possibilidade. E foi pensando nesse aprendizado que Emicida propôs a fragmentação do documentário em três diferentes atos:

I – Plantar = que significa semear, preparar a terra, organizar o terreno;

II – Regar = que significa cuidar, dedicar atenção, observar;

III – Colher = deixar crescer, ver florescer cada etapa em seu tempo.

Os dados selecionados para análise desta pesquisa são três trechos – e imagens que os complementam – abordados diretamente do documentário *AmarElo – É Tudo pra ontem*:

Trecho 1 – Introdução - Fala do Emicida sobre a sua missão com o álbum *AmarElo*;

Trecho 2 – Ato II – Regar - Fala do Emicida sobre a importância e o legado do Movimento Negro brasileiro para a luta antirracista;

Trecho 3 – Ato III – Colher – Neste trecho analisamos a fala de Abdias Nascimento sobre a importância do termo Negro como instrumento de valorização dos negros e sua cultura.

3.2 – Contextualização

O rapper inaugura o documentário com uma introdução, sendo seu principal objetivo com essa contextualização apresentar um quadro, uma composição sobre o Pensamento Negro Brasileiro, refletindo a construção social do país, mais especificamente sobre a cidade de São Paulo, enfatizando o lugar da escravidão, das pessoas negras e da cultura *hip hop* nessa narrativa: como protagonistas do processo. Ao iniciar sua contextualização o rapper realça alguns pontos importantes para o caminhar do documentário e assim também faremos aqui, traremos esse pensamento inicial do narrador, não no intuito de analisar profundamente esses trechos, mas apenas destacá-los como pontos importantes para propor outras memórias sobre os negros. Mostraremos, a partir de uma transcrição livre, os apontamentos evidenciados pelo rapper nessa contextualização:

- 1) Emicida inicia essa contextualização indicando o fim do sistema escravocrata no Brasil, como observado na notícia do jornal Gazeta de Notícias (figura 5, aparente no minuto 01:28s). Arelada a aparição dessa imagem, o rapper destaca em seu discurso, no mesmo minuto, o fim tardio da abolição da escravidão.



Fig. 5 – Print – Notícia sobre a abolição da escravidão
 Fonte: Documentário AmarElo

- 2) Emicida narra sobre São Paulo ser uma cidade cuja riqueza econômica está baseada na era de ouro do ciclo do café, cuja mão de obra era a escravidão, o que de alguma maneira sinaliza o protagonismo braçal dos negros na história econômica de produção de riqueza do Brasil, como vemos na figura 6 (aparente no minuto 1:45s).



Fig. 6 – Print – Lavroua de café no período da escravidão
 Fonte: Documentário AmarElo

3) Nesse trecho, Emicida aponta que a abolição tardia e incompleta abandonou milhões de negras e negros a sua própria sorte e foi seguida por políticas de branqueamento que incentivaram a imigração europeia, a demonização da cultura africana e indígena e o apagamento não só do sentido da existência da escravidão para as relações e construção social do país, mas também o apagamento de toda contribuição não branca para o desenvolvimento desse país;



Fig. 7 – Print – Imagem da pintura Redenção de Cam do pintor Modesto Brocos
Fonte: Documentário AmarElo

4) Emicida aponta o processo de gentrificação na cidade de SP, como elemento descaracterizador das regiões centrais da cidade (tradicionalmente pretas);



Fig. 8 – Print – Periferia paulista
Fonte: Documentário AmarElo

5) Após indicar sobre o processo de gentrificação, o rapper aponta a população negra e pobre de outras regiões do país chegando em São Paulo para buscar oportunidades, como observamos na figura 11 (aparente no minuto 2:40s), população que foi deslocada para as margens da cidade dando origem a periferia de São Paulo;



Fig. 9 – Print – Nordestinos recém-chegados a São Paulo
Fonte: Documentário AmarElo

6) O rapper destaca que foi através dos elementos do hip hop, surgido nos anos de 1970 nos EUA, que jovens da periferia do mundo encontram uma plataforma para se expressar, bem como espaços comuns para promover seus encontros urbanos, como a Estação São Bento, berço do hip hop paulistano;



Fig. 10 – Print – Dançarinos de break
Fonte: Documentário AmarElo

7) Emicida afirma que após o alcance da música rap nas periferias do país nos anos 90 o rap populariza-se e torna-se mais político, transformando-se no 1º grande veículo que conecta os trabalhadores diretamente às ideias do pensamento negro brasileiro. O movimento cultural *hip hop*, é movimento de conscientização social e racial e, portanto, pode ser compreendido como elo entre a classe operária e os intelectuais negros brasileiros.



Fig. 11 – Print – Integrantes do Racionais MC's
Fonte: Documentário AmarElo



Fig. 12 Print – Intelectuais Brasileiros – Paulo Freire e Abdias Nascimento
Fonte: Documentário AmarElo

8) Emicida destaca a fusão entre o rap e a música popular brasileira, em especial o samba, apresentando essa mescla como possibilidade de redefinir positivamente a existência de ambos os gêneros e apresentando o que ele chama, a partir dessa fusão, de neo-samba.



Fig. 13 – Print –Emicida e Martinho da Vila
Fonte: Documentário AmarElo



Fig. 14 – Print – Emicida e Caetano Veloso
Fonte: Documentário AmarElo

9) O rapper finaliza essa parte de contextualização, do início do documentário, falando sobre a emancipação, inclusive econômica, dos jovens negros de periferia desse país, possibilitada a partir dessa cultura digital que proporciona a divulgação de artistas independentes, criando a *nova escola* do rap.



