



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA (IH)

O Beat das Encruzilhadas: Brasil e África através da música de Emicida

MARIANA MOSTRANGES

Rio de Janeiro, 2023

Mariana Mostranges

O Beat das Encruzilhadas: Brasil e África através da música de Emicida

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como requisito para aprovação na graduação e obtenção do título de bacharel em História.

ORIENTADORA: LUCIANA PESSANHA FAGUNDES

Rio de Janeiro, 2023

**Dedico este trabalho a Clarie Mustrangi,
Maria Lúcia Mostranges e Eden Alves.
*(In memoriam)***

Agradecimentos

Começando os agradecimentos, lembro da música do Djonga; me recuso acreditar que a gente nasce sozinho e morre sozinho, então digo: “até aqui, tudo foi por nós”. Seria impossível citar tantos nomes que deveriam estar estampados aqui, contudo, em um esforço de, nesta página, ao menos citar algumas, destaco de antemão as duas pessoas mais importantes da minha vida: minha mãe e meu irmão. Sem vocês nada seria possível! Obrigada por me darem vida e me reiniciarem a cada nascer do sol, amo vocês! Nessas primeiras linhas, também agradeço à minha dupla de parceiros de quatro patas, Morena e Sherlock, que lembraram, diariamente, que eu preciso do diploma para bancar seus sachês e ossos.

À minha pequena família, sobretudo às mulheres que tanto me inspiram força, amor e coragem para viver: minha madrinha; minhas primas-irmãs Fê, Isa, Lua e Rafa; Claudinha; e prima Simone. Ao tio pequenino, maior mediador carnal do meu contato com meu avô. E, claro, agradeço imensamente à minha imensa família, que começa com as amigadas da minha mãe - Cris, Ana Carla, Léia e Carla - e se estende por outros caminhos, encontrando Thaís, Paty, Ary, Pedro, Preto, Vi e Ju, minha segunda mãe Simone, Johnny, Jef, minhas parceirinhas: Thai, Ju, Isa, Rafinha, Elô e Tai. E, claro, agradeço à minha duplinha e parceiro que encoraja, apoia, aconselha e acredita em mim: Lucas Portela. Obrigada por serem amor, acolhimento, paz, esperança e lar. É maravilhoso saber que tenho para onde correr quando me sentir perdida.

Outrossim, seria impossível não citar o conforto e segurança que encontrei no coração de Patrick, Isadora, Gio, Rhamonzito e, sobretudo, à Lay e à Bea, minhas inspirações e palpiteiras oficiais. Ah, e tantos outros que fizeram minha estadia no Rio ser mais leve: Lari, Lolo, Kelly, Agatha, Med, Matheus (Eru), a família da Bea (incluindo Gui e Lucas) e a minha psicóloga perfeita, Ju, que me trouxe de volta à vida. Faltam-me palavras e sobram afetos.

Guardo os instrumentos agradecendo à minha querida orientadora, Lu, pela paciência em tudo, e à minha querida inspiração, Tati. Agradeço a vocês pelo carinho, pelos conselhos de mães e por falarem “vai dar tudo certo”. Aos funcionários do IFCS, aos professores dos cursos de História e Antropologia e, por fim, a todos meus amigos que aceitaram meus sumiços e seguiram torcendo por mim, com ênfase para Ana e Gui, peças imprescindíveis nessa reta final. Citando o filósofo sul-africano, Dirk Louw, “somos por meio de outras pessoas, mas também por meio de todos os seres do universo”, só me resta dizer: obrigada a todos.

Sou daqueles que acreditam em sonhos, não para fugir da realidade. Pelo contrário! Sonho para criar realidades! Isto implica em compromisso ético, pois como experiência da liberdade, haverá que se cuidar dos corpos. Amá-los. Embelezá-los. Movimentá-los. Mobilizá-los.

Re-escrever o texto dos corpos é uma tarefa da ética. Ao mesmo tempo criar e sacar identidades. Sacar as identidades reificadas: o corpo domesticado do trabalhador. Criar identidade para corpos mutilados: índios, negros, mulheres...

(Eduardo David de Oliveira)

RESUMO

A presente monografia busca compreender as possibilidades de aproximação entre Brasil e África através do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, lançado em 2015 pelo rapper Emicida. O disco é produto da experiência física, sensível e sonora do rapper com dois países luso-africanos, Angola e Cabo Verde, somadas ao seu engajamento político e social enquanto homem negro que nasceu na periferia de São Paulo, além dos atravessamentos pessoais de sua vida - que apontaram para uma nova estética de suas canções em relação aos seus primeiros trabalhos. Assim, compreende-se “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” como um álbum de estúdio extremamente rico em suas temáticas e complexo nas linguagens poética e sonora. Com a intenção de aproximar-se do pensamento desse intelectual orgânico, a autora examinou uma série de entrevistas com Emicida - todas disponibilizadas online, seja pelo *Youtube* ou *Spotify* -, e uma análise acerca das alternativas sonoras de perpetuação de saberes e seu diálogo com as filosofias africanas e afro-brasileiras, desencantadas pela colonialidade. Posto isso, o texto abaixo encontra-se dividido em três seções: a primeira, aborda a relevância da música para as comunidades marginalizadas e o percurso sonoro-instrumental que culminou no advento do rap; a segunda, reflete sobre os aspectos teóricos e epistemológicos do epistemicídio negro, bem como suas estratégias de resistência e a relação dessas com a música; por fim, o último capítulo trata especificamente do disco, analisando-o como uma forma de de (re)encantamento desses saberes.

Palavras-chave: Acustemologia; Emicida; Epistemologia; Música; Som.

RESUMEN

Esta monografía busca comprender las posibilidades de aproximación entre Brasil y África a través del álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, lanzado en 2015 por el rapper Emicida. El disco es producto de la experiencia física, sensitiva y sonora del rapper con dos países luso-africanos, Angola y Cabo Verde, agregada a su compromiso político y social como hombre negro nacido en la periferia de São Paulo, además de los cruces personales de su vida- que apuntaban a una nueva estética de sus canciones en relación a sus primeros trabajos. Así, “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” se entiende como un disco de estudio sumamente rico en su temática y complejo en cuanto a poética y sonido. Con la intención de acercarse al pensamiento de este intelectual orgánico, la autora examina una serie de entrevistas con Emicida - todas disponibles en la internet, sea en Youtube o Spotify-, y una análisis de las alternativas sonoras para la perpetuación del saber y su diálogo con filosofías africanas y afrobrasileñas, desencantadas por la colonialidad. Dicho esto, el siguiente texto se divide en tres secciones: la primera, referida a la relevancia de la música para las comunidades marginadas y el camino sonoro-instrumental que culminó con el advenimiento del rap; la segunda, que refleja los aspectos teóricos y epistemológicos del epistemicidio negro, así como sus estrategias de resistencia y su relación con la música; finalmente, el último capítulo trata específicamente del registro sonoro del Emicida como opción para reencantar estos saberes.

Palabras llave: Acoustemología; Emicida; Epistemología; Música; Sonido.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - CONSTRUINDO PONTES SONORAS E RESSIGNIFICANDO HISTÓRIAS: BRASIL, RAP E ÁFRICA	15
1.1. Sons do cativo entrelaçados em novas leituras.....	16
1.2. Uma grande revolução sonora: múltiplos registros, gravações e modos de escuta.....	22
1.3. Breve história do rap brasileiro: possibilidades de performance da Velha à nova Escola... 25	
CAPÍTULO II - “ESQUECE O QUE O LIVRO DIZ, ELE MENTE”: ÁFRICA E OS AFRO-BRASILEIROS NO BRASIL DOS SÉCULOS XX E XXI	34
2.1. De costas para o Atlântico: África e afro-brasileiros no pós-abolição.....	36
2.2. (Re)Construindo uma África poética e forjando identidades.....	43
2.3. Sampleando novos mundos a partir de uma audição periférica.....	53
CAPÍTULO III - SE LIGA NO PLAY: UMA IMERSÃO MASTERIZADA NA POÉTICA DE EMICIDA	59
3.1. Sobre “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” e como a internet vê o disco: uma curta exposição das críticas disponíveis em sites de arte e cultura	61
3.2. Sobre as possibilidades de uma África encantada.....	67
3.3. Sobre gêneros e hierarquias desconstruídas.....	74
3.4. Sobre matas, rios e crianças.....	82
3.5. Tecnologia preta desde os tambores.....	89
3.6. Notas de leveza ou o som dos sonhos.....	91
3.7. Um pesadelo em três atos (ou quatro?): o grito dos excluídos	94
CONCLUSÃO:	98
Fontes e Referências Bibliográficas:	98
Discografia:	110
ANEXO	112

I. INTRODUÇÃO

A *música negra*¹ é um fenômeno capaz de agregar diversos debates historiográficos acerca do continente americano (e africano) desde o período da colonização; um célebre trabalho que pode ser usado como forma de ilustração é o artigo da historiadora Martha Abreu, que objetiva analisar e debater o legado da música dos escravizados e, sobretudo, dos negros no pós-abolição, nos Estados Unidos e no Brasil. A historiadora se apoia no conceito de “sons do cativo”, cunhado pelos pesquisadores Shane e Graham White (WHITE; WHITE, 2005 *apud* ABREU, 2015, p.178) para apresentar ao leitor como os sons fizeram parte da vida dos africanos e seus descendentes em festas, em rituais religiosos, nas senzalas e locais de trabalho, além de analisar como se deu esse processo no decorrer do tempo, discorrendo como os *sons do cativo* permaneceram vivos mesmo após a abolição da escravatura.

A autora analisa apenas o caso estadunidense e brasileiro, mas é possível encontrar vestígios da *música negra* em diversos espaços da diáspora africana. Para Du Bois², tal expressão artística era “a expressão mais bela e original da vida e da nostalgia humanas jamais nascida em solo americano” (*apud* ABREU, 2015, p.180), pois, para ele, o resultado fora consequência de adaptações e intensificações decorrentes do sofrimento dos escravizados. Entretanto, segundo Du Bois, essa manifestação musical seria “originária das florestas africanas, onde sua contraparte ainda pode ser ouvida” (*apud* ABREU, 2015, p.180).

Paul Gilroy (2001), em contrapartida, ao trabalhar o conceito de “Atlântico Negro”, afirmaria que tais adaptações receberam influências europeias e indígenas, gerando um produto novo e característico desses novos espaços recém invadidos e colonizados. Mais do que “adaptações”, ao pensar no conceito de Atlântico Negro, avalia-se a experiência criativa dos agentes históricos, ainda que, segundo Martha Abreu (2015), o resultado seja distintamente negro. A partir das reflexões expostas, esse trabalho de conclusão de curso

¹ “Música negra” entra em destaque neste trabalho para enfatizar que se trata de um conceito criado para distinguir o “eu” do “outro”. Essa alteridade que tenciona separar “o outro” também contribui para problematizarmos a perpetuação de um imaginário de “história exótica” ao qual os negros foram designados - fato trabalhado de forma ímpar por Grada Kilomba (2008, bem como a tentativa de se anular a pluralidade de gêneros musicais, temáticas e construções sonoras que tiveram significativa presença e contribuição negras - ainda que não elas não tenham sido as únicas.

² Du Bois foi um sociólogo e historiador estadunidense de extrema importância, atuando política e academicamente no início do século XX, se tornando um dos principais nomes do Pan-Africanismo e referência até os dias atuais.

busca pensar os sons como uma categoria discursiva que contribua para outras formas de construir e explicar o mundo, para além da práxis Ocidental, lançando luz sobre o protagonismo negro e periférico através de rimas e *beats* do cantor Emicida, com foco em seu álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”

A complexidade por trás do conceito de “história Atlântica” chama atenção para suas particularidades e inovações metodológicas: diferente do que Du Bois (*apud.* ABREU, 2015) constatou, não se pode conceber uma ligação imediata entre as músicas negras diaspóricas e os contextos africanos, haja vista a multiplicidade de nações traficadas para o continente americano, cada qual com suas especificidades; ademais, soma-se às influências ocidentais e ameríndias, fazendo da história desse continente demasiado profunda. Por outro lado, a observação de Martha Abreu possibilita o reconhecimento dos protagonismos negros, assim como Gilroy conclui que as culturas negras podem ser associadas a um movimento de contracultura, identificando seus esforços para reinventar seus espaços a partir das condições que lhes eram impostas.

O rap, gênero musical referência para a construção do presente trabalho, é produto do século XX e tem relações diretas com a migração dos jamaicanos para os Estados Unidos, que, por sua vez, foi o principal expoente a inspirar o rap nacional. No entanto, há na literatura intelectuais que, ao refletir sobre essa cultura a partir dos processos de longa duração, não descartam o legado dos “sons do cativo” (DE SOUZA, DE JESUS, 2014; LOUREIRO, 2016; MARTIN, 2010). A nível nacional, e pensando nos paralelos trabalhados por Martha Abreu, é possível analisar como os batuques religiosos, canções de trabalho, lundus, maxixes e sambas, formam uma teia de contribuições para esse gênero musical, agora com características tipicamente nacionais. Em conformidade com essa análise, Emicida, em conversa com Mano Brown, ressalta que “nada entra no Brasil sem receber influência da cultura daqui” (EMICIDA; BROWN, 2022).

Com o surgimento do rap brasileiro, é possível traçar esse mesmo paralelo, afinal, seus diálogos com a realidade regional são tão contundentes que muitos artistas são considerados intelectuais orgânicos³. Emicida é um deles. Com letras que carregam diversas referências históricas e sociais, sua produção musical se torna um excelente material de ensino e

³ O conceito “intelectual orgânico” é inaugurado pelo filósofo marxista Antonio Gramsci (1999) no final da década de 1920, enquanto esteve preso na Itália, estando relacionado à cultura, política, história e filosofia das classes subalternas. Há, portanto, um reconhecimento dos sujeitos populares enquanto agentes ativos e criativos na elaboração de saberes, expandindo a concepção de intelectualidade para além das fronteiras tradicionais, restrito aos especialistas.

aprendizagem, assim como o próprio rapper afirma que aconteceu com ele em relação à música de rappers de gerações anteriores:

Esses caras me ensinou uma pá de coisa sobre mim, sobre autoestima, sobre política, tá ligado? E sobre intelectualidade também, tá ligado? Esses caras me ensinou a pesquisar, mano, me ensinou a pegar os livro; tipo, levantar a bunda da cadeira e ir para a biblioteca, tá ligado? Até então, biblioteca era um bagulho que não era nosso, tá ligado? Era um bagulho que quem ia, tipo, ia prestar um concurso, tava fudido, vai ter que prestar concurso. De repente, esses caras começou a pôr nome de tanta gente no rap, tanta referência, falei ‘mano, não to entendendo nada’. Me deixou curioso, não me afastou do bagulho, me fez me aproximar do barato.⁴ (EMICIDA, 2016c)

Mais à frente, o artista complementa:

Por isso que eu acho que minha música é simples, mas não é óbvia, tá ligado? Porque eu gosto de música que comunique, mas eu gosto de música que comunique e tenha um ponto de incógnita aí, que a pessoa vai ter que levantar a bunda dela e pesquisar sobre o que eu tô falando. (EMICIDA, 2016c)

Acerca do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, objeto deste trabalho, é possível encontrar referências sonoras de outros gêneros musicais tipicamente negros, referências históricas que partem de uma perspectiva pós-colonial e, além disso, trazem grandes diálogos com a história africana - também de forma sonora e musical. Essa, por sua vez, é uma característica que considerarei extremamente relevante, sobretudo ao pensar o lugar que a África ocupa no imaginário nacional.

O autor Anderson Oliva (2009) apresenta um amplo debate para evidenciar que as referências de África seguem distantes do olhar do povo brasileiro, fazendo com que a população fique refém de escassas imagens construídas, pela Historiografia Oficial, desde fins do século XIX, e que, segundo Zamparoni (1995; 2007), se concentra meramente no período escravocrata. Zamparoni utiliza o conceito de “amnésia proposital” para apresentar aquilo que Oliva concluiu ser um distanciamento cultural das conexões Brasil-África. Emicida as resgata e leva para um público mais amplo, sobretudo os jovens. E, mais especificamente, os jovens periféricos.

Ao construir essa ponte sonora entre Brasil e África, sobretudo Cabo Verde e Angola - locais por onde Emicida passou em sua viagem no ano de 2015 -, o rapper ressignifica o Atlântico como um oceano pautado por conexões, ultrapassando em muito definições unicamente geográficas. Segundo Estevam C. Thompson (2012) e Costa e Silva (1994), no

⁴ Entrevista de Emicida para o canal no Youtube TV Gazeta. Realizada em fevereiro de 2016, é o terceiro episódio da série “Histórias do Rap Nacional”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gkWIDzSbo8&t=1s>> acesso em 02 de agosto de 2021

período da colonização brasileira, os eventos no continente africano impactavam diretamente os países do continente vizinho, mostrando como, além da circulação de pessoas, havia, também, uma circulação de ideias. Em “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa”, o imbricamento proposto faz com que o ouvinte possa conectar-se sonoramente Brasil e África. Nas palavras de Emicida,

O Brasil tem uma dívida gigantesca com a África, então eu queria mergulhar nisso e contar a história... uma história de paixão e de beleza. Falando de como a cultura africana influenciou a cultura do Brasil nos dias de hoje [...] Ele, no final das contas é um disco que fala sobre como essas duas peças, no quebra-cabeças do mundo, que é a África e o Brasil, que estão desencaixadas, se mantêm ainda próximas por causa de uma série de vínculos (EMICIDA; SCARAMUZZO, [2015?]).

Essas questões (e outras mais) poderão ser observadas no decorrer das próximas páginas, todavia, a escuta do disco também é parte fundamental para alcançar a proposta de uma narrativa historiográfica e acustemológica (FELD, 2018; 2020a; 2020b). Ou seja, se pretende, mais do que analisar a história do Brasil e suas conexões com Angola e Cabo Verde, perceber como esses sons são capazes de contribuir de forma significativa para a compreensão do mundo ao redor. Aqui, o disco assume um papel maior do que de mero objeto, ele possui agência e comunica - junto da linguagem verbal produzida pelo artista - a mensagem que se pretende passar.

Apesar dos antropólogos Anthony Seeger e John Blacking (*apud.* DE MORAES SCHOUTEN; CIRINO, 2005) apresentarem ressalvas quanto ao uso de discos em uma pesquisa antropológica da música e do som, compreendemos esses, segundo a proposta de Paulo Menotti Del Picchia (2013), como sujeitos musicais que criam os artistas, assim como os artistas os criam. Se as críticas de Blacking e Seeger dão ênfase ao caráter ilusório criado pelas tecnologias de gravação, Del Picchia observa como cada instrumento, computador, microfone, participa de forma ativa e agentiva dessas novas formas de se pensar e fazer música.

Ademais, André-Kees de Moraes Schouten e Giovanni Cirino (2005) retomam Walter Benjamin com a finalidade de investigar se essa ilusão auditiva seria uma categoria que não poderia ser desconsiderada do fazer musical contemporâneo, e, estabelecendo paralelos entre esses pesquisadores e o autor Picchia, é factível partir de uma perspectiva que expande as análises de “música como sons humanamente organizados” (BLACKING, 2007), e o uso da etnografia como método que busca escrever “sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER, 2008, p. 239). Essa expansão dialoga com a realidade contemporânea - cada vez

mais tecnológica, desde a produção até o consumo do som -, e valoriza outros protagonismos no fazer sonoro-musical.

As obras de Tim Ingold (2012) e Alfred Gell (1998) são fundamentais para quem, assim como Picchia ou a presente autora, busca investigar outras formas de ontologias que passaram a existir com a Revolução tecnológica. A compreensão de tais ideias funde-se com os autores de “Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas” (SIMAS; RUFINO, 2019), Brito (2018, p.3) e com Emicida, que compreendem o tambor como uma tecnologia de comunicação ancestral e, no caso do artista, os equipamentos utilizados no rap como uma manifestação contemporânea desta mesma “tecnologia preta” (EMICIDA, 2016, mín. 13:46). Outrossim, Steven Feld (2018; 2020a; 2020b), em seu trabalho inovador com os Kaluli, além de apresentar a capacidade de construção e transmissão do conhecimento através do som, promove reflexões acerca do cotidiano a partir de seu contato com as crianças Kaluli, as mulheres e os sons da natureza. O conceito de acustemologia, então, não apenas descentraliza o conhecimento no modelo moderno-cartesiano como também questiona a centralidade do humano no termo “antropologia”.

Na presente pesquisa, se objetiva identificar de quais formas Emicida consegue, através de suas músicas, promover uma valorização de outras ontologias e cosmologias que se desenvolvem no Brasil e que, no entanto, são invisibilizadas pela colonialidade (QUIJANO, 2000) que ainda impera no tempo presente. Em seu segundo álbum de estúdio, “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” Emicida fortalece uma relação dialógica entre espiritualidade, sons da natureza, pranto, festa, dança, vozes de crianças e vozes de mulheres, promovendo o reconhecimento de outras cosmovisões.

Outrossim, ao trazer instrumentistas e cantores cabo verdianos e angolanos, o artista possibilita que o ouvinte se desloque para o outro lado do Atlântico, perspectiva traçada pelo antropólogo Steven Feld (2014) e sua compreensão de que, a partir da escuta, o corpo consegue fazer movimentos - ainda que fisicamente parado - e conhecer locais antes desconhecidos. Dessa forma, analisar o disco a partir da escuta tende a viabilizar a produção de um conhecimento que parte do corpo e da sensibilidade, aspectos que atravessaram séculos resistindo ao epistemicídio negro e ameríndeo no Brasil desde a escravização, evidenciando como o artista incentiva o reconhecimento dessas ontologias e cosmologias através de seus *beats* e rimas.

Posto isso, trabalhamos com a hipótese de que a música e os sons são instrumentos para a produção de conhecimento e, dentro dessa viabilidade, como, a partir do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, torna-se afável suscitar estudos e reflexões

a partir das experiências sensíveis dos jovens periféricos. Diante dessa possibilidade, avalia-se o contexto em que surgiu o rap no Brasil, buscando refletir quais suas correlações com o desenvolvimento de uma intelectualidade periférica, urbana e musical; o impacto da institucionalização da História africana e as lutas anti-coloniais no fortalecimento de diferentes metodologias e epistemologias que deem conta dos saberes populares; e, por fim, como o rapper estimula transformações criativas em suas composições, dialogando com um público versátil com a finalidade de discutir outros modelos de viver e aprender que escapem dos moldes hegemônicos.

Dessa forma, primeiro capítulo, por sua vez, o leitor poderá avaliar o percurso desses sujeitos negros e suas formas de musicar, com uma breve contextualização do período da colonização e os sons do cativo, em que poderemos observar as rupturas e permanências, os legados da canção escrava e suas projeções no rap contemporâneo, além de dialogar com as várias referências que Emicida traz sobre a escravidão para o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de casa...”.

Já o segundo capítulo, conforme a melodia vai sendo construída, tencionarei abrir margem para debates mais conceituais e historiográficos acerca das metodologias e epistemologias que se desenvolvem nos circuitos sociais afro-brasileiros e seu caráter de resistência frente ao epistemicídio colonial e seus prolongamentos temporais.

Por fim, no último capítulo, analisaremos o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” de Emicida com base nas mais variadas áreas do conhecimento, da filosofia à história, buscando traçar esse percurso a partir do conceito de acustemologia de Steven Feld.

CAPÍTULO I

CONSTRUINDO PONTES SONORAS E RESSIGNIFICANDO HISTÓRIAS: BRASIL, RAP E ÁFRICA

Acho muito importante que a gente também tenha a responsabilidade de olhar para o passado, sabe? O Brasil tem esse hábito, nem é o hip-hop só, o Brasil tem o hábito de jogar sua história no lixo, esquecer seus ídolos, e eu acho que isso não pode acontecer com o hip-hop.

(Emicida, 2016)

Conforme mencionado na introdução, a música foi elemento presente na vida dos homens e mulheres negros do continente americano desde suas vindas forçadas como trabalhadores escravizados. Do período colonial até à contemporaneidade, aquilo que se chama por *música negra* é ingrediente fundamental para a cultura dos países americanos, cada qual com suas especificidades, e o rapper Emicida faz questão de trazer essas referências em suas produções acústicas.

Apesar de estarem inseridas no contexto americano desde a escravidão, Paulo Cruz Terra (2006) salienta que o significado dessas manifestações artísticas foi pouco explorado pelos viajantes que relataram suas experiências no Novo Mundo. E, sabe-se, a música e o gosto pela música superam a concepção de “um jogo de identidade e diferenciação social” (HENNION, 2010, p. 15), ou seja, por trás das músicas dos escravizados, havia processos ativos de significação que não foram aprofundados por grande parte dos contemporâneos da escravidão. Ao serem arrancados de seu continente, seus passados e culturas foram ressignificados diante da brutalidade da condição escrava, além disso, segundo Robert Slenes (1991-1992, p. 48-49, *apud* TERRA, 2006, p. 2), dos contemporâneos da escravatura, poucos tentavam falar sobre a origem dos cativos e a relação dessas culturas com as produções que estavam sendo remodeladas no continente americano.

De acordo com Alberto da Costa e Silva (2004, p. 23, *apud* TERRA, 2006, p. 3), essas condições que Slenes apontou têm sofrido alterações no mundo contemporâneo e os pesquisadores têm buscado, cada vez mais, restaurar as matrizes africanas da história do Brasil, isso inclui resgatar, sobretudo, o entrelaçamento entre o Brasil e as regiões da África Centro-Occidental que formaram o Atlântico Sul. Destaco que a participação de Moçambique tende a ser observada no circuito comercial de forma mais intensa no século XIX, já em tempos da fase ilegal do tráfico de escravizados, enquanto regiões como Luanda, Benguela,

Cabinda ou Loango (LIBERATO et al, 2017, p.12) foram portos de embarque de muitos escravizados africanos para o Brasil, possibilitando grande concentração de etnias falantes da língua bantu.

Posto isso, torna-se compreensível o fato de que, apesar de serem povos de diversas nações, esses africanos escravizados conseguiram encontrar um ponto em comum para a construção de formas culturais únicas e *tipicamente brasileiras*⁵. Acerca da música, a textura sonora recebeu uma grande contribuição da África Central para ritmos brasileiros que se manifestaram, *a priori*, em três contextos: a religiosidade, as festas e as canções de trabalho - esses três elementos são marcadamente referenciados em “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, como ficará claro no decorrer do presente capítulo e do capítulo três, onde se pretende, respectivamente, apresentar e analisar a dialética temporal que o artista Emicida propõe em suas canções, resgatando referências coloniais e sampleando-as no contexto do Brasil contemporâneo.

1.1. Sons do cativo entrelaçados em novas leituras

*Cantá pra saldar, negô, seu rei chegou
 Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô
 Daqui de Mali pra Cuando, de Iorubá ao Bantu
 Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada
 Não, não na minha gestão, chapa
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada
 Meia volta na Barja, Europa se prostra
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa.*
 (Emicida e Raphão Alaafin, 2015)

Segundo análise de Amailton Magno Azevedo (2016), os povos bantu no Brasil sempre mantiveram forte relação com a espiritualidade e a ancestralidade, reelaborando suas práticas espirituais de forma que incorporassem, também, as cosmologias indígenas e católica - método necessário frente à hegemonia da religião ocidental e o poder coercitivo da dominação europeia. A brutalidade métodos desses, porém, não impediu a circulação de objetos, ideias, ritmos e batuques, tão pouco a possibilidade de que os negros cultuarem seus

⁵ Cabe direcionar o leitor à década de 1920, momento em que a relação entre as músicas negras e o reconhecimento nacional dessas canções passa a ser delineada. Anteriormente, a musicalidade oficial era aquela produzida no Instituto Nacional de Música, e as chamadas “músicas populares” ocupavam lugar de desvalorização na sociedade. O processo de apreciação das músicas negras como “músicas tipicamente brasileiras” é incorporado ao discurso oficial ao longo do governo de Getúlio Vargas, em conformidade com as políticas nacionalistas e populistas, todavia, tanto a indústria de entretenimentos quanto alguns intelectuais e folcloristas de destaque do final do XIX e início do XX já valorizavam a cultura negra, como Mário de Andrade (ABREU, Martha, 2011). Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf/>. Acesso em 19 de janeiro de 2022.

Orixás. Essas estratégias foram imprescindíveis para devolver aos africanos e afro-americanos escravizados a humanidade que lhes era negada no processo do trabalho forçado.

Pensando o caráter religioso, observa-se que na África Central não existe distinção entre sagrado e profano e percebe-se a falta de quaisquer palavras que possam ser analisadas de forma similar à categoria de religião. Desta forma, deve-se ter em vista não o que o ocidente entende por religiosidade e sim a compreensão de que há, nesses territórios, uma cosmovisão na qual se insere seres humanos, natureza e Orixás, ou seja, tal perspectiva guia a centralidade da vida e do pensamento africano (OLIVEIRA, 2006)⁶.

No Brasil, essas possibilidades de se relacionar com os Orixás se desenvolvem dentro da esfera religiosa, no entanto, a partir da filosofia do encantamento e daquilo que Simas e Rufino denominaram como “ciência das macumbas”, é possível identificar um movimento que retome a concepção de cosmovisão e cosmopolítica, não estando restrito apenas ao “sagrado”, assim, os sons, a natureza e a relação com as entidades recuperam seu caráter ontológico. Outrossim, Magno Azevedo (2016, p. 245) percebe que “as cantigas de diversão misturavam-se sempre com as cantigas de devoção religiosa, pois não havia separação de eventos no momento de cantar os vissungos”.

Para ilustrar, destacamos a relação entre o samba e a Pequena África, especificamente as casas das tias baianas, espaço onde ambos podiam sentar-se juntos em uma roda, comendo, bebendo e compondo sambas após uma reunião de umbanda ou candomblé. O samba (de umbigada, de bumbo e o urbano), aliás, é um gênero musical que recebeu a interferência dessa textura musical advinda da África Ocidental, não podendo excluir desta listagem os vissungos, os Lundus, as Chulas, os Bailes do Congo e os Jongos.

Vários são os diálogos encontrados por Slenes entre o jongo e as canções/danças centro-africanas: a presença de casais no centro da roda, das puítas e dos tambores (o caxambu/ngoma e seu companheiro menor, o candongueiro); as fogueiras e o fogo, que remetiam a cultos ancestrais; e a prática do canto e dos versos em desafio nos momentos de trabalho e diversão (ABREU, Martha, 2018, n.p).

O historiador Robert Slenes, segundo Martha Abreu (2018), evidenciou que os jongos estavam muito presentes no sudeste brasileiro, sobretudo nas províncias de plantação de café no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Atravessando séculos, o jongo ainda é uma manifestação musical viva e, quando chegou aos grandes centros urbanos no começo do século XX, acabou tendo alguns de seus elementos incorporados às Escolas de Samba, como

⁶ Além do trabalho de Oliveira, indico, para aqueles que queiram se aprofundar na temática, as obras “Cultura Tradicional Banto” (ALTUNA, 1993) e “Mundos africanos. Estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos de Africa” (FORDE, 1959).

as danças que evoluem ao longo dos cortejos; a percussão marcada pelo uso das mãos e tambores; e letras que denunciavam que a liberdade precária, mesmo após a assinatura da Lei de 1888, não estava completa.

No podcast “Angu de Grilo” (EMICIDA at. all, 2021, ep. 100), Fióti (Evandro Roque de Oliveira, irmão de Emicida) relembra a riqueza cultural e intelectual das relações negras, especificamente, em relação à sua família, ao conectar ancestralidade e futuros através da sabedoria do jongo. Assim, o cantor e empresário apresenta uma dinâmica intelectual que ocorre em seu núcleo familiar, em que ele e sua mãe ensinam para suas sobrinhas uma manifestação cultural que não foi ensinada para elas nas escolas, mas que permanece viva na família.

Temáticas que giram em torno da escravidão e liberdade se fazem presentes desde a colonização e a morte era comum tanto nas músicas quanto nas práticas de resistência, acredita-se que essas eram as canções que, segundo Terra (2006), os viajantes destacavam por seus aspectos melancólicos e tristes. Mesmo sem compreender as letras, e mesmo sem tencionar compreender o significado daquelas músicas para quem as canta, os sons apresentam dimensões ligadas aos sentimentos e estão em diálogo com a performance criativa de cada indivíduo, podendo manifestar alegrias ou tristezas a partir dos arranjos, texturas, timbres e melodias.

Martha Abreu se alia a essas análises e afirma que Du Bois, nos Estados Unidos, e Coelho Neto, no Brasil, ao ouvirem as músicas também percebiam seu aspecto triste, possivelmente relacionado às dores da escravidão ou à saudade da “mãe África” (ABREU 2015, p. 180-188). Não obstante, no disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, a oitava faixa do álbum, sob o título de “Sodade”, por apresentar uma letra pouco compreensível, se caracteriza como excelente exemplo para compreender essas questões que giram em torno dos afetos. Dessa forma, em uma primeira escuta⁷ - feita pela autora desta monografia antes de entrar em contato com uma bibliografia que contempla a conexão entre sons e sentimentos -, a tristeza da melodia e do canto foram logo identificadas.

A *música negra* passa, então, a se mostrar sensível às diversas formas de experimentar o mundo: ressignificando e mantendo vivas tradições do continente de onde vieram; formando novas redes de sociabilidade e novas formas de pertencimento; criando, através da música, formas de expressar suas vulnerabilidades e, também, suas alegrias nas festas e nas cantigas religiosas.

⁷ Outras análises serão apresentadas no decorrer do terceiro capítulo, incluindo escutas compartilhadas.

Nas dimensões do trabalho, a música também foi elemento fundamental, funcionando como forma de descontração e, também, coordenando o ritmo do trabalho, aliviando o peso físico e o peso espiritual das lavouras. Alain Locke (1988, p.30, *apud*. TERRA, 2006, p.5) contribuiu significativamente para essa perspectiva ao apontar as características sonoras das canções de trabalho: uma performance em conjunto, mas sempre com uma pessoa liderando e puxando o coro. Além disso, a estrutura melódica fica a cargo dos objetos utilizados durante o ofício, estabelecendo a sincronia e marcapasso que monitora e conduz o ritmo do trabalho, ao contrário dos demais ambientes cancionistas, que contavam com a palma das mãos e uso de tambores para conseguir a percussão.

No documentário “Sobre Nóiz” (2016a) - videografia que apresenta a viagem de Emicida à África, experiência basilar para a elaboração do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” - há passagens que ilustram essas observações, sobretudo a especificidade do canto-resposta em uma cena que mostra um encontro de mulheres cabo verdianas, intituladas “As Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos”. Na cena em questão é possível observar uma organização social que gira em torno da dança, da percussão (utilizando um instrumento típico do país) e do canto, estando presente um único homem tocando violão no lado esquerdo da cena, sutilmente afastado das protagonistas da reunião acústica.

É possível estabelecer, também, relações entre as batucadeiras africanas e as músicas compostas no Novo Mundo⁸, como salienta Paulo Cruz Terra (2006, p. 6-14) , ao apontar aspectos similares, como narrar experiências do cotidiano, valorizar acontecimentos do dia a dia, e estabelecer contato com a espiritualidade. Em “Sobre Noiz” (2016a), fica evidente para o espectador os conflitos políticos e sociais em torno do Batuku, gênero musical cantado e tocado pelas Batuqueiras do Terreiro dos Órgãos, que, desde seus primeiros registros, expõe o cotidiano e, por vezes, fazem críticas sociais. Esse tipo de expressão sonora, que pode ser classificada como “música de intervenção”, acontecia após o trabalho, tanto em forma de entretenimento, quanto como discurso que pretendia relatar as experiências do dia a dia, que evidencia a repressão por parte da Igreja e das leis coloniais devido ao conteúdo lírico e os movimentos corporais das mulheres (EMICIDA, 2016a)⁹.

⁸ É importante salientar que Stuart Hall (2003), em conformidade com Gilroy, afirma que *Atlântico negro* seria uma categoria mais precisa para os estudos culturais diaspóricos, evidenciando que a África presente nas Américas era uma África criada. Reforçamos essa questão com objetivo de reforçar aproximações e os distanciamentos entre essas manifestações artísticas provenientes de ambos os continentes.

⁹ Além do documentário “Sobre Noiz”, para melhor compreensão dessa dinâmica, sugerimos a leitura do trabalho de Gláucia Nogueira, “Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical” (2012).

Ademais, Terra (2006) acrescenta a relação entre os sons do trabalho doméstico e da vida privada, característica de suma importância haja vista que, segundo análise de Conceição Evaristo (2005, p.3), “a sociedade brasileira tende a ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional” e, *a posteriori*, partindo da leitura da filósofa Helena Teodoro (1960), Evaristo prossegue:

[...] as mulheres negras das gerações passadas deteriam uma capacidade criadora que não aparecia revelada nas formas de arte, do poema, da música e da dança, mas nas artes de dentro de casa, no espaço doméstico, no cuidado com as pessoas (2005, p.4).

Dessa forma, as análises de Terra (2006, p. 6) nos remetem a dois pontos: o primeiro, as pontes sonoras encontradas entre a similaridade melódica do canto de uma mulher negra no Brasil cantando para o *seu* bebê e o canto de uma mulher negra em Gana. Questionamos, então, se os sons da faixa “Sodade” (EMICIDA, 2015) ao invés de (ou além de) simbolizarem uma angústia em relação à condição da escravidão não estariam, então, associados à vida privada das mulheres que trabalhavam dentro das casas dos colonizadores, muitas vezes criando, também, os filhos *dos outros*¹⁰. São questões a serem desenvolvidas mais adiante, sobretudo na seção de escutas compartilhadas do capítulo 3, em que essas e outras interpretações auditivas serão analisadas com mais profundidade.

No prolongamento desse paralelo, Amailton Magno Azevedo (2016), ao falar do ritmo e da parte instrumental, relaciona as tradições musicais da África Central, sobretudo com o eixo Congo-Angola¹¹, apresentando que os modos de tocar e da textura sonoras têm fortes semelhanças com as sonoridades desenvolvidas na colônia portuguesa, entretanto, a relação com os instrumentos assume diferentes significados, evidenciando a formação de uma cultura tipicamente afro-brasileira e afro-latino-americana. tal como Martha Abreu (2015), Stuart Hall (2020) e Paul Gilroy (2001) sugerem. Aliando suas pesquisas com as interpretações de Kazadi Wa. Mukuna (2000, p. 158 *apud*. AZEVEDO, 2016, p.248), o autor informa:

Se há essa semelhança no modo de tocar, há diferenças quanto aos seus significados. No samba, a cuíca tem a função melódica e rítmica para a música. Ao ser executada se extrai dela sons de roncões que lembram gemidos. Na região de Congo-Angola, o som da cuíca simboliza “a voz misteriosa, seja do leopardo, do leão, ou do pássaro” (MUKUNA, 2000. p. 158). Em certos grupos étnicos como os Cubas e os Congos, a cuíca “simboliza o leão no acampamento de iniciação dos rapazes”.

¹⁰ Essa característica que emerge no período colonial apresenta prolongamentos até a contemporaneidade, em que mulheres negras, muitas vezes, trabalham como babás e delegam a criação de seus filhos à sua rede de apoio - normalmente formada por uma comunidade de outras mulheres negras.

¹¹ No site do arquivo nacional há um breve texto, produzido pela pesquisadora Nívia Pombo Cirne dos Santos, falando da relevância dessa região para o empreendimento português na História Atlântica. Disponível em <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2971&Itemid=326> acessado em: 16 de janeiro de 2022

Azevedo ainda informa a relação dos instrumentos como uma forma de se comunicar com os Orixás em África, enquanto no Brasil, majoritariamente, assume relações estéticas. Érico de Souza Brito (2018), no entanto, apresenta a relação entre instrumentos e vida espiritual no Candomblé, avaliando que os aspectos sonoros são uns dos elementos centrais nos rituais, sendo considerados entidades vivas que invocam forças e trazem os Orixás para o terreiro, e, nesse ínterim, Simas e Rufino (2019) e Maria Mariah (2021, episódio 28) promovem uma reflexão da relação entre o terreiro como tecnologia e o terreiro como cosmopercepção, em que “a separação, afinal, entre sagrado e profano simplesmente não é pertinente para as concepções de mundo e saberes afro-brasileiros” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 61), afinal,

O candomblé pode ser entendido como essa reinvenção, essa tecnologia ancestral (que, no caso do Brasil, se refere a forma como os africanos reinventaram a si mesmos e aos outros) com o objetivo de produzir uma restauração de equilíbrio. Equilíbrio como algo vital para a garantia da continuidade da vida (MARIAH, 2021, ep. 28).

Dessa forma, o conceito de “pedagogia do tambor”, desenvolvido pelos autores de “A ciência encantada das macumbas”, questiona a separação analisada por Azevedo, uma vez que, quem aprendeu a “gramática dos tambores”, no som da bateria das escolas de samba é capaz de ouvir outras histórias encantadas pela ancestralidade e mitos dos Orixás. Vale ressaltar que Emicida (2021, ep. 100) igualmente relaciona a estética de seus sons com a complexa epistemologia das macumbas, uma vez que, para ele, para cada *beat* seu, existe um ponto de macumba. Ou, como ele se refere ao funk:

Tem muita coisa foda no funk. Ritmicamente falando, pelo amor de Deus, mano, tá ligado? É um bagulho que, mano... tecnologia preta memo, mano, tá ligado? Do jeito que é o afrobeat, do jeito que é o jazz, do jeito que é o próprio rap, do jeito que é o samba, tá ligado? É a batida no lugar certo, tá ligado? Só que, o que que é? Não é romantizado, não é vários cara tocando tambor mais, levou o bagulho pro digital, trouxe pro século XXI (EMICIDA, 2016c).

No decorrer das décadas e séculos, alguns instrumentos, como Cacoze e a Tihumba, foram desaparecendo e as musicalidades foram transferidas para violões, cavaquinhos, pandeiros, entre outros. Essas novas formas de produzir sons, juntamente com os instrumentos que permaneceram, como a cuíca, o agogô, além de todo o legado das canções de cativeiro, o lundu, maxixe, batuques, e outros tantos nomes que foram sendo identificados nas diversas regiões do Brasil em diferentes temporalidades, fizeram com que o samba pudesse se consolidar e se disseminar no início do século XX, iniciando um processo de ascensão social

de negros e pobres do país através da arte. A partir desse percurso não-linear, será possível evidenciar como os avanços industriais e tecnológicos estiveram associados às novas propostas sonoras, maior diversidade de protagonistas no cenário musical, e o surgimento de outros gêneros musicais, tais como o rap.

1.2. Uma grande revolução sonora: múltiplos registros, gravações e modos de escuta

A incorporação de novos instrumentos e abdicação de outros é fator que esteve diretamente ligado à evolução tecnológica dos meios de gravação, gerando impactos tanto na *alta cultura* quanto na *cultura popular*¹². A história que data o ano de 1877, graças à invenção de Thomas Edison, o fonógrafo, foi sendo desenvolvida e aprimorada até chegarmos à era digital, em que muitos produtores e cantores têm acesso a meios mais democráticos de fazer e comercializar suas músicas - geração esta que Emicida faz parte. Podemos pensar que, assim como ondas acústicas são vibrações mecânicas com gradações não-lineares, o percurso histórico e social pelo qual essas agências passaram também não pode ser avaliado de forma contínua e homogênea. Mas, ao contrário, permeada por contradições, evidencia-se como a música foi utilizada em diversas estratégias políticas - como o exemplo clássico do Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas¹³.

Nessa estrada sonora, a princípio, alerta-se que o processo de gravação não era adequado para as músicas, apenas para discursos:

O fonógrafo funcionava por meio de impressões em uma folha de estanho causadas por uma agulha e, por ser um sistema ainda muito rudimentar de gravação, tinha pouca capacidade de armazenamento e baixa qualidade de áudio, não sendo adequado para reproduzir música (SCARTON, 2019, p.20).

Foi apenas no ano de 1888 que as canções passaram a ser incorporadas ao processo de gravação, ainda que de forma muito limitada. As músicas, gravadas em cilindros, tinham duração baixa, de apenas dois minutos, e, para fins comerciais, era um processo de alto custo que demandava várias gravações, uma para cada cilindro. Além disso, em relação à captação das ondas sonoras, era preciso um esforço ainda maior em termos de performance para a melhor captação vocal e instrumental. Devido a esse fator, os instrumentos mais utilizados no

¹² Os termos grifados em itálico referem-se a terminologias que surgem a partir do olhar do Ocidente de tentar promover estratificações. Outrossim, é considerável mencionar as reflexões de Jacques Revel (2009), que problematiza as categorias “popular” e “erudito”, atentando-se para o contexto histórico em que tais conceitos foram formulados.

¹³ Para compreender melhor as relações entre samba e o período getulista, indico a obra de Andrea Casa Nova, intitulada “Waldir dos Santos, um sambista operário” (2019), na qual a autora analisa o cotidiano dos operários de Minas Gerais, enquanto apresenta ao leitor o papel político que o samba e a rádio exerciam no governo Vargas.

período eram os que produziam maior pressão sonora, assim como as vozes mais propícias para as gravações mecânicas eram de cantores solistas de ópera.

A substituição dos cilindros por discos, já na virada do século, facilitou os métodos de gravação, assim, os artistas poderiam gravar apenas um disco e, a partir deste, formavam-se as demais cópias, não sendo mais um procedimento massivo de gravações para cilindros. A partir desse procedimento, a indústria fonográfica estava cada vez mais perto de uma revolução que geraria grandes impactos na sociedade, “uma vez que uma gravação poderia ser realizada em um local e transportada para outro para ser produzida e comercializada em massa” (GOMES, 2014, p. 74).

Através dos gramofones, a experiência e perspectivas de escutas foram alteradas - bem como os meios de consumo, já na era dos discos -, mas foi na década de 1920, com as gravações elétricas e o advento do rádio que se iniciou um processo mais sensível de captação das frequências sonoras. Se anteriormente, com os gramofones, havia uma maior limitação nas possibilidades instrumentais e posicionamento dos músicos, a sensibilidade do microfone elétrico abriu caminhos para uma maior estética musical, seja ao vivo ou em estúdios.

Em termos de performances, podemos inferir que, a partir desse modelo de gravações, os artistas puderam ficar mais confortáveis e a experiência auditiva alcançou novos contornos, podendo contemplar sons e timbres mais sensíveis. Entramos em uma era de grande expansão de gêneros musicais, como o *blues* e o *jazz*, ainda que com duras críticas às possibilidades de distorções sonoras, frieza e falta de expressão que eram apagadas com os novos mediadores de performance: os discos (DE MORAES SCHOUTEN; CIRINO, 2005). Por outro lado, avalia-se nesse momento uma maior democratização do consumo e o atravessamento de barreiras geográficas e sociais: os sons estavam sendo amplamente compartilhados e ressignificados.

Além do fato de diversos países estarem intimamente em contato com as formas sonoras e culturais de outros espaços geográficos, também é um momento extremamente propício para a ascensão social de diversos artistas negros no contexto urbano e industrial. O advento de uma classe média e a instauração da indústria fonográfica abriram caminhos para a formação de uma cultura de massas e entretenimento dos trabalhadores¹⁴.

¹⁴ O artigo intitulado “Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”, do autor Tiago Gomes (2001), apresenta a relevância dos Teatros de Revista para a cultura urbana carioca e paulistana nas décadas de 1920 e 1930, servindo para ampliar debates caros à sociedade inserindo-os em ambientes de entretenimento que exploravam a música popular e o humor malicioso, em que diversas camadas sociais se relacionavam entre si. Essa observação se apresenta interessante por duas razões: a primeira, por evidenciar ambientes em que o cotidiano popular estava em evidência para uma pluralidade de interpretações e significações através de peças que entravam e saíam de cartaz frequentemente, mas que agregava públicos das mais diversas camadas sociais - encontro possibilitado através da variação do preço dos

Além das críticas às formas eletrônicas, havia também disputas entre o meio intelectual brasileiro (a ser trabalhado no capítulo seguinte) que ainda estava imbuído do pensamento científico do século XIX, ampliando os aspectos dicotômicos entre cultura popular e cultura erudita. Autores como Gilberto Freyre e Mário de Andrade foram imprescindíveis para, no século XX, disseminarem suas análises da dita cultura popular. Matthias Assunção e Martha Abreu (2018), no entanto, ressaltam que o interesse pela cultura popular tem raízes no século XIX, momento em que os folcloristas estariam interessados nas essências dos estados-nações. Assim, expressões artísticas dos povos subalternos foram massivamente observadas, ainda que “quase nunca nomearam os sujeitos sociais, para além das designações genéricas de “camponeses”, “povo” ou “negros”” (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p.17).

Para além dessas problemáticas, as agências não-humanas foram se consolidando e se aperfeiçoando de modo que propostas musicais novas foram se beneficiando dessas trocas multiculturais, além disso, os discos foram se apresentando enquanto discursos complexos, melhorando as capacidades de armazenamento e qualidade das gravações à medida que novas tecnologias eram elaboradas. Os discos de vinil foram um marco para a origem do conceito de álbum, um formato de discurso sonoro mais amplo e de maior temporalidade, rompendo com a perspectiva dos *singles*, além de garantir novos contornos às narrativas dos artistas. Com discos que passaram de um armazenamento de 6 minutos para a capacidade de 20 minutos para cada lado, as obras musicais passaram a ser experimentadas como um conjunto elaborado e sequenciado pelos agentes que as produziam, tendo relações e encadeamentos coesos com a proposta conceitual geral do álbum.

Com isso, é viável apontar que, enquanto os “aparelhos monofônicos de reprodução de som foram gradualmente sendo substituídos pelos estereofônicos” (SCARTON, 2019, p.23), as formas de escuta também foram apresentando novas tensões entre a escuta do ouvinte (seus processos subjetivos de interpretação dos sons, os aparelhos utilizados, os locais, a possibilidade de uma experiência coletiva ou individual) e as condições de escuta própria da cultura em que o ouvinte se encontra: mediadas pelas mais variadas possibilidades de registro e difusão sonoras e as relações de poder que se estabelecem entre esses dispositivos.

ingressos entre frisas e camarotes; em segundo lugar porque contribui de forma ilustrativa para discussões que serão traçadas no segundo capítulo acerca da relevância dos ambientes de entretenimento para a constituição de um *cotidiano politizado* (pegando emprestado o conceito de Sidney Chalhoub (2018) e o engendramento de debates sociais fora do circuito acadêmico).

Igualmente, Scarton afirma que nesse momento as sonoridades passaram a ter maior destaque nas canções, porém, sem perder de vista as narrativas poéticas.

Um fato interessante que Scarton informa é a posição do *rap* frente a essas formas de musicalizar, com predomínio da palavra em detrimento do equilíbrio entre sonoridade e poesia. De fato, o rap tem, por tradição, uma característica poética muito marcada, sobretudo nas composições advindas da “velha escola” - geração de rappers que introduziram o gênero musical no país, atravessando, simultaneamente, a (falta de) visibilidade cultural e de condições financeiras para investimentos significativos em aparelhos sonoros. Esse aspecto, releva Scarton, apresenta nuances de acordo com as propostas performáticas dos agentes criadores, como será possível ver adiante. Ademais, essas condições foram se alterando com o tempo, de forma que, ao atingir a “nova escola”, o rap passa a se reelaborar complexificando os discursos sonoros para além da poesia.

1.3. Breve história do rap brasileiro: possibilidades de performance da Velha à nova Escola

*Meu sangue na mão dos radical cristão
Transcendental questão, não choca opinião
Silêncio e cara no chão, conhece?
Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
Vence o Datena com luto e audiência
Cura, baixa escolaridade com auto de resistência*
(Boa Esperança, Emicida)

Enquanto os agentes não-humanos vão se desenvolvendo cada vez mais, no campo social, em meados do século XX, o que se registra são intensas disputas que impactaram diversas sociedades, gerando descontentamento por parte de sujeitos subalternizados frente à segregação racial institucionalizada nos Estados Unidos; ao *Apartheid*, na África do Sul; ao regime ditatorial brasileiro, especialmente frente ao inconformismo diante das desigualdades raciais e sociais no país, entre outros. O *rap* se instaura, então, nos espaços marginais estadunidenses comunicando realidades que podem ser sentidas por outros sujeitos marginais para além das fronteiras do país em questão, assim, no eixo dessas comunicações periféricas globais, o Brasil foi atingido pelos *beats*, trazendo esse gênero musical para as ruas e os bailes.

O movimento *Black Power* já se apresentava, musicalmente, em algumas regiões do Brasil, a exemplo do funk carioca e do samba-reggae baiano, mas foi em São Paulo que o rap foi se desenvolvendo, nas últimas décadas do século XX, de forma muito plural a depender do espaço que ocupava (SILVA, 1998, p. 64-73). A experiência nas ruas se inicia na Estação São

Bento de Metrô, local em que o *break* - um dos elementos da cultura hip-hop - foi se desenvolvendo e abrindo espaço para novas artes urbanas, no final dos anos 80, apresentando-se, então, “como um espaço de transição para a primeira geração do rap paulistano”. (SILVA, 1998, p.62). José Carlos Gomes da Silva (1998) aponta que houve um reconhecimento desse “espaço break” por meio do poder público e, de forma subsequente, outros territórios do centro de São Paulo foram sendo explorados para a reunião de outros componentes do hip-hop, como aconteceu com a praça Roosevelt.

As performances originadas na Roosevelt ganham dimensões de debates raciais e, através de *Toots*, ou seja, o uso de linguagem das ruas, a experiência subalterna começou a ser ressignificada. Além disso, houve um grande incentivo educacional por parte dos artistas que frequentavam aqueles espaços, indicando e estimulando leituras de intelectuais estadunidenses e brasileiros, revisitando as temáticas de negritude a partir de outras perspectivas, e, além disso, engendrando debates em espaços públicos. Esse aprimoramento intelectual se intensifica com a relação entre o movimento hip-hop e a Geledés¹⁵, Instituto da Mulher Negra.

O rap da praça Roosevelt era marcadamente oral e crítico, com letras agressivas e uma textura sonora pesada; tinha como objetivo a construção de espaços de debates, usando a música como uma possibilidade de narrativa histórica e social, diferente da proposta de um entretenimento dançante. Dançar, naquele espaço, poderia ser considerado um desrespeito. Nos bailes blacks, por sua vez, outra proposta era revelada para os mesmos sujeitos marginalizados, agora de orientação dançante, fazendo usos mais intensos dos aparatos tecnológicos, em que se destaca a figura do DJ – (*disk jockey*, ou operador de discos). Em princípio, os bailes eram organizados de forma amadora e promovidos por uma média de três jovens que tinham aparelhos de *pick-ups*, utilizados para produzir as batidas eletrônicas, as mixagens e as bricolagens características do rap (SILVA, 1998, p.197-200).

Do funk de James Brown à *soul music* de Tim Maia, a *black music* estava presente em todas suas possibilidades, incluindo espaço para concurso de rap. Com o tempo, alguns desses agentes que organizavam os bailes acabaram por se profissionalizar, além disso, era um

¹⁵ Através da tese de doutorado do professor doutor Amílcar Pereira (2010) e da *live* transmitida, e disponível no youtube, do Lançamento do I Arquivo Brasileiro de Hip-Hop (<https://www.youtube.com/watch?v=MR54qddmUBc&t=3908s> acesso em: 24 de abril de 2022) foi possível observar que, no início da atuação do Movimento Negro Unificado, havia uma clara pretensão de separar os debates políticos e intelectuais das camadas artísticas e culturais - diferente do que acontecia com os movimentos negros existentes antes de 1978 que estavam quase sempre em diálogo direto com a cultura. O Instituto da Mulher Negra, Geledés, fundado em 1988, se apresentou como primeira organização não-governamental do final do século a propor parcerias com diversas movimentações sociais, possibilitando essa comunicação entre rap e intelectualidade.

espaço de suma importância para emplacar o rap em grandes rádios FM no final do século XX. Também foi a partir dos bailes que as rádios independentes e as rádios comunitárias tiveram seu pontapé inicial, algo que se tornou essencial para a sobrevivência do rap quando o gênero começou a perder espaços nas rádios convencionais a partir do ano de 1995 (SILVA, 1998, p.115; EMICIDA; BROWN, 2022).

José Carlos Gomes da Silva (1998) atesta que a relação entre os protagonistas da cena hip-hop e os DJs dos bailes foi permeada por polêmicas e entraves, entretanto, o diálogo entre esses dois cenários se revela de fundamental importância para pensar as redes de sociabilidades negras, o incentivo à produção de conhecimentos e à ocupação de distintos lugares da cidade: centro e periferias. A relação entre o movimento negro, especificamente com a instituição Geledés, também contribuiu para a ampliação do discurso hip-hop, alcançando dimensões escolares-educativas, ao mesmo tempo em que aproximou os jovens do debate político, aspecto que também foi exposto no *podcast* Mano a Mano (2022), com participação de Sueli Carneiro, e, anteriormente, com Emicida (2022), dois momentos em que Mano Brown revela que a Geledés foi, além de um espaço de aprendizagem e formação intelectual, um local de refúgio para a fome produzida pela crise financeira da década de 1990¹⁶.

O jornalista Daniel Salgado¹⁷ descreveu o vocalista do grupo *Racionais MCs*, Mano Brown, como o “mais importante rapper brasileiro”, e, de forma a considerar essa análise, convém ressaltar a relevância do artista para os rappers das gerações seguintes, exercendo papel de *griot* da contemporaneidade, em diálogo com o que Emicida afirmou, no *podcast* *Mano a Mano*¹⁸, sobre o aprendizado e o legado dessa primeira escola do rap e, sobretudo, dos *Racionais MCs* (EMICIDA; BROWN, 2022). Ou alcançando um status de vanguardista, haja vista que Sueli Carneiro (CARNEIRO; BROWN, 2022) conclui que o grupo composto por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay fizeram algo único para a época, associando-se,

¹⁶ Para uma maior compreensão do fenômeno econômico, ver a dissertação de Oliveira (1998, p. 38- 43), “A Crise institucional e financeira (Anos 80-90)”, disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77570/PCNM0002-D.pdf?sequence=1>, e o trabalho “Crises financeiras nos anos 1990 e poupança externa” (BRESSER-PEREIRA; GONZALEZ; LUCINDA, 2008), disponível em: <https://www.scielo.br/j/neco/a/hx3hdWXTkOGv3VkJRxi98yRG/>. Ambos com acesso em 01 de setembro de 2022.

¹⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/mano-brown-acaba-com-clima-festivo-em-ato-do-pt-23183740>> Acesso em: 24 de abril de 2022.

¹⁸ Mano a Mano é um programa de entrevista do rapper Mano Brown. Trata-se de um *podcast* semanal em que o rapper entrevista uma diversidade de personalidades para tratar sobre os mais variados temas, sempre dialogando com a juventude negra. Já estiveram presentes no programa referências como Sueli Carneiro, a ex presidenta Dilma Rousseff, Djonga, Drauzio Varella, o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (presenciável à época), Wagner Moura, entre outros. Mano a Mano encontra-se disponível no Spotify desde agosto de 2021.

por fim, à percepção que Gilroy (2001) tem das culturas negras na História Atlântica, conferindo a elas um caráter de contracultura.

A “nova escola do rap” surge em outro eixo político, sem a efervescência da redemocratização e em um contexto de valorização do salário-mínimo e geração de empregos. Com efeito, é possível cogitar que o acesso à educação, às tecnologias e à internet impactaram essa nova geração de rappers, propiciando novos mediadores musicais, possibilidades de escuta e, conseqüentemente, de performance.

O rapper Emicida (Leandro Roque de Oliveira) é, atualmente, um dos principais nomes do rap da geração que ascendeu artisticamente no século XXI, ocupando diversos espaços da cultura e entretenimento¹⁹, gerenciando a carreira de outros músicos- através de sua gravadora Laboratório Fantasma -, e está, também, inserido na indústria da moda com a marca Lab Fantasma. Nascido na Zona Norte de São Paulo, o filho de dona Jacira começou a trilhar seus percursos através das “batalhas de MCs” - encontro entre poetas que disputam, em duelos, quem consegue cativar o público ao conduzir rimas improvisadas no *flow*²⁰, a escolha do público é, normalmente, feita por uma votação anunciada com grito em uníssono, quanto mais vozes compõem o coro, maior número de votos válidos.

O apodo “Mc homicida”, que, posteriormente fez o artista se batizar como Emicida, faz referência justamente ao sucesso de Leandro nesses eventos, em que conseguia habilmente liquidar seus adversários, ganhando, além de muitas batalhas, a admiração de outros *MCs* e do público que acompanhava os encontros. Sobre a atuação de Emicida, Mano Brown relata:

Eu já te vi em várias rinhas, tinha umas que cê tava sem camisa... parecia que você ia sair na mão [com a outra pessoa], e tinha umas que o cara tava te ofendendo, ofendendo, e você frio. Daqui a pouco você ‘ta ta ta ta ta ta’ [como uma metralhadora] e acaba com o cara. E ali parecia uma briga de mão mesmo (EMICIDA; BROWN, 2022).

Graças à internet, as batalhas de rap puderam ganhar amplitude, era preciso apenas que um dos integrantes do encontro tivesse acesso aos equipamentos de filmagem e à internet, podendo, com isso, disponibilizar em diversas redes sociais e sites as exhibições, garantindo que pessoas de outros lugares do país (ou do mundo) assistissem às rimas quando quisessem.

¹⁹ Em programas populares ou debates academicistas, além de entrevistas para canais de televisão, canais no Youtube e em *podcasts* dos mais variados nichos (alguns usados para a pesquisa do trabalho e estarão em destaque nas referências bibliográficas, ao final do último capítulo), Emicida trabalhou em parceria com o canal infantil “Mundo Bitá”; publicou dois livros para o mesmo público, cujos títulos são, respectivamente, “Amoras” e “E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas”; estreou a série “O Enigma da Energia Escura” em 2021, no canal GNT; faz parte do corpo de apresentadores do programa “Papo de Segunda”, do mesmo canal, desde 2015; ministrou um curso de 3 meses no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra no ano de 2021; e lançou seu documentário “Amarelo - É Tudo Pra Ontem”, na plataforma de streaming “Netflix”, no ano de 2020.

²⁰ *Flow* é uma terminologia usada no rap para a forma fluida como o MC encaixa a poesia no ritmo proposto pelo DJ. Voz, altura, tom, sílabas das rimas e o tempo da música são algumas das características que afetam o *flow*.

Posto isso, é viável constatar que o contexto em que Emicida se insere é um momento em que as periferias brasileiras passam a ter mais facilidade de acesso a bens de consumo tecnológicos, como celulares e computadores. Janaína Oldani Casanova (2016, p. 8) chamou esse processo de “digitalização das periferias brasileiras” e que seria uma diferença significativa da geração de Emicida, se comparada à geração anterior.

Os processos tecnológicos e digitais continuaram a se desenvolver de forma acelerada e, hoje, com mais ferramentas à disposição, ainda é através da internet que muitos artistas são descobertos, tal qual Emicida em início de carreira. Outrossim, alguns dos artistas que o cantor e compositor traz para a canção “Mandume”, do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, saem diretamente da internet para o estúdio Laboratório Fantasma, como Rico Dalasam.

Eu lembro do Rico a muito tempo atrás. Não lembro dele na Santa Cruz, acho que a gente não chegou a se encontrar lá, mas eu lembro dele numa época em que eu era assistente de estúdio e no caminho que eu ia, acho que ele ia pra igreja no mesmo horário, e a gente conversava às vezes. Não sabia que ele era esse monstro. E quando eu vi a uns anos atrás uns vídeos desses que os camarada vão gravando e passando pelo whatsapp, eu pensei: “opa, aí vem pedrada”. Ele é um cara com um discurso, uma estética e um texto muito importante pro hip-hop. (EMICIDA, 2016a)

Apesar do reconhecimento nas batalhas de *MCs*, o sucesso de Leandro só veio após o lançamento de sua primeira mixtape, em 2009. Inspirado em seu pai, que atuou no cenário dos bailes blacks, e tendo sua mãe como referencial de uma “boa contadora de histórias” (EMICIDA; BROWN, 2022), além da parceria seu irmão, Fióti, Emicida começou sua carreira relatando a difícil vida de um jovem negro e periférico que, assim como tantos outros, via em sua mãe a imagem “da mulher que aguentava o peso do mundo nas costas”²¹, criando sozinha seus 5 filhos após a morte de seu marido em uma briga de bar, quando ainda era pequeno.

Essas são experiências comuns a diversos jovens pretos e periféricos no Brasil, pois, como atesta autores como Frantz Fanon (1979) e Aníbal Quijano (2000), sociedades que passaram pela experiência colonial e escravocrata têm resquícios dessas estruturas de poder mesmo após a abolição. O rap da geração à qual Emicida faz parte continua tendo a responsabilidade de dar voz aos negros brasileiros, um forte legado dos rappers que ocupavam a Praça Roosevelt e seus arredores. Todavia, diferente de seus antecessores, a “nova escola” saiu dos espaços *undergrounds*, estabelecendo uma relação aproximada com a mídia e abrindo

²¹ Na segunda estrofe da canção “Mãe”, a primeira do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelo e Lições de Casa...”, o cantor ressalta que é “profundo ver o peso do mundo nas costas de uma mulher” enquanto ele relatava aos ouvintes a história de luta de sua mãe para sobreviver e criar seus filhos na realidade da qual vieram.

caminhos para apresentar uma nova interpretação da realidade, “fazendo emergir e ressoar as vozes de sujeitos historicamente invisibilizados e marginalizados pelas narrativas oficiais e hegemônicas” (DE SOUZA; DA SILVA, 2021, p.183).

Esse é um marcador geracional extremamente importante, pois, ao se aproximar das diversas formas midiáticas, esses poetas, cantores, compositores e intelectuais conferem legitimidade ao conhecimento negro e periférico. Ademais, abrem “uma possibilidade do rap estar de volta aos holofotes de um jeito que não acontecia há muito tempo” (CASANOVA, 2016, p.10), após conquistar espaço nas mídias tradicionais. A partir disso, a “nova escola” começa a conectar públicos de diversas classes sociais

propondo diálogos com a decolonialidade, acreditamos que as chaves interpretativas do país abertas por intelectuais negros – acadêmicos ou não – fornecem epistemias e narrativas descentradas, críticas e comprometidas com a resistência e o engajamento coletivo da população negra. (DE SOUZA; DA SILVA, 2021, p. 188-189)

A internet, as redes sociais, a inserção da televisão e rádios renomadas serviram de mediadores entre arte e público, mas também formam um espaço para disseminação dos conhecimentos produzidos pela cultura hip-hop, dando voz àqueles que não eram ouvidos. Outrossim, essas tecnologias transformaram Leandro em Emicida e possibilitaram a esse jovem paulistano ir além dos limites da periferia. Essa ascensão ampliou o leque de temas que Emicida tratava em suas canções, e, acerca disso, no programa “Emicida: livre, emocional e selvagem” (2021), o artista fala brevemente sobre haver uma cobrança, por parte dos fãs, para que ele voltasse “a fazer músicas como antes”. Em resposta, o cantor afirmou que se “fizer música, atualmente, como se fosse um menino passando fome, como era há 15 anos, não estaria alimentando a arte, estaria alimentando os estereótipos que as pessoas têm sobre os pretos”.

Essa frase tem um impacto extremamente forte, pois representa as imensas dificuldades que as sociedades constituídas em hierarquias de poder impõem aos sujeitos marginalizados: as dificuldades de ascensão; os espaços específicos relegados a estes sujeitos e a perpetuação de uma “história única” de inferioridade e pobreza desses agentes. Assim, Emicida canta em Mandume:

Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixa a cabeça
Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se...
(EMICIDA, 2015, 8:17 min.)

Aliás, é válido destacar os entraves que Leandro teve de enfrentar até consolidar sua carreira. O artista relata que, antes mesmo da sua proximidade com as batalhas de rima, ele usava o gravador do padraço e o teclado da mãe para fazer canções próprias, mas foi após o encontro com outros jovens da Batalha de Santa Cruz, que, pensando em se profissionalizar, Emicida comprou um MPC (tocador de multimídia para Windows) e produziu seu primeiro *beat*. A partir daí, o cantor começou a investir na venda informal de CDs - que ele mesmo produzia de forma caseira, junto de amigos e familiares - durante shows e eventos de hip-hop, cobrando um valor de dois reais, e na venda de camisetas estampadas junto de seus companheiros da Humildade Crew (grupo que criou ao lado de Rashid e Projota, outros dois grandes artistas da nova geração).

Voltamos a enfatizar como o aparato tecnológico e digital e, principalmente, a relação que os artistas estabelecem com esses, fez com que as relações entre humanos, máquinas e redes sociais se tornassem uma característica típica dos rappers do século XXI. E também, como mencionado na seção anterior, o fato de terem maior acesso à educação.

Vários rappers da “nova geração” tiveram acesso à educação superior, ao contrário da realidade dos rappers dos anos 1990. Emicida, por exemplo, formou-se em técnico de Design e teve uma formação que lhe proporcionou certa distinção entre seus pares, podendo se tornar o “homicida” da rima e, por fim, o artista-empresário. Não se trata de privilégio, porém, eventualidades que possibilitaram o acesso à leitura, à música e, somado a isso, uma visão aos negócios. (DOS SANTOS, 2019, p. 267)

Ademais, avalia-se que, mesmo com os avanços tecnológicos, educacionais e a possibilidade de ocupar espaços de poder, a nova geração continua sendo uma grande representante da intelectualidade brasileira, utilizando a arte como meio de contribuir para a historização de práticas discursivas (PITTA, 2019, p.1). No disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, Emicida exerce esse papel fazendo uma constante negociação entre passado colonial e a realidade do Brasil contemporâneo, ou mesmo construindo pontes entre a cultura nacional e sua experiência em Cabo Verde e Angola no ano de 2015.

Outrossim, podemos interpretar as críticas acerca da mudança de estilo de Emicida como uma das características da nova geração, que permitiu ampliar as possibilidades estéticas do rap. Daniela Vieira dos Santos (2019, p. 265) observa esse fenômeno da “nova escola”, sobretudo, na carreira de Emicida, como “ambivalência entre adocicamento versus enegrecimento”, uma estratégia para se mostrarem presentes nas diversas mídias e assegurar os benefícios que essa relação traz ao hip-hop. Diferente da relação que, a princípio, os *Racionais MCs* estabeleceram com a mídia, esse “adocicamento” diz respeito à possibilidade de canções que tratem de distintas temáticas além da violência, abrindo margem para outras

esferas da vida dos negros e negras no Brasil. Segundo a autora, o rapper não esteve associado às políticas culturais de embranquecimento engendradas no século XIX e reelaboradas de formas diversas no decorrer do século XX e XXI (aspecto que fica melhor explicitado no capítulo seguinte), no entanto, destaca que novas temáticas e novas texturas estão sendo colocadas em circulação e que, possivelmente, isso é fruto da proximidade com o *mainstream*.

A “nova escola” segue mantendo vivo o legado da “velha escola”, através de suas duras críticas sociais, letras agressivas e texturas sonoras pesadas, mas, busca ir além, trazendo ao público músicas de melodias mais suaves que atravessam outras questões acerca das diversas negritudes brasileiras, desde aspectos religiosos até a possibilidade de amar e construir famílias - algo que, por muito tempo, foi marcado por diversas dificuldades e é um debate cada vez mais atual nos espaços acadêmicos²² e na vida social destas pessoas. Em um mesmo disco, Emicida apresenta essas características de diferentes maneiras. Aqui, destaco especificamente duas canções: “Boa Esperança” e “Madagascar”, respectivamente:

E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, Jão!
 Bomba relógio prestes a estourar
 O tempero do mar foi lágrima de preto
 Papo reto como esqueletos de outro dialeto
 Só desafeto, vida de inseto, imundo
 Indenização? Fama de vagabundo”
 (EMICIDA, 2015, 3:04 min.)

Nesse mundão de Oduduwa, ah da pele afro
 Deus nos acuda, Pablo Neruda, benção cem sonetos de amor
 Sou do versos de Mia Couto, onde eu ia ria
 Outro, e os sons combinam
 Ensinam como beijos bons nunca terminam
 É surreal como machuca a mim quem te quer mal
 Sim, fere real
 Aos carinhos do vento a gente se espreguiça
 Com todo tempo ao favor da nossa preguiça”
 (EMICIDA, 2015, 3:54 min.)

Em ambas as músicas é possível observar que Emicida faz grandes referências a diversos aspectos, entretanto, o que se destaca, no momento, são as múltiplas temáticas que atravessam os sujeitos periféricos. Além disso, em questão de sonoridade - como será possível observar no terceiro capítulo -, ambas apresentam texturas e timbres diferentes, dando a “Boa Esperança” um caráter mais combativo, agressivo e contestador; “Madagascar”, ao contrário,

²² Destaca-se o título “Na Senzala, uma Flor”, do historiador Robert Slenes, lançado em 2012 pela Editora da Unicamp.

se alinha melhor à nova estética rítmica da “nova escola”, trazendo uma melodia mais doce e suave, inspirando o relaxamento de quem ouve.

Portanto, é possível afirmar que o rap, assim como outros gêneros musicais que compunham a história das músicas negras, faz parte de um mecanismo de preservação e valorização de identidades subalternas brasileiras. Desde os batuques até os *sampler*, agentes humanos se aliam a agentes não humanos para construir novas ontologias, redes de sociabilidades e conexões com os lugares que ocupam. Essas temáticas e as formas de construir as narrativas, por sua vez, estão frequentemente aliadas aos contextos políticos que se inserem, por isso, no capítulo seguinte, tentaremos apresentar ao leitor os contornos da realidade política, intelectual e social brasileira contemporânea, a fim de compreender como novas epistemologias e construções de saberes dialogam com a proposta discursiva do Emicida.

CAPÍTULO II
“ESQUECE O QUE O LIVRO DIZ, ELE MENTE”: ÁFRICA E OS
AFRO-BRASILEIROS NO BRASIL DOS SÉCULOS XX E XXI

Uma unidade de ação política e social só se constitui por meio de conceitos pelos quais ela se limita, excluindo outras, de modo a determinar a si mesma.
 (Koselleck, 2006)

Espero que, ao dar espaço às vozes marginalizadas de um lugar onde possam falar, gritar e cantar, a antropologia possa por consequência contrariar a enraizada arrogância da autoridade colonial e imperial em alguma medida, assim como no caso de uma história escrita numa única língua, numa única voz, como única narrativa possível.
 (Steven Feld, 2020)

O título deste capítulo é um breve trecho a canção “Mufete” (4:15 min.), do disco pesquisado, momento em que Emicida faz referência a uma tradição historiográfica por vezes excludente, por vezes racista, que não contempla a história dos negros no Brasil, tão pouco a história da África. A escolha dessa passagem resume bem a proposta do capítulo: compreender qual o lugar do sujeito negro na produção de conhecimento, tanto nos círculos de intelectuais nacionais e nas manifestações acadêmicas a partir do advento das ciências humanas como disciplina, quanto nos circuitos populares.

Em uma pesquisa no *YouTube* por entrevistas com o artista Emicida, foi possível encontrar um documento audiovisual²³- disponível em seu canal - que serviu de inspiração para o álbum que analisamos nessa monografia. Nesse documento, Fióti, irmão de Emicida, fala que “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” surgiu de um projeto cujo intuito seria transformar em documentário (intitulado “Sobre Noiz”) a viagem de Emicida à África em 2015. Ao assistir a apresentação do artista e empresário, organizada pela Laboratório Fantasma, algumas proposições chamaram nossa atenção sendo a mais relevante a forma como era encarada a oportunidade de realizar essa viagem: uma possibilidade de entrar em contato com suas ancestralidades, “o continente-mãe”.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kE7EIPjWhac>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

Segundo Mathews Silva (2017), essa concepção está associada ao *ethos* das sociedades africanas cujo pilar (dentre outros) é o reconhecimento e valorização da Origem. Tal perspectiva ganha significados que atribuem ao continente africano um caráter mítico que, por vezes, serviu para conferir esperança e elevar a autoestima dos negros no Brasil, sobretudo em contextos que, como será analisado, o apagamento histórico desses agentes fez parte de um projeto político. Essa busca pelo “continente-mãe”, foi responsável também pela produção de conhecimento entre os subalternizados - tal como Emicida canta na faixa “8”: uma combinação explosiva em mentes subversivas (2015, 3:30 min.) -, ainda que, *a priori*, essa relação entre produções de conhecimento não estivesse centrada no campo das ciências humanas e sociais, sendo construídas através dos mitos, da religiosidade e das diversas redes de sociabilidade que foram se formando no decorrer do tempo, do espaço e da acústica.

Fióti ainda relata que a escolha pelos países Cabo-Verde e Angola se deu a partir de uma pesquisa feita por ele, Emicida, Fióti e Renata Almeida - idealizadores do disco - o fato de que no ano da viagem (2015), os países africanos lusófonos estariam comemorando 40 anos de suas independências²⁴, se mostrou uma oportunidade política e social de extremo valor, e demasiado simbólica, para romper com as distâncias entre os continentes, promovendo diálogos musicais e pontes sonoras capazes de deslocar os Brasis para a África e as Áfricas para o Brasis. Além disso, como já mencionado no capítulo anterior, a aproximação das regiões da África Centro-Occidental dos países do continente americano se deu, de formas variadas, desde o início do tráfico de escravizados, assim, as proximidades do Brasil com esses dois países africanos é uma especificidade trabalhada por Emicida no disco, buscando apresentar as relações de longa duração que constroem esses diálogos.

Assim, tomando como ponto de partida artistas e produtores responsáveis pelo disco e pelo documentário, pretende-se debater as dimensões entre poder e saber²⁵, a partir do começo do período republicano brasileiro e o local em que os negros se encontravam nas pesquisas acadêmicas, e como a emancipação dos Estados africanos geraram impactos na produção do conhecimento de diversos países, inclusive o Brasil. Busca-se, além disso, avaliar em que sentido essas recentes alternativas - que emergiram com a institucionalização dos estudos africanos e se perpetuaram, remodelando-se, ao longo do século XXI - permitem novas possibilidades teóricas, metodológicas e epistemológicas para a construção do pensamento

²⁴ Especificamente, 5 de julho é a data comemorativa em Cabo-Verde e em 11 de novembro temos a celebração em Angola. Quanto aos demais países, salvo Guiné-Bissau que se emancipou um ano antes, Moçambique e São Tomé e Príncipe tiveram suas independências em junho e julho, respectivamente.