Fig. 15 – Print – Buscas sobre rappers na plataforma YouTube – ano: 2013
Fonte: Documentário AmarElo

10) Emicida aponta que para essa geração vencer é preciso estar para além da conquista econômica, mas usar a arte como elemento para reescrever a história do país. E se coloca como um desses jovens!



Fig. 16 – Print – Leandro, anos 90
Fonte: Documentário AmarElo



Fig. 17 – Print – Emicida no início de carreira, anos 2000
Fonte: Documentário AmarElo

3.3 – Análise dos dados

Para analisar as memórias que são mobilizadas nos discursos observados ao longo do documentário, fazemos uso do conceito de índices linguístico (SILVERSTEIN, 2003; MELO; MOITA LOPES, 2014), isto é, marcas linguísticas que constroem os textos e que contribuem na investigação sobre os sentidos, significado e memórias mobilizadas nessa produção audiovisual.

Também fazemos uso da análise de imagens a partir de uma perspectiva de análise de recursos semióticos, considerando planos, enquadramento, posicionamento e profundidade da imagem, gestos e cores. (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006 apud FERREIRA; MELO (2017), com essa observação poderemos também, a partir da imagem, evidenciar sentidos, valores e memórias presentes no documentário.

3.3.1 - Introdução – Missão de Emicida e o álbum AmarElo

Para contextualizar os discursos que selecionamos da obra audiovisual em questão, faremos uma análise também da imagem que corresponde e complementa o momento em que o discurso é proferido. Neste primeiro trecho selecionado apontamos que antes de cantar a música Principia, em seu show de lançamento do álbum Amarelo, Emicida faz uma fala direcionada à plateia.

Ao analisarmos a figura 18, percebemos os detalhes imagéticos que complementam essa fala sobre a missão do rapper: as cores trazidas pela imagem, em tons terrosos, avermelhados, fazendo referência à terra – ao solo – uma vez que Emicida

vai comunicar sobre sua experiência em território africano; lembram também sangue e remetem a ideia de luta e resistência do povo negro.

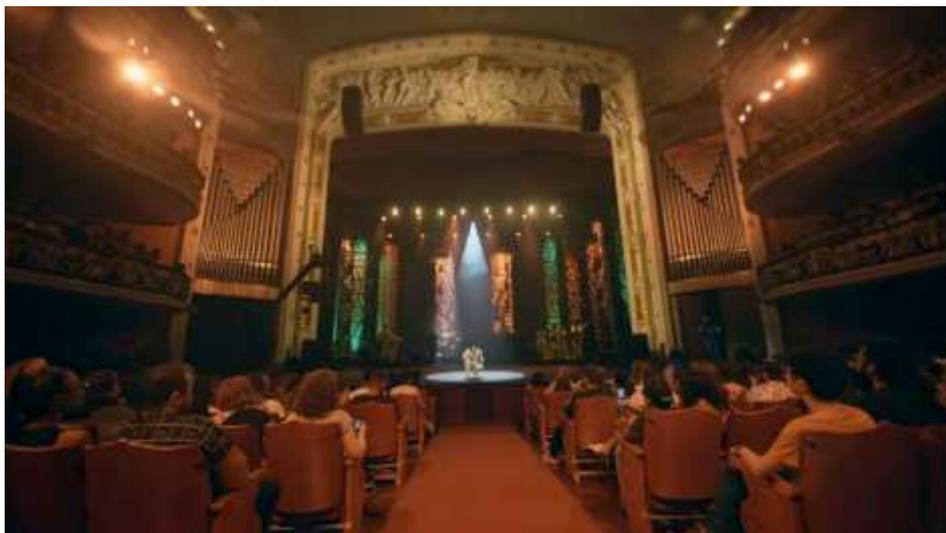


Fig. 18 - Emicida no show do álbum AmarElo
Fonte: Documentário AmarElo

Nesta imagem (fig. 18), em primeiro plano percebemos a plateia de costa para o leitor e de frente para o músico, o público está sentado, com o olhar direcionado para frente, prestando atenção. Na imagem também aparece o público das galerias, localizado nas extremidades laterais da imagem, também sentado e atento. Ao centro do público, isto é, entrecortando a plateia, está um tapete vermelho que, em perspectiva, nos leva diretamente ao Emicida, reforçando a atenção para o rapper.

Em segundo plano temos o palco e um grande portal branco ornado em relevo contornando o palco, imagem que aprofunda a dimensão grandiosa do espaço escolhido pelo rapper para transmitir a mensagem de seu show. Como podemos ver na imagem, o rapper está abaixado, na altura do público, o que favorece o olho no olho entre o rapper e os participantes e assim requisita a atenção da plateia para, então, proferir seu discurso. Emicida está com os joelhos dobrados, sendo o esquerdo quase tocando ao solo, indicando certa reverência, como quem deseja se aproximar de igual para igual. Aliado a esse gesto do rapper, na cena há uma luz branca circular sendo projetada de cima, podendo simbolizar conhecimento, destacando-o dos demais no palco reforçando o sentido de que aquilo que será dito pelo artista precisa ser ouvido.

Ao fundo da imagem estão vitrais na cor vermelha e verde, apontando memórias religiosas, pois nos remetem a vitrais de antigas catedrais. Apresentam-se nessa, ao fundo, músicos organizados em coro, à direita, e instrumentistas, mais ao centro e à esquerda.

As demais luzes de destaque da cena intercalam transitando ora para destacar o coro, que entoava um canto em ritmo africano, ora para enfatizar o percussionista que acompanha o canto com instrumentos de percussão. Essa musicalidade afro que compõe a cena, reforça a fala do rapper sobre sua experiência na África.