²⁵ Tais conceitos serão trabalhados a seguir, tomando como base as obras de Michel Foucault (1975; 1978) e Aníbal Quijano (2000).

negro no Brasil. Sobretudo, como a cultura hip-hop se insere nessa ambivalência entre sentimentos e intelectualidade, duas categorias que por muito tempo estiveram afastadas em uma forte oposição entre razão e emoção.

2.1. África e afro-brasileiros no pós-abolição

No que tange às relações entre Brasil e África após a abolição da escravatura, evidencia-se que elas “foram contaminadas pelo silêncio - quebrado em alguns poucos momentos” (OLIVA, 2009, n.p). Decerto que no último quartel do século XX, alguns traços puderam ser desenhados de forma mais contundente, gerando impactos até mesmo no rap (mais a frente esses traços delineados poderão ser observados de forma mais detalhada), contudo, para esta seção, o que se pretende é compreender qual o lugar da África e dos africanos no Brasil entre a abolição da escravatura, em 1888, e as últimas décadas do século XX, quando o rap forma seus primeiros *beats*.

Para tal, é interessante recuperar a compreensão de que, durante o longo período em que o país fez uso da mão de obra escrava, as relações entre Brasil e África eram tão próximas que o Atlântico, ao invés de apenas separar geograficamente os continentes americano e africano, conectava-os em ideias e culturas. Saliento também a importância dos trabalhos de Thornton (2004) e Luiz Felipe de Alencastro (2000) acerca da relevância geográfica na intensificação desses diálogos, assim, Thornton investiga a possibilidade de, antes do “desenclave”²⁶, ter havido conexões, ainda que acidentais, entre ambos os continentes devido a existência de correntes marítimas que facilitaram a travessia de África para o outro lado do Atlântico. Mais à frente, já em um contexto de tráfico de escravizados, Alencastro evidencia que esse mesmo aspecto geográfico foi fundamental para a singular existência de um comércio bilateral entre Brasil e África, diferente de outras regiões americanas que, enquanto colônias, faziam uso de um comércio triangular, ligando os três continentes (África x Europa x América x Europa x África).

Isso posto, fica evidente que havia grande imbricamento entre Brasil e regiões da África, sobretudo a parte Ocidental e Centro-Ocidental, particularidade que Alberto da Costa e Silva (1994) também enfatiza ao revelar que tal condição gerava impactos recíprocos entre

²⁶ Logo no primeiro capítulo, John Thornton (2004) apresenta ao leitor que as tentativas de quebrar o monopólio comercial mulçumano foram importantes para que os europeus desenvolvessem a tecnologia necessária para conduzir viagens nesse porte. O que o autor chamou de “desenclave” diz respeito a atuação de Portugal capaz de inserir o continente americano e uma região do continente africano - que ainda não fazia parte do comércio em larga escala - em uma rede transatlântica de trocas comerciais, ainda que de forma desigual (manufaturados *versus* pessoas).

a política dos dois lados do continente, fatos que corroboram para a hipótese apresentada de um Atlântico mediador na história das mentalidades e da cultura.

Todavia, com a abolição da escravatura, essas relações ganham novos contornos. Ou melhor, esses contornos foram proposital e politicamente apagados. É o que Zamparoni (1995) caracterizou como “amnésia proposital” e, em trabalho futuro, salienta que “fica dessa literatura do passado a sensação de que esses negros brasileiros caíram do céu ou brotaram da terra tal qual a cana-de-açúcar que cultivavam nos engenhos” (ZAMPARONI, 2007, p. 46). Esse apagamento diz respeito ao tipo de sociedade que se pretendia construir, uma preocupação que nasce entre o fim do Império brasileiro e o começo da República, dando origem a uma política de embranquecimento da população brasileira e a crescente inquietude científica e social com a “questão negra” (CONCEIÇÃO, 2017; CRUZ, 2015; RAMOS, 1954).

Salienta-se que é ainda no século XIX que há a conformação das ciências humanas, estando intimamente ligadas às relações de poder europeias e seus interesses políticos e econômicos (MUDIMBE, 2019). Dessa forma, além de fortemente inspiradas nas pesquisas biológicas da época, tais como o positivismo e o evolucionismo, essas disciplinas sustentavam o interesse do neocolonialismo, da formação dos Estados Modernos e da crescente expansão do capitalismo, desempenhando papel crucial nos interesses acadêmicos, tal qual Foucault²⁷ aponta em relação aos saberes e as dimensões do poder político e econômico, ou seja, constrói-se uma “biblioteca colonial”²⁸ centrada nos interesses imperialistas do Ocidente.

O produto dessa equação é o uso de teorias como o darwinismo social e o evolucionismo para justificar novas empreitadas coloniais. Não obstante, é nesse percurso que emergem as teorias eugenistas, uma ferramenta que funciona no seio do darwinismo social para diferenciações raciais e a centralidade do corpo branco ocidental na ciência (SCHWARCZ, 2018) também abordadas no terceiro episódio da série documental, “O Enigma da Energia Escura”²⁹, apresentado por Emicida no canal GNT.

²⁷ O filósofo francês e historiador das ideias, Michel Foucault, apresenta a incipiente dimensão tecnológica do poder que se desenvolve no período moderno e se complexifica constantemente nos anos subjacentes: a formação da disciplina como instrumento de dominação. Para uma maior compreensão desse conceito, a obra “Microfísica do poder” (1989) é muito importante para o objetivo desta seção: avaliar a formação e os projetos de uma “biblioteca colonial” que se fortalece mediante ao imperialismo ocidental.

²⁸ O conceito de “biblioteca colonial” aparece no livro “A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento”, do filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe, e remete a uma epistemologia que se pretende universal ao mesmo tempo que demarca espaços e exclui povos dessa ordem do conhecimento. Ao mesmo tempo, Mudimbe aponta para as dificuldades que as sociedades marginalizadas têm para escapar dessa biblioteca una e constituir projetos epistemológicos e metodológicos que lhes são próprios, como será possível analisar nas duas próximas seções.

²⁹ Série documental desenvolvida por Emicida e Evandro Fióti, foi ao ar pela primeira vez em 18 de agosto de 2021 e, atualmente, encontra-se disponível na *GloboPlay*. São, ao todo, 5 episódios produzidos por Evandro

Desta forma, o que se evidencia é o uso das ciências humanas para relegar o negro ao lugar de irracionalidade, primitivismo e selvageria, assim como já era indicado nos documentos produzidos por viajantes desde o início da colonização americana, mas que, agora, assumia caráter epistemológico assentado nas teorias biologizantes do século em questão. Ademais, em uma perspectiva teleológica, a Europa fora destacada no patamar mais elevado da hierarquia civilizatória, diferenciando-se das demais sociedades negras, latinas e amarelas do mapa mundial. É incontestável que desde a expansão marítima as tecnologias, as leis, a escrita, as armas, entre outros fatores, já serviam como marcadores sociais de diferenciação e classificação entre povos civilizados e povos primitivos, contudo, o legado do século XIX é justamente “cientificizar” essas relações entre o “eu” e o “outro” e fazendo emergir aquilo que compreendemos hoje como racismo.

As diferenciações raciais foram tema de pesquisa de diversos pensadores europeus que, ainda hoje, tem grande destaque na história, na sociologia ou na filosofia, de Marx a Hume, passando pelo filósofo alemão Friedrich Hegel, que escreveu:

A principal característica dos negros é que sua consciência não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com sua própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência. [...] O negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos de sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia de caráter humano. [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistente [...]. Com isso, deixamos a África. Não vamos abordá-la posteriormente, pois ela não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar (HEGEL, 1995, p. 84-88 *apud*. LIMA, 2017, p. 43).

As ciências médicas e a criminologia tiveram papéis essenciais construindo trabalhos de forte impacto nas temáticas raciais. De um lado, a medicina explicava o suposto atraso mental dos negros, afirmando que esses nunca atingiriam o mesmo (ideal ocidental de) patamar civilizatório que os europeus; de outro, no eixo da criminologia, evidencia-se a formação do conceito de “classes pobres, classes perigosas” - trabalhadas de forma ímpar tanto por Sidney Chalhoub (1996 e 2018) quanto por José Murilo de Carvalho (1987) -, que se articula diretamente com as novas preocupações do capitalismo em ascensão e com uma República brasileira que ignorava a necessidade de políticas de reparação social após a libertação dos escravizados.

Fióti, através da Laboratório Fantasma, e dirigido Day Rodrigues, diretora de “Mulheres Negras – Projetos de Mundo”; Emílio Domingos, diretor do longa-metragem documental “Favela é Moda”; e Mariana Luiza, diretora do curta-metragem “Casca de baobá”.

Na canção “Boa Esperança”, Emicida canta de forma ríspida e implacável as concepções binárias que se entrelaçam ao racismo estrutural, tais como as categorias “trabalho” e “ócio”, “pobreza” e “acumulação de capital”, que usualmente associam as classes pobres à criminalidade:

Tipo campos de concentração, prantos em vão
 Quis vida digna, estigma, indignação
 O trabalho liberta (ou não)
 [...]
 Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
 Médico salva? Não!
 Por quê? Cor de ladrão
 (EMICIDA, 2015, 3:04 min.)

Em conversa com Pedro Bial (2021)³⁰, acerca da eugenia emergente nesse século, Evandro Fióti faz observações sobre esse legado racista na contemporaneidade:

Quando a gente traz no episódio três [do programa O Enigma da Energia Escura] a questão da eugenia, o Brasil não deu errado. O projeto construído para o Brasil tá dando certo e ele precisa ser interrompido urgentemente [...] quando você pega esse episódio que o médico João Batista de Lacerda fala que quer extinguir os negros da sociedade brasileira, quais são os efeitos disso, prático, no cotidiano? Os efeitos disso no cotidiano é a polícia, por exemplo, entrar na favela e exterminar 28 jovens. (FIÓTI at. all, 2021).

Mais à frente, será possível debater de forma mais contundente as questões levantadas por Fióti, denunciadas pelo filósofo Achille Mbembe e estampadas em canções como “Boa Esperança” e “Chapa”, ambas presentes no disco pesquisado. No momento, convém destacar o trabalho de Lilia Moritz Schwarcz, “O Espetáculo das Raças”, de 1993, em que a autora apresenta de forma minuciosa e crítica como se deu o desenvolvimento das questões raciais no Brasil, sobretudo nos eixos da medicina e direito. Com a leitura dessa obra, é possível averiguar a origem política e científica que pretende promover o branqueamento da população nacional, incentivando a entrada de mais europeus no país e, em contrapartida, restringindo o acesso a negros e asiáticos.

O Censo Demográfico de 1890, o primeiro republicano, já nos mostra este fenômeno: na região Sudeste, para onde se canalizava a imigração europeia, 61,6% da população era branca, 24,6% mulata e 13,8% negra, já para o restante do país os brancos representavam 36,5%, os mulatos 48,5% e os negros 15%. Em termos nacionais temos: 44% de brancos, 41,4% de mulatos e 14,6% de negros, ou seja, sem considerar os desvios em tal classificação, já

³⁰ A conversa com Bial - Emicida e Evandro Fióti encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wlkq3WBsNHE> acesso em 3 de fevereiro de 2022.

que em tal conjuntura era melhor classificar-se como branco, temos que 56% de nossa população era de origem africana (ZAMPARONI, 1995, n.p)

Na projeção desses estudos, o silêncio, ao qual Zamparoni se refere, emerge. O médico baiano Raimundo Nina Rodrigues foi essencial para romper com a perspectiva de amnésia, entretanto, suas avaliações seguiram pelos caminhos eugenistas que se preocupavam com “a questão negra” no Brasil e a necessidade de uma higiene social.

Seus estudos estão intimamente vinculados com a definição de nossa nacionalidade e nossa inserção no mundo civilizado: “O que importa ao Brasil determinar é o quanto de inferioridade lhe advém da dificuldade de civilizar-se por parte da população negra que possui e se de todo fica essa inferioridade compensada pelo mestiçamento, processo natural por que os negros se estão integrando no povo brasileiro, para a grande massa de sua população de cor” (RODRIGUES, 1977, p. 264-265 apud. Ibidem).

Alberto Guerreiro Ramos³¹ - importante sociólogo e político brasileiro na segunda metade do século XX - enfatiza que são grandiosas as contribuições do médico para a compreensão das diferenças culturais e da diversidade étnica dos africanos trazidos para o país, bem como para uma análise do sincretismo religioso brasileiro (1995a). Para além dessas questões, o sociólogo não lhe poupa críticas, sobretudo por fazer uso de - nas palavras do próprio - “uma sociologia enlatada”; que importa conceitos estrangeiros e utiliza-os de forma indiscriminada, sem antes avaliar possíveis diálogos com a realidade nacional.

Nina Rodrigues é, no plano da ciência social, uma nulidade, mesmo considerando-se a época em que viveu. Não há exemplo, no seu tempo, de tanta basbaquice e ingenuidade. Sua apologia do branco nem maliciosa é, como fôra de a de Rosenberg (na Alemanha). É sincera, o que o torna ainda mais insignificante, se se pretende considerá-lo sociólogo ou antropólogo. Há notícia de que ele foi um homem bom, professor digno e criterioso, mas os seus amigos, pretendendo fazê-lo passar à história como cientista, fizeram-lhe uma verdadeira maldade, pois a sua obra, neste particular, é um monumento de asneiras. Por outro lado, é inacreditável o desprezo ao público brasileiro atribuir-se um cidadão como Nina Rodrigues lugar egrégio entre homens como Sylvio Romero e Euclides da Cunha³² que, apesar de

³¹ Apesar de ser um intelectual do século XX, suas obras, muito ricas, seguem sendo revisitadas. Neste trabalho, suas contribuições alcançam, sobretudo, a proposta de construir um percurso teórico acerca do local dos negros na produção de conhecimentos a nível nacional.

³² Ao destacar nomes como Euclides da Cunha e Sylvio Romero, Guerreiro Ramos aponta para a compreensão dos fatores que sustentavam tais ciências, afinal, esses intelectuais não escaparam da epistemologia etnocêntrica. Segundo Ramos, para o folclorista Sylvio Romero “parecia-lhe urgente que se dedicasse aos pretos a mesma atenção prestada aos índios, e a urgência se explicava em virtude de que estavam desaparecendo os moçambiques, banguelas, monjolos, congos, cabindas, caçangues” (RAMOS, p. 169-170). Todavia, agrega um trecho de “Poesia Popular no Brasil”, publicada em 1879, Tomo I, p. 99: “o negro - dizia - não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e mau grado sua ignorância, objeto de estudo”. Sobre Euclides da Cunha, Ramos aponta para as inovações metodológicas - olhando de fato para os aspectos sociais do Brasil -, além de

seus erros, deram realmente contribuições efetivas no campo das ciências sociais no Brasil (RAMOS, 1995a, p. 186).

Sua peculiar acidez não esconde a forma como avaliava os “cientistas de gabinete”³³ no processo que emerge as ciências humanas e sociais em território nacional. Nas palavras de Guerreiro, “o negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção” (RAMOS, 1955a, p. 215). Emicida tece críticas semelhantes ao afirmar que “[nós somos] tema da faculdade em que [noiz] não pode por os pés”³⁴

Em continuidade, a figura polêmica de Gilberto Freyre - que Guerreiro Ramos classificou, junta a Nina Rodrigues, como “geração monográfica” ou “pesquisadores de gabinete” - , também apresentou novas leituras acerca da mestiçagem, positivando esse aspecto “tipicamente brasileiro”. Dessa forma, os estudos apresentados em seu livro *Casa Grande e Senzala* (1995) apontavam o Brasil como região onde as três raças viviam harmoniosamente, diferente da experiência anglo-saxã e a política de segregação racial respaldadas nas leis Jim Crow³⁵. Guimarães (2019), em trabalho intitulado “A democracia racial revisitada”, auxilia na compreensão de como esse mito se estabeleceu e da importância de Freyre na sua propagação e solidificação – que antecede, vale lembrar, a publicação do intelectual pernambucano.

A ideia de “democracia racial” pode ser percebida como a metáfora perfeita para designar o racismo à brasileira: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado como o apartheid da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente entranhado no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 1978, p. 93 *apud* PEREIRA; PEREIRA; POCAHY, 2021, p. 234-235).

compreender a mestiçagem de forma oposta a seus contemporâneos, no entanto, apesar de sua grandiosa contribuição, ainda recaía sobre as contradições da biblioteca eurocêntrica.

³³ A expressão, ainda vigente entre os sociólogos e antropológicos contemporâneos, tem caráter depreciativo e se refere ao trabalho que não se pretende dialogar com a realidade prática brasileira. São estudos que não se originam após um trabalho de campo e observação, eles nascem sem a experiência do pesquisador fora do gabinete, ou seja, apoiam-se apenas em leituras de outros materiais já formulados. No caso em questão, fazemos referência aos trabalhos estrangeiros que levavam em conta sociedades específicas, não contemplando, assim, as particularidades do caso brasileiro.

³⁴ Trecho da canção “Boa Esperança”. O “noiz” inserido pela autora, a fim de dar sentido à frase, está em conformidade com a forma como Emicida decidiu representar a linguagem das ruas, sobretudo da periferia: “a rua é noiz”.

³⁵ Conjunto de leis estadunidenses que emerge no final do século XIX e início do século XX e estabelecem a divisão de espaços marcadas entre negros e brancos em moradias, educação e demais direitos civis.

Tendo sido refutada pelas gerações de intelectuais que despontam após a década de 1950 e, posteriormente, reafirmada no período da ditadura civil-militar³⁶, a experiência de Freyre merece um olhar atento devido ao seu forte impacto no imaginário brasileiro contemporâneo. Ou seja, ainda que a historiografia mais recente já tenha desmantelado tal tese (DA SILVA JÚNIOR, 2013)³⁷, o luso-tropicalismo e o mítico pressuposto de que no Brasil não há conflitos de raça, segue plasmado na mentalidade de parte da população nacional que ora nega a existência do preconceito no Brasil, ora tende a minimizar seus efeitos, ao compará-los com o Estados Unidos, por exemplo.

Não cabe nesse TCC uma análise minuciosa das obras dos autores mencionados acima, contudo, considerando-se nossa temática, não poderíamos de forma alguma descartar esse debate, dada sua extrema relevância para compreensão do lugar dos negros, não apenas na sociedade como também no ensino e nas pesquisas acadêmicas. Tal apagamento da história dos afro-brasileiros começou a ser revertida, em parte, com a Lei 10.639/03³⁸, que propõe novas diretrizes curriculares para o ensino da história e da cultura dos povos originários e da diáspora no Brasil. Além disso, a política de cotas³⁹ foi imprescindível para ampliar o acesso de negros brasileiros ao ensino superior e, como consequência, a abertura de novas agendas de estudos sobre o racismo e suas nuances. No entanto, o caminho é extenso e ainda há muitas imagens e narrativas racistas impregnadas no imaginário dos brasileiros, tornando ainda mais urgente uma revisão de conceitos dentro da historiografia contemporânea.

Além dos intelectuais já mencionados, convém destacar a relevância de Caio Prado Júnior (OLIVA, 2009, n.p), autor de uma vasta obra de perspectiva marxista nos eixos historiográficos, sociológicos e econômicos acerca da formação da sociedade brasileira contemporânea. Contemporâneo de Freyre, suas interpretações estamparam os manuais escolares das décadas de 1970 e 1980, momento significativo para a conformação dos primeiros movimentos do hip-hop nacional. Foi nas ruas que se deu o engajamento político desses jovens, inspirados nas escutas estadunidenses, como lembra Mano Brown (EMICIDA;

³⁶ Indicamos a tese de doutorado do professor Amilcar Pereira (2010) como bibliografia para aqueles que desejam se aprofundar no assunto e compreender a relevância do Movimento Negro Unificado para as empreitadas políticas e acadêmicas nos anos finais do regime militar e no período de redemocratização.

³⁷ Para compreender melhor as disputas de narrativas em torno das legislações escravocratas e o impacto das mesmas após a abolição nos países americanos, este trabalho de Waldomiro Lourenço da Silva Júnior é extremamente esclarecedor.

³⁸ A lei nº 10.639, sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no ano de 2003, prevê o caráter obrigatório do ensino da história e cultura africanas e afro-brasileiras nos programas escolares brasileiros. Em 09 de janeiro de 2023 foi publicada, no site do Ministério da Educação, uma breve matéria acerca dos 20 anos da referida lei. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/lei-10-639-03-2013-20-anos>. Acesso: 11 de janeiro de 2023.

³⁹ A Lei nº 12.711/2012 enquadra-se em uma modalidade de ação afirmativa que visa ampliar a diversidade nas universidades públicas brasileiras, reduzindo as desigualdades sociais e raciais no ensino superior.

BROWN, 2022) ao relatar como a música se entrelaçou com a filosofia de Malcolm X, uma relação entre cultura e aprendizado que era, e ainda é, uma constante nos espaços marginalizados por essa estrutura de poder Ocidental.

Dessa forma, é imprescindível expor que há, em contraponto à lógica de dominação, diversos tipos de resistências e, apesar de termos exemplos da atuação negra nos espaços institucionais, é interessante salientar que entre as frestas da colonialidade, as festas também tinham caráter de preservação da vida, de memórias e histórias. Nos terreiros, nos cortiços, nos batuques, nas danças, nas encruzilhadas rogando à Èsù Oná (O Senhor dos Caminhos), manifestavam-se saberes transgressores que reivindicavam o lugar ao qual esses negros eram designados. Dessa forma, os locais onde as sociabilidades negras aconteciam desempenhavam papel importante para retirar esses agentes da “zona do não-ser” (FANON, 2008) através da oralidade, dispositivos de ensino e aprendizagem chegaram junto dos corpos traficados. Assim, na Pequena África, no centro do Rio de Janeiro, o “continente-mãe” era reinventado; no contexto do Rap, a estação São Bento, a praça Roosevelt e seus arredores, tornaram-se locais de resistência por aqueles que estavam “dispostos a achar um ninho, nem que seja no peito um do outro”⁴⁰

Reconhecendo a memória como aspecto fundamental para a constituição de identidades e também como mais um dos pilares que sustentam o ethos africano e afro-brasileiro, reconstruí-las ou recriá-las foi imprescindível para abrir novos caminhos que apontavam para a formação do Atlântico negro e a possibilidade de existência nesse entre-lugar para os quais os escravizados e seus descendentes foram designados. Graças às “mentes subversivas” (EMICIDA. “8”, 2015, 3:30 min.), como a de Emicida e seus descendentes, a negritude foi ressignificada dos tambores aos *beats*.

2.2. (Re)Construindo uma África poética e forjando identidades

Tal como apresenta Conceição Evaristo (2008), tudo tentará preencher as diversas experiências que a História oficial objetivou apagar. Com o epistemicídio - consequência da colonialidade -, surge, dos afetos e das subjetividades negras, uma África mítica em contraposição à imagem construída pelo pensamento ocidental de uma África bárbara, primitiva e atrasada.

⁴⁰ Trecho de “Passarinhos”, música de Emicida presente no disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” (2015, 4:33 min.).

A conformação de outras epistemologias que dessem conta de distintas sociedades tomou corpo após o fim da Segunda Guerra Mundial, principalmente na conjuntura de lutas anti-imperialistas e de emancipação dos diversos Estados africanos e asiáticos. Assim, por bastante tempo, principalmente entre setores populares, as contra narrativas eram disseminadas de forma em que o mítico e o verídico poderiam se misturar, abrindo espaço para a *invenção* de outra África⁴¹, em oposição ao quadro eurocêntrico.

Durante muito tempo, as diásporas africanas escravizadas no exterior tiveram de forjar uma visão idílica desse continente para existir, resistir e se manter. Por razões evidentes – que têm a ver com a brutalidade com a qual a África viva foi arrancada dos africanos escravizados no exterior da África –, a imagem que se tem desse continente, elaborada carinhosamente pelo imaginário dos deportados, via de regra, foi uma idealização. Para preservar o rico legado ancestral que nos permitiu atravessar o horror de viver em estado de escravidão racial nas Américas por mais de quatro séculos, foi necessário idealizar essa África da qual tínhamos sido arrancados para sempre. A África aparece, nessa visão, como um lugar quase sem tensões internas ou contradições inerentes à sua própria experiência histórica (MOORE, 2008, p. 51 *apud*. PITTA, 2019, p. 10)

Nas palavras de Conceição Evaristo (2008, p. 5), a busca pela “Mãe África” é uma forma poética de fazer referência à origem ancestral, e, conforme explicita Emicida, essas construções forjadas na religiosidade, nos mitos, nas músicas, danças e na propagação oral da história foi fundamental e base de todas as formas de resistências negras, desde o período colonial até o tempo presente, salvando a vida de muitos afrodescendentes. Acerca dessas idealizações e imaginações, Emicida, em conversa com Mano Brown, conta, de forma bem-humorada, sobre sua viagem ao continente e a quebra de expectativas acerca dessa África idílica:

Tem uma parada muito louca: essa reivindicação da África, que pra gente é uma coisa poderosa. [A África] foi uma maravilha na minha vida, foi uma parada que salvou minha vida, tendeu? Então, o dia que eu cheguei na África... e foi engraçado o dia que eu cheguei na África, porque eu fui com uma bata. Eu e Fióti. Parceiro, é tipo chegar no japão vestido de samurai, tá ligado mano? Não faz o menor sentido. Eu desci do avião e os negão tudo de nike, tudo de adidas. Ai os cara olhou assim e falou: ces se veste assim no Brasil? [...] Só que essa idealização, mano, foi o que fez nós construir um mundo positivo a respeito de nós, sacô?
(EMICIDA; BROWN, 2022, 1h26min)

Os conceitos desenvolvidos pelo antropólogo Victor Turner (2013) oferecem grandes contribuições para a compreensão dessa rede de afetos que, posteriormente, iremos chamar de

⁴¹ No livro já mencionado em notas anteriores, “A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento” (2019), Mudimbe traz a provocação imediatamente no título para nos fazer refletir quem está escrevendo sobre África e o que estão escrevendo. Assim, se por um lado na seção anterior se objetivou apresentar as narrativas formuladas por agentes pertencentes à biblioteca colonial, aqui se pretende avaliar qual o olhar subalterno para este continente.

“negritude”: os conceitos de liminaridade e *communitas*. O antropólogo, a partir dessas categorias, apresenta uma condição em que os sujeitos que não estão inseridos em uma lógica anterior, que ele denominou como espaço liminar, mas também não foram agregados à uma lógica seguinte, se tornando “sujeitos indeterminados”. Aqui, evidencia-se a morte social que, conforme o filósofo Mudimbe (2019) apresenta é uma consequência do colonialismo e conduz à formação de sujeitos marginalizados. Para ele, a colonização retira os colonizados da organização social e política que eles conhecem, mas, ao mesmo tempo, não os insere por completo na política colonial, relegando-os à margem.

Nesse espaço liminar forma-se uma comunidade não hierárquica, mas afetiva, denominada por Turner como *communitas* e, aqui, podemos pensar em todas as diversas organizações negras dentro desse conceito.

A partir do conceito de liminaridade, Turner também aponta para a formação de uma “*communitas*” - uma comunidade não-hierárquica e que se instaura a partir das afetividades. Levando em conta o fato de que o autor considera viável um espaço limiar atravessar diversas temporalidades, podemos afirmar que, entre permanências e rupturas, desde o período colonial até a conformação do conceito de raça, uma *communitas* negra se instaura no Brasil (e em outras diásporas negras). Assim, o que Conceição Evaristo e Emicida (EMICIDA; BROWN, 2022) atestam é que a África, ainda que estereotipada, foi e, por vezes, ainda é o elo afetivo que sustenta a união desses sujeitos: “a gente construiu a África com os nossos afetos porque nós queria gostar de nós” (EMICIDA, 2018b)

Outra característica apresentada pelo antropólogo é o conceito de “poder dos fracos” que esses sujeitos liminares passam a adquirir a partir da constituição da *communitas*, pois, apesar da falta de autonomia, esses agentes têm capacidade de desestabilizar a ordem social. Não é preciso ir muito longe para oferecer exemplos do poder das mobilizações e revoltas subalternas, até mesmo Mano Brown e Emicida (2022) comentam sobre o marco histórico que foi a Revolução Haitiana e o medo que passou a pairar sobre as elites americanas, de uma revolta escrava em seus países que tomassem proporções capazes de emancipar os Estados e acabar com a escravidão. Nesse sentido, pensando no epistemicídio colonial e seus legados no decorrer dos séculos, a reivindicação da África e a propagação de conhecimentos africanos no Brasil são, de fato, ações poderosas e transgressoras.

Vale ainda ressaltar que a tradição oral já era conhecida do outro lado do Atlântico e, conforme fora apresentado no capítulo anterior, o fato de muitos dos africanos sequestrados partirem do tronco linguístico bantu facilitou a perpetuação de histórias no além mar, desde o século XVI, que permaneceram, continuamente ressignificadas, obviamente ao longo da

escravidão, com a incorporação de outros dois grupos que foram surgindo durante a intensificação do tráfico legal e ilegal: os fon-ewés (chamados de jejes) e os iorubás. Essa articulação entre povos de três grandes troncos culturais foi imprescindível para a preservação da memória e constituição de novas identidades atlânticas, além de confundir e ludibriar os grupos dominantes.

A perpetuação da oralidade se dava em espaços de lazer, trabalho, rituais religiosos⁴², na música e na dança, trazendo aspectos do cotidiano e sabedorias ancestrais articuladas ao movimento do corpo, se distinguindo da epistemologia ocidental que está centrada no ordenamento dos corpos e na escrita. Segundo Daniela Barros Pontes e Silva,

De maneira geral, no que toca aos terreiros, comunidades quilombolas e manifestações tradicionais das culturas populares, a memória é constantemente exercitada, mas também reconstituída coletivamente não somente pela experiência vivida, mas também pela configuração coletiva na busca pelo próprio passado, que preenche sobre os alicerces tradicionais e históricos, os espaços e lacunas roubados pela colonialidade. (SILVA, 2017, p. 50)

A atuação dos contadores de histórias, conhecidos como *griots* - nome de origem francesa, mas que foi apropriada pelos africanos - foi um forte mecanismo de preservação da África na diáspora. Ainda que a propagação das narrativas seja comum a todos, ou seja, não se tratando de uma especificidade desses sábios anciãos (FERREIRA, 2012), esses atuam como professores dentro das tradições orais africanas e afro-diaspóricas: perpetuando histórias e mitos, oferecendo conselhos e permitindo que a memória permaneça viva em várias gerações. Sendo possível caracterizar alguns intelectuais orgânicos como *griots* na contemporaneidade, recapitulemos a fala de Emicida ao se referir ao hip-hop e à primeira escola do rap como professores imprescindíveis para sua formação enquanto agente social e seu letramento racial.

Não obstante, é imprescindível destacar que “a arte de ser contador de história não é simplesmente recordar, mas tornar um fato passado como um evento presente, no qual todos participam tanto o narrador e os ouvintes” (RANGEL; FELIX, 2015, p. 331). Essa prática de narrar histórias, ao chegar no Brasil, além das funções já conhecidas em África, de inovação e preservação da memória, passou a assumir caráter de resistência presente nos mais diversos espaços de sociabilidade que os negros formavam, como mencionado anteriormente. Destaca-se dois exemplos, oferecidos por autores distintos, como forma de ilustrar a presença

⁴² Não apenas as religiões de matriz africana, Junior (2019) aponta para a relevância da constituição de um “cristianismo dos pobres”, em território latino-americano, para a constituição e propagação de outros saberes que vão na contramão da hegemonia eurocentrada desde as irmandades negras até a formação das pastorais ligadas aos movimentos populares.

africana em território brasileiro: Oliva (2009) destaca a formação da Pequena África, localizada na Praça Onze, no Rio de Janeiro, como sendo uma das regiões onde se pretendeu manter as tradições africanas vivas, sendo comum o uso de dialetos africanos, sobretudo de origem nagô. Não por coincidência, nessa região foram compostos muitos sambas que tinham a África como ponto de referência, prática comum sobretudo após as reuniões religiosas, fazendo florescer grandes nomes como Pixinguinha.

Além disso, Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira (2007) destacam a criação do primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Ayê, criado na década de 1970 no bairro da Liberdade, em Salvador. Em entrevista com o fundador do bloco, Antônio Carlos dos Santos (ou apenas Vovô), os autores apontam que “Ilê Ayê” está em iorubá e pode ser traduzido por “casa grande” e “mundo negro”. Em uma rápida pesquisa no *Google*, também aparecem as traduções como “casa de candomblé” e “a casa de todos”. Conquanto, Vovô ainda expõe que não era apenas o nome que remetia à África, mas que a intenção geral do bloco “sempre foi trabalhar com a origem, com a mãe África [...] a busca sempre foi essa relação com a ancestralidade, com a África, com a religião” (PEREIRA; ALBERTI 2007, p. 33).

Machado (2014) apresenta uma concepção de “origem” que pode agregar força a essa forte relação com o continente africano, mesmo para aqueles que já nasceram no Brasil. Assim, pensando o oráculo opelê-ifá, a origem não aparece como um dado imposto em uma temporalidade linear⁴³, mas como uma escolha mental e até mesmo epistemológica. Nesse sentido - e recuperando a relação entre religiosidade, dança e música -, Rosamaria Susanna Barbará expõe que

Assim, o momento ritual esforça-se para voltar ao momento do mito (da origem) e para recriar aquele tempo, aquela antiga harmonia. (...) Para compreender melhor a música no candomblé temos que enfatizar o fato de que na África a comunicação pelos tambores está diretamente relacionada com a oralidade, ou seja, com as línguas, mostrando assim uma unidade indissociável. No Brasil esse fato foi reformulado, não havendo mais línguas africanas cotidianamente, mas apenas uma linguagem ritual”. (BARBARÁ, 2002, p. 121 *apud* BATISTA; OLIVEIRA, 2011, p. 16).

Alejandro de la Fuente (2018, p. 409-467) e Robin D. Moore (2018, p. 469- 503) conduzem leituras semelhantes acerca do papel da cultura e da arte afro-diaspórica nos espaços intelectuais da América Latina, sobretudo na virada que o final da Segunda Guerra Mundial proporcionou, inaugurando perspectivas mais centradas na etno-estética e menos em estudos descritivos. Outro aspecto que esses autores destacam - sendo Moore especificamente

⁴³ Para uma melhor compreensão, indico o trabalho de dissertação de Machado (2014) e o podcast “Afrofuturo”, de Morena Mariah, episódio 33: “Tempo Espiral”, disponível em: <https://open.spotify.com/episode/49miJwSr1YrKMaEPIRSYy0>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

no campo dos estudos musicais - diz respeito à atuação artística de ativistas e, tal como Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira (2007) atestam, o campo cultural preencheu os distintos movimentos negros que se formaram no decorrer dos séculos, ainda que não unificados (fato que vai ocorrer apenas em 1978).

É importante salientar que nesse íterim também observamos os arredores da praça São Bento e Roosevelt como sendo um espaço onde, novamente, o pensamento negro foi sendo difundido através do hip-hop. Assim, nos episódios do Mano a Mano com Emicida (2022) e, posteriormente, com Sueli Carneiro (2022), Mano Brown relembra como esses espaços foram imprescindíveis para que ele tivesse acesso a pensamentos como os de Malcolm X e, claro, contato com o desenrolar do rap estadunidense que, à época, estava imerso nos debates raciais.

Organizações políticas e acadêmicas também construíram terrenos nesse espaço em disputa que é a luta pela memória e identidade dos negros afro-brasileiros, africanos e afro-diaspóricos. Assim, revela-se como espaços institucionais de produção de conhecimentos, os movimentos e as coletividades como o Pan-africanismo, a Frente Negra⁴⁴ e, mais à frente, como já mencionado, o Movimento Negro Unificado e a Geledés, foram imprescindíveis para a formação política dos rappers brasileiros da década de 1980 e 1990.

Costurando os diálogos de Mano Brown com o músico e a socióloga, no contexto de fome e a crise econômica da década de 90, percebemos que o Instituto da Mulher Negra era um espaço em que lanches e discussões estimularam e alimentaram o pensamento sócio-musical dos Racionais MCs. Como institucionalização que alimenta debates, a Geledés foi imprescindível para a aproximação entre o Movimento Negro e toda a cultura hip-hop, aproximando os jovens dos espaços políticos, e, em contrapartida, dando destaque à cultura de rua em outros ambientes para além da praça Roosevelt e os bailes da periferia, levando Emicida a compreender esses artistas como professores.

A partir de um olhar que a cultura hip-hop, para além de ser uma importante expressão cultural, também é um meio de comunicação com o intuito de favorecer pessoas majoritariamente moradoras das periferias da cidade [...] o objetivo principal é estabelecer, em conjunto, estratégias e formas de organização como possibilidade de atuação para o enfrentamento e solução de problemas relacionados ao racismo, pobreza, marginalidade, moradia, desemprego e extermínio de menores. (PLÁCIDO, 2019, p. 181)

⁴⁴ Consideremos o Pan-africanismo como a primeira *communitas* acadêmica transatlântica a engendrar lutas pelos direitos de todos os africanos (e essa compreensão do ser africano atravessava fronteiras, fazendo valer para os africanos em África e os negros espalhados pelas diversas diásporas), destacando nomes consagrados como Du Bois e Abdias do Nascimento. Por outro lado, a Frente Negra se caracteriza como primeira organização brasileira contra o racismo e em busca de igualdades para os brasileiros, não compartilhando desse sentimento de “volta à África”, reconhecendo seus descendentes como trabalhadores do Brasil desde o século XVI. (PEREIRA; ALBERTI, 2007)

Talvez seja benéfico retomarmos brevemente a discussão levantada no capítulo anterior: o momento em que o rap se consolida é, também, o momento em que as possibilidades de escuta são ampliadas devido às novas formas de produção e compartilhamento de sons. Mesmo que nem todos os jovens negros pudessem adquirir CDs, os discursos contidos nesses agentes-coisas⁴⁵ tinham alcance maior do que a indústria fonográfica supunha, seja através da possibilidade de adquirir a versão pirata desses produtos ou através de algo muito comum à época: a escuta coletiva.

Outrossim, essa proximidade entre o hip-hop e instâncias políticas possibilitou que o “projeto Rap...Ensinando a Educação” (DE ANDRADE, 1999) levasse esses conhecimentos para as escolas. De acordo com Paula Costa Nunes de Carvalho, “todo esse caldo educacional e de formação intelectual foi importante para o desenvolvimento da poética das letras e para a formação artística de parte dos rappers paulistas - que, em sua maioria, tinham pouca base formal escolar” (CARVALHO, 2019, p. 43).

Das consequências do epistemicídio apresentado na seção anterior, esses homens-mercadorias (MBEMBE, 2018a), foram *diagnosticados*⁴⁶ como não-sujeitos, ou, nas palavras de Fanon (2008), destinados à uma zona do não-ser, gerando diversas consequências sociais e psíquicas, tais como a inferioridade. Apesar disso, é possível observar diversas tentativas de se posicionar de forma contrária a esse projeto e, dentro dessa perspectiva, Emicida (EMICIDA. BROWN, 2022) afirma que ele vê essa reivindicação da África, ainda que de forma essencializada, como o começo de diversos estudos que despontaram antes da institucionalização dos estudos africanos no Brasil. O rapper ainda chama atenção para um elogio à ancestralidade ao afirmar que “os mais antigos só não sabiam elaborar dessa forma, mas eles já faziam isso” (EMICIDA, FIÓTI; REIS; OLIVEIRA, 2021, episódio 100) e que, agora, devem ser compreendidas e exploradas de formas ainda mais complexas e profundas (EMICIDA; BROWN, 2022).

Para tanto, as análises de Turner (2013), que trabalha o conceito de “poder dos fracos”, em diálogo com a perspectiva de Mudimbe (2019) de escapar da biblioteca colonial são caras para esse trabalho, haja vista que ambos afirmam que para mudar estruturas de

⁴⁵ Expressão que faz referência ao trabalho de Tim Ingold (2012) em que ele atribui vida às coisas que, a princípio, poderíamos considerar apenas objetos. Ao falar de uma pedra, por exemplo, o autor cita que essa só seria um objeto se extrairmos dela todo o processo que lhe confere vida e mudanças através do processo de erosão (INGOLD, 2012, p. 29). A respeito de “coisa”, o autor afirma que se trata de um “lugar onde vários acontecerem se entrelaçam” e, nessa perspectiva, tomo os CDs como fruto de um processo em que homens e máquinas interagem formando um discurso poético e sonoro e, ao mesmo tempo, caminham para uma interação dialógica com outros homens e máquinas: os ouvintes e o aparelho de reprodução de CDs, respectivamente.

⁴⁶ O termo “diagnosticado” está alinhado ao trabalho de Regiane Gouvea: “América Latina Enferma: racismo, positivismo e hispanidad no pensamento político latino-americano de fins do século XIX e início do XX” (2021).

poder é preciso, primeiramente, conhecer essas estruturas, os pilares que as sustentam e seus mecanismos de funcionamento. Para o filósofo congolês, tal processo é imprescindível para escapar de uma “dependência silenciosa” (2019, p.11), ou, como denominou o médico psiquiatra Frantz Fanon, de uma “alienação colonial”, condição que representaria o aprisionamento dos negros às formas impostas pelo colonizador.

Essa alienação colonial afeta a capacidade desses sujeitos de se constituírem enquanto agentes de suas próprias histórias, fazendo com que essas continuem sendo para-o-outro (FANON, 2008, p.103). Para Fanon, tomar conhecimento do racismo não é o suficiente para atravessar essa alienação, uma vez que a ausência de estratégias de enfrentamento pode condicionar uma luta polarizada agregando os conceitos inventados pelos colonizadores. Em suas palavras, “o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir” (idem, p. 95).

Posto isso, é imprescindível problematizar esses conceitos coloniais, Fanon, por exemplo, tece algumas reflexões sobre a manipulação da categoria de “negros” feitas por esses agentes subalternizados, indicando a necessidade de se superar as dicotomias de raça, aventando a ideia de o negro inventar a negritude como forma de constituir essa *comunnitas*.

Do outro lado do mundo branco, uma fêrica cultura negra me saudava. Escultura negra! Comecei a corar de orgulho. Era a salvação? Eu tinha racionalizado o mundo e o mundo tinha me rejeitado em nome do preconceito de cor. Desde que, no plano da razão, o acordo não era possível, lancei-me na irracionalidade. Culpa do branco, por ser mais irracional do que eu! (FANON, 2008, p. 113).

Outra reflexão importante é o conceito de *gnose*, apresentado por Mudimbe (2019, p. 9), que se destaca como metodologia capaz de alcançar outras filosofias, passando pelo lugar da desconstrução da episteme colonizadora e da reapropriação das cosmovisões e cosmopolíticas do continente mãe, além de, no caso afro-brasileiro, estabelecer diálogos com as cosmologias ameríndias. Esse trabalho arqueológico indica instrumentos que deem conta de analisar e compreender os saberes que atravessaram os séculos através da oralidade e criatividade. Não obstante, a formação do terceiro mundo abriu espaço para a consolidação de diversas perspectivas de debates pós-coloniais que, por sua vez, aparecem como alternativa à busca de novos conceitos que dialoguem com as crises sociais, ambientais, políticas e econômicas vigentes neste século XXI que está assentado sobre as ruínas do século XX e esse, por sua vez, está entorpecido dos acúmulos do século XIX.

Nas palavras de Antonio Filogenio Junior, em sua tese de doutorado⁴⁷,

As epistemologias do sul, local então que se pode aproximar a filosofia da libertação e as epistemologias da África é, hoje, um lugar possível para se iniciar esse diálogo no intuito de promover interações e reconhecimentos [...].

Esse local epistêmico marcado pela margem, na qual os povos e culturas do mundo foram colocados pelo olhar da Europa, é o campo fértil das possibilidades criativas, inventivas, da filosofia audaz, capaz da crítica ontológica que indica as perspectivas para oser de ainda continuar a ser para além de um ethos produtivista, consumista, individualista, perturbado pela ilusão de Narciso, cuja própria imagem seduz e mata. (2019, p.58-59).

No livro “Estudos Afro-latino-americanos: uma introdução” (2018), George Reid Andrews e Alejandro de la Fuente (p. 19-44) apresentam como os estudos acadêmicos ao redor das temáticas raciais se conduziram na América Latina e fora dela, destacando o protagonismo negro nessas áreas e, em contrapartida, o pouco espaço de reconhecimento desses em relação aos acadêmicos brancos que também se confrontavam com as novas perspectivas pós-coloniais dos estudos raciais, tais como Roger Bastide, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. Vale ressaltar que os autores também conferem alguns parágrafos para a análise das ausências femininas no pensamento acadêmico. Essa invisibilidade, segundo os próprios, compreende a pouca abertura para mulheres na academia e sua invisibilização ideológica, que faz com que, por exemplo, Lélia Gonzalez (PEREIRA; PEREIRA; POCAHY, 2021) não seja uma presença notadamente marcada nos currículos universitários, enquanto os pensamentos masculinos sejam mais referenciados.

Tal perspectiva se relaciona com o trabalho de Alejandro de la Fuente e George Reid Andrews à medida que dizem que há relações desiguais entre mulheres e homens também nos territórios artísticos, ainda que a presença feminina tenha alimentado (no sentido gastronômico e no sentido de inspiração) diversos encontros e composições, e também tenha feito parte do cotidiano sonoro que atravessou séculos e se perpetuou nas cantigas de ninar conhecidas até o tempo presente. No disco de Emicida, há a presença de vozes femininas em algumas faixas e essas abordagens serão tratadas de forma mais precisa no próximo capítulo, entretanto, a fala de Drika Barbosa na canção “Mandume” (2015) se insere perfeitamente nesse contexto a partir do momento em que ela reivindica a visibilidade das mulheres negras nas lutas de resistência. Com isso, para sonhar novos mundos, a perspectiva interseccional é reivindicada por feministas como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento desde fins do século XX.

⁴⁷ Junior foi orientando do Prof. Dr. Allan Da Silva Coelho e sua tese foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP, em Piracicaba, SP.

Para Luz (2003 *apud* SANTOS, 2012, p. 53) essa formação de um ecossistema que valoriza a diversidade e os encontros múltiplos é uma das características da filosofia da ancestralidade e introduz esse pensamento através do mito dos Orixás Obatalá e Oduduwa e seus poderes de atuação distintos, mas que se complementam. Essa mesma filosofia da ancestralidade e do encantamento é ressaltada por Machado (2014) que conclui que educar pela sensibilidade é uma das possibilidades que o Terceiro Mundo encontrou para romper com a perspectiva monocultural criticada e investigada por autores como Mudimbe (2019). Além disso, ela destaca que “educar desde a cosmovisão africana é educar pelo viés da cultura [...] exercita, respeita e escuta o sentir, construindo o tripé do conhecimento que se faz na perspectiva cognitiva, na corporeidade e no sentir mundos” (idem, p. 133). Ademais, Hountondji (2008) é um expoente imprescindível para pensar a pluralidade dos pensamentos filosóficos africanos, rompendo com a perspectiva homogênea e enfatizando a necessidade de compreender essas filosofias dentro de seus contextos.

Ao evidenciar o percurso que o pensamento negro percorreu fora dos espaços institucionais, bem como as várias cosmologias africanas e ameríndias que formaram o Brasil, é factível afirmar que as ancestralidades, os espaços de conexão, a formação de coletividades e os sons - e outras manifestações artísticas da dita *cultura popular* - são permeados por diversas correntes filosóficas que não se comportam nos limites da biblioteca colonial.

Nesse imbricamento, o conceito de acustemologia, inaugurado por Steven Feld, nos leva a embarcar em um voo sonoro a caminho de uma antropologia com comprometimento anticolonialista e antirracista, diferente da disciplina de etnomusicologia e suas limitações metodológicas e epistemológicas coligadas à biblioteca colonial. Para Feld, além das crises da etnomusicologia em relação à musicologia *versus* antropologia, sua produção era frequentemente voltada para a música do Outro, perpetuando o legado das ciências humanas do século XIX e construindo, no século XX, novos essencialismos. A “acustemologia”, ao unir “acústica” com “epistemologia”, investiga as relações que se dão através da escuta e do *sounding* (ressoar ou fazer soar) com outras formas de conhecer o mundo, valorizando o processo em prol do produto final e evocando uma sabedoria em assonância com o que John Dewey (1949 *apud* FELD, 2020a, p. 20) caracteriza como conhecimento experiencial.

Nas palavras do antropólogo, “a acustemologia não invoca a epistemologia no sentido formal de uma investigação acerca das pressuposições metafísicas ou transcendentais relacionadas a afirmações sobre a ‘verdade’” (FELD, 2020a), valorizando a criatividade e as improvisações como elementos constituintes desse processo. Ademais, excita “expansão de nosso entendimento sobre quem pode ser considerado um pensador” (GURIDY; HOOKER,

2018, p. 224) à medida que considera o cotidiano e os movimentos relacionais entre os mais variados agentes.

Acredita-se, portanto, que trabalhar a musicalidade de Emicida a partir da acustemologia apresenta uma possibilidade de compreender os debates desenvolvidos por esse intelectual orgânico - que alcança uma imensa diversidade social e racial, seja através do *Spotify*, *Deezer*, *Youtube*, ou através de shows ao vivo - e, mais do que isso, como "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa..." é um registro sonoro que, como um avião ou um navio, permite viagens transatlânticas.

2.3. Sampleando novos mundos a partir de uma audição periférica

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie aborda em seu livro "O perigo de uma história única" (2019) as problemáticas que Omoregbe também contesta: não abrir espaço para as múltiplas vozes que ecoam fora da biblioteca colonial tende a promover abismos etnocêntricos, ou nas palavras do filósofo: "homens do mundo ocidental não são os únicos abençoados com racionalidade, com inteligência, com pensamento e com instinto de curiosidade" (OMOREGBE, 2002, p. 23). Em confluência com Steven Feld (2020b), compreendemos, então, que ao dar espaço para essas vozes, até então silenciadas, a história, a antropologia e demais ciências humanas tornam-se capazes de romper com a arrogância colonial e a perspectiva de uma história única, contada por uma só voz.

Ademais, compreende-se que a valorização de outras filosofias, tanto as africanas quanto a da libertação, bem como as novas metodologias historiográficas e antropológicas, não pretendem assumir um espaço de soberania do pensamento, mas sim ressignificar olhares, assentar a valorização e respeito às mais variadas culturas, sem a fetichização e o exotismo já denunciados por autoras como Grada Kilomba (2019) e, também, sem construções idílicas de outras sociedades e culturas (EVARISTO, 2008).

Nas palavras de Machado (2014, p. 158)

Seria descolonizar a filosofia e isso implica no seu ressignificar, onde ela aparece a serviço da ética, lugar em que, como já dito, o indivíduo é o bem maior e não os interesses políticos de países que tentam obter a "todo custo" todo poder possível, seja ele econômico, social, político e/ou cultural, onde a "imposição" aparece como um dos sinônimos da filosofia.

Para Machado, a valorização dessas outras epistemologias tende a complexificar as formas de ver, sentir, ouvir, soar e estar no mundo. E é nessa complexidade que se ampliam condições variadas de vivências e de escolhas entre os próprios agentes. Tanto Machado

(2014) quanto Guridy e Hooker (2018) apresentam as variadas possibilidades de filosofias africanas, no caso da primeira; e as afro-latino-americanas, no caso dos dois últimos. Considerando os limites deste trabalho, não pretendemos fazer uma análise historiográfica das mesmas, contudo, a compreensão dessa diversidade é importante para, em primeiro lugar, romper com essencialismos e narrativas unificadoras que tendem a homogeneizar as mais diversas experiências negras, africanas e diaspóricas, bem como, refletir como essas epistemologias se desenvolvem na poética sonora de Emicida.

A utilização da acustemologia como alternativa epistemológica é reflexo do que já fora apontado no primeiro e neste capítulo, acerca do local da cultura no Atlântico negro, e, especialmente, no Brasil. Guridy e Hooker ressaltam que “uma das características do pensamento afro-latino-americano tem sido, portanto, a relação simbiótica entre o cultural e o político” (2018). Além disso, como propõe Oliveira (2007), fazer filosofia não é apenas a utilização de conceitos já explicitado em livros, mas, através das vivências e da capacidade criativa, ressignificar conceitos antigos e criar outros que deem conta de dialogar com as realidades que são apresentadas nos contextos em que são estudados, procurando-se ultrapassar, de uma vez por todas, a “sociologia enlatada” e os “pesquisadores de gabinete”.

Isso posto, evidencia-se que o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo é imprescindível para outros empreendimentos formativos e que o princípio desses não é acessado apenas pelo cérebro, mas “também pelas mãos, pela terra, pela água, areia, sol, suor, força, leveza, flexibilidade, velocidade, lentidão etc” (OLIVEIRA, 2007, p. 104). Assim, ao passo que Feld (2020a) não utiliza na acustemologia como investigação pressupostos metafísicos no sentido tradicional, Oliveira (2007) apresenta uma análise em que o corpo já é uma metafísica e que diversos aprendizados podem ser assimilados pelas sensibilidades. Aspecto similar é proposto por Simas e Rufino (2018) quando propõe o encantamento daquilo que a modernidade ocidental desencantou, valorizando saberes populares, a ancestralidade, as danças e tantos outros elementos que compõe a melodia do pensamento afro-brasileiro.

Em oposição a Descartes (1973) em sua célebre frase “penso, logo existo”, aqui, caminha-se para o conceito de “sinto, logo existo” (BOFF, 1999 apud LIMA, 2017, p. 34), afinal, como infere Machado (2014), o conhecimento afro-diaspórico reconhece uma pluralidade de racionalidades - não apenas no sentido moderno-cartesiano - justapondo-se em uma encruzilhada, aspecto que Simas e Rufino (2019) denominaram “cruzo” .

No podcast *Angu de Grilo*⁴⁸, tanto no episódio 100, com Emicida e Fióti, quanto no episódio 150, com Ana Maria Gonçalves, autora do livro “Um Defeito de Cor”, as jornalistas Flávia Oliveira e Isabela Reis apontam para suas compreensões de uma ciência que já era desenvolvida nos meios periféricos e marginalizados. Concepções que eram denominadas crendices e mitos até serem validadas e “descobertas” pela biblioteca colonial, como o caso da ecologia, componente que, como apontado no capítulo anterior, é importantíssimo nas cosmologias africanas, além das indígenas. Segundo Rafael Haddock-Lobo (2019, n.p), é nas matas que a vida emerge e

No Brasil, a chegada dos Bantos e seu encontro com os habitantes originários de nossas terras gerou uma identificação quase imediata, por serem povos que tinham pensamentos profundamente enraizados em uma espacialidade e toda sua espiritualidade constituída a partir de seu entorno.

Não muito distante, Emicida reconhece a “plurirracionalidade” do cruzo (SIMAS; RUFINO, 2019) e alcança o quanto esse conceito, quando aplicado nas instituições de ensino, tem capacidade de engrandecer a pesquisa no Brasil:

O que a universidade ganha com a presença dessas pessoas? O que constitui a ideia do que é ciência? Sacô? A gente precisa pensar na forma como a gente entende o que é ciência. E aí o que eu acho: que todos esses outros corpos acessando esse espaço, que até então era restrito e que, inclusive, precisa se ressignificar para abrigar todos eles, saca? O que todos esses corpos trazem para dentro da universidade? Uma outra forma de contemplar o que significa ciência. Por exemplo, entendemos como ciência o sapo morto sendo dissecado pra gente compreender o que tem dentro dele, então a vida já não mais existe ali, saca? O que eu acho que a gente ganha quando, por exemplo, as populações indígenas alcançam esse espaço? Uma outra forma de se relacionar com a ciência onde o que seria um objeto de estudo permanece vivo, que é a forma com a qual a população desenvolveu sua ciência ao longo de 20 mil anos nesse chão, sabe? Então são essas outras portas que estão sendo abertas por essa presença cada vez mais massiva. Porque essas pessoas não tão simplesmente entrando ali e correndo atrás de um diploma, eles tão questionando padrões (EMICIDA; FIÓTI; REIS; OLIVEIRA, 2021, ep. 100).

Na confluência da proposição de Emicida, o comunicador Gabriel Gutierrez Mendes e o jornalista Caio Marques Peçanha (2016, p. 96) diagnosticam que os movimentos de ampliação dos direitos para as camadas subalternizadas da população possibilitaram a construção de um empoderamento desses povos e, ao mesmo tempo, a excitação das

⁴⁸ Disponível em todos os agregadores de podcast desde 2019 e apresentado por Flávia Oliveira (@flaviaol nas redes sociais) e Isabela Reis (@belareis nas redes), respectivamente mãe e filha, duas jornalistas cariocas que compartilham notícias sobre política, economia, cultura popular e religiosidade, sendo ambas candomblecistas e apaixonadas por carnaval. Como relatado no primeiro episódio do podcast, “Angu de Grilo” é uma expressão utilizada pela falecida mãe de Flávia Oliveira, e avó de Isabela Reis, para se referir às coisas tumultuadas ou bagunçadas; pensando no aspecto da geracionalidade e, também, na multiplicidade de temas que ambas abordam, o podcast recebe esse nome como forma de homenagear a ancestralidade.

contradições hegemônicas (EMICIDA et, all, 2021, ep. 100; MENDES; PEÇANHA, 2016). Segundo os autores, apesar de Fernando Henrique Cardoso ter sido o pioneiro, no âmbito político formal, a reconhecer as dissemelhanças raciais no Brasil, foi no governo Lula que esse reconhecimento se transformou em políticas públicas, ampliando possibilidades de ascensão social, com a retirada do país do mapa da fome e incentivos financeiros capazes de (re)estruturar as famílias negras e pobres da população brasileira. Não podemos esquecer a política de cotas que completou 10 anos em 2022 e tem sido um importante fator nessa empreitada de visibilidade de outras epistemologias. Segundo o jornal *Tribuna Hoje*⁴⁹:

A inclusão promovida pelo sistema de cotas deu visibilidade ao movimento de diversidade em todos os espaços, ajudando a democratizar o acesso ao ensino superior e tornando as universidades mais diversas. Hoje, 57% dos estudantes no ensino superior são compostos por mulheres. Além de aumentar também o número de indígenas e pessoas com deficiência estudando, a política pública de cotas tornou-se uma ferramenta de reparação histórica, visto que quintuplicou o número de estudantes negros.

Tal condição de visibilidade anunciada pelo jornal possibilitou uma virada - ou uma gira, como propõe Haddock-Lobo (2020) - nos estudos acadêmicos brasileiros, ainda que, como reivindica Emicida na citação anterior, a disparidade siga clamorosa, necessitando de novos olhares e incentivos políticos para que o cruzo não seja considerado mais uma epistemologia subversiva. Contudo, perpassando essa questão, reintroduzo o assunto já levantado no capítulo anterior acerca da ampliação das redes tecnológicas na periferia, fator que atravessa essa mesma temporalidade e foi condicionada por um maior poder de compra e acesso à internet.

Como mencionado, essas contestações são as águas que nutrem a segunda escola do rap nacional e dentre as consequências desses fenômenos está o surgimento de pensadores orgânicos como Emicida e Fióti, com uma formação intelectual mais sólida e complexa, debatendo questões caras à sociedade para além das praças Roosevelts, terreiros e pequenas Áfricas, alcançando um público ainda maior em uma *communitas* digital. Nessa bricolagem, autores como Guridy e Hooker (2018) avaliam que as formas metodológicas para apreender o pensamento afro-latino-americano não devem estar limitadas apenas a textos escritos, sendo importante considerar outras possibilidades discursivas, como filmes, por exemplo. Também Robin D. Moore (2018) enfatiza o papel das gravações e da rádio, ainda que, para esse autor,

⁴⁹ O jornal encontra-se disponível de forma online e impressa, atuando em parceria com outros jornais do Brasil e do mundo, cuja sede é a cidade de Maceió, no estado de Alagoas. Segundo reportagem de dezembro de 2022, o veículo de informação foi o grande vencedor na categoria webjornalismo/impresso do Prêmio de Jornalismo do Ministério Público do Estado de Alagoas (MPAL). A matéria encontra-se disponível em: <https://tribunahoje.com/noticias/cidades/2022/12/15/113598-tribuna-hoje-e-o-grande-vencedor-do-primeiro-premio-mpal-de-jornalismo>. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

“os dispositivos contemporâneos criaram problemas metodológicos sobre como estudar a circulação e o significado musical” (2018, p. 484).

A convergência dessas questões nos leva a considerar os trabalhos de Feld (2018; 2020a; 2020b) e de Tim Ingold (2012) para identificarmos os papéis das agências não-humanas para a comunicação e perpetuação de conhecimentos. Ingold nos chama a atenção, de forma até mesmo poética, para o quanto a criatividade é capaz de trazer as coisas⁵⁰ de volta à vida. Feld (2020a), por sua vez, diferente de John Blacking e Seeger, que partem da perspectiva do caráter ilusório e distorcivo das gravações (DE MORAES SCHOUTEN; CIRINO, 2005), interage com esses agentes como seres que compõem a performance, realizando trabalhos através da gravação e da filmagem e conferindo alternativas para produzir, escutar e aprender com e pelo som. *Sampleando* tantos caminhos contemporâneos, seria possível identificar Emicida como um *griot* contemporâneo que alcança, através dos dispositivos eletrônicos e do ambiente virtual, um vasto contingente de pessoas dos mais variados estratos sociais.

No podcast “Angu de Grilo” (EMICIDA at. all, 2021, ep.100) o cantor e compositor destaca a vasta pesquisa sobre personagens relevantes, trechos de músicas, fatos históricos, entre outros, feita para compor suas músicas. Um material vasto filtrado e selecionado por ele e seu irmão para compor o álbum em questão.

A partir das reflexões realizadas neste capítulo, ficam claras como operam, pelo menos em parte, tais filtros e seleções, e assim podemos perceber como o “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” deve ser pensado dentro de um projeto político-cultural que engloba músicos, artistas e intelectuais e que tem como principais parâmetros repensar os pilares de nosso pensamento científico/ intelectual. Agregando uma vasta bibliografia contida em versos e rimas que se utiliza da linguagem dos tambores, reformulada a partir de uma gramática acústica que sofreu alterações com o tempo. *Beats, mixagens, bricolagens* e masterização se tornaram ferramentas para que o rapper conte histórias de um navio sonoro que atravessou o Atlântico no século XXI, trazendo para cá e levando para lá os gritos, desabafos, festividades, sabedorias e alegrias que o eurocentrismo tentou afogar no oceano. E assim como CDs que, após o processo de produção, passam por uma masterização capaz de balancear os elementos, o presente trabalho encaminha-se para

⁵⁰ Com “coisa” ele situa exatamente as vidas que os “objetos” têm e como estão em constante relação com os humanos. Com “objeto”, ao contrário, ele descreve as formas mecanizadas de lidar com esses agentes não-humanos, fazendo com que sua função não esteja inserida em uma conversa, mas como propriedade e uso.

sua terceira parte, sampleando os dois capítulos aqui abordados para analisar o álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”.

CAPÍTULO III

SE LIGA NO PLAY: UMA IMERSÃO MASTERIZADA NA POÉTICA DE EMICIDA

*Sentir é mais importante que entender. Entender,
as pessoa entende mais pra frente, sentir é
urgente.*

(Emicida, Sobre Noiz)

Desde sua primeira *mixtape*, “Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe...”, lançada em 2009, o rapper Emicida já lançou diversos trabalhos nos mais variados modelos⁵¹, sendo 27 singles, três álbuns de estúdio, três álbuns ao vivo, três *mixtapes* e cinco *extended plays* (EPs). “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” é o seu segundo álbum de estúdio, e, como já mencionado, ele se insere em um contexto em que o rapper já recebia críticas em relação a sua melodia mais doce e temáticas mais sensíveis, que ultrapassam o caráter contestador do seu primeiro trabalho. Retomo a crítica já apresentada no primeiro capítulo acerca da mudança de perspectiva do compositor uma vez que, diferente de seu local no começo de carreira, com o decorrer dos anos - e de sua ascensão social -, Emicida passava a lidar com outros conflitos que não mais a fome, conferindo a ele a possibilidade de complexificar ainda mais as discussões sobre o “ser negro” no Brasil, sem que isso significasse perder de vista suas origens.

O que Emicida apresenta é sua habilidade de sensibilizar questões a partir dos locais que ocupa e iluminar essas proposições para aqueles que também queiram sentir. Dessa forma, considero afável destacar sua participação no canal do *Youtube* de Leandro Karnal:

Essa é minha discordância das pessoas que acreditam que a única função da música rap é ser veículo de denúncia, e aí eles acabam reduzindo toda experiência das pessoas que fazem essa música, que nascem nas periferias do Brasil, que tem a pele escura, a ser simplesmente uma bandeira de denúncia [...] e aí a gente pensando em um contexto de Brasil: quem sou eu? De onde eu venho? Eu venho de um país onde durante mais de 3 séculos, pessoas com as minhas características foram levadas a acreditar que não tinham alma, então, tudo que eu faço quando pego uma caneta e construo uma composição, é devolver a ideia de nós temos alma, nós temos complexidade, nós temos subjetividade, nós somos muito mais do que qualquer tragédia que possa atravessar nossa vida (EMICIDA; KARNAL, 2021c).

⁵¹ A diferença entre essas categorias dá-se de acordo com o número de faixas e duração total do lançamento, sofrendo algumas alterações de acordo com a percepção do artista e, no caso dos lançamentos digitais, as normas das plataformas de streaming em que são disponibilizadas (como *Spotify*, *iTunes*, *App music*, entre outras). Algumas diferenças também são estabelecidas de acordo com o caráter narrativo da obra, assim, ao passo que “álbum” normalmente apresenta uma apresentação completa, as “mixtapes” são um conjunto de canções produzidas pelo artista sem que haja, necessariamente, uma linearidade narrativa.

Outrossim, sua participação em “Emicida: livre, emocional e selvagem” (2018b) e no episódio 3 de “Histórias do Rap Nacional” (2016c) nos oferece maiores condições de, através da alteridade, compreender a transformação adocicada de Emicida:

Na primeira mixtape eu me esforçava pra racionalizar o sentimento, tá ligado? Eu precisava colocar aquela paixão em palavras de uma outra maneira, de uma outra forma muito mais cerebral. A música começou a ser muito cerebral, ultra cerebral, tá ligado? E eu comecei a ficar com preguiça dela, tá ligado? Porque a vida é mais do que entender as coisa, sacô? (EMICIDA, 2018b).

Música é isso, mano, música é liberdade, tá ligado? Teve um tempo, quando eu comecei a fazer rap, era mais chato. Eu era mais chato, tá ligado? Eu achava que tinha que falar de um bagulho só memo igual todo mundo no começo, tá ligado? Era um bagulho da militância memo e eu tava querendo bater naquela tecla ali e só falar daquilo, só que eu fui conhecendo outros grupo, outras referência, tá ligado? Fui vendo o mundo também, conhecendo mais coisa, entendeu? (EMICIDA, 2016c).

É interessante salientar também como alguns aspectos da composição familiar de Emicida geram impactos no produto sonoro e musical de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, uma vez que o álbum foi produzido em um momento que sua família atravessava o luto referente ao falecimento de Eduardo, seu padrasto. Não cabe uma narrativa minuciosa, tal como Emicida apresenta a Mano Brown (EMICIDA; BROWN, 2022), acerca da relação do rapper e seu padrasto, contudo, apesar de conflituosa em algumas instâncias, Leandro também aponta para a centralidade que esse homem passou a ter em sua vida, sendo, inclusive, funcionário imprescindível na linha de produção dos primeiros CDs que, consequentemente, permitiram o nascimento de Emicida:

A partir do momento que minha mãe compreende a seriedade e a devoção que a gente tem à música, e ela começa a perceber que aquilo começa a ganhar corpo e que não é um devaneio dos filhos dela... Ela, meu padrasto, todos eles começam a transformar nossa casa numa grande linha de produção. Então, o que um dia foi uma mesa onde todo mundo jantava, vira um negócio que eles começa a brigar e falar “oh não é pra deixar arroz caído aqui na mesa que os menino vai gravar CD aqui, entendeu? Se tiver arroz na mixtape...”. Antes ninguém sabia o que era mixtape, mas o Seu Eduardo antes de falecer falando “se eu pegar a mixtape com arroz, eu não vou fazer mais porra nenhuma aqui, hein”... [risadas de Leandro, Evandro e Pedro Bial] (EMICIDA; FIÓTI; BIAL 2021).

Essa perda torna o disco ainda mais íntimo e sensível, que atravessa fronteiras, supera ressentimentos, emerge na ancestralidade, no contato com África, com crianças. Um disco “meio arroz com feijão”, tal como Emicida elabora e apresenta no documentário “Sobre Noiz” (2016a), não diz respeito a uma simplicidade acústica e poética, mas nas distintas

possibilidades de alcançar um sentimento familiar que ora incomoda, ora conforta, ora faz rir e abre margem para dançar. Um disco que se permite romper com as perspectivas de uma história única sobre África, sobre afro-brasileiros e sobre as periferias por onde ele passa. Esse “arroz com feijão” configura-se, portanto, em uma complexa teia que, como ele indica, faz-se necessário sentir de antemão.

Além do cenário pessoal ao qual Leandro se encontrava, no cenário nacional, como não podemos deixar de mencionar, o país passava por um conflito político que no ano seguinte iria culminar com um golpe de Estado e a destituição da presidenta Dilma⁵², eleita pela primeira vez em 2010 e reeleita em 2014 com 51,64% dos votos válidos. Um cenário de instabilidade que se prolonga (e se agrava com a pandemia da Covid-19 e a má gestão do governo atual) até os dias atuais, em 2022, fazendo com que muitas temáticas levantadas por Emicida sejam ainda tão caras à sociedade brasileira.

Emicida, então, equilibra o caos social com o canto dos pássaros e transforma a dor de sua família em beleza e sintonia, fazendo de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” um disco complexo desde os *beats* à poesia, afetando seus ouvintes através da doçura de “Baiana” e do rancor de “Trabalhadores do Brasil”. O que se pretende neste capítulo é, portanto, sentir o percurso intelectual, sensível e musical do rapper e como ele elabora o diálogo entre os movimentos dos quadris que dançam em meio aos pesadelos. Para tanto, aqui serão compartilhadas histórias de escutas, a começar de um breve panorama sobre como o disco foi apresentado em alguns blogs, além de revistas digitais como “O Globo” e a “Rolling Stone”.

3.1. Sobre “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” e como a internet vê o disco: uma curta exposição das críticas disponíveis em *sites* de arte e cultura

“Exclusivo: Emicida divulga capa e data de lançamento de Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. O disco tem participação de Caetano Veloso e Vanessa da Mata”. Esse é o título da coluna de Luana Rabassallo para a revista Rolling Stone do dia 04 de agosto de 2015⁵³. O texto, que começa com “a espera finalmente acabou”, destaca imediatamente as

⁵² Para um maior aprofundamento na temática, sugiro os trabalhos “Justiça de Transição” no Governo Dilma Rousseff (2011-2016) (TORRES, 2017); À sombra do poder: bastidores da crise que derrubou Dilma Rousseff (DE ALMEIDA, 2017); Discursos contra Lula e o PT: expressões do ódio no cenário político brasileiro no pré-impeachment de Dilma Rousseff (GIRELLI, 2018) e O impeachment de Dilma Rousseff e a instabilidade política na América Latina (MENDES, 2018).

⁵³ Disponível em:

<https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/exclusivo-emicida-divulga-capa-data-de-lancamento-e-inicio-da-turne-de-isobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoos-de-cas/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

datas de lançamento do disco na versão digital e da abertura da turnê, que começa no Sesc Pinheiros, em São Paulo, no dia 21 de agosto.

Até agora, foram reveladas as canções "Passarinho", uma balada que tem participação de Vanessa da Mata, a dançante "Mufete", que exalta as periferias do Angola ao Jardim Fontalis - no qual Emicida cresceu, e a poderosa "Boa Esperança", divulgada ao lado de um impactante clipe. (RABASSALLO, 04 de agosto de 2015).

Apesar da colunista citar a relação do disco com a África ao mencionar a canção "Mufete", a matéria dá pouca atenção ao contexto cultural e geográfico que inspirou toda sua produção, diferente de seu trabalho publicado, também pela revista Rolling Stone, no dia 11 daquele mês⁵⁴, em que no primeiro parágrafo a autora dá ênfase à viagem de Emicida e à sua "colheita" de experiências sonoras que resultaram em canções que ela apresenta: "Mufete", "Casa" e "Sodade". Ainda assim, quem desenvolve melhor o caráter transcultural do disco é Danilo, em sua resenha para o site "Oganpazan"⁵⁵, em 2015:

Ser radical significa, etimologicamente, tomar as coisas pela raiz. Esse é o exercício feito por Emicida e que nos proporciona um belo registro de suas viagens. Brasil, São Paulo, Bahia, África, são os territórios pelos quais o artista passeou, desterritorializando sua música. Não, não é aquela história de voltar "simplesmente às raízes", mas aquela outra, que no processo de volta para casa imprime movimento e condiciona mudanças perceptíveis em nosso ser e na percepção que possuímos do mundo ao redor. Na medida em que contextualiza, ampliando a visão de mundo que é a sua, mas também daqueles que o ouvirem com atenção. Com seu segundo disco de carreira Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa, Emicida tece um trama poética complexa, para repensar nossa herança africana, num jogo dialético ancorado ao presente, levando-nos a redimensionar as relações de poder que nos constituem enquanto sociedade e abrindo perspectivas de futuro.

Rabassallo (11 de agosto de 2015) e Danilo ainda comentam a pluralidade rítmica do disco, relatando a influência da MPB e do Pop, dois gêneros que se destacam em canções como Baiana, Madagascar e, como mencionado por Rabassallo (4 de agosto de 2015), Passarinhos. Convém avaliar que, pela diferença de formatos discursivos (coluna de revista *versus* resenha de site), Danilo consegue elaborar melhor suas percepções pessoais sobre o resultado da obra, inclusive afirmando que, para ele, essa estratégia de agregar outros gêneros musicais e se permitir explorar sentimentos mais doces não "suaviza a mensagem" do rapper, e sim evidencia uma particularidade do artista, que "tem se mostrado capaz de explorar livremente esse mar de possibilidades oferecidas pelas artes" (OGANPAZAN, 2015).

⁵⁴ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/guia-cd/sobrecrianças/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

⁵⁵ Disponível em: <https://oganpazan.com.br/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa-2015-emicida/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

Ademais, a colunista da Rolling Stone consegue trazer em sua segunda matéria mais detalhes em relação à sua coluna do dia 04, uma vez que essa foi escrita e publicada após o lançamento do disco, estabelecendo paralelos entre “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” com o disco anterior, lançado por Emicida em 2013, “Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui”. Citando as canções “Amoras”, “Mãe” e “Trabalhadores do Brasil”, ela instiga seus leitores a ouvirem o mais novo trabalho do rapper que traz uma nova homenagem à sua primeira filha, Estela; uma nova narrativa de dona Jacira, dessa vez acerca do nascimento de Leandro; e, claro, a originalidade do formato narrado que, em 2013, foi protagonizado pela poetisa Elisa Lucinda, e no mais novo trabalho traz a voz de Marcelino Freire recitando toda raiva e rancor suscitada pelas péssimas condições dos trabalhadores marginalizados no Brasil.

Nesse sentido, vale destacar a matéria de Silvio Essinger, no site O Globo⁵⁶ (07 de agosto de 2015), que também traz à tona a influência de Estela na composição de “Passarinhos”, singela canção composta pelo rapper no ukulele em uma brincadeira com sua filha que, à época, tinha apenas 5 anos. A sétima música do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, e a faixa 10, “Boa Esperança”, formam as mais mencionadas nos sites que visitei, refletindo o impacto que essas canções tiveram no público até mesmo anterior ao lançamento oficial do disco, quando foram disponibilizadas *online* em formatos de *single*. Para Silvio Essinger, “Passarinhos” é “o ponto em que o disco, claramente, aponta para o pop”, diferente de “Boa Esperança”, que traz uma letra forte e textura musical agressiva destacando o “preconceito racial velado e cruel, típico do Brasil” (RABASSALLO, 04 de agosto), além de seu impactante videoclipe, que conta com a direção de João Wainer e Kátia Lund, responsáveis, respectivamente, pelos longas-metragens “Junho, o mês que abalou o Brasil” (2013) e “Cidade de Deus” (2002).

Nas palavras de Daniel,

Musicalmente o disco é delicioso, negociando com ritmos afrobeat, black music, rap, pop, samba. Sempre num clima otimista, mesmo quando cheio de ódio, ele se mantém pra cima, com certa dose de melancolia, mas pra cima e sereno, organicamente pleno. Auto afirmativamente negro, combativo mesmo nos momentos mais leves. Poeticamente complexo como poucas vezes se viu na música brasileira no século XXI.

Compartilhando dessa análise, faremos, primeiramente, uma análise resumida do álbum como um todo, partindo de “Mãe”, primeira faixa apresentada, até “Salve Black

⁵⁶ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/emicida-mergulha-nas-semelhancas-entre-africa-brasil-em-novo-disco-17108480>. Acesso em: 26 de dezembro de 2022.

(Estilo Livre)”, a décima quarta e última canção do disco. A capa de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” merece breve exame, uma vez que as ilustrações nela contida a transformam em documento passível de pesquisas iconográficas. Trabalharemos com dois planos: o primeiro, uma pintura que retrata metade do rosto de Emicida. Seu semblante está tranquilo, com expressões suaves e um olho fechado com leveza, mostrando certa tranquilidade.

Ao fundo, em segundo plano, nas cores marrom, cinza, preto e branco, encontram-se imagens sobrepostas formando um mosaico de informações, como imagens de crianças, adultos e anciãos, ilustrando o aspecto geracional que é tão caro às sociedades bantu e iorubá; cria-se o contraste entre sorrisos e figuras que remetem à escravidão, como correntes e até mesmo a ilustração de dois navios, o primeiro trazendo consigo o símbolo que remete ao couraçado operado pela marinha portuguesa, Vasco da Gama, sendo entregue por mãos acorrentadas, e o segundo, fundido à cabeça de um ancião que aparenta emitir um grito de dor. Há a representação de outros elementos, como pássaro, coração, onça, livro e ondas do mar, componentes de que dialogam com a necessidade de explorar distintas cosmovisões a partir de epistemologias alternativas à imposta pelo Ocidente.