A plateia segue atenta e Emicida inicia sua fala dizendo:

A primeira vez que eu fui na África, meu amigo chapa me levou num museu que tem em Angola que eles chama 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 ideia 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. (EMICIDA – DOCUMENTÁRIO, 2020, 73:05-50)

A partir dos índices linguísticos podemos perceber sentidos e valores sinalizados nessa fala. Os índices “**primeira vez**”, e “**minha missão**” indicam que ao visitar a África Emicida realiza uma descoberta e essa descoberta se apresenta para ele, pela primeira vez, como uma clareza sobre a sua função/missão no mundo. Já os índices “**eu olhei**” e “**naquele dia eu entendi**” indicam sentido de aceitação do seu lugar como agente de mudança. Ao fazer referência aos índices “**caneta**” e “**microfone**” aponta sentidos de representatividade relacionados a sua atuação como cantor, sugerindo que esses sejam seus recursos para executar tal missão já mencionada.

Emicida promove um ponto de virada em sua carreira, em relação ao modo como percebe sua função no mundo, enquanto artista. A partir desse ponto de virada o rapper anuncia que foi essa experiência em África que o proporcionou, enfim, compreender sua missão como rapper. O ponto de virada, de acordo com Melo e Moita Lopes (2014, p.550): “é um construto que, segundo Mishler (2002), está ligado ao momento em que os narradores realinham o sentido de final e o reinterpretam”.

Essa visita à África realizada por Emicida, portanto, sugere ser o ponto de virada (MELO e MOITA LOPES, 2014) para o músico, uma vez que é a partir de então que o rapper potencializa a importância da sua ação e busca cada vez mais estratégias de valorização da negritude e combate ao racismo como forma de devolver a dignidade aos

seus, buscando ampliar as possibilidades de performatividades de raça para os negros que não estejam apenas associadas a performances de dor e subalternidade, mas sim performances que os apresentem como sujeitos.

O índice **“meus irmão, minhas irmã”** sinaliza sentido de coletividade e identificação. Quando o rapper diz **“cada vez que eu pegar”** sugere sentidos de representatividade, pois depende do rapper compreender a necessidade e importância de seguir se colocando nesse lugar de destaque – essa dependência está sugerida no índice **“cada vez”**. Emicida sugere sua missão numa perspectiva salvatória, como sugerido pelo emprego do verbo **“devolver humanidade”**, indicando que a mudança é uma realidade possível, mobilizando, portanto, um discurso missionário, de resistência que apontará para memórias de vida,

Ao apontar o índice **“uma ideia distorcida do Cristianismo”** Emicida sinaliza sua discordância com a perspectiva religiosa que fundamentou o regime escravagista brasileiro, ou seja, o índice **“distorcida”** reforça sentido de desacordo com o pensamento difundido pela colonização de que os africanos precisavam ser batizados, evangelizados, catequisados para se tornarem humanos. A referência **“pia”** traz o sentido de materialidade do batismo. Emicida traz o discurso religioso e da escravização para mostrar como era o passado de seus antepassados. O índice **“levados a acreditar”** sugere que esta ideia de sub-humanização foi construída e imposta aos negros, deslocando a ideia de algo naturalizado, uma vez que os negros precisaram aceitar tal ideia, portanto, essa referência constrói também sentidos de violência e imposição. A negação da alma do negro, a ideia de que eles não eram considerados humanos e podiam ser tratados como animais ou objeto está sugerida pelo índice **“não tinham alma”**, essa referência reforça sentido de fraqueza, impureza e incapacidade do negro. Por meio da referência **“museu da escravidão”** Emicida aponta que esta ideologia de perceber o negro como inferior foi legitimada pelo Estado. Aponta que próximo a pia – índice que aponta sentidos religiosos e sinalizam desumanização colonial – há um texto na parede que aponta sentidos de descoberta, ao apresentar uma outra versão sobre essa história da escravização, sentidos de rompimento com aquilo que a pia simbolizava. O rapper traz uma performance discursiva que aponta discursos de mudança, de combate, mobilizando memórias coloniais religiosas e ao mesmo tempo memórias de liberdade.

Emicida acolhe a existência do conflito e mostra que a luta pelo sentido do discurso é uma realidade concreta. Com essa fala citada acima e a análise de sentidos, a partir das pistas indexicais sugeridas, é possível dizer que Emicida anuncia o combate a

um discurso de ideal civilizatório e às memórias coloniais de passividade, se posicionando contrário ao discurso religioso e enfatizando os efeitos semânticos desses discursos que afetam os negros “**não tinham alma**”. Por meio do verbo no infinitivo “**devolver**” reforça a ideia de ação construída, sentidos de reversão, luta e resistência. O verbo no pretérito “**sentiu**” e a referência adverbial “**um dia não teve uma**” sugerem sentidos de dor e perda, pela ideia imposta aos negros sobre a sua não humanidade, característica compreendida como atributo para reforçar o discurso de submissão. Há uma disputa de sentido entre brancos e negros, em que o discurso dos brancos, ao enquadrar os negros como corpos fora dos padrões normativos civilizatórios, os invisibilizam, recorrendo a sua desumanização. Emicida, sua caneta e microfone buscam romper com essa naturalizada submissão, apontando caminhos de desconstrução e reconstrução de sentidos.

Nesse trecho do Ato I, podemos perceber sentidos de conflito e disputa de narrativas quando Emicida contrapõe memórias coloniais de incapacidade e desumanização, com memórias de resistência mobilizadas por sentidos de não permanência, força e sobrevivência ao indicar com o índice “**devolver a alma**” sentidos de futuro e esperança. Vemos nesse trecho, portanto, memórias coloniais de violência sendo confrontadas por memórias de resistência.

3.3.2 – Regar - Movimento Negro Unificado

Durante a fala sobre a importância de trajetórias coletivas como possibilidade de luta e abertura de caminhos, imagens de arquivo são mescladas com imagens do show.



Fig. 19 – Print - Manifestantes na escadaria do Theatro Municipal (SP) em 1979
Fonte: Documentário AmarElo

Nessas duas imagens escolhidas para representar esse momento podemos perceber que: na primeira (fig.19) – imagem de arquivo em preto e branco – registrada nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo – na ocasião da manifestação-protesto que resultou a criação do MNU em 1979 – vemos uma multidão de pessoas reunidas. Em primeiro plano, vemos pessoas desfocadas, aglomeradas, em situação de protesto. As cores preto e branco da imagem nos acionam a uma sensação de passado. Em segundo plano alguns militantes recebem destaque – a partir do foco da lente que os prioriza – um deles faz uso do autofalante na mão direita enquanto levanta o punho esquerdo cerrado durante sua fala, nos apontando sentidos de coletividade, organização, união e contestação. Ao fundo da imagem, aparecem as paredes do teatro e também símbolos como o uso de faixas retangulares na horizontal – e também na vertical, mais ao fundo – com palavras de denúncia e reivindicações, apontando uma performance narrativa dos negros de luta e inconformismo, questionando a naturalização dos discursos que permeiam a sociedade e reforçam as marcas de submissão e invisibilidade produzidas pelos os brancos sobre os negros.



Fig. 20 – Print - Integrantes do MNU no show de lançamento do álbum AmarElo no Theatro Municipal (SP) em 2019 – Fonte: Documentário AmarElo

Na segunda imagem (fig. 20) – localizada no minuto 55 do documentário – imagem colorida com predominância de tons amarelos e terrosos – registrada no interior do Theatro Municipal de São Paulo na ocasião do show de lançamento do álbum AmarElo – está também uma multidão reunida para um tipo de protesto, mas dessa vez uma celebração-protesto. Este show oferecido por Emicida, celebra a conquista coletiva de acesso a espaços antes negado aos negros, mas ao mesmo tempo é uma denúncia, um

protesto político no sentido de não aceitar retrocessos. Temos em primeiro plano na imagem pessoas sentadas aplaudindo e mirando o olhar para os integrantes do MNU que se encontram de pé com punhos cerrados ao alto. Em segundo plano e em destaque, ao centro da imagem, estão estes quatro integrantes fundadores do MNU, presentes neste show em 2019, mas que também estiveram presentes nas escadarias do teatro na manifestação-protesto que acontecera quarenta anos antes. Podemos perceber na imagem estes militantes com seus punhos erguidos para o alto indicando sentidos de resistência, força e luta. Aliada a essa percepção reforçamos também que os militantes encontram, em sua maioria, sérios; indicando a dificuldade do caminhar que viveram até aqui. Suas roupas também indicam certa seriedade, apesar de um dos integrantes usar a cor amarelo na camisa – cor que nomeia o álbum – os demais utilizam tons mais sóbrias como tons de preto e cinza, reforçando a seriedade da cena. Ao fundo percebemos o público da galeria – no segundo e terceiro andar – também de pé, aplaudindo. Algumas dessas pessoas, inclusive, também levantam seus punhos em solidariedade a essa luta que é também de tantos que vieram depois.

A fala de Emicida analisada antecede a música Pantera Negra, que será tocada logo depois:

Pra que hoje a gente esteja nesse lugar, que foi negado aos nossos ancestrais, muitas pessoas suaram e sangraram no caminho. Algumas pessoas no auge da ditadura militar tiveram a coragem de se levantar contra o Estado brasileiro e seu racismo assassino e dizer que aquele país precisava reconhecer o protagonismo das pessoas de pele escura na sociedade brasileira. Hoje a gente tem algumas pessoas aqui, que estavam na escadaria do Theatro Municipal em 1978 lutando contra o racismo. Pra mim é mágico tá aqui, porque vocês tão aqui, porque é realmente uma conquista histórica a gente ocupar esse lugar, e eu gostaria de pedir pra que eles se levantassem nesse momento: nossos irmãos e irmãs do MNU! (EMICIDA, DOCUMENTÁRIO AMARELO, 2020, 49:58-50:58)

Na frase **“Pra que hoje a gente esteja nesse lugar, que foi negado aos nossos ancestrais, muitas pessoas suaram e sangraram no caminho”** o uso do índice **“negado”** e **“ditadura”** estão sinalizando sentidos de privação, clausura, que nos permite fazer um paralelo entre os regimes ditatoriais e escravocratas no sentido da privação da liberdade. No verbo **“sangraram”** sinalizam sentidos de dor que podemos relacionar

tanto a dor física ou simbólica vivida pelos negros desde o período da escravidão até os dias atuais. Até aqui podemos mobilizar memórias coloniais de dor, violência e clausura que definem a experiência do negro enquanto escravo e descendente de escravo e esses sentidos estão associados diretamente à colonização e ao trabalho forçado.

No entanto, outros índices, nos apontam para sentidos de força, memórias de luta e resistência contra a ditadura e o racismo. O índice **“suaram”** aponta para sentidos de luta. O índice **“levantar”** aponta para ideia de não abatimento, mas de coragem e fé, sinalizando um discurso de superação. Ao apontar **“contra o Estado e seu racismo assassino”** indica que tal construção provoca questionamentos do papel do Estado em relação aos negros uma vez que sinaliza com o índice **“assassino”** sentidos de morte e extermínio. Na parte **“e dizer que o país precisava reconhecer”** sinaliza sentidos de uma construção necessária de reconhecimento para os negros.