Capa do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”

Musicalmente, o disco inicia-se com “Mãe”, canção de 4:55 minutos em homenagem à Dona Jacira e com sua participação ao final. Ao mesmo tempo que surge como uma canção íntima, afeta diversos corpos uma vez que trata da experiência de muitas mulheres negras e periféricas. Escolher “Mãe” para iniciar o disco pode inspirar diversas leituras, algumas mais pessoais - que se manifestam a partir da compreensão do contexto familiar do rapper e o

falecimento de seu padrasto - e outras, a partir de uma perspectiva política, captando a relevância da maternidade nas sociedades matriarcais e, também, naquelas cuja ancestralidade faz parte da organização social.

Na sequência, vêm as músicas “8” e “Casa”. A primeira carrega particularidades sonoras que se assemelham muito à estética da primeira geração do rap nacional, como o arranhar de discos em uma *pick-up*; já a segunda mescla ódio e esperança entre um timbre grave de Emicida nos primeiros versos e um refrão cantado por crianças. “Casa” aparece no documentário em um momento que o rapper já está em África, mostrando paisagens de Cabo-Verde e, *a posteriori*, sua interação sonora e corporal através de um bater de palmas com crianças de diversas idades, de forma brincante. São duas canções cujas letras não pretendem mascarar os conflitos étnico-raciais produzidos em sociedades que foram colonizadas, mas que agregam entre a possibilidade de cantar, dançar e brincar, formas de conferir esperança.

Depois vem “Amoras”, um conto-canção que, na voz de Emicida, busca exaltar a beleza de crianças negras através de uma homenagem à sua primeira filha. “Amoras” apresenta peculiaridade similar a “Sodade”, oitava música do disco, e “Trabalhadores do Brasil”, a décima primeira canção. Apresentando formatos cancionais distintos, as três músicas são performances simples, fazendo uso de pouco ou nenhum instrumento musical, contando histórias e conferindo ritmo a partir da entonação, afetando o ouvinte a partir dos sentimentos que são mobilizados seja em histórias compreensíveis ou aquela que é só sentida.

“Amoras” é um conto-canção destinado às crianças, mas com grandes referências às diásporas negras, contando com o uso de um piano para acompanhar a narrativa de apenas 58 segundos. “Sodade”, por outro lado, é um interlúdio cantado em idioma cabo-verdiano, cuja letra é pouco compreensível em termos linguísticos, traduzindo-se através da melancolia da voz da cantora e dos sons ao seu redor. Por fim, “Trabalhadores do Brasil” é um poema repleto de raiva e ritmado pela performance vocal de Marcelino Freire, que cita orixás e heróis negros em uma perspectiva crítica ao mercado de trabalho neoliberal e todas as precariedades que o fazem refletir sobre as condições de liberdade dos negros no Brasil do século XXI.

Depois de “Amoras”, vem “Mufete”, música cujas características africanas ficam ainda mais demarcadas. Xuxa Levy, produtor do disco, disse que seu objetivo em “Mufete” era construir um som “gostosinho”, “pra cima” (2016), similar ao que Caetano Veloso produz em “Baiana”, a canção seguinte. Música esta que bebe muito nas fontes da MPB, assim como sua sucessora, “Passarinhos”, cantada ao lado de Vanessa da Matta.

Como mencionado, é um disco cuja pluralidade sonora expande o rap para além de suas fronteiras, assim, há, nessa tríade, uma ênfase no tom sensível e melódico produzido também nos refrões de “Mãe” e “Casa”, contudo, sem as “viradas sonoras”, mantendo a suavidade do início ao fim e seguindo o padrão pop de verso-refrão-verso. Ademais, e seguindo uma característica forte da poética de Emicida, são três canções com múltiplas citações das críticas acirradas ao racismo, às desigualdades e um chamado para a força que comunidades afetivas desempenham no bem viver de grupos marginalizados.

O pop volta nas duas últimas músicas, “Madagascar” e “Salve Black (Estilo Livre)”. A primeira tem caráter mais romântico, se assemelhando mais à proposta de “Baiana”. Já a segunda impulsiona a noção de *communitas* transatlântica e a escolha epistemológica de África como ponto de origem de todos os negros, africanos ou afro-diaspóricos, como já fora mencionado no capítulo anterior.

No hiato entre “Passarinhos” e “Madagascar” encontram-se as músicas “Sodade” e, adiante, “Chapa”, que mistura o samba ao lamento de ter perdido alguém, possivelmente um jovem negro da periferia paulistana, o chapa. Esse desaparecimento não tem uma causa explícita, trata-se de um sumiço sem respostas que leva aos questionamentos: morreu? Foi preso? Se internou? Chamando atenção para a precarização da vida, mas trazendo o samba como um alento, diferente do que ocorre em “Boa Esperança”, canção seguinte.

Avalio a tríade “Boa Esperança”, “Trabalhadores do Brasil” e “Mandume” a partir da perspectiva do pesadelo, que integra o título do disco. Apesar de Emicida tratar de forma complexa todos os elementos que estão presentes no nome do álbum, provocando desconfortos dançantes e melodias suaves para realidades árduas, nessas três faixas há um inconformismo que se reflete em palavras duras, timbres graves e uma estética sonora agressiva. Deixando que a raiva comunique, há uma autovalorização dos corpos periféricos e o rancor transforma-se em poesia que convoca esses grupos subalternizados para a batalha. Potentes e agressivas, podem causar incômodos à branquitude - e possivelmente esse é o objetivo -, fazendo uso da violência sonora como instrumento revolucionário (FANON, 1979).

Enfim, temos duas das músicas mais agressivas do disco: “Madagascar” e “Salve Black (Estilo Livre)”, que simbolizam as aspirações de Emicida de explorar as sutilezas das experiências negras e a possibilidade de alcançar a liberdade, também, nos eixos amorosos-afetivos, sem perder de vista (ou de escuta) a primordialidade dessa *communitas*

negra⁵⁷. Feito este pequeno resumo do álbum, do início ao fim, como proposto pelo rapper⁵⁸, enveredamos por outras possibilidades de escuta, analisando as canções do álbum a partir de chaves temáticas.

Ao constatarmos a riqueza do disco, operamos uma análise de seu conteúdo a partir de temas recorrentes como “origem”, “ancestralidade”, “temporalidade”, “natureza”, “sentimentos”, “feminino” e “agentes não-humanos”; conceitos que, como vimos, são caros à cosmologia africana e afro-diaspórica. Ademais, cabe ressaltarmos a importância da escolha epistemológica e estética de acrescentar como epígrafes às próximas três seções temáticas alguns trechos de contos de mitologias afro-brasileiras. Tais escolhas refletem o empenho desta monografia de difundir alternativas de ensino-aprendizagem que escapam à biblioteca colonial e que, mesmo descredibilizadas pelo poder hegemônico, foram, e ainda são, imprescindíveis para resistências da cultura negra no Brasil e que dialogam com as ideias desenvolvidas por Emicida de uma forma geral, mas especialmente no álbum analisado nesta monografia.

As três últimas seções temáticas têm como propósito, respectivamente, pensar instrumentos musicais e tecnologias que, junto aos agentes humanos, compõem as canções que transformam Leandro, a pessoa física, em Emicida, o artista brasileiro, como é o caso da seção 5, intitulada “Tecnologia preta desde os tambores”. Por fim, “Notas de leveza ou o som dos sonhos” e “Um pesadelo em três atos (ou quatro?): o grito dos excluídos”, discutem a relação que o rapper desenvolveu com as emoções, se permitindo dar voz à sensibilidade e explorando uma diversidade de parcerias instrumentais, e, por outro lado, trazendo à tona a insubmissão e a textura agressiva comum às suas primeiras canções.

3.2. Sobre as possibilidades de uma África encantada

Criando no Espaço da Criação Divina⁵⁹

⁵⁷ Enfatizo que, apesar de suas canções valorizarem as conexões entre negros e periféricos, o cantor produz um discurso político antirracista que inclui toda pluralidade racial e socioeconômica que compõe a sociedade brasileira. Há, inclusive, diversas críticas à uma possível contradição entre Emicida e Leandro, uma vez que o cantor fala sobre a importância do amor negro, mas a “personalidade privada” manter um relacionamento com uma mulher branca. Diante de minha pesquisa – que incluiu também ler os comentários dos fãs do artista em seus vídeos no *Youtube* -, há a especulação de que o trecho “É surreal como machuca a mim quem te quer mal/ Sim, fere real”, da música “Madagascar”, refere-se às críticas que sua esposa e seu relacionamento foram alvos.

⁵⁸ Encontra-se disponível ao final deste trabalho. Ver ANEXO.

⁵⁹ Esse primeiro conto, bem como o texto intitulado “Uma história para a criança de cada um”, que inaugura a seção 4 deste capítulo foram extraídos da obra de Adilbênia Freire Machado (2014, p. 194) que, por sua vez, encontram-se disponíveis no livro “Irê Ayó: Mitos afro-brasileiros”, dos autores Carlos Petrovich e Vanda Machado. O título conta com 25 contos e de acordo com Ana Rita Santiago, “Irê Ayó: Mitos afro-brasileiros” “reapresenta aspectos da cosmogonia africano-brasileira como possibilidades didático-pedagógicas. Com propósitos educacionais, nessa obra, histórias, mitos e relatos revestem-se de lirismo e mistérios para fazer

Era uma vez, há muito e longo tempo atrás, muito antes dos tempos conhecidos, nas primeiras terras que apareceram no mundo, um gigante negro bem velho, ia de tribo em tribo, lembrando a força dos espaços vazios.

Sentava-se à beira do rio *Ogum*, deixava-se ficar brincando com os pés dentro d'água, rodeado de crianças. E, enquanto todos ficavam admirados de ver aquele tamanho de gente jogando água pro ar, ele dizia: - Estão vendo o que faço com a água no vazio? E as crianças riam dando grandes gargalhadas, pensando que além de grandalhão desajeitado, aquele gigante era meio lelé do ori, lelé da cuca [...] O que eu faço cada um pode fazer. Criar formas com a água no vazio do espaço [...]

Olodumare continuando a falar disse: - Entre as coisas criadas deixei muito espaço vazio. Entre as coisas criadas deixei muito espaço vazio. Nesses espaços as criaturas também poderão criar. E quando tiverem aprendido a ser felizes, criando coisas no vazio elas poderão criar mundos e universos no espaço sideral. [...] Então o mensageiro pensou, pensou e lembrou-se que as criaturas que

Olodumaré inventara dormiam e sonhavam. Então decidiu comunicar-se com elas através do sonho.

Era preciso que as criaturas humanas soubessem que o vazio é a matéria prima da criação divina. E neste instante teve início a nova missão do mensageiro por decisão própria. E ele vai, de sonho em sonho, dando inspiração a cada um: homem ou mulher, criança ou velho, rico ou pobre, doente ou são.

Tomemos a mensagem de *Olodumaré*, sobretudo no que diz respeito à criação em espaços vazios, como possibilidade discursiva para preencher as lacunas que a história oficial objetivou apagar. “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, ao surgir como ferramenta capaz de revisitar a cultura africana e afro-diaspórica, assemelha-se à imagem do velho negro que conta histórias à beira do rio, encantando crianças e levando-lhes de gargalhadas ao silêncio reflexivo. Ao passo que Belchior, Elis Regina e tantos outros intérpretes cantam “viver é melhor que sonhar” (2017 [1976, 4:37]), Emicida apresenta o sonho como alternativa de engajar e construir novos mundos, em perspectiva similar a de Ailton Krenak, indicando o sonho como conhecimento:

É um lugar onde a alma de cada povo, o espírito de um povo, encontra a sua resposta, resposta verdadeira. De onde sai e volta, atualizando tudo, o sentido da tradição, o suporte da vida mesma. O sentido da vida corporal, da indumentária, da coreografia das danças, dos cantos. A fonte que alimenta os sonhos, os sonhos grandes, o sonho que não é somente a experiência de estar tendo impressões enquanto você dorme, mas o sonho como casa da sabedoria (KRENAK, 1992, p. 201).

Emicida utiliza das canções como “fonte que alimenta os sonhos” e o ato de sonhar como força que mobiliza novas lutas e novos enfrentamentos, ocupando esses espaços vazios deixados por *Olodumaré*. É possível identificar no artista um comprometimento com a forma para preencher esses vazios, importância que ele atribui, em primeiro lugar, ao movimento hip-hop e seu compromisso com a intelectualidade (EMICIDA; BROWN, 2022; EMICIDA, 2018b), panorama perceptível em uma das cenas iniciais de “Sobre Noiz” (2016a) em que o

conhecer, vivenciando, ensinando e aprendendo, o asê – a força vital –, os Òrisàs – energias da natureza – e memórias e identidades negras pessoais e coletivas” (SANTIAGO, 2014, p. 107).

rapper expõe uma pesquisa movida por ele e por Xuxa Levy afim de entrar em contato com Cabo Verde e Angola através do som e de aproximação com embates histórico-sociais dos respectivos países:

[...] to concentradão nas parada aqui memo, ouvindo uns disco, mandando umas coisa pro Xuxa lá, pra ele também ouvir de lá e nós ir lapidando, achando uns caminho junto... pensando em quem eu posso chamar também, quero botar alguém pra cantar junto algumas coisa comigo. Eu quero deixar minha cabeça aberta também pra ficar aberta às influências de lá, tá ligado? Da realidade de lá, do que tá acontecendo lá, o que eu sentir quando eu pisar nesses lugares e tal. (EMICIDA, 2016a).

Xuxa Levy é maestro, compositor, arranjador, produtor e diretor musical, e, tal como Emicida apresenta em seu documentário, ambos já haviam trabalhado juntos em um momento que Emicida quis explorar outro formato em show, agregando banda e instrumentos musicais àquela já familiar atuação em dupla: DJ e MC. Negociando com outras perspectivas performáticas e ampliando o diálogo entre máquinas e humanos, comum ao rap, Emicida e Xuxa Levy engendram a “construção de figurativizações diversas e transitando entre o canto falado do rap e o canto musicado presente em outros gêneros musicais” (PITTA, 2019, n.p), artifício que propicia a utilização de melodias mais suaves, comunicação com a natureza e interação com músicos cabo-verdianos e angolanos .

Retomando às análises de Steven Feld (2020b) acerca do cosmopolitismo e as possibilidades da acustemologia frente às fronteiras fluidas que viram seu ápice na globalização, destacamos, em um primeiro momento, uma experiência narrada pelo antropólogo que abre caminhos para uma melhor compreensão desta pesquisa acústica iniciada por Emicida, bem como os efeitos de seu disco nos ouvintes. No trabalho “Uma Acustemologia da Floresta Tropical” (2018), Feld se baseia nas reflexões que Ulahi, a principal compositora do disco “*Voices of the Rainforest*”, lança na canção “Quais são os seus nomes?”:

[...] bom, eu aqui, pensando sobre isso, falando com tristeza, não verei suas terras, de onde vocês vieram, mas vocês veem de onde sou; não sei os seus nomes, quem são vocês? Fico imaginando e indagando, assim, vocês, pessoas que vivem em terras longínquas, me ouvindo... eu não ouvi os nomes de suas terras, então quem são vocês? (FELD, 2018, p. 245).

Mais à frente, Feld, a partir da reflexão poetizada pela cantora, conclui:

Obviamente, o que mais chamava a atenção de Ulahi era a ideia de sua voz ressoando pela Austrália e dos Estados Unidos. Porém, para quem? Quem a ouviria nesse mundo mais além? E o que poderiam entender eles do mundo que ela vivia e conhecia? A canção improvisada por Ulahi dedica-se a este tema, apropriando-se dos nomes de lugares dos maiores entre os mundos imaginados localizados para além de seu alcance e justapondo-os

delicadamente ao mistério dos nomes próprios das pessoas. Ao imaginar seus ouvintes desta forma, Ulahi reconhece tanto nossa presença quanto ausência em seu mundo sonoro. (idem).

Posto isso, busca-se dar ênfase à alternativa de conhecer lugares e histórias a partir das sonoridades produzidas nesses locais, assim compreendemos o porquê de Emicida e Xuxa Levy se lançarem em uma viagem rumo às inúmeras sonoridades africanas, antes mesmo de seus corpos decolarem rumo à África. Outrossim, as parcerias estabelecidas com artistas e produtores dos países africanos ampliam as alternativas para que seus ouvintes se lancem neste mesmo voo, uma vez que, tal como Feld (2020b) expõe, é inteiramente plausível conhecer sobre um lugar a partir de suas sonoridades.

Mobilizando ainda outras estratégias que permitam ao público sentir as Áfricas, o documentário “Sobre Noiz” abre portas para os bastidores dessa viagem e também para o processo de composição e gravação do disco. A partir do audiovisual, aproxima os três países (Cabo Verde, Angola e Brasil), tendo como base novas estudos africanos e afro-brasileiros, que distanciam do eurocentrismo emergente no século XIX e do elogio à mestiçagem freyriana ao mesmo tempo que se permite complexificar as experiências negras rompendo com o imaginário de uma África idílica⁶⁰. Dessa forma, é interessante evidenciar o conceito de encantamento mobilizado no subtítulo desta seção, que relaciona-se com os trabalhos de Oliveira e Machado expostos no capítulo anterior, sob a perspectiva de Simas e Rufino:

A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimento. É a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. Na miudeza da vida comum, os saberes se encantam, e são reinventados os sentidos do mundo. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 13).

O que é essa África encantada? Para Emicida, são os sorrisos de crianças, os quadris dançando, as desigualdades, as favelas e a riqueza cultural. A análise de Carlos, assistente da cidade de Luanda e personalidade destacada em “Sobre Noiz”, permite observar esse não-banarismo social de Angola (ou seja, o rompimento com as dicotomias místicas, seja aquela inventada pelos afro-descendentes, como mecanismo de sobrevivência, ou a África criada pelo colonizador). Construindo pontes, a exposição de Carlos ainda insere-se nas experiências afro-diaspóricas de distintos países cuja experiência colonial produziu espaços de marginalidade:

⁶⁰ O documentário é composto por cenas que apresentam a riqueza cultural africana, a complexidade rítmica e a história por trás de gêneros musicais, como o batuku. Contudo, apesar dos risos e das conexões festivas, há também a apresentação das mazelas africanas: as desigualdades sociais e as periferias, que também são destacadas em canções como “Mufete”.

Infelizmente só temos um grande problema, que possa ser também um problema em outros países, mas Angola tem capacidade financeira, intelectual e política para poder resolver esses problemas. Sinto pena que eles não resolvem porque não querem, precisamos falar de saneamento básico, precisamos falar do lixo, precisamos falar da saúde [...] A gente fala todos os dias, a gente lamenta, mas não adianta nada, não nos deixam nem sequer protestar à vontade. A gente tenta protestar, aí lá vem os homens armados (EMICIDA, 2016a).

A música “Mufete” (2015, 3:59 min) é um bom exemplo do esforço de Emicida e Xuxa Levy para representar esse encantamento poético e sonoro que canta a “história que a história não conta”⁶¹. Dessa forma, a mesma canção que traz os versos “Tanta desigualdade, a favela, os boy/ Atrás de um salário, uma pá de super herói” é elaborada por Levy a partir de um desejo por “acordes que dão esperança” (2016a), harmonizando com trechos como “Tanta alegria fez brilhar minha tês”.

A música, cujo título é uma referência à gastronomia de Luanda, é elaborada através de um diálogo vocal e corporal em que músicos e compositores angolanos vocalizam sons de instrumentos para dialogarem sobre esse processo composicional, uma vez que a linguagem, tal como conhecemos, não estava sendo o suficiente para esses estabelecerem uma comunicação eficaz com Levy e sua intenção de fazer uma música “pra cima” (2016a), ainda que o idioma falado fosse o mesmo. Com sons improvisados através da palma da mão, da voz e do movimento da boca, usando um amplificador como elemento de percussão e acompanhados pelos sons de alguns violões, os instrumentos (ainda que imaginários) são como mediadores que reaproximam Luanda e Brasil, não mais através do tráfico humano:

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

One luv, amor pu cêis, sério
 Djavan me disse uma vez
 Que a terra cantaria ao tocar meus pés
 Tanta alegria fez brilhar minha tês
 Que arte é fazer parte, não ser dono
 Nobreza mora em nóiz, não num trono
 Logo, somos reis e rainhas, somos
 Mesmo entre leis mesquinhas vamos
 Gente, só é feliz
 Quem realmente sabe, que a África não é um país
 Esquece o que o livro diz, ele mente
 Ligue a pele preta a um riso contente

⁶¹ Referência ao samba-enredo ganhador do carnaval carioca em 2019, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Respeito sua fé, sua cruz
 Mas temos duzentos e cinquenta e seis Odu
 Todos feitos de sombra e luz, bela
 Sensíveis como a luz das velas
 (Tendeu?)

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

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

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

(Já dizia o poeta:
 "A África está nas crianças, e o mundo está por fora."
 Muito obrigado.)
 (EMICIDA, 2015, 3:59 min).

Como se os músicos deixassem os instrumentos falarem primeiro para, então, irem conversando no mesmo tom, ajustando a composição, fazendo trocas de acordes e deixando surgir novas ideias, Emicida também cria uma linguagem acessível em que problematiza o perigo de uma África homogênea e reivindica o local de escuta das diversas cosmologias locais, desde sua crítica à colonialidade e o papel da cosmologia cristã para a manutenção desse poder expressas nos versos “Nos contratos de quem criou o pecado” e “Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus” até à contrapartida de resgate e valorização local, seja mobilizando categorias que expressam grandiosidade, como “somos reis e rainhas” e “que

entre os meus, todo mundo era Deus”, ou até mesmo o reconhecimento das multiplicidades que formam a encruzilhada africana e afro-diaspórica: “Respeito sua fé, sua cruz/ Mas temos duzentos e cinquenta e seis Odus”.

Além disso, conforme Boudoux explicita (2016, p. 3-4), a menção a Djavan é uma referência não-explicita ao “projeto Kalunga”, liderado por Chico Buarque, na década de 1980, cujo objetivo era mergulhar na ancestralidade e possibilitou a criação de “cartografias musicais” que

são resultado dessa “antropofagia”, assim, absorveram músicas de compositores angolanos, a língua quimbundo, a memória da luta anticolonial e a situação de Guerra Civil, o semba como matriz do samba, a ancestralidade africana como definidora da identidade nacional, e a poética emergente do cotidiano angolano e de seus espaços geográficos mais importantes. (CASTRO, 2014, p. 139 apud. BOUDOUX, 2016, p. 3-4)

De forma similar, “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” também promove um levantamento sonoro, produto das experiências etnográficas e conhecimentos adquiridos pelo artista no contato com essas distintas culturas africanas. Posto isso, aliado ao conceito de terreiro estabelecido por Simas e Rufino, em que este ultrapassa o formato religioso e assenta-se nas mais abundantes formas de (re)invenção das práticas cotidianas (2019, p. 45), o disco rompe com as dicotomias e se inscreve em uma ecologia de saberes criativos que driblam o epistemicídio através da “bricolagem entre conhecimento, vida e arte” (*ibidem*, p. 39). Esse é o encantamento. É a filosofia encantada que tira a cortina das experiências encobertas e transforma o ato de educar em um processo de sensibilidade que parte desde os corpos (OLIVEIRA, 2007, p. 158).

Nesse imbricamento, aponta-se para o reconhecimento das mulheres nas cosmologias presentes nas Áfricas Centrais e Ocidentais e da atuação autoras como Lélia Gonzalez (1984). no Brasil, e Ângela Davis (2016), nos Estados Unidos, na denúncia de uma tríplice dimensão de subalternidade, reposicionando a urgência do encantamento desses corpos em uma sociedade sexista e racista. Simas e Rufino utilizam da metáfora da Pombagira, entidade das macumbas brasileiras, para apresentar uma potência que desestabiliza essa monocultura assentada em pilares racistas e patriarcais, tal qual Aymê Brito (2022), analista da revista AzMina⁶², e Flávia Oliveira (EMICIDA; FIÓTI; REIS; OLIVEIRA, 2021b, ep. 100) alegam que a vivência das mulheres negras são indispensáveis nessa encruzilhada: “Ninguém parece se dar conta que o que nos diferencia da “norma” - ser mulher, negra e de família pobre - é

⁶² Revista eletrônica de cunho feminista que pensa tecnologia, política e equidade de gênero, produzindo conteúdos para o site <<https://azmina.com.br/>> e em formato de newsletter, ou seja, boletim informativo enviado para seus leitores via email de forma gratuita.

também o que nos faz contribuir de forma tão essencial com os lugares que ocupamos” (BRITO, 2022).

A interseccionalidade presente no disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” apresenta-se em canções que Emicida se propõe a falar de sua mãe e da maternagem negra no Brasil, além de agregar vozes femininas, tais como de Drik Barbosa e as Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos, agregando discussões acerca dos debates de gênero e indústria cultural brasileira. Conforme Simas e Rufino (2019, 91), “nos giros performatizados por legiões de Marias, arte e vida estão imbricadas”, manifestando a plurirracionalidade das encruzilhadas e questionando “quem diz que mina não pode ser sensei?” (BARBOSA, 2015, 8:16 min.)

3.3. Sobre gêneros e hierarquias desconstruídas

Oxum na criação do mundo⁶³

No princípio do mundo, *Olodumaré* enviou todos os orixás para organizarem as coisas na terra. Começaram os trabalhos e as reuniões, mas os homens decidiram que as mulheres não podiam participar. Eles deixavam as mulheres em casa, faziam reuniões para combinar as tarefas e executavam as providências indicadas por *Olodumaré*.

As mulheres não ficaram nada satisfeitas com esta situação e foram pedir ajuda a *Oxum* [...]

Oxum já sabia o que estava acontecendo e não estava nada contente com a desfeita dos homens. Ela sabia que, para que as coisas andassem bem, todos teriam de ser ouvidos e participar na organização das coisas na terra. As mulheres conversaram durante muito tempo para decidir o que fazer, até que *Oxum* chegou a uma conclusão e disse:

– Vamos mostrar como somos todos responsáveis pela construção do mundo. Enquanto nossas palavras não forem escutadas, vamos parar a construção do mundo. Até que os homens venham falar conosco, todas as mulheres deixarão de parir. Os animais e as plantas também não vão parir, nem dar mais frutos, nem florescer.

A decisão foi acolhida por todas as mulheres e as coisas na terra passaram a andar muito mal.

Os homens foram a *Olodumaré* para contar os problemas e pedir ajuda. Disseram que estavam fazendo tudo o que *Olodumaré* havia indicado, mas não queriam a participação das mulheres, dizendo que as coisas de homem e de mulher têm que ser separadas.

[...]

As mulheres voltaram a participar das reuniões e ajudar na organização do mundo.

As coisas logo mudaram. *Oxum* derramou sua água pelos caminhos do mundo e a terra frutificou. A vida voltou a frutificar, mulheres, fêmeas e plantas voltaram a dar à luz, e os trabalhos de organização da terra passaram a dar os resultados planejados por *Olodumaré*.

(FERREIRA, 2014)

Na cosmologia yorubá, Oxum é uma divindade que representa “a mãe, a guerreira, a feiticeira, a sábia e a sedutora” (MOURÃO, 2022, p. 245) que, comumente, é reconhecida como entidade feminina, tais como as outras *Yabás*: Iemanjá, Iansã (Oyá), Nanã, Obá e Ewá

⁶³ Diferente dos outros dois contos, “Oxum na criação do mundo” foi retirado do livro “Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade: perspectivas contemporâneas”, de Aparecida de Jesus Ferreira, distribuído de maneira gratuita pelo aplicativo “Kindle”, da Amazon.

(Yewá). Em algumas leituras que propõe uma reavaliação das hierarquias de gênero presentes nas sociedades ocidentais, ou ocidentalizadas, as sociedades africanas surgem como exemplo de relações horizontais entre homens e mulheres (FERREIRA, 2014). No entanto, Oyèrónké Oyěwùmí (2021, p. 69-73) complexifica esse debate, à luz da cosmologia iorubá, apontando para a ausência de generificação, de forma que esses dispositivos binários não sejam equivalentes aos conceitos de *òkùnrin* e *obìnrin*, nomenclaturas que determinam as diferenciações fisiológicas que permitem a gestação, sem hierarquizá-las e/ou condicionarem a papéis sociais específicos. A autora, então, evidencia:

O desafio que a concepção iorubá apresenta é um mundo social baseado nas relações sociais, e não no corpo. Isso mostra que é possível reconhecer os papéis reprodutivos distintos para *obìnrin* e *òkùnrin* sem usá-los para criar uma classificação social. Na lógica cultural iorubá, a biologia é limitada a questões como a gravidez, que dizem respeito diretamente à reprodução. O fato biológico essencial na sociedade iorubá é que a *obìnrin* procria. Não conduz a uma essencialização de *obìnrin* porque elas permanecem *ènyàn* (seres humanos), assim como *òkùnrin* são humanos também, num sentido não generificado (Oyěwùmí, 2021, p. 75).

Os papéis de gênero definidos pelo Ocidente qualificam a mulher por aquilo que ela não é, ocupando o lugar do “Outro” enquanto o “Eu” é representado pelo homem. Assim, na perspectiva de Oyěwùmí, o feminino em sociedades generificadas está intimamente associado ao status anatômico de não ter pênis e, como consequência, ser mulher passa a ser sinônimo de ausência de poder e a proibição das atividades na arena pública (*ibidem*, p. 73). Thomas Laqueur (2001) discorre acerca da teoria do sexo único indicando que, segundo a cosmologia moderna ocidental, o sexo biológico não era representado de maneira ontologicamente entre feminino e masculino, todavia, essa perspectiva não seria o suficiente para anular a existência de relações de poder baseadas no gênero; portanto, como o sexo biológico não era uma referência sólida, as relações de poder se estabeleciam conforme o grau de perfeição que o indivíduo carregava. Essa perspectiva, que encontra raízes na antiguidade ocidental, considera o corpo masculino como mais perfeito, quente e ativo; enquanto isso, o feminino carregava o estereótipo de passivo, frígido, e, portanto, menos perfeito.

O mito de Oxum na criação do mundo, a partir de uma leitura generificada, reivindica esse espaço de marginalidade e fortalece a narrativa da importância dos corpos femininos na arena pública e nas tomadas de decisão, estabelecendo relações horizontais em relação aos orixás masculinos. Segundo análise de Pereira (2016), a valorização das Yabás tem seu lugar assentado nas alternativas de feminilidades transgressoras, que, no caso brasileiro, foram invisibilizadas devido à hegemonia das políticas ocidentais - como indicado no segundo capítulo. De forma similar, Mourão (2022, p. 255) também busca subverter os papéis de

gênero e, além, as relações biológicas expressas nas categorias ọ̀kùnrin e obìnrin a partir da “proximidade cosmológica entre Oxalá, o criador da humanidade, e Olódùmarè⁶⁴, criador do universo, ambos são entes relacionados ao poder gestador que a autora (Oyèwùmí, 1997; 2016) denomina como matripotência”.

No Novo Mundo, a partir da colonização e o tráfico de escravizados, corpos com útero e capacidade de procriar passam a enquadrar-se na categoria “mulheres” e corpos com pênis são designados à categoria “homens”, condicionando os corpos traficados às dinâmicas de gênero características do Ocidente. Entretanto, em uma sociedade racializada e em um contexto de formação das elites burguesas, bem como a constituição de homens-mercadoria⁶⁵ (MBEMBE, 2018a) a partir do mercantilismo, essas “novas mulheres” passaram a experimentar condições em que até o mais oprimido dos homens seja capaz de subjugar-las (TARAUD, 2021, p. 10) e a mais pobre das mulheres brancas desfrute de privilégios em relação a essas.

No disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, os sentimentos de mulheres pretas são muito bem representados na voz da rapper Drik Barbosa e até mesmo na poesia cantada por Emicida na canção que inaugura o disco, “Mãe”. No entanto, é preciso chamar atenção para o lançamento de “Trepadeira”⁶⁶, canção de 2013 que lança mão de discursos machistas e misóginos, evidenciando contradições no percurso artístico de Emicida. Jamilly Nicolete e Carol Freitas (2020, p. 2074) pontuam que “a postura de Emicida foi questionável e decepcionante para grande parte das feministas porque o mesmo *não reconheceu sequer que pudesse ter cometido um equívoco* e publicou uma nota apenas justificando e defendendo a letra da música que produziu” (grifos da autora). No programa Roda Viva (2020), em resposta à jornalista Adriana Couto, o cantor afirma que a canção em questão tem como tema

um cara com dor de cotovelo; o personagem central da música, ele é um cara que não consegue aceitar que uma mulher viva da forma como ela quer viver, como ela entende que ela quer viver, tendeu? Agora, a música fala dessa perspectiva, do cara que foi abandonado, e esse cara tá ali largado na calçada, desejando, amaldiçoando, maldizendo essa personagem... mas, a interpretação dessas pessoas que foram inclusive fazer a manifestação era de que aquele personagem era o Emicida, sacô? E aí o Emicida precisa ser... como posso dizer? Responsabilizado por isso. Agora, o que eu posso te dizer, Didi, eu não acho que isso foi uma coisa... um demérito, ou coisa do

⁶⁴ Retomar o mito “Criando no Espaço da Criação Divina”.

⁶⁵ A partir do conceito de homens-mercadoria, Mbembe trata da venda de escravizados e a desumanização dos corpos racializados, sobretudo os negros, uma vez que, com o projeto colonial, esses são designados à objetificação passível de enquadrar-se na lógica mercantil e, posteriormente, capitalista.

⁶⁶ Letra da canção disponível em: <https://www.lettras.mus.br/em적이다/trepadeira/>. Acesso em 2 de dezembro de 2022.

tipo, acho que isso gerou uma provocação muito importante pra mim, de pensar e ajudar a ver um monte de coisa que eu não via; não que eu nem visse, mas que eu não dava a atenção que devia ter, sacô?

Nota-se que, na esfera acadêmica, há uma maior preocupação da musicologia em investigar as imbricações (e distanciamentos) das relações entre música e gênero (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 6-10), da mesma forma que o uso da música como documento investigativo em disciplinas das ciências humanas engendram debates profundos no que diz respeito às dinâmicas sociais e o sistema de signos que impactam e são impactados reciprocamente. Outrossim, as autoras Lucianna Furtado e Laura Guimarães Corrêa (2020) propõe o conceito de escuta opositora, em uma releitura do que bell hooks denominou como “olhar opositor”, ou seja,

enfazando sua posição não como consumidoras passivas ou facilmente manipuláveis, mas como sujeitos conscientes das noções racistas ali reproduzidas e perpetuadas. A autora afirma que essas produções culturais eram, para ela, uma forma de contato como mundo branco e de desenvolver olhares de espetatorialidade crítica, destacando que as pessoas negras as contestavam e interrogavam, recusando a identificação com os estereótipos representados nessas obras (FURTADO; CORRÊA, 2020, p.118).

O fortalecimento da quarta onda feminista (PEREZ; RICOLDI, 2019) junto ao ativismo digital - que inicia em 2011 e foi se intensificando no decorrer dos anos - são, também igualmente, dois dos grandes responsáveis pela não conformidade do público feminino frente às produções artísticas de cunho machista. Indo além, Côrrea e Freitas chamam atenção para um aspecto caro à análise de Nicolete e Ferreira (2020) acerca de uma particular decepção por parte do público feminino do artista, tendo em consideração os entraves interseccionais dos sistemas de poder, ou seja, compreende-se que pertencer a uma ou mais categorias de subalternidade não exime esses agentes de perpetuar outras opressões sociais e serem responsabilizados por essas, mas, também, esses espaços de marginalidade podem contribuir para uma intensificação dos laços de solidariedade.

Em sua defesa, Emicida chama atenção para o fato de ter convidado diversas vozes femininas para a *remixtape* de seu primeiro disco e concorda com Adriana Couto quando essa aponta para uma contradição entre “Trepadeira” e o posicionamento político e cultural do artista. Novamente, o conceito de escuta opositora nos oferece outras perspectivas acerca da participação feminina, inclusive em músicas de conteúdo machistas e misóginos, mostrando que o impacto no público tende a potencializar ressignificações. Além disso, ao convidar Drik Barbosa para participar do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”,

dando oportunidade para que a artista criar sua poesia, a contra narrativa atinge significados ainda maiores. Sobre a rapper, Emicida afirma:

Admiro muito há muito tempo o que ela faz. A gente já trabalhou junto na música tema do filme “O Menino e o Mundo” (2013). Lembro dela menorzinha nos show, na batalha da Santa Cruz, e é fascinante ver como ela cresceu musicalmente. Acredito muito nela como uma voz importante que pode salvar e fazer com que floresça várias outras vozes pelas quebradas (EMICIDA, 2016a).

A participação da Drik no disco traz uma letra que tende a desestabilizar os diversos cenários em que a mulher preta sofre violências, fazendo referência a dois grandes nomes da música negra brasileira, o cantor Tim Maia⁶⁷ e o grupo Racionais MCs (NICOLETE; FREITAS, 2020, p. 2073), que também carregam músicas de conteúdos machistas, misóginos e homofóbicos. É possível identificar que Drik Barbosa não pretende desqualificar a atuação dessas grandes referências, ao contrário, ela os reverencia ao mesmo tempo que ressalta seu potencial de alcançá-los. Sua poesia trata-se da valorização da mulher preta na cultura hip-hop e da relevância do feminismo negro (CARNEIRO, 2018; GONZALEZ, 1985; RIBEIRO, 2018), interseccional (COLLINS, 2017; RODRIGUES; et al, 2018) e decolonial (ALVAREZ, 2000; BALLESTRIN, 2020) frente às diferenças de gênero, raça, classe em nossa sociedade⁶⁸:

Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey, xinguei
 Quem diz que mina não pode ser sensei?
 Jinguei, sim, sei, desde a Santa Cruz, playboys
 Deixei em choque, tipo Racionais: Hey boy!
 Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência
 Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo
 Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno
 Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia
 Basta de Globeleza⁶⁹, firmeza? Mó faia!
 Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim Maia
 Devasta esses otário, tipo calendário Maia
 Feminismo das preta bate forte, mó treta
 Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu-uh

⁶⁷ Para quem tem interesse, indico a reflexão de Cidinha da Silva acerca do livro de Nelson Motta sobre Tim Maia para o site Geledés. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/vale-tudo-o-som-e-a-furia-de-tim-maia-por-cidinha-da-silva/>. Acesso em: 25 de novembro de 2022

⁶⁸ A partir dessas referências, destaco a pluralidade de feminismos existentes e as principais referências na elaboração desta seção do trabalho, uma vez que não caberia, neste momento, destrinchá-las.

⁶⁹ Em 2022, após 30 anos da tradicional vinheta de carnaval, a emissora Globo parou de utilizar a caricata imagem da Globeleza. A personagem, construída no início da década de 1990, era representada por uma mulher negra e nua, coberta apenas por purpurinas, tendo um corpo magro, porém com curvas, e “samba no pé”. A “representação do carnaval carioca” tratava-se, na verdade, da erotização da imagem de mulheres negras, fator com raízes no passado colonial de exploração do corpo feminino e dos estupro cometidos pelo colonizador. A comercialização do erotismo vinculado ao corpo feminino racializado, inequivocamente, potencializa o imaginário que objetifica os corpos negros (BASTOS, 2021).

Drik Barbosa, não se esqueça
 Se os outros é de tirar o chapéu, nós é de arrancar cabeça
 (MANDUME, 2015, 8:17).