O índice **“reconhecer”** é uma pista que indica a necessidade de se perceber outra perspectiva, que no caso desse trecho está relacionado a valorização dos negros, sentido reforçado pelo índice **“protagonismo”** que nos sinaliza sentidos de agência, isto é, ação e destaque. As referências **“hoje”**, **“aqui”**, **“ocupar”**, seguidas do índice **“conquista histórica”** indicam sentidos de que aquele dia e local em que aquela plateia, Emicida e sua equipe ocupam trazem um avanço histórico. Ao dizer **“pessoas, aqui, que estavam na escadaria do Theatro Municipal em 1978 lutando contra o racismo”** aponta para uma luta secular contra o racismo que perdura, discursos de continuidade e esforço.

Os índices **“pra mim”** e **“mágico”** sinalizam sentidos de emoção e encantamento indicando que a presença dos integrantes do movimento negro para o rapper é como uma dádiva. Na parte **“eu gostaria de pedir pra que eles se levantassem nesse momento: nossos irmãos e irmãs do MNU!”** são apontados sentidos de surpresa ao indicar que aqueles ancestrais que lutaram contra a ditadura abrindo caminhos em direção a igualdade racial, naquele mesmo momento da fala de Emicida eternizavam, com suas presenças, o sentido de continuidade, sinalizando a percepção de que a luta é coletiva. Ao apontar o índice **“ocupa”**, sinaliza sentidos de resistência, desconstruindo a ideia de lugares destinados a negros e lugares destinados a brancos, sinalizando que os negros podem ocupar o espaço que quiserem, mobilizando memórias de conquista e luta contra a naturalização da branquitude e racismo.

Nessa fala, Emicida indica discursos e narrativas de luta que apontam para os negros como pessoas que não estiveram no lugar passivo, mas foram em frente, e

enquanto protagonistas dedicaram-se a mudar o quadro vivido, priorizando memórias de bravura, coragem, continuidade, luta, inconformismo e resistência.

3.3.3 – Colher – Orgulho Negro

De forma a contextualizar esse trecho selecionado para análise, escolhemos a fala que Abdias Nascimento faz sobre o uso do termo negro para designar a iniciativa de se criar um teatro com pessoas negras, que fosse utilizado como instrumento de luta contra o racismo.



Fig. 21 – Print – Palavra Negro escrito em negrito –
Fonte: Documentário AmarElo

Nesta terceira parte do documentário, Emicida nos aponta intelectuais e organizações como Aimé Césaire, Abdias Nascimento, o Grêmio Recreativo de Arte Negra – Escola de Samba Quilombo (criado por Candeia e Lélia Gonzalez) e o Teatro Experimental do Negro, como exemplos de experiências de resignificação do uso da palavra negro, bem como na promoção do orgulho negro, o enaltecimento e o fortalecimento dos valores da cultura afrobrasileira.

Nesta imagem (fig. 21) presente no documentário, representativa dessa resignificação, vemos a palavra Negro sendo destacada, como matriz para variações outras, como, por exemplo, a palavra negritude que varia do termo negro. O fundo da imagem não é branco, mas marrom claro, como se pintado. Essa pintura aponta sentidos e camadas existentes e capazes de suprir a leitura branca que se faz sobre o mundo dos negros. Nas extremidades da imagem é possível perceber essa técnica da pintura sendo utilizada, simbolizando algo que renova a cena anterior. Em destaque está a palavra negro,

“em negrito mesmo” como diz Emicida no documentário, escrita de forma livre e colocando o N em tamanho maior que as demais letras, apontando o início desse percurso de mudança como algo grande e possível. As extremidades da palavra estão levemente apagadas nos dando a sensação de que a palavra é formada a partir de muitos pontos que se unem e quanto mais juntos, mas fortalecido estão, e isto é visível na parte central da palavra em que a cor preta está muito evidenciada, indicando a unidade dos negros como centralidade da questão.

Abdias ao criar o Teatro Experimental do Negro aponta esse fortalecimento e enaltecimento da cultura e valores negros. Seu discurso, presente no documentário, nos lembra que linguagem é ação no mundo social, ela produz mundos no discurso. Ao enunciar algo, estamos agindo. A narrativa é um ato performativo e por isso nos permite reinventar normas e práticas sociais. Utilizar a palavra negro na experiência do Teatro Experimental do Negro já era produzir outros sentidos pra esse termo que até então proporcionava uma associação quase implícita com a experiência da escravidão, rebaixando a posição de ser negro à submissão naturalizada. A linguagem da escravidão é uma consequência muito violenta para a formação social do Brasil e essa linguagem atravessa todo século XIX e XX marcando uma posição social inferior para os negros. Resignificá-la é um dos maiores exemplos de ação e estratégia de luta e resistência dos negros.

Eu me lembro do número de pessoas que vieram me aconselhar pra que eu não fizesse isso, não pusesse o nome de negro aí, pq aí eu ia fazer com que a iniciativa se malograsse antes de concretizar, antes dela ser lançada (...) nesse ponto eu fui muito firme, muito convicto. Tinha que ser teatro negro, tinha que ser teatro do negro. (ABDIAS NASCIMENTO, DOCUMENTÁRIO AMARELO, 2020, 61:40-62:18)

Nesta fala podemos destacar sinalizações para um mesmo campo semântico, o da negatividade do sentido da palavra negro, por meio do índice “**malograsse**” que aponta sentidos de inutilidade e estrago. As partes “**aconselhar pra que eu não fizesse isso**” ou “**não pusesse o nome de negro**” indicam um sentido de negação para o uso da palavra negro. No entanto, Abdias contrapõe essa ideia com os índices “**firme**”, “**convicto**” e a expressão “**tinha que ser**” que nos sinaliza a necessidade de manter o uso da palavra negro para afirmar o orgulho de se perceber negro, sem se deslocar das suas raízes, mas se envolvendo nominalmente com esse compromisso consigo mesmo, com sua própria cultura e sua cor. Com isso neste trecho são mobilizadas memórias de democracia racial,

tentando trazer a ideologia de que não é preciso se afirmar negro porque não há preconceito e também memórias coloniais de servidão e inferioridade, que ao associar qualquer coisa à palavra negro aponta necessariamente para a ação de qualificar algo como ruim.

Abdias ao sinalizar por meio dos sentidos de elogio, satisfação e orgulho frente a predicação negro, reforça uma mobilização de memórias de resistência e protagonismo. E sabemos que o Teatro Experimental do Negro, que por fim levou o termo negro na sua definição, é considerado (DOMINGUES, 2008) o gérmen da ideologia da negritude, e de um novo modo de ver, ser, sentir, performar identidade e também criar memórias.

A pergunta de pesquisa que apresentamos no início desta investigação é: que memórias sociais são mobilizadas ao longo do documentário Amarelo?

Nos trechos apresentados acima são indicados discursos de solidão, exclusão, sofrimento, apontando memórias coloniais de dor. Alguns índices nos apontam para campos semióticos opostos, em que se percebe a cultura europeia alcançando lugar de privilégio e a cultura africana sendo desqualificada. Esses discursos apontam para memórias de racismo e branquitude. Os índices apontam para um campo semiótico comum que sinaliza discursos de silenciamento e afastamento dos negros frente aos acontecimentos políticos, sociais e econômicos do país, mobilizando memórias coloniais de servidão, violência e invisibilidade. Mas também discursos de luta, resistência e força que promovem a possibilidade de outras memórias, não subalternizadas, mas de protagonismo e representatividade. Ao produzir um documentário que narra uma outra história possível sobre as pessoas negras no Brasil – não de passividade, mas de protagonismo – Emicida nos convida a construir memórias afirmativas, comprometidas com a valorização de nossa cultura. As memórias negras, nesta pesquisa, servem para sublinhar tanto a violência colonial, como evidenciar resistências negras protagonizadas.

Considerações Finais

A história dos negros tem sido vilipendiada há muitos séculos, o que corrobora com a visão de uma história única sobre nós, construída e reiterada exaustivamente no discurso e pelo discurso. Compreender a memória como instrumento ativo para questionar o lugar simbólico político da branquitude, problematizar a ordem colonial patriarcal persistente, e perturbar a memória vinculada à uma supremacia branca, nos permite narrar possibilidades que ofereça vida e não abismo e morte, que permita produzir memórias afirmativas sobre a nossa existência e resistência.

Como vimos ao longo desta pesquisa, o negro não estava incluso no planejamento de um Brasil moderno e republicano. Incluir o negro nos capítulos da história nacional como agente e sujeito da história não estava previsto – quando muito o negro era incluso no papel do subalternizado, aquele que serve, que é passivo, que não apresenta qualquer traço de agência. A memória nacional brasileira esteve atrelada aos interesses de uma elite política e econômica que disputou os sentidos e narrativas sobre o Brasil, produzindo olhares, sobre o negro, forjados a partir da compreensão racial construída por homens brancos. Portanto, colocar a escravidão e o racismo na centralidade do debate sobre memória é primordial para que vislumbremos futuros possíveis que incluam afirmativamente os negros, minimizando a condição precária de subalternidade e invisibilidade histórica a qual os negros foram submetidos.

A história de nós, negros afro-brasileiros, não começa com a escravidão, com o cativo, com a desumanização, mas sim com a liberdade e a diversidade cultural existente no continente africano, bem antes da colonização portuguesa. Portanto, é na liberdade e na resistência – resistência essa que nos manteve vivo e nos trouxe até aqui – que o documentário “AmarElo – É Tudo Pra Ontem” se fortalece.

“AmarElo – É Tudo Pra Ontem” é sobretudo uma obra sobre o presente, é um pedido “para que o hoje não seja só um ontem como o mesmo nome” (Eminência Parda, 2019). Ao jogar uma pedra no passado, Emicida propõe “matar” a negligência história para com os negros, “matar” a desigualdade social e racial presente na nossa sociedade. A pedra que Emicida joga no passado – com o nascimento do projeto AmarElo e em especial com a produção do documentário – pode ser compreendida, metaforicamente, como a Memória, percebida enquanto instrumento de transformação. Já o “pássaro” morto a partir dessa pedra jogada – isto é, dessa memória construída a partir do presente

– representa o passado colonial escravocrata brasileiro e todo o desdobramento de uma formação sócio-histórica que produz apagamento sobre os negros e sua cultura.

Ao jogar sua pedra hoje sobre o “pássaro” de ontem, o rapper transforma as narrativas sobre esse passado – muitas vezes atreladas às memórias da colonização – em discursos de protagonismo e luta, apontando, assim, possibilidades de mudança para o futuro e para o presente. Ao narrar histórias de força e protagonismo, Emicida nos apresenta simbolicamente morte e vida. Nos apresenta a morte daquilo que o racismo representa, esse sistema que desqualifica, subalterniza e hierarquiza os negros, produzindo assim desigualdades raciais, opressão, sentidos de inferioridade e inadequação. Essa morte do racismo é ao mesmo tempo oferta de vida, ao propor a nós negros outra forma de se relacionar com o tempo, eventos e personagens históricos cuja trajetória nos fortaleçam e nos permitam afirmar positivamente o nosso lugar, enquanto pessoas negras, no mundo.