Em um jogo de palavras, e elucidando essas violências, a cantora conduz o recorte de raça e classe ao fazer referência à Cláudia da Silva Ferreira, mulher assassinada pela polícia carioca em operação no Morro da Congonha⁷⁰, em contraponto à atriz Cláudia Raia, mulher branca e atriz de renome; uma alusão à raça e classe social e às relações de violência às quais mulheres negras são submetidas. Outrossim, mobilizando a cultura pop, sua menção à Tempestade, filha de uma princesa queniana, heroína negra dos HQs do X-men⁷¹, propicia uma narrativa subversiva de grande valor ao revelar outros caminhos para um imaginário social que encontra imagens das mulheres negras “ancoradas nas imagens de seu passado escravo” (EVARISTO et al, 2005, p. 2), nunca como musas ou heroínas - ainda que em um ideal romântico. Ainda assim, Drik faz questão de enfatizar que seu poder é, tal como o da Jean Grey, “entrar nas mentes” (telecinese), capaz de enfraquecer “o inimigo”, intimidá-lo através de suas rimas árduas.

Ao assistir o videoclipe oficial de “Mandume”, os comentários dos fãs no *Youtube* revelam o impacto que as rimas de Drik Barbosa tiveram no público: “‘Feminismo das preta, bate forte mó treta, tanto que hoje vocês vão sair com medo de bu...’ As mulheres negras existem e resistem!!!!!!!!!!!! amo você Drik Barbosa”, declara Mônica.

Essa árdua rima, que poetiza o rancor proveniente da zona do não-ser, contrasta com observações das autoras Nicolete e Freitas que, por não apresentarem recorte de raça, indicam que as mulheres “são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores” (2020, p. 2069), tal como já fora exposto. Mariana Caetano (2015), por outro lado, dialoga com a poesia da rapper de forma concisa ao expor a pluralidade das experiências femininas ao refletir acerca desses ideais de passividade e castidade que, para a autora, se limitam à burguesia e às mulheres brancas, enquanto “esta noção de pureza não necessariamente se aplica a mulheres de camadas populares ou mesmo para as trabalhadoras escravizadas, que carregavam consigo, muitas vezes, o rótulo de vulgares ou de mulheres cuja sexualidade era inapropriada” (SOIHET, 2003, p. 179 *apud* CAETANO, 2015, p. 33),

⁷⁰ A matéria escrita por Marcella Tavares Saraceni para a ANF (Agência de Notícias das Favelas) faz uma valiosa análise após sete anos do crime. O texto encontra-se disponível em: <https://www.anf.org.br/7-anos-da-morte-de-claudia-silva-ferreira/>. Acesso em 12 de setembro de 2022.

⁷¹ É importante ressaltar que essas histórias em quadrinhos tornaram-se produções audiovisuais de grande sucesso, sendo uma referência midiática que faz alusões ao preconceito e intolerância. O surgimento das primeiras HQs estão relacionadas temporal e historicamente com a segregação racial estadunidense e a atuação imprescindível de Martin Luther King e Malcolm X para a luta antirracista. Essas grandes personalidades teriam sido, então, fonte de inspiração para os personagens do professor Xavier e do Magneto, respectivamente. (ANGELOMÉ, 2015)

aspectos que podem ser exemplificados tanto no uso de palavrões, uma escolha estética na poesia de Drik, quanto no verso “tanto que hoje cês vão sair com medo de bu-uh”.

À essa descrição, retomo à figura de Pombagira para alcançar as interpretações que condicionam mulheres negras ao local de promiscuidade ou, nas palavras de Conceição Evaristo (2005 p. 2), “lugar de um mal não redimido”. Drik explora essa nuance de forma provocativa quando canta “vão sair com medo de bu-uh”, além de projetar timbre contestador em uma performance que se relaciona com a sonoridade agressiva da canção, características ausentes da canção “Mãe”, que introduz o álbum.

Trazendo uma complexidade sonora entre a melodia leve - produzida por um piano, canto de pássaros e um coro feminino no refrão da música - a faixa que inaugura o disco traz um discurso repleto de inconformismo a partir de uma poesia que reflete as experiências violentas enfrentadas pelas mulheres populares no âmbito da maternidade e do trabalho doméstico. O timbre de Emicida tende a ser mais doce e suave no refrão, momento em que canta a íntima relação e o afeto com Dona Jacira, sua mãe; em contraponto, nos demais versos, ainda que ele não eleve o grave de sua voz no mesmo tom que surge em “Boa Esperança”, é possível sentir as duras reflexões de quem vê “quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra/ Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante” (EMICIDA, 2015, 4:55).

A partir do panorama traçado por TARAUD (2021, p. 14) é possível afirmar que o corpo da mulher foi a primeira colônia de povoamento em um mundo ocidental marcado pelos binômios “santa *versus* puta”, representado pelo contraste de Maria e Eva (ANDRADE, 2021), em que casamento e a maternidade tornam-se fenômenos que “salvam” o corpo feminino” (EVARISTO, 2005; SARRIÓN, 2003; SCOTT, 1990). Conforme destacado por Sarrión, durante muito tempo a Igreja viu a mulher apenas como um corpo, anulando qualquer espaço para múltiplos devir, entretanto. Tal como apresentado no capítulo anterior, a categoria de “homens-mercadoria”, aplicada à condição dos corpos negros, transforma a “mãe-preta” em um agente que desfruta da maternidade em situações díspares (MBEMBE, 2018a).

Além de um corpo que não recebe status de humano, essas mulheres tornam-se responsáveis pela criação dos filhos das elites brancas, enquanto abdicam, ou são impedidas, de cuidar de sua própria prole. Essa conjuntura promove, de forma forçada, a constituição de uma rede de mulheres-pretas que cuidavam, e ainda cuidam, umas dos filhos das outras; por outro lado, há a formação de um imaginário de insegurança e perigo em relação a essas mulheres, fato que Evaristo e Grada Kilomba (2020, p. 140-142) explicitam à luz de

experiências distintas⁷², identificando que, no lugar de um reconhecimento valorativo, a atuação dessas mulheres populares para com os filhos de outrem as designam para o lugar de mulheres perigosas. Deste modo, a textura sonora proposta em “Mãe” se assemelha à essa condição de subalternidade “que causa comiseração ao poeta” (EVARISTO, 2005, p. 3) e se reflete nos versos:

Um sorriso no rosto, um aperto no peito
 Imposto, imperfeito, tipo encosto, estreito
 Banzo, vi tanto por aí
 Pranto, de canto chorando, fazendo os outro rir
 Não esqueci da senhora limpando o chão desses boy cuzão
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção
 Uma vida de mal me quer, não vi fé
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher
 Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio
 Aos oito anos, moça
 De onde cê tirava força?
 [...]
 Luta diária, fio da navalha. Marcas? Várias
 Senzalas, cesáreas, cicatrizes
 Estrias, varizes, crises
 Tipo Lulu, nem sempre é so easy
 Pra nós punk é quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra
 Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante
 Bomba a todo instante, num quadro ao léu
 Que é só enquadro e banco dos réu, sem flagrante
 (EMICIDA, 2015, 4:55)

Segundo Helena Teodoro (1960) e Conceição Evaristo (2005), as mulheres negras construíram, no espaço doméstico e no cuidado com as pessoas, artes que formam a cultura nacional, embora essas sejam frequentemente negligenciadas. Encontramos em Lélia González (*apud.* PEREIRA; PEREIRA; POCAHY, 2021) e no conceito de pretoguês um exemplo da síntese examinada por Teodoro e Evaristo, assinalando a contribuição dessas mulheres racializadas para a formação cultural do país, além de condecorar a arte da contação de histórias. Ademais, ao retomar o que fora anunciado no primeiro capítulo da presente monografia, ressalta-se também as pontes sonoras entre as cantigas de ninar performatizadas por essas mães-pretas e a textura rítmica dos cantos femininos em Gana (TERRA, 2006), indicando mais uma vez os diálogos e ressignificações característicos da história Atlântica.

⁷² Apesar de ambas tratarem do imaginário da mulher preta que “rouba” o filho da mulher branca, Evaristo trata essa temática a partir de suas análises acerca da representação da mulher preta na literatura brasileira - neste caso, da “mãe-preta” -, enquanto Kilomba expõe suas experiências no “mundo branco” português e alemão. Em suas palavras, “essa fantasia da mulher negra roubando crianças e homens é muito coerente com memórias coloniais” (2020, p. 141). Para tecer paralelos, indico ainda a leitura do capítulo “A Maternidade Cívica”, de Tatiana Machado Morin (2013), cujo objetivo é explicitar como a Revolução Francesa também impactou as políticas de aleitamento, as múltiplas maternidades e a subalternização de mulheres populares que deveriam trabalhar fora de suas casas.

A Pombagira, considerada “senhora dos desejos do corpo [...] manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 92), encontra-se ao lado da potência guerreira de mamãe Oxum, entidades capazes de proporcionar inspirações formativas de feminilidades transgressoras à cosmologia judaico-cristã. Em um momento de reavaliações de epistemologias e a busca pelo adiamento do fim do mundo (KRENAK, 2019)⁷³, centrar-se nas discussões que giram em torno da experiência de pessoas com útero, bem como de mulheres, é uma escolha política e, ainda que não seja viável estabelecer paralelos diretos, as cosmopolíticas africanas e as organizações dentro das comunidades de terreiros são capazes de oferecer novas respostas às velhas perguntas. Daí a relevância de ouvirmos também as crianças, junto a outras ontologias que se relacionam com a espiritualidade e a natureza, aspectos intensamente explorados por Emicida em “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”...

3.4. Sobre matas, rios e crianças

Uma história para a criança de cada um

Era uma vez lá onde hoje é a Nigéria, numa aldeia do povo Iorubá [...]

O velho griô estava rezando há um longo tempo naquele nascer de sol. De todas as casas da aldeia, naquela manhã, ouviam-se batidas ritmadas das mãos de pilão quebrando grãos. O trabalho começava de madrugada em Ifé. Ainda hoje é assim no *Opó Afonjá*. Antes do nascer do sol, as velhas mães já estão de pé com as mãos nas folhas, no pilão e na panela.

As crianças estavam chegando no lugar combinado, nas plantações de igi opê, [...]

O griô provocara a curiosidade das crianças dizendo que numa outra ocasião iria contar histórias dos orixás femininos que no princípio do mundo eram aves encantadas. As crianças já estavam esperando. Era nos primeiros tempos [...] *Ogum*, principal amigo do rei, queria ajudar a construir *Ifé*. E assim fez. *Ogum* é a força. *Ogum* faz. *Ogum* pega de uma grande mão de pilão e vai à guerra. Leva ao seu lado *Iansã*, a guerreira dos ventos e tempestades. Vão lutar contra os árabes e vencê-los [...] O difícil agora era parar. *Ogum* e *Iansã* estavam em guerra com o mundo todo [...] O griô deu uma paradinha e notou ao seu lado, as crianças se juntando uma às outras, para se protegerem da guerra daquela história. E logo continuou: - Foi então que *Oxum*, a senhora dona das águas doces e das cachoeiras, intercedeu pelas crianças e pelas mães sem marido, junto a *Iemanjá*, a *Senhora* das águas do mar, a mãe de *Ogum*, o *Senhor* da guerra. – Vejam como são as coisas dos orixás, disse o negro velho dando ênfase à voz [...].

Oxum e *Iemanjá* transformaram-se em pássaros como no princípio e foram voar pelos caminhos dos guerreiros cantando as suas cantigas. *Ogum* logo se deu conta das águas. *Iansã* transformou-se também em pássaro encantado. E as águas entraram pelos olhos de *Ogum* e ele via *Ilê*

⁷³ “Ideias para adiar o fim do mundo” é o título do livro de Ailton Krenak, tendo sido oriundo de uma palestra que tratou da perspectiva indígena, especificamente do povo Krenak. Assim, temas como proteção ambiental e perspectivismo ameríndeo surgem como contraste a exploração dos recursos naturais promovidos pela cosmovisão ocidental, o avanço do capitalismo e das tecnologias. O ambientalista traz em sua análise a necessidade de ouvir as filosofias subalternizadas para, de forma colaborativa, pensar em estratégias que deem conta dos problemas que estamos enfrentando na atualidade, não se tratando, portanto, da substituição de uma cosmovisão pela outra ou de engendrar uma narrativa de “culpados” versus “vítimas”. Dessa forma, ao aliar o conceito de Krenak à experiência de mulheres e de pessoas com útero, busca-se enfatizar a potência de saberes que partem desses corpos.

Ifé terminada. E as águas entraram pelos olhos de *Ogum* e ele via *Ilê Ifé* terminada. E as águas esfriaram a sua vontade de guerra. E os três pássaros encantados voaram juntos. As *yabás* encantadas voaram abraçando o mundo com as suas asas [...]

Cantar e abraçar o outro! Desejar paz e prosperidade a cada abraço amigo. Abraçando o mundo. Acabando a guerra. Abraçando o mundo. Nossos braços são nossas asas, nossas asas de alegria, asas de amor e paz.

[..] quando crianças pequenas batem nos atabaques de lata, brincando de candomblé à sombra do *Irôko*, perto da casa de Mãe Stella, é *Ará Keto* ê! *Faraimará*.

Cantiga que criança canta

Gente velha já cantou

Vejam a mãe Cantolina

Cantou cem anos pra *Xangô*

(PETROVICH; MACHADO, 2004, n.p. apud. MACHADO, 2014, p. 203, 204).

A narrativa acima chama atenção para outros aspectos caros à cosmopolítica iorubá, e que também estão presentes na bantu, para além da centralidade da figura dos orixás na vida dos povos da África Centro-Occidental e que, no Brasil, perpetuam-se na organização social dos terreiros: a relação com a natureza e com a infância. Emicida traz ambos os elementos em diversas canções do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, como na performance que conta com a participação de crianças em “Casa” e nos sons dos pássaros nas canções “Mãe”, “Baiana” e “Passarinhos”. Nota-se, tanto em “Mãe” quanto em “Baiana”, que outros elementos sonoros são construídos de forma a remeter à mata, no caso da primeira, e à brisa e ao som do mar, no caso da segunda.

Os orixás estão diretamente relacionados aos mais variados elementos da natureza, como as matas de Oxóssi; o mar de Iemanjá; e Iansã, senhora dos ventos, trovões e tempestades, mas a relevância da fauna e da flora nas cosmovisões iorubá e bantu não se dá apenas nas relações espirituais, são elementos centrais na composição social e, portanto, devem ser considerados nos estudos a partir das perspectivas africanas. Dessa forma, Emicida agrega essas correlações no disco, permitindo que haja uma interação sensível entre o ouvinte e a comunicação não verbal desses agentes.

Outrossim, observa-se que há, também, uma necessidade pessoal de expressar a forma como Leandro foi afetado por essa interação entre humanos, plantas e bichos, algo que ultrapassa as dimensões de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” e foi sendo construída desde a infância, ao observar o contato e a sabedoria de sua mãe sobre plantas (EMICIDA et. all, 2021b, ep. 100; EMICIDA et. all, 2021a), e que, na vida adulta, tornou-se parte da rotina de Leandro - sendo, inclusive, fundamental para a promoção de seu bem-estar durante o período de isolamento ao longo da pandemia de Covid-19 (EMICIDA; BROWN, 2022). Mas não apenas, uma vez que isso soma-se às iniciativas intelectuais do

rapper de um maior aprofundamento nas filosofias afro-indígenas do país, revelando, inclusive, a Mano Brown (2022) seu recente interesse nos rios, indicando a possibilidade da ecologia ser um recurso mobilizado em suas composições futuras. No disco aqui pesquisado, essa poesia não-verbal é usada de forma muito sensível, permitindo que o ouvinte compreenda essas sonoridades a partir de noções presentes no senso comum como calmaria e adversidade. Assim, como parte desta pesquisa, procurei agregar escutas compartilhadas com voluntários cujas idades variam entre 12 e 55 anos, ao todo foram 85 pessoas que aceitaram ouvir e compartilhar, via *google forms*⁷⁴, suas perspectivas em relação a algumas músicas do disco. Nessa instância, destaco um dos comentários da participante Rafaela:

Eu achei que em algumas músicas dá uma sensação de paz, é doce, me lembrou até as playlists que eu ouço pra dormir quando tô com insônia, mas nessa música [“8”] é diferente e até engraçado porque são poucos segundos de um pássaro cantando e parece que está se aproximando uma chuva, eu imagino uma nuvem preta carregada e aí vem uma música que eu achei que é a que mais tem cara de hip-hop, mas quando acaba e começa a outra música [“Casa”], e que parece que vai ser uma música mais “soco no estômago”, depois vira uma música feliz com crianças cantando e tudo.

Nessa resposta, Rafaela expõe como os sons despertam sensações diferentes e, mesmo quando não há a verbalização, há níveis de compreensões proporcionados por todos os elementos da composição, fazendo com que a canção “8” remetesse a uma postura mais desafiadora característica do rap e, por outro lado, na canção seguinte, Rafaela sentisse certa leveza - mesmo acreditando que haveria uma continuidade na postura subversiva de Emicida.

De fato, quando “Casa” inicia, os primeiros 0:12 segundos apresentam uma onomatopéia que lembra uma marcha de pessoas coordenadas por uma batida mais pesada: “TUM, tum, tum, tum, TU-TUM, tum, tum, tum”. Há uma virada parcial quando, após esse primeiro momento, um coro de crianças transforma essa marcha em uma “Ô ô ô” brincante e

⁷⁴ Com o intuito de ampliar as possibilidades de escuta, e inspirado na disciplina de Pós-Graduação em Antropologia (UFRJ), ministrada por Felipe Barros, Tatiana Bacal e Wagner Chaves em 2021, consideramos que o diálogo com outros ouvintes poderia enriquecer a monografia. Dessa forma, foi criado e compartilhado um formulário com algumas músicas do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, tais como “8”, “Casa”, “Sodade” e “Mãe”. Dentre as questões formuladas estavam idade, formação, profissão, local de origem, gêneros musicais que mais escutam (para conhecer melhor o perfil dos voluntários), em quais momentos e locais cada um costuma ouvir música (a maioria afirmou ser no transporte público, com o uso de fones de ouvido) e as interpretações sensíveis de cada canção. Em diversas respostas, houve relatos de histórias da própria vida, como Vanessa que, ao ouvir “Mãe”, quis compartilhar as experiências de sua mãe, antiga empregada doméstica. Também registramos aqueles que deixaram-se levar pela imaginação, sobretudo em “Sodade” que, por ser em um idioma de difícil compreensão, fez alguns ouvintes imaginarem “uma mulher varrendo a casa, compartilhando de um momento íntimo dela”, como apontou Gisela; “um ritual afro-brasileiro”, como inferiu Eloana; e até mesmo “um ritual indígena brasileiro”, como afirmou Carlos. No caso de Rafaela, grande parte de suas respostas concentraram-se em comparações entre a Velha e a Nova escola do rap nacional, uma vez que ela “cresceu ouvindo Racionais Mc”, de acordo com suas palavras. O Link da pesquisa esteve aberto durante 10 meses, a partir de março de 2022, mas a maior concentração de respostas se deu nos 2 primeiros meses. Considerando os limites deste trabalho, decidimos arquivar essa parte da pesquisa para desenvolvê-la em outra oportunidade.

alegre, entre palmas da mão e, ao fundo, um berimbau. O refrão, que se inicia em 1:15, volta a trazer esse mesmo tom de esperança ao timbre contestador que Emicida usa nos primeiros versos da canção:

Lá fora é selva
 A sós entre luz e trevas
 Nós, presos nessas fases de guerra, medo e monstros, tipo Jogos Vorazes⁷⁵
 É pau, é pedra, é míssil
 E crer, é cada vez mais difícil
 Entende o negócio: nunca foi fácil
 Solo não dócil, esperança fóssil
 O samba deu conselhos: ouça
 Jacaré que dorme, vira bolsa, amor
 Eu disse no começo
 É quem tem valor, versus quem tem preço
 Segue teu instinto, que ainda é
 Deus e o Diabo na terra do sol
 Onde a felicidade, se pisca, é isca
 E a realidade, trisca, anzol
 Corre! (CASA, 2015, 4:01).

Sobre a canção, cabe ressaltar o que já fora apresentado a partir da leitura de Oyěwùmí (2021) acerca da senioridade como um princípio organizador social das sociedades iorubás. Nesse ínterim, as crianças são percebidas como agentes que compõem esse espectro e, portanto, têm seus valores claramente demarcados em tais culturas. No disco, essa relação com a infância esboça-se em temáticas musicais, como em “Amoras”, ou na escolha “coestética” (BARROS; BACAL; CHAVES, 2022, p. 19)⁷⁶ de trazer suas vozes para compor o disco - seja através da alegria dançante de “Casa” ou da postura confrontadora de “Mandume” -, além disso, Emicida também relata à Isabela Reis e Flávia Oliveira (EMICIDA, et. all, 2021b, ep. 100) que as crianças da família, sobretudo o nascimento de sua primeira filha, impactaram sua forma de fazer música, explorando o potencial de seu timbre mais suave.

⁷⁵ As canções do rapper são sempre muito carregadas de referências e seria extremamente difícil trabalhar todas, contudo, destacamos a crítica que Emicida faz à espetacularização da violência e modulações de tortura ao mencionar a obra “Jogos Vorazes”. Posto isso, a alusão de Emicida dialoga intimamente com o conceito de necropolítica (2018b) e como “as sensibilidades morais relativas à inflição deliberada de dor têm sido formadas na sociedade secular moderna” (ASAD, 2011, p. 164). Em suma, é possível exemplificar essas questões a partir da frase que se tornou popular no Brasil desde meados de 2018, normalmente associado ao ex-presidente Jair Bolsonaro: “bandido bom é bandido morto”.

⁷⁶ Ao entrevistar o antropólogo Steven Feld, os pesquisadores Felipe Barros, Tatiana Bacal e Wagner Chaves ressaltam o conceito de “coestética” ao identificar a “dimensão humana permeada pelo afeto, sentimentos e emoções” (2022, p. 19) nos trabalhos de Feld. Buscamos associar essa percepção ao conceito de performance participatória (SEEGER, 2013), uma vez que a escolha de Emicida agrega valores às conexões entre ciência e afeto a partir das entonações das crianças. Em resposta aos entrevistadores, Feld relata que “a emoção é um modo de reconhecer que, em qualquer circunstância, todos os participantes têm emoções e você deve prestar atenção a elas” (BARROS; BACAL; CHAVES, 2022, p. 19), não podendo, então, ser menosprezado em uma leitura que se debruça sobre elementos caros à cosmologia africana e afro-brasileira.

Caputo (2020, p. 395), em crítica ao pesquisador Pritchard - e, posteriormente, a Alberto da Costa e Silva - nos chama atenção para o silenciamento das crianças nas pesquisas acadêmicas alegando que estas são consideradas “meras pontes utilitárias e facilitadoras para o que ele [Pritchard] considerava como informante principal e confiável: os adultos”. Considero essa perspectiva extremamente interessante, pois trata-se de um fenômeno social que considera a fase adulta como marcador que confere o caráter de existência a esses agentes que, até então, eram apenas o Outro. Caputo compreende esse fenômeno a partir do conceito de “adultocêntrico”. Apoiando-se em Sarmiento (2011), Caputo avalia que dar voz às crianças é uma opção teórica-política-epistemológica:

Estudar as crianças como atores sociais de pleno direito, a partir do seu próprio campo, e analisar a infância como categoria social do tipo geracional é o objetivo a que se tem proposto a sociologia da infância, para quem “ouvir a voz das crianças” se constitui mesmo como uma diretriz vertebradora na compreensão de fatos e dinâmicas sociais em que as crianças contam. (SARMENTO, 2011, p. 27 *apud*. CAPUTO, 2020, p. 393).

Tratando-se de sociedades que têm a ancestralidade como um dos pilares de sua cosmovisão, a infância e o ato de cuidar de crianças tem extremo valor. Sob análise de Fu-Kiau (1969, p. 28 *apud* FU-KIAU; LUKONDO-WAMBA, 2017, n.p), se por um lado a infância é desprezada na cultura eurocêntrica, a civilização africana experimenta uma perspectiva oposta e faz do *Kindezi* uma arte. *Kindezi*, então, traduz-se como a arte de cuidar, mas, também, do aprimoramento e desenvolvimento do *Ndezi*, o agente que desempenha o papel de cuidador.

Fu-Kiau e Lukondo-Wamba descrevem com clareza quais os tipos de *Ndezi* são comumente presentes nas sociedades africanas, mas, nesta monografia, buscamos dar ênfase às relações entre infância e velhice e como um gera impactos positivos na outra. Ademais, Fu-Kiau e Lukondo-Wamba também apresentam as “salas de aula” das crianças africanas, que aprendem sobre anatomia, flora e fauna no contato com as pessoas, animais e plantas, transitando entre os territórios e tendo, em muitos casos, a música e a dança como seus materiais didáticos. Em suma, o que se pode observar é a confluência entre geracionalidade, sons, movimento dos corpos e o contato com a natureza formando uma ecologia epistemológica que não pode ser desprezada quando pretende-se alcançar a compreensão dessas cosmovisões africanas:

Pedras de rio, caroços de dendê, plantas, animais, sons, conchas e muitas outras formas são, na relação com o que inventamos da vida, formas de manutenção, produção e orientação de saberes assentados em outras lógicas.

Uma epistemologia traçada nos saberes dos terreiros⁷⁷, rodas e encruzilhadas deve debruçar-se não somente sobre as bases que codificam o complexo de saber das macumbas. Ela deve lançar-se, a partir dos princípios e potências fundamentadas nesse complexo, à tarefa de pensar o mundo e repensar as próprias práticas (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 31-32).

No Novo Mundo, Caputo (2020) e Simas (2019) ainda expõem, respectivamente, as relações entre o terreiro e as brincadeiras de rua como elementos formadores dessas crianças. Todavia, Caputo ressalta que crianças candomblecistas e umbandistas tendem a sofrer discriminações nas escolas, enquanto Simas evidencia o quanto a violência retira desses jovens a possibilidade de aprender com e nas ruas, apontando para as condições precárias de jovens desfrutarem desses espaços formativos em sua plena segurança. As canções “Casa” e “Mandume” são capazes de elucidar essas dicotomias, haja vista que o coro de crianças cantando em “Casa” soa como uma brincadeira dançante, como uma ciranda; e em “Mandume”, os versos “Nunca deu nada pra nós caralho/ Nunca lembrou de nós caralho”, sampleados em uma voz infantil, atesta a revolta das crianças frente às múltiplas formas violências a que foram ou são submetidas.

Embora a diretora e roteirista Kátia Lund tenha contribuído no videoclipe de “Boa Esperança”, também percebemos reflexões inspiradas no filme “Cidade de Deus”, no qual participou, no refrão de “Mandume” devido ao linguajar apresentado. Apesar de ser composto por apenas dois versos, o refrão da décima faixa do disco é intenso, decerto porque temos, no imaginário social, a associação entre infância e inocência, aspectos que não podem ser assegurados às crianças periféricas, que vivem em ambientes inóspitos e convivem com as consequências da necropolítica.

[Emicida]
 Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

[Sampler]
Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho
Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho
Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho
Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho
 (EMICIDA, 2015, 8:16 min.)

No episódio 32 do podcast “Afrofuturo” (2021), Morena Mariah pensa o conceito de “ancestralização de futuros” a partir do objetivo de promover a continuidade da vida, sem

⁷⁷ Os autores trabalham o conceito de terreiro para além dos aspectos religiosos, sendo reconhecido como um espaço de reinvenção da vida a partir das diversas cosmovisões do continente africano.

que haja hierarquia entre corpos e, nesse ínterim, a forma como as sociedades enxergam as crianças têm forte significado. Objetivo de “salvaguarda dos modos de vida” e dos valores compartilhados nas culturas tradicionais, culturas originárias e nas periferias podem gerar impactos positivos nos modos como a sociedade brasileira e as políticas públicas se relacionam com a infância.

Nas palavras de Fióti,

[As crianças] revigoraram a energia da nossa família. A gente cresceu em um ambiente ainda de muita miséria financeira e se distanciou afetivamente enquanto família mesmo, sabe? Não criamos laços afetivos entre nós, e quando nasceu minha primeira sobrinha [...] foi uma grande tensão na família, mas, na verdade, ela foi responsável por pacificar as nossas relações, eu diria. E depois dela, eu diria que todas as relações com todos os próximos sobrinhos e filhos que tivemos na família foi sendo comprovada a potência dessa ancestralidade (EMICIDA; FIÓTI at all, 2021, ep. 100).

Segundo Simas e Rufino, “credibilizar outras epistemologias pressupõe também credibilizar outras ontologias” (2019, p. 29) e, a partir dessa leitura, há um reconhecimento da pesquisa musical que foi feita por Emicida e sua equipe. O rapper, atuando enquanto músico e intelectual, constrói um disco que pode ser encarado até mesmo como um trabalho etnográfico, sendo o documentário “Sobre Noiz” uma extensão dessa etnografia em som.

Posto isso, os instrumentos musicais, os computadores e toda a maquinaria utilizada pelos DJ, engenheiro do som, produtor musical e *beatmaker* manifestam-se enquanto agentes que, assim como Emicida, a natureza e os cantores convidados, são imprescindíveis para a elaboração desta etnografia. Segundo breve análise tecida por Steven Feld acerca de seus próprios trabalhos - tanto aqueles construídos a partir de sua vivência na Papua Nova Guiné, quanto na Europa -, há paralelos passíveis de serem construídos entre sons dos pássaros na floresta tropical e os sinos das igrejas europeias, uma vez que ambos os elementos transformam-se em opções teóricas e epistemológicas afáveis para narrar histórias desses locais:

Ao pensar sobre pássaros, sinos e epistemologia cibernética, o espírito de Gregory Bateson vem falar comigo para dizer: “Um sino, como um pássaro, é uma máquina que produz a consciência do espaço e do tempo. É para isso que os sinos e os pássaros existem no mundo” [...] Me dei conta de que a relação entre o pastor, o cachorro, os bodes, as cabras, o sino e eu conta uma história de dez séculos de história europeia do mesmo modo que aqueles pássaros na floresta contam uma história de 40 mil anos de história melanésia. (BARROS; BACAL; CHAVES, 2022, p. 28-29).

Assim, encerramos essa seção lembrando que há tanta vida no tocar dos tambores quanto no curso de um rio (SIMAS; RUFINO, 2019), por isso, focaremos a seguir outros

agentes não-humanos que compõem o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”.

3.5. Tecnologia preta desde os tambores

Retomando brevemente à entrevista de Emicida para o canal do *Youtube* da TV Gazeta (2016c), a partir do funk como fio condutor, Emicida relaciona a cultura digital e o rap com o toque dos tambores, um complexo valioso nas cosmovisões das Áfricas Central e Ocidental e que, no Brasil, desenvolveu-se nas redes de sociabilidade religiosa, filosófica e musical. Assim, considero relevante iluminar a participação de Emicida e Fióti no podcast Angu de Grilo (EMICIDA; FIÓTI; REIS; OLIVEIRA, 2021b, ep. 100), especificamente acerca dessa tripla dimensão que faz parte desse ecossistema afro-brasileiro e, *à posteriori*, a relação da música de Leandro com o sistema de terreiros:

Sabe por que eu amo o candomblé? Porque o candomblé é o único lugar onde uma pessoa de pele escura se vê em Deus, saca? Na aparência, no significado visual. Então eu acho que *o candomblé por si só é uma linha de raciocínio* que não estabelece um teto pra uma pessoa preta em instância nenhuma. Acho que isso me provoca a buscar minha grandeza, sabe? (grifos próprios).

Emicida evidencia que sua conexão com o terreiro não se estabelece no plano institucional-religioso, e sim como um espaço de vivência e protagonismo negro. Além disso, reconhece as dimensões rítmicas e abrangentes que emergem nesses espaços, ainda afirma à Flávia e Isabela (EMICIDA; FIÓTI; REIS; OLIVEIRA, 2021b, ep.100) sua compreensão de que, apesar do rapper não ter sido “alfabetizado na gramática dos tambores” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 57-64), para cada *beat* seu, há um toque para algum orixá.

Há, como mencionado no primeiro capítulo, uma particularidade africana que não separa o sagrado do profano, isso incutia nos tambores a função de contar histórias que acompanhassem, ou não, a narrativa proferida por algum *griot*, *ndezi*, *òkùnrin* e *obìnrin*. No Brasil, também como fora apontado, apesar de ter havido forte imbricamento entre religiosidade e as festas profanas, era apenas dentro dos terreiros que havia circulação dessa linguagem. Assim sendo, é cabível a compreensão do motivo pelo qual Emicida não se considera fluente nessa gramática dos atabaques, não sendo ele um praticante assíduo das religiões de matriz africana.

Ainda no podcast Angu de Grilo (2021b, ep. 100), Emicida e Fióti brincam sobre o fato de o irmão mais velho não ter o mesmo letramento instrumental que o irmão mais novo,

um exímio conhecedor e estudioso dos instrumentos e teoria musical; no podcast *Mano a Mano* (EMICIDA; BROWN, 2022), Leandro relata a mesma coisa a Mano Brown, indicando que seus estudos mais recentes no piano recebem grande influência do irmão mais novo. Todavia, Fióti expõe à Flávia Oliveira, Isabela Reis e seus ouvintes que o rapper é capaz de fazer, apenas mobilizado pelos seus próprios afetos, composições extremamente complexas que, muitas das vezes, nem mesmo ele próprio concebe a profundidade de seus arranjos sonoros.

No documentário “Sobre Noiz”, há distintas cenas que enfatizam o processo composicional do cantor, seja sozinho ou em comunhão com outros artistas: “Chapa”, “Mufete”, “Boa Esperança”, “8” e “Salve Black (estilo livre)”. Em “Mandume”, apesar da ausência de cenas do processo de composição, há uma narrativa que evidencia quais as intenções primeiras que levaram Leandro àquele percurso sonoro. São ações muito reveladoras para quem busca uma imersão no disco, assim como a participação de DJ Nyack em vídeo disponível no canal do próprio Emicida no *Youtube* (2018a)⁷⁸:

Entrevistador: No começo era você e o Emicida, só, ali no palco. Como é que foi essa transição para se adaptar à banda?

DJ Nyack: No começo eu me senti... um pouco inseguro, saca? Por não saber como funcionaria esse novo formato, né? Eu acho que eu acredito que o show do Leandro, ele era muito mais eletrônico do que orgânico, saca? Então, acho que essa transição foi muito... foi muito delicada pra mim, no sentido de onde eu me encaixaria, né? Foi aí que eu entendi a importância de... fazer meus toca-discos soarem como um instrumento musical, tá ligado? Eu não disparava só as bases, eu disparava as bases e também, sei lá, tocava uma linha de metais, por exemplo, ou até uma linha de baixo, então eu... me senti... como um... como um músico, de fato.

A exposição final de Nyack possui fortes conexões com o trabalho de Tatiana Bacal (2015) em que surge a reflexão: quem pode ser considerado músico? Esses agentes que fazem parte do processo de construção do som, sejam eles humanos ou não-humanos, são imprescindíveis na composição da música, interagindo juntos, debatendo e alcançando resultados. Dessa forma, observa-se em Nyack o caráter de compositor, músico e comunicador anterior à relação com a banda. Contudo, a partir dessa interação, o DJ se alfabetiza em outras linguagens, entendendo o que os instrumentos querem dizer a ele e, com isso, adquire habilidades que acompanham as aspirações de Emicida de agregar sons orgânicos às suas obras, sobretudo após o lançamento de sua primeira *mixtape*. Nyack e

⁷⁸ O vídeo, que fala especificamente sobre o encerramento da *tour* de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” pode ser acessado através do canal do youtube do próprio artista. Encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q5OwwKMRZ_Y. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

Emicida conseguem, portanto, construir um discurso complexo e ter a participação de artistas de distintas tradições nessa gravação.

Relembrando a participação de Emicida em “Histórias do Rap Nacional”, o rapper expõe:

(...) pras pessoas as vezes parece uma coisa meio esquizofrênica: eu posso enxergar Boa Esperança e Passarinhos no mesmo dia [...] cê vai me encontrar, nós vai trocar umas ideia, vai ter, mano... em 15 minuto eu vou da pessoa mais esperançosa do universo pra tipo ‘nós tá fudido’.(EMICIDA, 2016C.)

Esses agentes que fazem parte do processo de composição são também os parceiros do rapper nos intensos debates que geram músicas regadas de esperança ou aquelas que “gargalham com o peito cheio de rancor”, fazendo referência à décima faixa do disco (2015, 3:03).

3.6. Notas de leveza ou o som dos sonhos

O trabalho do rapper apresenta uma peculiaridade já mencionada no começo do presente capítulo: a leveza e a intransigência; Emicida não perde seu caráter subversivo mesmo quando suas canções iniciam com a doce melodia do canto de pássaros. Apesar do cantor ter usado a música "Passarinhos" para fazer contraponto à austeridade de "Boa Esperança", a letra provoca o ouvinte em diversas instâncias: desde críticas ao modelo econômico vigente e às desigualdades desse sistema, até a necessidade de um olhar atento à saúde mental da população negra brasileira.

Despencados de voos cansativos
Complicados e pensativos
Machucados após tantos crivos
Blindados com nossos motivos

Amuados, reflexivos
E dá-lhe anti-depressivos
Acanhados entre discos e livros
Inofensivos

Será que o sol sai pra um voo melhor
Eu vou esperar, talvez na primavera
O céu clareia e vem calor vê só
O que sobrou de nós e o que já era

Em colapso o planeta gira, tanta mentira
Aumenta a ira de quem sofre mudo
A página vira, o são, delira, então a gente pira
E no meio disso tudo tamo tipo
(EMICIDA, 2015, 3:42 min.)

Essas quatro primeiras estrofes antecedem o delicioso refrão cantado junto da voz de Vanessa da Mata. A sutileza das críticas pode passar despercebido por ouvidos desatentos que deixam-se encantar apenas pela suavidade do timbre dos vocalistas. “Passarinhos” é uma canção que incita a esperança mesmo em ambientes inóspitos, característica que, como foi possível observar nos capítulos anteriores, tem veias na ancestralidade afro-ameríndia brasileira e suas estratégias para escapar das diversas possibilidades de morte (física, simbólica, ritualística e epistemológica), incluindo os espaços de sociabilidade, tal como indica o refrão da canção. Ademais, também como já fora apontado, a docilidade de Emicida também atinge o âmbito dos relacionamentos afetivo-amorosos e constituições de família, reduzindo a expectativa sobre os estereótipos que desumanizam a população negra, e a autoestima das crianças. Em sua conversa com o historiador Leandro Karnal, Emicida expõe:

Tive uma experiência bastante agressiva na escola, onde eu fui constrangido, onde eu fui agredido, onde eu fui humilhado como muitas crianças são até hoje, infelizmente, muitas crianças pretas [...] através da música rap, eu comecei a sentir orgulho do meu cabelo, através da música rap, eu passei a sentir orgulho da cor da minha pele, do lugar de onde eu vinha e comecei a ter uma leitura, ainda que ingênua, do contexto social do qual a gente vive (EMICIDA; KARNAL, 2021c).

Emicida ressalta a centralidade do hip-hop e do rap em diversas entrevistas, inclusive dentro das dimensões da autoestima; na passagem acima, ele aponta novamente para as dimensões da infância e a necessidade de preservar a saúde mental e emocional dos jovens periféricos também no espectro da estética. Em “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” fica evidente sua preocupação e a responsabilidade que Emicida assume enquanto personalidade negra que pode impactar a vida de tantos jovens, isso se reflete na canção quatro, cujo discurso sonoro traduz complexidades em história que encanta crianças. “Amoras” (EMICIDA, 2015, 0:57), então, emerge como uma exposição oral por intermédio de um piano cuja simplicidade e doçura da voz de suas teclas atuam de forma similar à proposta de Ana Maria Monteiro (2000) ao trabalhar o conceito de transposição didática, ao transformar personalidades relevantes para a história do negro em referências apreensíveis para crianças.

Apesar da lucidez de Emicida em transformar Malcolm X, Obatalá, Martin Luther King e Zumbi em personagens de uma história infantil, é preciso mencionar também a atuação perspicaz do piano na construção de uma narrativa diferente daquelas que vinham sendo construídas. Na canção “Mãe” (EMICIDA, 2015, 4:59), por exemplo, o piano também se faz presente, mas com um outro tom. Em conversa com Mano Brown, Emicida, expõe seus estudos recentes e a experiência com tal instrumento, evidenciando aspectos da

sonoridade do piano Rhodes⁷⁹ que tem potencial elucidativo na compreensão da melodia de "Mãe":

O Rhodes tem uma história bacana, que o Rhodes é meio que... é quase que se fosse a música sendo uma anestesia, já ouviu essa história? Porque ele é tipo, primeiro piano portátil do mundo, saca? Ele foi inventado no meio da guerra. Então ele tem esse som... é difícil descrever o som do Rhodes, né? o som do Rhodes é tipo o som do sonho. Essa sonoridade iluminada dele, os cara tocavam isso aí na enfermaria, entendeu? então enquanto os cara tava chegando sem perna, sem braço, tinha mano que tocava ali pra acalmar os soldados (EMICIDA; BROWN, 2022).

Não é possível afirmar que foi este o instrumento utilizado na primeira canção do disco, mas a metáfora do “som do sonho” é profícua para sintetizar a atuação do piano na faixa em questão, enquanto a faixa quatro de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, traz uma doçura que mexe com a imaginação de crianças, aspecto que, acredita-se, é viável engendrar paralelos com a perspectiva de transposição de conhecimentos adequando o linguajar para a melhor recepção do público:

Se a gente acredita no que tá falando, a gente precisa chegar mais cedo, a gente precisa encontrar meios para chegar mais cedo na vida das pessoa, a gente não pode mais aceitar que o nosso discurso seja compreensível a partir da adolescência pra frente, tá ligado? [...] Quando a gente começa a conversar com o moleque e ele tem 15 anos de idade, os trauma chegou antes da gente, os trauma vai ser mais marcante que o nosso discurso várias vezes, a gente vai ter que trabalhar dobrado (EMICIDA, 2018c).

Esse "adocicamento", ou seja, o giro de agregar músicas mais suaves - por vezes dançantes -, em suas canções, faz com que Emicida se comunique com uma pluralidade de públicos. Desde 2009, quando lançou seu primeiro trabalho, até 2015, ano de lançamento de “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, o rapper desenvolveu outra relação com as emoções, se permitindo dar voz à sensibilidade e, com isso, explorou uma diversidade de parcerias instrumentais e em diálogo com outros gêneros musicais, fazendo emergir "Passarinhos", "Baiana", "Mufete", "Mãe", "Salve Black", "Madagascar", "Sodade", "Chapa" e até mesmo "Casa", que mescla suavidade com seu timbre refutador.

Todavia, se "Passarinhos" é o grito de grandes expectativas, "Boa Esperança", "Trabalhadores do Brasil" e "Mandume" são o grito da revolta. Duas faces de uma mesma moeda, elementos inseparáveis da vivência dos corpos marginalizados. É a vida sendo

⁷⁹ Este piano foi inventado nos anos 1940, por Harold Rhodes, para, de fato, auxiliar no processo de recuperação dos soldados feridos na Segunda Guerra Mundial. O instrumento só passou a ser comercializado em larga escala em meados da década de 1960, sob a marca Fender-Rhodes. Seu timbre inconfundível esteve presente em diversos gêneros musicais desde o século passado, sendo fortemente presente no *jazz* estadunidense. (LATORRE, 2005). Disponível em: <http://musitec.com.br/revistas/?c=132>. Acesso em: 19 de janeiro de 2023.

reinventada nos espaços de morte, a construção e o alimento que estimula as identidades coletivas, é, a partir da criatividade, perpetuar a concepção de *communitas* e instigar ainda mais sua força.

3.7. Um pesadelo em três atos (ou quatro?): o grito dos excluídos

Na introdução do videoclipe da música “Chapa”, a nona canção do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, há o relato sobre o movimento “Mães de Maio”, que, em 2013, recebeu a Medalha Chico Mendes em reconhecimento à luta pela garantia dos direitos humanos⁸⁰, e, mais especificamente, a experiência da fundadora:

É um movimento de mulheres que não se curvou pro Estado. O Estado veio e tirou nossos filhos, e desde o momento em que o Estado tirou nossos filhos, nós tinha que reagir. No começo, eu não reagi, eu caí na cama do hospital, mas aí meu filho apareceu pra mim no quinto dia e me deu uma sacudida, me tirou de cima da cama e disse: “mãe, não adianta a senhora ficar dessa forma porque eu não volto mais, lute pelos que tão vivo”. (EMICIDA; MÃES DE MAIO; BATUCADEIRAS DO TERREIRO DOS ÓRGÃOS, 2016, 7:37).

A canção, diferente do que se espera, começa de uma forma melancólica com o choro do piano Rhodes e o instrumento angolano dikanza (querequexé, no Brasil) e, logo no refrão, transforma-se em um samba acompanhado do coro de vozes e palmas das mãos das Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos. Esse giro, que transforma dor em festa, vincula-se às diferentes percepções que as cosmovisões africanas têm acerca do tempo e da morte. No episódio “Sentidos Africanos do Tempo” (2020), Morena Mariah fala sobre a relevância da memória para que o espírito continue experienciando o tempo cotidiano mesmo após a morte, o tempo sasa, ou micro-tempo (MARTINS, 2015, p. 106):

Sasa é o tempo vivido, tanto pelo indivíduo como pela Comunidade. Constitui em si, uma dimensão completa de tempo, incluindo futuro breve, presente dinâmico e passado experienciado. Sasa somente interrompe-se quando a pessoa, nas gerações subseqüentes, é completamente esquecida. Pode ser descrito como o micro-tempo, essencial para o indivíduo e sua projeção.

Em “Chapa”, encontra-se na memória a alternativa de manter esse personagem vivo. Como indicado por Simas e Rufino (2019), nas concepções africanas e afro-brasileiras, só há morte quando há esquecimento, afinal, a espiritualidade é, também, uma forma de vida.

⁸⁰ Para leitura completa de apresentação do Movimento e da premiação, sugiro a matéria de entrevista com a fundadora, Débora Silva, disponível no site <https://nucleopiratininga.org.br/movimento-maes-de-maio-luta-por-justica-e-reparacao/>, ao final da matéria ainda encontra-se disponível o link para o livro “Mães de Maio”, disponível em: <https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>. Acessos em: 22 de dezembro de 2022.

Agregar à canção músicos africanos, tais como o grupo de mulheres, Ndu Carlos (bateria e dikanza) e Kaku Alves (violão e cavaco), potencializa a mensagem da canção, ao mesmo tempo que não nos permite ignorar o impacto da morte de jovens em sociedades que se organizam em torno da senioridade.

No minuto 4:48 do videoclipe, o ouvinte e telespectador se depara com cortantes dados que apresentam os resultados da necropolítico estado de São Paulo e no Brasil. “Chapa”, para Emicida, é “uma música que trata de vazio, sobre saudade, com um viés até positivo” (2016b), em confluência, inclusive, com o triste interlúdio manifestado na canção anterior, “Sodade” (2015, 1:11) através do timbre de Neusa Semedo, líder das Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos. No entanto, na canção seguinte esse vazio é preenchido por aversão, antipatia e a recusa ao sistema que não permite que as feridas coloniais cicatrizem.

Já “Boa Esperança” inicia com a vocalização de Julio Cezar Lopes de Souza, conhecido também por J.Ghetto. Sua participação concentra-se no refrão, que ele definiu como “refrão de torcida organizada” (2016a), e na performance vocal que sugere um lamento ou até mesmo raiva, seja nos primeiros segundos que inauguram a faixa ou em um plano de fundo que complementa o tom de Emicida. Trata-se de uma música sem o som orgânico dos instrumentos musicais, tal qual “Mandume”, duas canções que fazem uso apenas dos aparatos eletrônicos do DJ. São, como já apontado, canções mais agressivas, que fazem uso de timbres mais ríspidos e acirrados, diferente das demais músicas que, mesmo quando retratam o horror, ainda produzem, através de sutilezas - ou mesclando-as -, sorrisos. Aqui, trata-se especificamente da categoria “Pesadelo” que está estampada no nome do disco, contudo, mobilizando forças transgressoras.

Sobre o videoclipe da música “Boa Esperança”, Emicida reflete:

Mano, na verdade, eu tava junto com um parceiro lá em casa e eu virei e falei pra ele: ‘mano, ia ser foda se nós fizesse um vídeo que nós desse veneno pros boy, bagulho virasse tipo uma epidemia, tá ligado? Os cara começa a morrer em casa, porque, mano, os favelado tão mexendo na comida deles todo dia e eles tratando os favelado igual lixo? Mano, não quero escrever um roteiro ficcional, vamo sentá com umas tiazinha que trabalhou de doméstica a vida inteira e elas vão falar isso aí e aí nós vai tranformar isso num roteiro’. E foi dito e feito. Vagabundo fica ‘o clipe é tenso’, mano, aquilo que ta no vídeo é o bagulho mais leve que nós ouviu, tá ligado? Porque, mano, as tiazinha contando memo de abuso sexual no trampo, de estar limpando o chão, esfregando tudo sujo e os muleque chamando elas de macaca, ta ligado? E a família lá dando risada. O bagulho foi pesado, essas conversa, tá ligado? Papo de assédio moral, sexismo, machismo, racismo, tudo condensado em cima de uma pessoa que é obrigada a tá ali por 50,00, ta ligado? (EMICIDA, 2016c).

Em sentido similar, temos a poesia de Marcelino Freire na música “Trabalhadores do Brasil”, um canto falado cujo significado vai além das palavras, somando-se ao momento em que são ditas e à forma como soam. Sua insatisfação faz parte da performance que condena as condições de trabalho no Brasil do século XXI, fazendo paralelo com a escravidão, e assim, dando continuidade à abordagem trazida em “Boa Esperança”; além de conversar diretamente com a crítica que Mbembe tece ao corpo negro como mercadoria (2018a) e ao capitalismo e neoliberalismo como um todo. Resumindo: a poesia de Freire tem como alvo refletir sobre múltiplas formas da desigualdade e subordinação.

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana
 Na zona da mata Pernambucana
 Oloroke vende carne de segunda, a segunda
 Ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto a gente dança no bico da garrafinha
 Odé trabalha de segurança
 Pegando ladrão que não respeita
 Que não ganha o pão que o Tição ameaçou honestamente
 Enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente
 Não levanta um saco de cimento
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto o Olorum trabalha como cobrador de ônibus
 Naquele transe infernal de trânsito
 Ossaim sonha com um novo amor
 Pra ganhar um passe ou dois
 Na praça turbulenta do Pelô
 Fazer sexo oral, anal, seja lá com quem for
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto rainha Quelé
 Rainha Quelé limpa fossa de banheiro
 São Bongo bungo na lama
 Isso parece que dá grana, porque povo se junta
 E aplaude São Bongo na merda
 Pulando de cima da ponte
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem?
 Ein, ein, ein? Seu branco safado!
 Ninguém aqui é escravo de ninguém!
 (FREIRE; 2015, 1:23)

Poeta e ativista cultural, Freire possui uma extensa obra, algumas delas premiadas, como “Nossos Ossos” - que ganhou o prêmio Machado de Assis, no ano de 2014, na categoria de melhor romance pela Biblioteca Nacional - e “Contos Negreiros”, que recebeu, em 2006, o Prêmio Jabuti de Literatura. O poema “Trabalhadores do Brasil” é o primeiro dos 16 poemas de seu último livro, intitulado Contos Negreiros e publicado em 2005. De uma forma geral, a poesia de Freire tem como uma de suas características transformar entidades e

referências históricas em personagens do cotidiano brasileiro, o que torna o texto chamativo e intrigante, além de ter similaridades com as composições de Emicida, ao trazer diversas referências, como é o caso da canção “Mandume”, que se tornou tema de um dos episódios de “Afrofuturo”, podcast de Morena Mariah (2020, ep. 16).

Não obstante, o final incisivo da poesia de Freire e a proposta da canção seguinte também convergem:

Mandume foi um rei angolano que resistiu bravamente às invasões europeias, eu quis fazer esse som e usar essa história pra afrontar essa coisa das pessoa ter uma certeza de onde é o lugar dos preto: ser arrogante memo, responder à altura ao hábito comum que existe de achar que enquanto os preto tão calado na miséria, tudo permanece no lugar certo. Não tem nada mais errado do que isso, nosso lugar é onde a gente bem quiser e vamo enfrentar seja lá quem for pra chegar e permanecer por ali (EMICIDA, 2016a).

As três músicas em sequência (Boa Esperança, Trabalhadores do Brasil e Mandume) podem ser percebidas como o momento em todo o álbum em que Leandro mais dialoga com o Emicida das produções anteriores, inclusive na escolha dos artistas convidados, que se inserem de forma harmoniosa nessa tríade intransigente. Esses três atos podem soar como uma quebra de expectativas para quem já estava embalado nas narrativas melódicas anteriores, ou como o ápice do disco para quem sentia falta de suas composições mais contestadoras, mas, sem dúvidas, elas complementam a narrativa ilustrando o poder dos fracos nas *communitas* (TURNER, 2013) negras transatlânticas.

Por fim, considerando todas as temáticas analisadas, podemos afirmar que Emicida interessa-se por uma perspectiva afrocêntrica, mas não deixa de dialogar com outras minorias (ou maiorias minorizadas, como aponta Flávia Oliveira), tornando suas obras prósperas também no que tange às demais participações, seja de mulheres, pessoas brancas antirracistas ou até mesmo de um homem negro e gay, como o caso de Rico Delasam. É notável, portanto, suas contribuições para os espectros políticos e culturais brasileiros, além de ser agente fundamental para alimentar e legitimar identidades coletivas e subalternizadas, incentivando suas autonomias e inserindo-se em diferentes espaços de saber, que estão nas ruas, mas também da grande mídia e na academia, fazendo do rapper um personagem chave de uma nova e importante geração de intelectuais negros brasileiros.

CONCLUSÃO

O hip-hop surge como resposta estética à colonialidade, como fruto da sociedade que se formou nas décadas finais do século passado. O grito dos excluídos tornou-se potência musical, o rap, gênero que passou a se destacar de forma ímpar, ultrapassou os espaços de marginalidade nos quais foram lançados seus protagonistas e se fazendo presente nas mídias alternativas e também nas tradicionais. Emicida surge em um momento de consolidação do gênero musical, no entanto, o rapper transformou-se em um dos principais expoentes para uma maior propagação dessa estética sonora. Não obstante, por encarar a intelectualidade como um dos pilares do hip-hop e pelo seu desejo de se manter fiel ao estilo, Emicida também se tornou professor das ruas, assim como tantos outros pensadores orgânicos.

O compromisso do cantor e compositor para com a música rap, bem como com a realidade brasileira e sua história, o transformou em um *griot* da contemporaneidade e, como tal, ele mobiliza a ancestralidade para produzir reflexões. Em diversas entrevistas, bem como em seu documentário mais recente – “AmarElo: é tudo pra ontem” (2020) -, Emicida expõe seu apreço ao provérbio iorubá “Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje”, pois, tanto em suas músicas, quanto em seus discursos ou videoclipes e filmes, Emicida reinventa o passado e olha para um futuro antirracista, ensinando que a reinvenção é possível. Ou o (re)encantamento. Assim, ele traz para o presente figuras históricas de imenso valor, ressignifica histórias obscurecidas ou esquecidas pelo racismo e produz uma série de inquietações e reflexões sobre as formas de perceber o tempo.

Nessa dialética, o rapper também se preocupa em trazer a história dos instrumentos musicais e de gêneros que podem ser considerados os ancestrais dos equipamentos usados por ele e toda sua equipe de som. Apesar das críticas em relação à sua escolha estética mais adocicada e suave, é possível escutar um discurso rico e de valorização da ampla gama de agentes que dão vida às culturas negras. Em seu podcast, Mano Brown relata, com positividade, como ele tem direcionado seus ouvidos e olhos para um rap contemporâneo que se entrecruza com outros gêneros musicais, produzindo uma estética distinta daquela que ele e outros artistas inauguraram no século passado. Essa abertura a outros sons é anterior ao sucesso de Emicida (vale lembrar o sucesso do samba-rap de Marcelo D2), que passou a explorar essas variadas facetas e ampliar as interpretações sobre o que é fazer rap.

A partir do presente trabalho (cuja intenção é abrir possibilidades para novas discussões e aprofundamentos futuros), foi possível observar como Emicida mobiliza a

oralidade e a linguagem sonora para se comunicar com um público amplo e, além disso, comunicar uma variedade de histórias que formam a cultura nacional. Na música “Salve Black (Estilo Livre)”, um termo chama atenção: “rualogia”. À luz desse conceito, é viável traçar um percurso sobre as diversas formas e locais de construção e propagação de conhecimentos populares: nas ruas, nas encruzilhadas, nas rodas de sambas, nos bares, nos terreiros, nas brincadeiras de criança, no contato com a natureza, na gastronomia, no riso, no choro, na ancestralidade e no encantamento. O rapper, como grande pesquisador da “rualogia”, em parceria com as gramáticas dos sons, transforma, então, “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” em um objeto complexo e de riqueza inestimável para (re)encantar, e assim ressignificar saberes, valores, experiências e culturas que a história oficial tentou durante muito tempo apagar.

Por fim, na esteira de uma história plural e diversa, encerramos essa monografia afirmando e reconhecendo a importância de trabalhos interdisciplinares que procurem dialogar com outras disciplinas, como a antropologia, a música, a filosofia e a sociologia, mas também aprofundar questões de raça e gênero que, apesar de terem se tornado corriqueiras, necessitam enormemente de mais debate e problematização, haja vista os (des)caminhos pelos quais enveredou a sociedade brasileira na segunda metade dos anos 2010.

Fontes Primárias:

EMICIDA. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... Distribuição: Laboratório Fantasma. 2015. Disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lgU8JGuLHZyONP1lpCIJI8zUFWFX-YdC8. Acesso em: 9 de outubro de 2021.

EMICIDA. Sobre Nóiz. Direção: Emicida, Evandro Fióti e Ênio Cesar. Realização e produção: Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kE7EIPjWhac>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

Fontes secundárias:

EMICIDA; SCARAMUZZO, Pietro. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... Entrevista com Emicida. In: **Naboca do Povo**, [2015]. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XTrjSrZ1Zx8>. Acesso em 02 de agosto de 2021

EMICIDA. Chapa pode ser qualquer um de nós. In: **Ponte Jornalismo**, 2016b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Wjsh_2J4WQ. Acesso em: 5 de janeiro de 2023.

EMICIDA. Histórias do Rap Nacional. Episódio 3. In: **TV Gazeta**, 2016c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gkWIDzSbo8&t=2s>. Acesso em 02 de agosto de 2021

EMICIDA. Encerramento da Tour Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. Youtube **Laboratório Fantasma**, 2018a. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=q5OwwKMRZ_Y. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

EMICIDA. Livre, emocional e selvagem. Entrevista completa. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk&t=8s>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

EMICIDA. “Por que Emicida fez um livro infantil?”. Youtube **Emicida**, 2018c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3czQelua5nA&t=84s>. Acesso em: 5 de janeiro de 2023.

EMICIDA; MAGALHÃES, Vera. Participação no programa Roda Viva. In: **Canal oficial Roda Viva**, 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4&t=1055s>

EMICIDA; FIÓTI; BIAL, Pedro. Conversa com Bial. In: Youtube **Play Cultura TV**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wlkq3WBsNHE>. Acesso em 3 de fevereiro de 2022.

EMICIDA; FIÓTI; OLIVEIRA, Flávia; REIS, Bela. Especial Episódio 100: Emicida e Fióti. Entrevistadoras: Flávia Oliveira e Isabela Reis. In: **Angu de Grilo**, Spotify, 2021, ep. 100.

EMICIDA; KARNAL. Quem Emicida lê, ouve, reverencia? In: **Prazer, Karnal - Canal Oficial de Leandro Karnal**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV4P7TThAI&t=481s>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

EMICIDA; BROWN, Mano. Mano Brown Recebe Emicida. Entrevistador: Mano Brown. **Mano a Mano**, Spotify, 24 de março de 2022.

Referências Bibliográficas:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, v. 35, 2015, p. 177-204.

_____. Canções escravas. In: **Dicionário da escravidão e liberdade**, v. 50, p. 133-140, 2018.

ABREU, Martha. Histórias Musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, (2011). Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf>. Acesso em 01 de jul. de 2022

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O Trato dos Viventes: A Formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. **Um samba de várias notas: estado, imprensa e povo no Brasil (1932-1935)**. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1719.pdf>.

ALTUNA, Raul Ruiz. *Cultura Tradicional Banto*. **Luanda**: Edições do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 2a. ed., 1993.

ALVAREZ, Sonia. A “globalização” dos feminismos latinoamericanos: tendências dos anos 90 e desafios para o novo milênio. In: ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 383-426.

ANDRADE, Beatriz Martins. Luzes sobre Eva. **Mescla**, v. 2, n. 2, 2021.

ANGELOMÉ, Federico Pablo. O super-herói e o discurso do poder: uma análise comparada da década de 1960 através de The X-Men, Doom Patrol e os filmes Batman e X-Men: First Class. Cordis: **Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, 2015.

ASAD, Talal. “Reflexões sobre crueldade e tortura”. In: *Revista Pensata*, 2011, p. 164-187.

ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. **Da cultura popular à cultura negra**. Cultura, 2018.

AZEVEDO, Amailton Magno. O canto dos escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. **OP SIS**, v. 16, n. 1, 2016, p. 238-251.

BACAL, Tatiana. Por uma autoria ciborgue. Ou, os produtores estão chegando. **Antropolítica-Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 39, 2015.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismo de(s)colonial como feminismo subalterno Latino-Americano. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, 2020.

BARBOSA JÚNIOR, Hélcio Fernandes. **Descruza os braços e gira**: saberes e escrevivências na Umbanda. 2019. 153 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

BARROS, Felipe; BACAL, Tatiana; CHAVES, Wagner. Uma Composição Em Três Atos Com Steven Feld. **Sociologia & Antropologia**, v. 12, 2022.

BASTOS, Pâmela. **A Erotização Feminina no Carnaval do Rio de Janeiro como Exercício de Soft Power**: Um Estudo de Caso da Personagem “Globeleza” da Rede Globo. 2021. PhD Thesis. Universidade de Lisboa (Portugal).

BATISTA, Milena Xibili; DE OLIVEIRA, Osvaldo Martins. Candomblé: memória e transmissão cultural em uma comunidade religiosa de matriz africana. **Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais-UFES**, 2011.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), v. 16, n. 16, 2007, p. 201-218.

BOUDOUX, Adriana Silva Teles. Música e História na sala de aula: nas trilhas de Emicida. III Encontro Estadual de História. **Anpuh BA**, 2016.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos; GONZALEZ, Lauro; LUCINDA, Cláudio. Crises financeiras nos anos 1990 e poupança externa. **Nova Economia**, v. 18, p. 327-357, 2008.

BRITO, Aymê. Qualquer produção que exclua mulheres negras está fadada ao fracasso. Newsletter, **Revista AzMina**, 23 de novembro de 2022.

BRITO, Érico de Souza. O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. Ponto Urbe. **Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 23, 2018.

BROWN, Nino King; MEDEIROS, Mário; RODRIGUES, Aldair; VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline; SHARYLAINE. **Lançamento do I Arquivo Brasileiro de Hip-Hop**. Youtube: IFCH UNICAMP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MR54qddmUBc&t=3908s>. Acesso em 24 de abril de 2022.

CAETANO, Mariana. **My pussy é o poder**: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2015.

CAPUTO, Stela Guedes. “As crianças de terreiros somos nós, as importantes”: Mais algumas questões sobre os Estudos com Crianças de Terreiros. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 17, n. 48, p. 383-407, 2020.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 153-185.

_____; BROWN, Mano. Mano Brown recebe Sueli Carneiro. Entrevistador: Mano Brown. **Mano a Mano**, Spotify, 26 de maio de 2022.

CASANOVA, Janaína Oldani. A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. São Paulo, 2016.

CARVALHO, José Murilo. O Rio de Janeiro e a República. In: **Os Bestializados**. Editora Companhia das Letras, 1987

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. Editora Companhia das Letras, 2018

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, São Paulo, v. 5, n. 1, 2017.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. **Brancura e branquitude: ausências, presenças e emergências de um campo de debate**. Dissertação (mestrado em Antropologia) 2017. Orientadora: Ilka Boaventura Leite; Co-orientadora: Leticia Maria Costa da Nóbrega Cesarino. Universidade Federal de Santa Catarina, 2017, p. 107-123.

COSTA E SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estudos Avançados**, 1994, p. 21-42.

CRUZ, Leonardo Borges da. **O pioneirismo de Alberto Guerreiro Ramos nos estudos sobre hierarquia raciais**: a gênese de uma formação discursiva pós-colonial. Tese (doutorado em Sociologia), Orientador: Valter Roberto Silvério. Universidade Federal de São Carlos, 2015, p. 130-137.

DA SILVA JÚNIOR, Waldomiro Lourenço. **História, direito e escravidão**: a legislação escravista no Antigo Regime ibero-americano. Annablume, 2013.

DANILO; OGANPAZAN. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa (2015) - Emicida. Site/ Blog de Música: **Oganpazan**, 2015. Disponível em: <https://oganpazan.com.br/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoos-de-casa-2015-emicida/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo. Tradução Heci Regina Candiani, 2016.

DE ALMEIDA, Rodrigo. À sombra do poder: bastidores da crise que derrubou Dilma Rousseff. **LeYa**, 2017.

DE ANDRADE, Elaine Nunes. Rap e educação, rap é educação. **Selo Negro**, 1999.

DE LA FUENTE, Alejandro. El Arte Afrolatinoamericano. In: **Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción**. Clacso, 2018.

_____ ; ANDREWS, George Reid. Los Estudios Afrolatinoamericanos, un Nuevo Campo. In: **Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción**. Clacso, 2018.

DE MENEZES BASTOS, Rafael José. Entrevista com Anthony Seeger. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 5, n. 1, 2003, p. 133-156.

DE MORAES SCHOUTEN, André-Kees; CIRINO, Giovanni. Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo. **Cadernos de Campo** (São Paulo-1991), v. 13, n. 13, 2005, p. 101-114.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução de GUINSBURG, J.; PRADO JÚNIOR, B. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DE SOUZA, Angela Maria; DE JESUS, Janaina Santana; SILVA, Ronaldo. Rap na fronteira: Narrativas poéticas do Movimento hip hop. **Revista Tomo**, 2014.

DE SOUZA, Gabriel Delphino Fernandes; DA SILVA, Thiago Campos. Pensamento negro em debate: as ideias de Ronilso Pacheco e de Emicida. **Temáticas**, v. 29, n. 57, 2021, p. 183-207.

DJONGA. Esquimó. Disco **Heresia**. Gravadora: Ceia, 2017. Videoclipe oficial disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oJZqQIa8h4M&list=OLAK5uy_l8vAjUzBjccfhxr1v-PgL56d7ru2QuKdk&index=3. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

DO PRADO, Denise Figueiredo Barros. “Decodificando Emicida” e as transformações nas formas interacionais na midiaticização. **Anais de Artigos do Seminário Internacional de Pesquisas em Midiaticização e Processos Sociais**, v. 1, n. 3, 2019.

DOS SANTOS, Daniela Vieira. “Sonho Brasileiro”: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. **Revista Nava**, v. 4, n. 1/2, 2019.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.

_____. Escrevivências da Afro-Brasildade: história e memória. In: **Revista Releitura**. Novembro, nº 23, 2008, pp.1-17. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/escrevivencias-da-afro-brasilidade.html>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2019 .

ESSINGER, Silvio. Emicida mergulha nas semelhanças entre África e Brasil em novo disco. In: **Jornal O Globo**, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/emicida-mergulha-nas-semelhancas-entre-africa-brasil-em-novo-disco-17108480>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **Histórias para Ninar Gente Grande**. Carnavalesco: Leandro Vieira. Composição: Danilo Firmino, Deivid Domênico, Mamá, Márcio Bola, Ronie Oliveira, Tomaz Miranda, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Trad.: José Laurênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FELD, Steven; FOX, Aaron A. Música e linguagem. **Revisão anual de antropologia**, 1994, 25-53.

_____; POMBALINI, Carlos. Pensando na Gravação de Paisagens Sonoras. **Música e cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, 2014.

_____. Uma Doce Cantiga De Ninar Para A" World Music". **Debates-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 8, 2005.

_____. Uma Acustemologia da floresta tropical. **Ilha Revista de Antropologia**, 2018, 229-254.

_____. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Unicamp. 2020a.

_____. et al. Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. **Mana**, v. 26, 2020b.

FERREIRA, Amanda Crispim. Recordar é preciso: considerações sobre a figura do griot e a importância de suas narrativas na formação da memória. **Revista Em Tese**. V.18, nº 2, 2012, p. 141-155.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. **Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade: perspectivas contemporâneas**. Editora UEPG, 2014, n.p. Kindle, Amazon. Acesso em: 20 de julho de 2020.

FERREIRA, Tiago. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... In: **Blog Limocões**, 2018. Disponível em: <https://www.limocoes.com.br/2018/10/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e.html>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

FORDE, Daryll. **Mundos africanos**. Estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos de África. 1959.

FOUCAULT, Michel. (1975). **Vigiar e punir**. Petrópolis, Vozes, 1977.

_____. (1978). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1979

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 30a ed., Rio de Janeiro, Record, 1995.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, AM. KINDEZI: A Arte Kongo de Cuidar de Crianças. **Rede Africanidades**, Tradução por Mo Maiê, 2017.

FURTADO, Lucianna; CORRÊA, Laura Guimarães. A escuta opositora de canções brasileiras: Negociando sentidos entre performances e versões. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 1, p. 114-139, 2020.

GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford: Oxford University Press, 1998

GIRELLI, Luciana Silvestre. Discursos contra Lula e o PT: expressões do ódio no cenário político brasileiro no pré-impeachment de Dilma Rousseff. **Revista Idealogando**, v.2, n.2, 2018.

GIRELLI, Luciana Silvestre. Discursos contra Lula e o PT: expressões do ódio no cenário político brasileiro no pré-impeachment de Dilma Rousseff. **Revista Idealogando**, v. 2, n. 2, 2018, p. 27-47.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora, v. 34, 2001.

GOMES, Rodrigo M. Do fonógrafo ao MP3: algumas reflexões sobre música e tecnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Canção-ISSN**, v. 2238, 2014, p. 73-82.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos afro-asiáticos**, v. 23, 2001, p. 53-83.

GONÇALVES, Ana Maria; OLIVEIRA, Flávia; REIS, Bela. Especial Três anos com Ana Maria Gonçalves. Entrevistadoras: Flávia Oliveira e Isabela Reis. **Angu de Grilo**, Spotify, 2022, ep. 150

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

_____. Mulher negra. **Afrodíaspóra**, Brasília, v. 6 e 7, n. 19, 1985.

GOUVEIA, Regiane. **América Latina enferma**: Racismo, positivismo e hispanidad no pensamento político latino-americano de fins do século XIX e início do XX, [2016?]. Disponível em:

http://www.13snhet.sbhc.org.br/resources/anais/10/1343647788_ARQUIVO_Textocompleto.pdf. Acesso em: 25 de setembro de 2021.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A democracia racial revisitada. **Afro-Ásia**, n. 60, p. 9-44, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, 6 vols. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999-2002.

GURIDY, Frank; HOOKER, Juliet. Tendências do Pensamento Político e Social Afro-Latino-Americano. In: **Estudios Afrolatinoamericanos**: una introducción. Clacso, 2018.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Por uma Filosofia das Matas. In: **HH Magazine Humanidades em Rede**. 19 de junho de 2019. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/809-2/>. Acesso em: 7 de setembro de 2022.

_____. Maria Navalha e a Filosofia Popular Brasileira: Um “Trabalho” de Campo. **Revista Calundu**, Vol, v. 4, n. 2, 2020.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003

_____. **Identidade cultural e diáspora** . Routledge, 2020.

HENNION, Antoine. Gustos musicales: de una sociología de la medicación a una pragmática del gusto. **Comunicar - Revista Científica de Educomunicación**, nº 34, vol. XVII, 2010, p.25-33.

HINE, Christine. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. **Matrizes**, v. 9, no 2, p. 167-173, jul./dez. 2015.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008, p. 149-160.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, 2012, p. 25-44.

JUNIOR, Antonio Filogenio De Paula. **Filosofia Afro-Brasileira**: Epistemologia, Cultura e Educação na Caiumba Paulista. Orientador: Allan Da Silva Coelho. 2019. Tese (Doutorado) - 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios De Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019..

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 25, 2006.

KRENAK. Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.201-204.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das Letras, 2019.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LIBERATO, Carlos et al. (Ed.). Laços Atlânticos: África e africanos durante a era do comércio transatlântico de escravos. **Ministério da Cultura, Museu Nacional da Escravatura**, 2017.

LIMA, Claudia Silva. **De uma África Sem História e Razão à Filosofia Africana**. Dissertação em História (Programa De Pós-Graduação Em História/Cch) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

LOUREIRO, Bráulio Roberto de Castro. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos brasileiros**, n. 63, 2016, p. 235-241.

MACIEL, Adriana. As heterotopias sonoras do rap. **Ipotesi–Revista De Estudos Literários**, 2016, 144-152.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas**: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, UFBA/FACED. 2014.

MAIA, Andréa Casa Nova. Waldir dos Santos, o Sambista Operário: História de uma mina de ouro nos tempos de Vargas. Gramma Editora, 2019.

MARIAH, Morena. “Mandume, o rei que não se curva”, “Tecnologias ancestrais”, “Maternidade Africana”, “Ancestralização de Futuros” e “Tempo Espiral”. Podcast **Afrofuturo**, Spotify, 2020-2022, episódios 16, 28, 31, 32 e 33.

MARTINS-MACIEL, Erenay. **Espaçotempo & Ancestralidade de matriz africana em terras caboclas**. 2015. PhD Thesis. Universidade de São Paulo.

MARTIN, Denis-Constant. A herança musical da escravidão. *Tempo*. 2010, p. 15-41. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042010000200002>.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos afro-asiáticos*, v. 23, p. 171-209, 2001.

_____. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018a

_____. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MENDES, Gabriel Gutierrez. O impeachment de Dilma Rousseff e a instabilidade política na América Latina: a aplicabilidade do modelo de Perez-Liñan. **Revista de Ciências Sociais: RCS**, v. 49, n. 1, p. 253-278, 2018

_____; PEÇANHA, Caio Marques. Emicida e o Brasil de "Boa Esperança". **Espaço e Tempo Midiáticos**, v. 1, n. 1, p. 93-107, 2016.

MONTEIRO, Ana Maria. “A Prática de Ensino e a produção de saberes na escola” In: CANDAU, Vera Maria (org). **Didática, currículo e saberes escolares**. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

MOORE, Robin. Um Século E Meio De Estudos Acadêmicos Sobre Música Afro-Latino-Americana. In: **Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción**. Clasco, 2018.

MORIN, Tania Machado. *Virtuosas e perigosas: as mulheres na Revolução Francesa*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 23-68

MOURÃO, Tadeu. Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pincas de balangandãs. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 1, 2022, p. 231-265.

MOVIMENTO MÃES DE MAIO. **Do Luto à Luta: mães de maio**. São Paulo: Nós por nós, 2011.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento**. Editora Vozes, 2019.

NICOLETE, Jamilly Nicácio; FREITAS, Carol. Pró-feminismo e não violência contra a mulher nas letras do Emicida. **Simpósio Gênero e Políticas Públicas**, 2020, p. 2067-2085.

NOGUEIRA, Gláucia. *Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. **A política do intangível**, 2012.

O GLOBO. Mano Brown Acaba com Clima Festivo em Ato do PT. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/mano-brown-acaba-com-clima-festivo-em-ato-do-pt-23183740>. Acesso em: 24 de abril de 2022

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Lições sobre a África: diálogos entre as representações dos africanos no imaginário Ocidental e o ensino da história da África no Mundo Atlântico (1990 - 2005)**. 415 f. Tese (Doutorado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

_____. A Invenção da África no Brasil: os africanos diante dos imaginários brasileiros dos séculos XIX e XX. **Revista África e Africanidades**. Ano I, n.4, fev. 2009

OLIVEIRA, Carlos Augusto Corrêa Nunes Viana de. **O Surgimento das Estruturas Híbridas de Governança na Indústria de Energia Elétrica no Brasil: a abordagem institucional da economia dos custos de transação**. Dissertação (Mestrado em Economia). Universidade Federal de Santa Catarina, 1998. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77570/PCNM0002-D.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 de setembro de 2022.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia Afrodescendente**. 3ª ed. Curitiba: Editora Gráfica popular, 2006.

_____. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, maio-out/2012, p.28-47.

OMOREGBE, Joseph I. La Filosofia africana: ayer y hoy. In: **Pensamiento africano: filosofia**. Ediciones Bellaterra, 2002. p. 19-30.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PEREIRA, Ana Claudia Jaquetto et al. **Pensamento social e político do movimento de mulheres negras**: o lugar de ialodês, orixás e empregadas domésticas em projetos de justiça social. 2016. 294 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

PEREIRA, Camila Santos; PEREIRA, Anamaria Ladeira; POCAHY, Fernando. O pensamento de Lélia Gonzalez na Educação: Amefricanidade, Pretuguês e outras categorias. **Revista de Ciências Humanas**, v. 2, n. 21, 2021, p.221-238.

PEREIRA, Amilcar Araújo. **"O mundo negro"**: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

_____; ALBERTI, Verena. Qual África? Significados da África para o movimento negro no Brasil. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 39, p. 25-56, 2007

PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva. In: **Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP)**. 2019.

PETIT, Sandra Haydée; CRUZ, Norval Batista. Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação. In: **Anais da 31ª Reunião anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação**, p.1-13, 2008.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. **Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2013.

PITTA, Alexandre Carvalho. Modernidade Tardia Brasileira e a Invenção da Memória no rap de Emicida. **Revista Recorte**, v. 16, n. 1, 2019.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó. **Territórios negros**: cartografias e etnicidades na experiência do Rap paulistano (1970-1990). Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2019.

PORTAL RND. Emicida Lança o Álbum Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... In: Blog Portal RND, 2015. Disponível em: <https://portalrnd.com.br/emicida-lanca-o-album-sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos avançados**, v. 18, 2004, p. 223-238

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. **Journal of World-System Research**. 2000, p. 342-386.