Emicida, Abdias Nascimento, Clóvis Moura, Petrônio Domingues e tantos outros intelectuais que eu poderia aqui apontar nos ofereceram uma mudança de rota, formas alternativas à tradição epistêmica e a esses regimes de visibilidade tradicionais, propondo a circulação de imagens e narrativas que atuem no mundo e na formação sócio-histórica do nosso país. Nesta pesquisa dialogamos com interlocutores que anunciam o negro como protagonista e como sujeito na vida sócio-política brasileira. O *hip hop* enquanto movimento cultural busca questionar a narrativa hegemônica de naturalização da estética branca e valorizar a estética e a cultura negra, tornando-se um elemento não só de questionamento, mas também atrelado a uma dimensão política e propositiva.

A memória e o reconhecimento são recursos historicamente utilizados para combater tanto o racismo quanto à desigualdade racial. E nesse sentido fazemos uso do documentário “Amarelo - É tudo pra ontem”, em que Emicida, ao fazer a crítica a narrativa violenta e estereotipada que nos foi imposta, constrói narrativas outras sobre os negros, suas vivências e conquistas. Narrativas que priorizam a valorização racial e afirmam o rap e a memória como elemento de combate ao racismo e produção de sentidos de força e potencialidade, deslocando assim o modo como se enxergam os negros, o olhar que se tem sobre eles e conseqüentemente o modo como constroem suas memórias.

A linguagem, portanto, produz corpos e memórias como efeitos performativos de um discurso, e é possível dizer que assim como a linguagem, a memória também produz e é produzida a partir de práticas e narrativas. Em outras palavras é no discurso que são mobilizadas memórias sociais. A constituição da memória é um exercício social. Ao

lembrar algo hoje, estamos agindo diretamente no mundo. Portanto, uma vez que a memória é socialmente e discursivamente construída é possível no presente, com a pedra que jogamos hoje, transformar para o presente, o passado e também o futuro, produzindo outras memórias possíveis.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019

AUSTIN, J. L. (1962). **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução e apresentação de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BATISTA, Barbara Castro. **Go to hell: as memórias de gênero e de bruxa em uma manifestação contra Judith Butler em 2017**. Rio de Janeiro, 2020.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, n. 43, p. 441-473, 2014.

BUTLER, Judith. **Discursos de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021 [1997].

CANDIDO, A. **O significado de Raízes do Brasil**. In: HOLANDA, S. B. D. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1967-2013.

DERRIDA, J. Signature event context. In:_____. **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University Press, p. 1-23, [1972] 1988.

DOMINGUES, Petrônio. **A Nova Abolição**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

EMICIDA. **Antologia Inspirada No Universo Da Mixtape: Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida Até Que Eu Cheguei Longe**. São Paulo: LiteraRua/Laboratório Fantasma, 2019.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. Difusão Europeia do Livro, 1972.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume 1. Ensaio de interpretação sociológica. 5ª ed. - São Paulo: Globo, 2008 [1964].

FERREIRA, Juliana Tito Rosa; MELO, Glenda Cristina Valim de. **As ordens de indexicalidade de gênero, de raça e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014**. RBLA, Belo Horizonte, v. 17, n.3, p. 405-426, 2017

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª edição – São Paulo: Global, 2006 [1933].

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares**, volume 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F.R.; GONDAR, J.; (Org.) **Por que memória social?** Rio de Janeiro: Híbrida/ Programa de pós Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2015, p. 19-40.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais** - 12ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2011

GUIMARAES, Antonio Sergio Alfredo. **Como Trabalhar “raça” em Sociologia**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HANCHARD, Michael. **Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method**. Small Axe 1 June 2008; 12 (2): 45–62.

HIPÓLITO, J; VIEIRA, J.J; VIEIRA, A.L.C. Ação afirmativa, Memória e Reconhecimento: Relações Raciais e Experiências Negras nas narrativas do Rap. In: **Praia Vermelha. Dossiê – Políticas de Ações afirmativas: experiências e desafios** / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – Vol. 30, n.1 (Jan-Jun 2020) – Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Serviço Social

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2009.

HUYSSSEN, Andréas. Passados presentes: mídia, política, amnésia HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. RJ: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna do Rio, 2000.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **A performance narrativa de uma blogueira: “Tornando-se preta em um segundo nascimento”**. Alfa, São Paulo, 58 (3): 541 – 569, 2014.

MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. " Você é uma morena muito bonita": a trajetória textual de um elogio que fere. In: **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 54, n. 1, p. 53-78, 2015.

MELO, G. C.V; FERREIRA, J.T.R. **As ordens de indexicalidade de gênero, de raça e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014**. RBLA, Belo Horizonte, v. 17, n.3, p. 405-426, 2017

MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Ordens de indexicalidade mobilizadas nas performances discursivas de um garoto de programa: ser negro e homoerótico. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 14, n. 3, p. 653-673, set./dez. 2014.

MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **“Você é uma Morena muito bonita”**: A trajetória textual de um elogio que fere. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n(54.1): 53-78, jan./jun. 2015

MOITA LOPES, L. P. Pesquisa interpretativa em linguística aplicada: a linguagem como condição e solução. In: **Delta**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 2ª edição – São Paulo: Perspectiva, 2019 [1988].

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978]. 3ª ed.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editorial Andes Ltda, 1957.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Redução Sociológica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995 [1958].

SANTOS, Daniela Vieira dos. **“Sonho brasileiro”**: Emicida e o novo lugar social do rap. *NAVA*: v.7, n. 1 e 2, agosto 2018 e 2019, p. 265-277.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930** - São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVERSTEIN, M. (2003). Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. **Language & Communication**, v. 23, p. 193-229.

TAPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do Rap no Brasil**. 1ª ed. – São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIANNA, Cíntia Camargo. **Movimento Hip Hop Paulistano: a produção artística dos Racionais MC's** - São José do Rio Preto, 2008.

Podcast

<https://www.youtube.com/watch?v=Q9qxREvAKz8&t=1110s> – Canal Podpah – Episódio #171

Jornais, Sites, Revistas, links

Agência IBGE Notícias: Menos de um quarto dos deputados federais eleitos são pretos ou pardos <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25998-menos-de-um-quarto-dos-deputados-federais-eleitos-sao-pretos-ou-pardos>

Atlas da violência 2021 <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375-atlasdaviolencia2021completo.pdf>

A violência contra pessoas negras no Brasil 2021 <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2021-v3.pdf>

BBC News | Brasil: Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap (29/07/17) <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774>

Bíblia online: Gênesis 9 <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/9>

Bocada Forte: Depois de 11 de agosto de 1973, os guetos do mundo nunca mais foram os mesmos (11/08/21) <https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/depois-de-11-de-agosto-de-1973-os-guetos-do-mundo-nunca-mais-foram-os-mesmos>

Correio Braziliense: AmarElo – é tudo pra ontem é um belo retrato da história da cultura negra brasileira (07/12/20) <https://blogs.correio braziliense.com.br/proximocapitulo/amarelo-e-tudo-pra-ontem-netflix/#:~:text=O%20que%20torna%20AmarElo%20em,Cr%C3%A9dito%3A%20Jef%20Delgado%2FDivulga%C3%A7%C3%A3o>

Deezer: Emicida: história, carreira e grandes sucessos do rapper (23/12/21) <https://www.deezer-blog.com/br/emicida/>

Ecoa UOL: Para acender uma luz (03/04/21) <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/dona-jacira-fala-sobre-o-amor-pela-escrita-e-sobre-sua-nova-coluna-no-uol/#page1>

Ecoa UOL: Colunas <https://www.uol.com.br/ecoa/blogs-e-colunas/>

Estadão: Bordados feitos pela mãe de Emicida serão destaque da LAB na SPFW (17/03/17) <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,bordados-feitos-pela-mae-de-emicida-serao-destaque-da-lab-na-spfw,70001704056>

Folha de S. Paulo: Negros são minoria no serviço público federal e ocupam apenas 15% de cargos mais altos <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/12/negros-sao-minoria-no-servico-publico-federal-e-ocupam-apenas-15-de-cargos-mais-altos.shtml>

Folha de S. Paulo: Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico (08/04/19) <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>

IBGE: Desigualdades Sociais por Cor e Raça no Brasil <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10091/0>

Instagram: Laboratório Fantasma https://www.instagram.com/lab_fantasma/?hl=pt-br

Isto é Dinheiro: O rapper empresário (17/10/12) <https://www.istoedinheiro.com.br/o-rapper-empresario/>

Laboratório Fantasma: <http://www.labfantasma.com/>

Metrópolis: No Brasil, negros são mais pobres, morrem mais e ganham menos que brancos (29/09/20) <https://www.metropoles.com/brasil/no-brasil-negros-sao-mais-pobres-morrem-mais-e-ganham-menos-que-brancos>

O Município Blumenau: “Exú matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”: AmarElo e a arte política de Emicida (14/12/20) <https://omunicipioblumenau.com.br/exu-matou-um-passaro-ontem-com-uma-pedra-que-so-jogou-hoje-amarelo-e-a-arte-politica-de-emicida/>

Opera Mundi: Hoje na história: 1973 – Hip hop surge durante festa no Bronx, em Nova York (11/08/21) <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/37403/hoje-na-historia-1973-hip-hop-surge-durante-festa-no-bronx-em-nova-york>

Portal Geledés: O que foi o movimento de eugenia no Brasil: tão absurdo que é difícil acreditar (16/07/17) <https://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/>

Portal Geledés: Racismo disfarçado de ciência: como foi a eugenia no Brasil (15/06/20) https://www.geledes.org.br/racismo-disfarçado-de-ciencia-como-foi-a-eugenia-no-brasil/?gclid=Cj0KCQjwktKFBhCkARIsAJeDT0i6OkH5kdwYmpUZ9YqnVIvpPkN8xx7S2B1hoaPjv1vSEavZxjGDawkaAoJ8EALw_wcB

Rapresentando: Emicida entra para o time do “Papo de Segunda”, do GNT (22/01/18) <https://rapresentando.com/emicida-entra-para-o-time-do-papo-de-segunda-do-gnt/>

Rolling Stone: Emmy Internacional: Emicida, Amor de Mãe e mais brasileiros indicados na premiação; veja <https://rollingstone.uol.com.br/entretenimento/emmy-internacional-emicida-amor-de-mae-e-mais-brasileiros-indicados-na-premiacao-veja/>

TED: O perigo da história única (07/2009)

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt

Vice: Emicida e “Triunfo” são sinônimos (18/04/18)

<https://www.vice.com/pt/article/59j4kx/emicida-triunfo-10-anos>

Voz das Comunidades: Emicida invade a São Paulo Fashion Week com um desfile cheio de representatividade (16/10/16) <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/emicida-invade-sao-paulo-fashion-week-com-um-desfile-cheio-de-representatividade/>

YouTube: "Não é uma carreira. É uma causa": entrevista com Emicida

<https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI>

YouTube: Programa Freestyle

<https://www.youtube.com/channel/UC90Yrpd3hFpZpetQBg6Jx0A>

YouTube: Acerca | Emicida <https://www.youtube.com/watch?v=TtNUIQeYNL0&t=1065s>

YouTube: LAB Avuá #SPFWN44 <https://www.youtube.com/watch?v=i01VwrFHLgE>

YouTube: Roda Viva | Emicida | 27/07/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>