RABASSALLO, Luciana. Exclusivo: Emicida divulga capa e data de lançamento de Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. In: **Revista Rolling Stone**, 2015a. Disponível em:

<https://rollingstone.uol.com.br/blog-cultura-de-rua/exclusivo-emicida-divulga-capa-data-de-lancamento-e-inicio-da-turne-de-isobre-criancas-quadris-pesadelos-e-liceoes-de-cas/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

_____. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. In: **Revista Rolling Stone**, 2015b. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/guia-cd/sobrecriancas/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. **Cadernos do Nosso Tempo**, v. 2, n. 2, p. 189-2220, 1954.

_____. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. 1a edição 1957. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995a

_____. **A redução sociológica**. 1a edição 1958. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995b

RANGEL, Patrícia Luísa Nogueira; FELIX, Idemburgo Frazão. Martinho Da Vila: Um Griot Na Pós-Modernidade. In: **XIX Congresso Nacional De Linguística e Filologia**, Rio de Janeiro, 2015, p. 329-339.

REGINA, Elis. Como Nossos Pais. Disco: Falso Brillhante. Composição: BELCHIOR. Disco: **Alucinação**, 1976

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. Editora Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES; Aldair; MEDEIROS, Mário; SANTOS, Jaqueline; VIEIRA, Daniela; SHARYLAINE; BROWN, King Nino. **Lançamento do I Arquivo Brasileiro de Hip-Hop**. In: Youtube (IFCH Unicamp). Projeto de Memória Negra, AEL Unicamp; Afro-Cebrap; Cemi-Unicamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MR54qddmUBc&t=3908s>. Acesso em: Abril de 2022.

RODRIGUES, Liliana; CARNEIRO, Nuno Santos; NOGUEIRA, Conceição. Problematização do feminismo interseccional: o lugar das pessoas trans (género) no Brasil e em Portugal. **Seminário múltiplas discriminações**, 2018.

SALGADO, Daniel. Mano Brown Acaba com Clima Festivo em Ato do PT. In: **ÉPOCA**. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/mano-brown-acaba-com-clima-festivo-em-ato-do-pt-23183740>. Acesso em: 24 de abril de 2022.

SANTIAGO, Ana Rita. Vanda Machado: Uma Voz Literária Afrofeminina do Recôncavo da Bahia. In: **Tranças e Redes: Tessituras Sobre África e Brasil**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2014, p. 102-115.

SANTINI, Rose Marie; LIMA, Clovis RM. Difusão de música na era da Internet. **V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura**. Salvador: UFBA, 2005.

SANTOS, Jéssica. Movimento Mães de Maio: luta por justiça e reparação. NCP: Núcleo Piratininga de Comunicação. Disponível em: <https://nucleopiratininga.org.br/movimento-maes-de-maio-luta-por-justica-e-reparacao/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2022.

SANTOS, Luís Carlos. Ancestralidade e Liberdade: Em torno de uma filosofia africana no Brasil. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, Vol.0, N.18, maio de 2012.

SANTOS, Nívia Pombo Cirne dos. Expansão Portuguesa: Congo-Angola. In: **Arquivo Nacional e a História Luso Brasileira**, 2017. Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2971&Itemid=326. Acessado em: 16 de janeiro de 2022

SARACENI, Marcella Tavares. 7 anos da morte de Claudia Silva Ferreira. In: Agência de Notícias das Favelas, 2021. Disponível em: <https://www.anf.org.br/7-anos-da-morte-de-claudia-silva-ferreira/>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

SCARTON, Bernardo Oliveira. **Da mixtape à playlist: considerações sobre discotecas, streaming e sua influência na escuta musical contemporânea**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SCOTT, Joan, Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Sociedade. Porto Alegre, n. 16, 2, p. 5-22, jul-dez. 1990.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Unesp, 1997.

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

_____. Teorias Raciais. In: **Dicionário da Escravidão e Liberdade**, 2018.

SEEGER, Antônio. Etnografia da música. **Cadernos de Campo** (São Paulo 1991), v. 17, n. 17, pág. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos. **Revista antropológicas**, v. 24, n. 2, 2013.

SILVA, Cidinha da Silva. Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia. **Portal Geledés**.

Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/vale-tudo-o-som-e-a-furia-de-tim-maia-por-cidinha-da-silva/>

Acesso em: 25 de novembro de 2022.

SILVA, Daniela Barros Pontes e. **Educação, resistências e tradição oral**: a transmissão de saberes pela oralidade de matriz africana nas culturas populares, povos e comunidades tradicionais. 2017. 217 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, José Carlos Gomes da et al. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SILVA, Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da. **Emicida e ancestralidade musical**: dos tambores de pele aos tambores digitais. 2017. 67 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Editora José Olympio, 2019.

_____; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2019.

SIMMEL, Jorge. A metrópole e a vida mental. In: O leitor de sociologia urbana . Routledge, 2012. p. 37-45.

SLENES, Robert W. **Na senzala uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

TARAUD, C. Teoria(s) feminista(s) e história(s) do tempo presente: interseccionalidade, subalternidade e decolonialidade. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, 2021.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/21751803ne2021e0102>

TERRA, Paulo Cruz. Músicas de trabalho no Mundo Atlântico. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, v. 3, n. 3, 2006.

THOMPSON, Estevam C. O Atlântico Sul para além da miragem de um espaço homogêneo (séculos XV-XIX). **Temporalidades**, v. 4, n. 2, p. 80-102, 2012.

THORNTON, John Kelly. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico 1400-1800**. Elsevier, 2004.

TORRES, Guilherme Gouvêa Soares. “Justiça de Transição” no Governo Dilma Rousseff (2011-2016): considerações sobre um passado que não passa. **Anais da Semana de História**, 2017.

TRIBUNA, Assessoria da. **Lei de cotas completa 10 anos com grande êxito!**. Tribuna, um Jornal com a Cara de Ribeirão, 2022. Disponível em:

<https://www.tribunaribeirao.com.br/site/lei-de-cotas-completa-10-anos-com-grande-exito>.

Acesso em: 01 de setembro de 2022.

TURNER, Victor. [1969]. Liminaridade e Communitas: In: **O processo Ritual Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes. 2013, p. 97-127.

_____. Dramas Sociais e Metáforas Rituais. In: **Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ZAMPARONI, Valdemir. Os estudos africanos no Brasil: veredas. **Revista de Educação Pública**, v. 4, n. 05, p. 105-124, 1995.

ZAMPARONI, Valdemir. A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro. **Ciência e Cultura**, v. 59, n. 2, p. 46-49, 2007.

ZERBINATTI, Camila D.; NOGUEIRA, Isabel P.; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, v. 2, 2018. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>

Discografia:

“Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” é o segundo álbum de estúdio do rapper Emicida, tendo sido lançado em 2015, inspirado na viagem do artista para a África.

Gravadora: Laboratório Fantasma

Produtor: Evandro Fióti/Emicida/Xuxa Levy

Formatos: CD (2015)

Lançamento: 2015

Ordem das faixas do disco

1. Mãe (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Dona Jacira, Anna Tréa)
2. 8 (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey)
3. Casa (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey)
4. Amoras (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey)
5. Mufete (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey)
6. Baiana, part.Caetano Veloso (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Caetano Veloso)
7. Passarinhos (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Vanessa da Mata)
8. Sodade (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Neusa Semedo)
9. Chapa (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Batucaderas do Terreiro dos Órgãos)
10. Boa Esperança (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, J. Ghetto)
11. Trabalhadores do Brasil (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Marcelino Freire)
12. Mandume (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin)
13. Madagascar (Emicida, Mauricio Cersósimo, Tony Dawsey)
14. Salve Black - Estilo Livre (Emicida · Mauricio Cersósimo · Tony Dawsey)

ANEXO

Músicas Do Disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos E Lições De Casa...”**1. MÃE (4:59 min.)**

Um sorriso no rosto, um aperto no peito
 Imposto, imperfeito, tipo encosto, estreito
 Banzo, vi tanto por aí
 Pranto, de canto chorando, fazendo os outro rir
 Não esqueci da senhora limpando o chão desses boy cuzão
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção
 Uma vida de mal me quer, não vi fê
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher
 Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio
 Aos oito anos, moça
 De onde cê tirava força?
 Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa!
 Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça
 Papo de quadrada, 12, madrugada e pose
 As ligação que não fiz, tão chamando até hoje
 Dos rec no Djose ao hemisfério norte
 O sonho é um tempo onde as mina não tenha que ser tão forte

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

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

Desafia, vai dar mó treta
 Quando disser que vi Deus
 Ele era uma mulher preta

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

Nossas mãos ainda encaixam certo (certo)
 Peço um anjo que me acompanhe (onde for)
 Em tudo eu via a voz de minha mãe (tudo!)
 Em tudo eu via nós (em tudo eu via nós)
 A sós nesse mundo incerto (incerto)
 Peço um anjo que me acompanhe (onde for)
 Em tudo eu via a voz de minha mãe
 Em tudo eu via nós

[Interlúdio Dona Jacira]

O terceiro filho nasceu: é homem
 Não, ainda é menino
 Miguel bebeu por três dias de alegria
 Eu disse que ele viria, nasceu!
 E eu nem sabia como seria
 Alguém prevenia: filho é pro mundo
 Não, o meu é meu
 Sentia a necessidade de ter algo na vida
 Buscava o amor das coisas desejadas
 Então pensei que amaria muito mais
 Alguém que saiu de dentro de mim e mais nada
 Me sentia como a terra: sagrada
 E que barulho, que lambança
 Saltou do meu ventre, contente, e parecia dizer: É sábado, gente!
 A freira que o amparou tentava reter
 Seus dois pezinhos sem conseguir
 E ela dizia: Mas que menino danado!
 Como vai chamar ele, mãe?
 Leandro

2. 8 (3:30 min.)

Tipo central do Brasil, eu vou sozin'
 O espaço é o que faz o caminho
 Louvou pixaim, axé Ossaim
 A trilha dos outro vai só até onde os outro já foi
 De oreia seca à oreia quente

Saudade de passar batido, tipo a morte dos inocente
 Cabeça fria, coração fervente
 Há trinta ano todo ano é ano da serpente
 Não era amor, era cilada
 As voz que não era nós levou multidão por nada
 O fardo é foda, não é conta de fada
 Combinação explosiva, mente subversiva
 Mas cor de madrugada, terra do 'alise, tinge'
 Finge que segregação é ficção tipo Fringe
 Assim 'rancaram o nariz da esfinge
 Maluco, 'cabo essa porra de
 "O que vem de baixo não te atinge"
 Truco!

(Entre o sucesso e a lama)
 O que que é isso aqui loucura
 (Entre o sucesso e a lama)
 Pobre nasci com pouca sorte
 (Entre o sucesso e a lama)
 O preto vê mil chances de morrer
 (Entre o sucesso e a lama)
 Quem não se acostumar com sistema enfrenta ele

Se pã, meninos perdidos, Peter Pan
 Num tempo de consumo absurdo ninguém é de ninguém
 Todo mundo quer tudo
 Gente, cês ainda são um Auto do Gil Vicente
 Na matilha os lobo chega, uiva
 Queda da Bastilha, o sangue brilha igual o pelo das ruivas
 Na falta de Machado de Assis, de Xangô
 Vai sobrar martelo de juiz, de doutor
 A tristeza deforma os rosto aqui
 Aqui, entre o que não te deixa sonhar
 E que não te deixa dormir
 Cicatriz, Doctor Doom, gibi
 Criei meu mundo tipo Raphael Draccon e sumi
 Nós nunca entendeu essa história manca
 Sangue índio, suor preto e as igreja branca
 Jogando na retranca querendo que os menó respeita
 Os professor que polícia espanca

(Entre o sucesso e a lama)
 O que que é isso aqui loucura
 (Entre o sucesso e a lama)
 Pobre nasci com pouca sorte
 (Entre o sucesso e a lama)
 O preto vê mil chances de morrer
 (Entre o sucesso e a lama)
 Quem não se acostumar com sistema enfrenta ele

Salve quebrada, século Xxi chegamos, mas quem diria
 Na era da informação a burrice dando as carta, a ignorância dando as carta
 Vamô buscar se informar, mano
 Calma o jogo, entender o que tá acontecendo ao nosso redor, tá ligado, mano?
 Unido a gente fica em pé, nunca se esqueça disso, entendeu?
 A rua é nós!

3. CASA (4:02 min.)

Lá fora é selva, a sós entre luz e trevas
 Noiz presos nessas fases de guerra, medo e monstros
 Tipo "Jogos Vorazes"

É pau, é pedra, é míssil
 E crer é cada vez mais difícil
 Entende um negócio, nunca foi fácil
 Solo não dócil, esperança fóssil

O samba deu conselhos, ouça
 Jacaré que dorme vira bolsa
 Amor, eu disse no começo
 É quem tem valor versus quem tem preço

Segue teu instinto
 Que ainda é Deus e o Diabo na terra do Sol
 Onde a felicidade se pisca, é isca
 E a realidade trisca, anzol
 Corre!

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

Aos 15 o Saara na ampulheta
 Aos 30 tempo é treta
 Rápido como um cometa
 Hoje a fé numa gaiola
 O sonho na gaveta

Foi pelo riso delas que vim
 No memo camin' por nóiz
 Tipo Mágico de Oz
 Meu coração é tamborim

Tem voz? Sim
 Ainda bate veloz
 Entre drones e almas
 Flores e sorte
 Se não me matou, me fez forte

É o caos como cais
Sem norte, venci de teimoso
Zombando da morte

Sem amor, um casa é só moradia
De afeto vazia, tijolo e teto, fria
Sobre chances, é bom vê-las
Às vez se perde o telhado pra ganhar as estrelas
Tendeu?

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

Ah! A gente já se acostumou
Que alegria pode ser breve
Mostre um sorriso, tenha juízo
A inveja tem sono leve

Na espreita pesadelos são
Como desfiladeiros, chão em brasa
Nunca se esqueça o caminho de casa

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

Salve Jardim Corisco, Cachoeira, Jardim Fontalis, Furnas,
Jardim Joamar, Pão de Mel, Jaçanã, Nova Galvão, Jardim Felicidade
12, Barrocada, Jardim das Pedras, Vila Rica
Tamo junto, a rua é nóiz!

4. AMORAS (0:57 min.)

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

Fez a criança sozinha alcançar a conclusão
 Papai que bom, porque eu sou pretinha também

5. MUFETE (3:59 min.)

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

One luv, amor pu cêis, sério
 Djavan me disse uma vez
 Que a terra cantaria ao tocar meus pés
 Tanta alegria fez brilhar minha tês
 Que arte é fazer parte, não ser dono
 Nobreza mora em nóiz, não num trono
 Logo, somos reis e rainhas, somos
 Mesmo entre leis mesquinhas vamos
 Gente, só é feliz
 Quem realmente sabe, que a África não é um país
 Esquece o que o livro diz, ele mente
 Ligue a pele preta a um riso contente
 Respeito sua fé, sua cruz
 Mas temos duzentos e cinquenta e seis Odu
 Todos feitos de sombra e luz, bela
 Sensíveis como a luz das velas
 (Tendeu?)

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

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

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

(Já dizia o poeta:
 "A África está nas crianças, e o mundo está por fora."
 Muito obrigado.)

6. BAIANA (3:54 min.)

Baiana cê me bagunçou
 Pirei em tua cor nagô, tua guia
 Teu riso é Olodum a tocar no Pelô
 Dia de Femadum, tambor, alegria

Cê me lembra malê, gosto pra valer
 Dique do Tororó, Império Oió
 A descer do Orum, bela Oxum
 Cujo igual não há em lugar nenhum

O branco da areia da Lagoa de Abaeté
 Tá no teu sorriso, meu juízo perde o pé
 O canto da sereia vem de boa, eu à toa, é
 Prejuízo, pretinha, briso nesse axé

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

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

Baiana é bom de ter aqui
 Na Salvador de cá, Salvador dali
 Bahia pela mão de mestre Didi
 Do sol de escurecer os tom de Kariri

É o mito em Iorubá, bonito, pode pá
 Água de Amaralina, gota de luar
 Deleite ocular, rito de passar
 Me lembrou Clementina a cantar

2 de Fevereiro, dia da Rainha
 Que pra uns é branca, pra nós é pretinha
 Igual Nossa Senhora, padroeira minha
 Banho de pipoca, colar de conchinha
 Pagodeira em linha da Ribeira, eia, Cajazeira
 Baixada o tubo tudo, firme e forte na ladeira
 Uma pá de cor, me lembrou Raimundo de Oliveira
 Meu coração, tua posição, a primeira

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

7. PASSARINHOS (3:42 min)

Despencados de voos cansativos
 Complicados e pensativos
 Machucados após tantos crivos
 Blindados com nossos motivos

Amuados, reflexivos
 E dá-lhe anti-depressivos
 Acanhados entre discos e livros
 Inofensivos

Será que o sol sai pra um voo melhor
 Eu vou esperar, talvez na primavera
 O céu clareia e vem calor vê só
 O que sobrou de nós e o que já era

Em colapso o planeta gira, tanta mentira
 Aumenta a ira de quem sofre mudo
 A página vira, o são, delira, então a gente pira
 E no meio disso tudo tamo tipo

Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro
 Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro

Laia, laia, laia, laia

Laia, laia, laia, laia
 Laia, laia, laia, laia
 Laia, laia, laia, laia

A Babilônia é cinza e neon, eu sei
 Meu melhor amigo tem sido o som, ok
 Tanto carma lembra Armagedon, orei
 Busco vida nova tipo ultrassom, achei
 Cidades são aldeias mortas, desafio nonsense
 Competição em vão, que ninguém vence
 Pense num formigueiro, vai mal
 Quando pessoas viram coisas, cabeças viram degraus

No pé que as coisas vão, Jão
 Doidera, daqui a pouco, resta madeira nem pros caixão
 Era neblina, hoje é poluição
 Asfalto quente, queima os pés no chão
 Carros em profusão, confusão
 Água em escassez, bem na nossa vez
 Assim não resta nem as barata
 Injustos fazem leis e o que resta pro cêis?
 Escolher qual veneno te mata
 Pois somos tipo

Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro
 Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro

Laiá, laiá, laiá, laiá
 Laiá, laiá, laiá, laiá
 Laiá, laiá, laiá, laiá
 Laiá, laiá, laiá, laiá

Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro
 Passarinhos
 Soltos a voar dispostos
 A achar um ninho
 Nem que seja no peito um do outro

8. SODADE (1:11 min.)

Nenhum site de pesquisa apresentou a letra no idioma original, contudo, em alguns sites surge a seguinte apresentação:

Ai Sodade quem gasta pode [?]

Ai ai [?] fica ali pra trás

Ai Sodade quem gasta pode [?]

Ai ai [?] fica ali pra trás

9. CHAPA (4:39 min.)

Chapa, desde que cê sumiu

Todo dia alguém pergunta de você

Onde ele foi? Mudou? Morreu? Casou?

Tá preso, se internou, é memo? Por quê?

Chapa, ontem o Sol nem surgiu, sua mãe chora

Não da pra esquecer que a dor vem sem boi

Sentiu, lutou, ei Jhow ilesa nada

Ela ainda tá presa na de que ainda vai te ver

Chapa, sua mina sorriu, mas era sonho

Quando viu, acordou deprê

Levou seu nome pro pastor, rezou

Buscou em tudo, Face, Google, IML, DP

(E nada)

Chapa, dá um salve lá no povo

Te ver de novo faz eles reviver

Os pivetin' na rua diz assim

Ei tio, e aquele zica lá que aqui ria com nóiz, cadê?

Chapa pode pá, tô feliz de te trombar

Da hora, mas deixa eu fala prucê

Isso não se faz, se engana ao crê

Que ninguém te ame e lá

Todo mundo temendo o pior acontecer

Chapa, então fica assim, jura pra mim que foi

E que agora tudo vai se resolver

Já serve, e eu volto com o meu peito leve

Até breve, eu quero ver sua família feliz no rolê

Mal posso esperar o dia de ver você

Voltando pra gente

Sua voz avisar, o portão bater

Acende um riso contente

Vai ser tão bom, tipo São João

Vai ser tão bom, que nem reveillon

Vai ser tão bom, Cosme e Damião

Vai ser tão bom, bom, bom

Chapa, desde que cê sumiu
 Todo dia alguém pergunta de você
 Onde ele foi? Mudou? Morreu? Casou?
 Tá preso, se internou, é memo? Por quê?

Chapa, ontem o Sol nem surgiu, sua mãe chora
 Não da pra esquecer que a dor vem sem boi
 Sentiu, lutou, ei Jhow ileza, nada
 Ela ainda tá presa na de que ainda vai te ver

Chapa, sua mina sorriu, mas era sonho
 Quando viu, acordou deprê
 Levou seu nome pro pastor, rezou
 Buscou em tudo, Face, Google, IML, DP
 (E nada)

Chapa, dá um salve lá no povo
 Te ver de novo faz eles reviver
 Os pivetin na rua diz assim
 Ei tio, e aquele zica lá que aqui ria com nóiz, cadê?

Chapa pode pá, tô feliz de te trombar
 Da hora, mas deixa eu fala prucê
 Isso não se faz, se engana ao crê
 Que ninguém te ame e lá
 Todo mundo temendo o pior acontecer

Chapa, então fica assim, jura pra mim que foi
 E que agora tudo vai se resolver
 Vô menti prucê não mano
 Às vez eu acho de bobeira um retrato lá em casa
 Olho não aguenta não, enche de água

Mal posso esperar o dia de ver você
 Voltando pra gente
 Só voz avisar, o portão bater
 Acende um riso contente
 Vai ser tão bom, tipo São João
 Vai ser tão bom, que nem reveillon
 Vai ser tão bom, Cosme e Damião
 Vai ser tão bom, bom, bom

10. BOA ESPERANÇA (3:03 min.)

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

Favela ainda é senzala, Jão!
Bomba relógio prestes a estourar

O tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto como esqueletos de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto, imundo
Indenização? Fama de vagabundo
Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
A cor de Eto'o, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta-tês, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis
Tipo campos de concentração, prantos em vão
Quis vida digna, estigma, indignação
O trabalho liberta (ou não)
Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção

Depressão no convés
Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness
Sério és, tema da faculdade em que não pode por os pés
Vocês sabem, eu sei
Que até Bin Laden é made in USA
Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)
Pode olhar num falei?

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

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

11. TRABALHADORES DO BRASIL (1:23 min.)

[Marcelino Freire]

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana
 Na zona da mata Pernambucana
 Oloroke vende carne de segunda, a segunda
 Ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto a gente dança no bico da garrafinha
 Odé trabalha de segurança
 Pegando ladrão que não respeita
 Que não ganha o pão que o Tição amaçou honestamente
 Enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente
 Não levanta um saco de cimento
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto o Olorum trabalha como cobrador de ônibus
 Naquele transe infernal de trânsito
 Ossaim sonha com um novo amor
 Pra ganhar um passe ou dois
 Na praça turbulenta do Pelô
 Fazer sexo oral, anal, seja lá com quem for
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto rainha Quelé
 Rainha Quelé limpa fossa de banheiro
 São Bongo bungo na lama
 Isso parece que dá grana, porque povo se junta
 E aplaude São Bongo na merda
 Pulando de cima da ponte
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem?
 Tá me ouvindo bem?
 Ein, ein, ein? Seu branco safado!
 Ninguém aqui é escravo de ninguém!

12. MANDUME (8:16 min.)

[Emicida]

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

Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)

[Drik Barbosa]

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

[Amiri]

Mas mano, sem identidade somos objeto da história
 Que endeusa herói e forja, esconde os retos na história
 Apropriação há eras, desses tá na repleto na História
 Mas nem por isso que eu defeco na escória
 Pensa que eu num vi?
 Eu senti a herança de Sundi
 Ah tá, não morro incomum e pra variar, herdeiro de Zumbi
 Segura o boom, fii, é um e dois e três e quatro
 Não importa, já que querem eu cego eu tô pra ver um daqui sucumbir (não)
 Pela honra vinha Mandume
 Tira a mão da minha mãe!
 Farejam medo? Vão ter que ter mais faro
 Esse é o valor dos reais, caros
 Ao chamado do alimamo: Nkosi Sikelel, mano!
 Só sente quem teve banzo
 (Entendeu?) Eu não consigo ser mais claro!
 Olha pra onde os do gueto vão
 Pela dedução de quem quer redução

Respeito, não vão ter por mim?
 Protagonista, ele preto sim
 Pelo gueto vim, mostrar o que difere
 Não é a genital ou o macaco que fere
 É igual me jogar aos lobos
 Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele

[Rico Dalasam]

Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle
 Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gamba e Rigue
 Arranca meu dente no alicate
 Mas não vou ser mascote de quem azeda marmitta
 Sou fogo no seu chicote
 Enquanto a opção for morte pra manter a ideia viva

Domado eu não vivo, eu não quero seu crime
 Ver minha mãe jogar rosas
 Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados com as pragas da horta
 Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala
 Não marca, nossa alma sorri
 Briga é resistir nesse campo de fardas

(Cêloko Cachoeira!)

[Emicida]

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)

[Muzzike]

Banha meu símbolo, guarda meu manto que eu vou subir como rei
 Cês vive da minha cicatriz, eu tô pra ver sangrar o que eu sangrei
 Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu quiser
 Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé
 Falsos quanto Kleber Aran, os vazio abraça
 La Revolução tucana, hip-hop reaçã
 Doce na boca, lança perfume na mão, manda o mundo se foder

São os nória da Faria Lima, jão, é a Cracolândia Blasé
 Jesus de polo listrada, no corre, corte degradê
 Descola o poster do 2pac, que cês nunca vão ser
 Original favela, Golden Era, rua no mic
 Hoje os boy paga de 'drão, ontem nós tomava seus Nike
 Os vira lata de vila, e os pitbull de portão
 Muzzike, o filho de faxineira, eu passo o rodo nesses cuzão
 Ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração
 As hiena tão rindo de quê, se o rei da savana é o leão?

[Raphão Alaafin]

Canta pra saldar, negô, seu rei chegou
 Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô
 Daqui de Mali pra Cuando, de Orubá ao bando
 Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada
 Não, não na minha gestão, chapa
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada
 Meia volta na Barja, Europa se prostra
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa

Sem eucaristia no meu cântico
 Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico
 Tentar nos derrubar é secular
 Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar
 Oya, todos temos a bússola de um bom lugar
 Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá
 Se a mente daqui pra frente é inimiga
 O coração diz que não está errado, então siga!

[Emicida]

Dores em Loop-cínio, os cult-cínio, quê?
 Ao ver o Simonal que cês não vai foder
 Grande tipo Ron Mueck, morô muleque? Zé do Carçoço
 Quer photoshop melhor que dinheiro no bolso?
 Vendo os rap vender igual Coca, fato, não, não
 Melhor, entre nós não tem cabeça de rato
 É Brasil, exterior, capital interior
 Vai ver nós gargalhando com o peito cheio de rancor
 Como prever que freestyles, vários necessários
 Vão me dar a coleção de Miley Cyrus
 Misturei Marley, Cairo, Harley, Pairo, firmeza
 Tipo Mario, entrei pelo cano mas levei as princesa
 Várias diss, não sou santo, ímã de inveja é banto
 Fui na Xuxa pra ver o que fazer se alguém menor te escreve tanto
 Tô pelo adianto e as favela entendeu
 Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu
 Scorsese, minha tese não teme, não deve, tão breve
 Vitórias do gueto, luz pra quem serve?
 Na trama conhece os louro da fama
 Ok, agora olha os preto, chama!

[Emicida]

Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixa a cabeça
Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixa a cabeça
Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
(Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
(Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)

13. MADAGASCAR (3:53 min.)

Noites de Madagascar
Quantas estrelas vi ali
Em seu olhar
Coisas com as quais posso me acostumar facin
Posso me acostumar facin

Céu azul
Verde mar
Pássaros, pássaros, pássaros a cantar
São coisas com as quais posso me acostumar facin
Posso me acostumar facin

A vida não passa, filme no ar, sensual classe, Renoir
Como se dançasse, folhas, ondas e a beleza perfuma o ar
Nesse mundão de Oduduwa, ah da pele afro
Deus nos acuda, Pablo Neruda, benção cem sonetos de amor
Sou do versos de Mia Couto, onde eu ia ria
Outro, e os sons combinam
Ensinam como beijos bons nunca terminam
É surreal como machuca a mim quem te quer mal
Sim, fere real
Aos carinhos do vento a gente se espreguiça
Com todo tempo ao favor da nossa preguiça
Se a dor é cacto, façamos um pacto
Já que tu curte um plano
Deixa a espuma dançar nos pés
Que ela leva toda o revés
Eu amo as

Noites de Madagascar
 Quantas estrelas vi ali
 Em seu olhar
 Coisas com as quais posso me acostumar facin
 Posso me acostumar facin

Céu azul
 Verde mar
 Pássaros, pássaros, pássaros a cantar
 São coisas com as quais posso me acostumar facin
 Posso me acostumar facin

E quando o sol dorme, a gente faz amor
 So special for me, pólen, flor
 Que o tempo se torne, onde for
 Em algum enorme, choque, esplendor
 Tipo patuá, rindo pra zoar, vindo Mafuá
 Onde chaga tortura
 Pique uma adaga, perfura, dura
 Me afaga candura, vossa eu nem sei se é minha cura
 Nosso, é mão na cintura, é força
 Resulta em mistura, braços que quase sufoca
 Sentimentos plow, igual pipoca
 Ok, entendeu sua loca?
 Tantos carinho, quantos caminhos, até chegar em sua boca
 E uma aurora reluzente
 Outras vida, outras frentes
 Tipo o céu e o mar desencontra, mas tromba lá na frente
 Eu amo as

Noites de Madagascar
 Quantas estrelas vi ali
 Em seu olhar
 Coisas com as quais posso me acostumar facin
 Posso me acostumar facin

Céu azul
 Verde mar
 Pássaros, pássaros, pássaros a cantar
 São coisas com as quais posso me acostumar facin
 Posso me acostumar facin

Então é você o rapaz que está confundido ao olhar as estrelas?

14. SALVE BLACK - ESTILO LIVRE (4:44 min.)

A vida levou cada um de nóiz
 Prum canto, tormento
 Espalha como estrelas sóz
 Folhas ao vento

Eis que tanto tempo após
 Quatro elementos
 Minha família, meu povo
 Parceria cem por cento

Salve Black, a rualogia está na casa
 Lembrando a todos vocês
 Leste, oeste, norte, sul do nosso Brasil
 Segura negão
 Cumprimenta o seu irmão
 Que tá do seu lado
 Cês tão tudo aliado
 O rap nacional nos fortalece
 A gente conhece
 Foi um pra cada lado
 Um mano foi pro lado
 O outro foi resolver o seus problemas
 E olha só o resultado
 Nos encontramos
 Aí Emicida, Leandro
 Um nego doido mandando um som

Calmo que é uma neblina de manhã
 Roots, Studio One na lida
 Vou tocando minha vida
 E pã, mostro pique Fernando Alonso, eu ainda to na corrida
 Vêm das casinhas singela, filhinho favela
 Tem que ter suingue pra tocar nas panela
 Ouvindo Ella Fitzgerald, bela viu
 Uma rotina dar orgulha na bela, Gil
 É o terror tipo Alligator
 Esses rap aí que plantam semente, Terminator
 Pode colar, mas se arrastar não deixo
 Cês que liguem pro Yudi e vão jogar Playstation
 Aê, brigado Cabo Verde, as mina, os cara
 Obrigado Angola, brilho joia rara
 Ainda tamo naquela, hip-hop não para
 O mundo tá doente, eu mando a rima que sara
 Sara e bate, saravá, firmão?
 E já com Carlos Chapa quente, irmão
 Rei da jamba, aê, satisfação
 Hahaha... Pode pá, não esqueci não
 Igual Lakers, Vinícius, DJose, Zala, Fióti
 Comigo desde o início, eu disse que melhores dias viriam
 Que corações novos sintonizariam
 Entre leis que avariam
 Pessimamente avaliam a natureza do coração do sujeito
 O ódio puro é moda hoje em dia
 Eu vim pra ser o amor inteligente a dizer
 Vê direito, entendeu?

Salve Ni Brisant, salve Renan Inquérito
 Salve Rodrigo Ciriaco, salve Sérgio Vaz
 A rua é nóiz! Paz!

A vida levou cada um de nóiz
 Prum canto, tormento
 Espalha como estrelas sós
 Folhas ao vento
 Eis que tanto tempo após
 Quatro elementos
 Minha família, meu povo
 Parceria cem por cento

Lembrando também que os verdadeiros
 Os marginais que estão às margens da sociedade
 Da periferia, que essa humildade
 Se organizar e chegar na cultura única
 Que nóiz temos nóiz mesmos
 Temos que se conscientizar, se organizar
 Se a cadeia está organizada
 A rua também tá
 Muito obrigado, deixo esse abraço
 Um mano axé, a todos os negrão de boa
 Assim que é, os verdadeiro
 Os maloqueiro, os pichador
 Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador
 Aê negrão, aqui é periferia
 Muito abraço a todos
 Axé!

Contos da Mitologia Africana

1. Criando no Espaço da Criação Divina⁸¹

Era uma vez, há muito e longo tempo atrás, muito antes dos tempos conhecidos, nas primeiras terras que apareceram no mundo, um gigante negro bem velho, ia de tribo em tribo, relembando a força dos espaços vazios.

Sentava-se à beira do rio Ogum, deixava-se ficar brincando com os pés dentro d'água, rodeado de crianças. E, enquanto todos ficavam admirados de ver aquele tamanho de gente jogando água pro ar, ele dizia: - Estão vendo o que faço com a água no vazio? E as crianças riam dando grandes gargalhadas, pensando que além de grandalhão desajeitado, aquele gigante era meio lelé do ori, lelé da cuca. Era Kolori.

E o velho estirava o corpo de repente, levantava água com um chute, jogava água com as duas mãos e soprava a água que trazia na boca. As crianças faziam silêncio, ao ver o desenho da água no ar. E ele falava: - “Ora iê, iê ô, ora iê iê ô” – saudavam Oxum. O que eu faço cada um pode fazer. Criar formas com a água no vazio do espaço. E, continuava a falar no silêncio encantado.

⁸¹ PETROVICH; MACHADO, 2004, p. 33, 34. *apud.* MACHADO, 2014. p. 194.

Era uma vez, Olodumará, que depois de criar coisa com coisa, criou os homens e as mulheres. E se alegrou do que fizera. E riu. E seu riso encheu de felicidade aqueles seres que acabara de criar.

Foi então que Ele me chamou um mensageiro e disse-lhe: - Vai ter com essas criaturas risonhas. Diga-lhes que tudo isso que criei é para que elas sejam muito felizes. ... o mensageiro foi saindo e parou.

Olodumare continuando a falar disse: - Entre as coisas criadas deixei muito espaço vazio. Entre as coisas criadas deixei muito espaço vazio. Nesses espaços as criaturas também poderão criar. E quando tiverem aprendido a ser felizes, criando coisas no vazio elas poderão criar mundos e universos no espaço sideral. Isto me alegrará muito, concluiu Olodumare. – O mensageiro que interrompera a sua saída, neste instante partiu montado numa estrela a caminho da terra. Quando o mensageiro desapiou da montaria estelar, subiu num dendezeiro bem grande e reuniu homens e mulheres. Lá, do alto da palmeira, do igi opê, deu início ao recado para os homens. As criaturas humanas só ouviram metade do recado. Justamente aquela parte que dizia que o mundo era para elas serem felizes. Enquanto se afastavam ouviu-se uma risada debochada e longa caindo pela escadaria do tempo. O mensageiro pensou, e agora? Como concluir a missão? Olodumará iria pedir contas. Então o mensageiro pensou, pensou e lembrou-se que as criaturas que Olodumará inventara dormiam e sonhavam. Então decidiu comunicar-se com elas através do sonho. Era preciso que as criaturas humanas soubessem que o vazio é a matéria prima da criação divina. E neste instante teve início a nova missão do mensageiro por decisão própria. E ele vai, de sonho em sonho, dando inspiração a cada um: homem ou mulher, criança ou velho, rico ou pobre, doente ou são.

O gigante negro despediu-se das crianças que ficaram sonhando e desapareceu no meio dos dendezeiros.

Recentemente, o mensageiro esteve com Vanda e Petrô, e orientou-lhes para avisar as pessoas amigas, que antes de criar estrelas no universo, é preciso ajudar a criar a humanidade do III Milênio. E só então, Ele nos levará para criar outros mundos. Então, mãos à obra. Há muitos vazios. Vamos ocupá-los.

2. Oxum na criação do mundo⁸²

No princípio do mundo, Olodumará enviou todos os orixás para organizarem as coisas na terra. Começaram os trabalhos e as reuniões, mas os homens decidiram que as mulheres não podiam participar. Eles deixavam as mulheres em casa, faziam reuniões para combinar as tarefas e executavam as providências indicadas por Olodumará.

As mulheres não ficaram nada satisfeitas com esta situação e foram pedir ajuda a Oxum. Chegaram à Mãe das Águas Doces, que foi saudada por seus filhos:

Oxum, mãe da clareza
Graça clara
Mãe da clareza
Enfeita filho com bronze
Fabrica fortuna na água
Cria crianças no rio
Brinca com seus braceletes
Colhe e acolhe segredos
Cava e encova cobres na areia
Fêmea força que não se afronta
Fêmea de quem macho foge

⁸² FERREIRA, Aparecida de Jesus. Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade: perspectivas contemporâneas, 2014, n.p.

Na água funda que se assenta profunda
 Na fundura da água que corre
 Oxum do seio cheio Ora Ieiê, me proteja És o que tenho –
 Me receba

Oxum já sabia o que estava acontecendo e não estava nada contente com a desfeita dos homens. Ela sabia que, para que as coisas andassem bem, todos teriam de ser ouvidos e participar na organização das coisas na terra. As mulheres conversaram durante muito tempo para decidir o que fazer, até que Oxum chegou a uma conclusão e disse:

– Vamos mostrar como somos todos responsáveis pela construção do mundo.

Enquanto nossas palavras não forem escutadas, vamos parar a construção do mundo. Até que os homens venham falar conosco, todas as mulheres deixarão de parir. Os animais e as plantas também não vão parir, nem dar mais frutos, nem florescer.

A decisão foi acolhida por todas as mulheres e as coisas na terra passaram a andar muito mal.

Os homens foram a Olodumaré para contar os problemas e pedir ajuda. Disseram que estavam fazendo tudo o que Olodumaré havia indicado, mas não queriam a participação das mulheres, dizendo que as coisas de homem e de mulher têm que ser separadas.

Olodumaré respondeu com voz forte:

– Vocês já viram alguma coisa plantada crescer sem água doce? Oxum, a rainha das águas doces, é quem comanda a fertilidade. Oxum é senhora da água fresca e da brisa, mãe dos pássaros e dos peixes, orixá do amor, do doce desejo e da beleza. Sem Oxum nada pode frutificar e progredir.

Os homens voltaram para a terra e foram procurar Oxum. Foram direto a sua casa, e ela já os esperava à porta. Eles a saudaram:

– Agó Nilê! (Com licença).

– Omo Nilê ni ka agô (Filho da casa não pede licença).

Ela os convidou para entrar e eles começaram a conversar. Os homens pediam a Oxum para participar na organização do mundo, mas Oxum se fazia de rogada, e os homens precisaram de muitos pedidos para convencê-la. Quando finalmente ela aceitou, as mulheres voltaram a participar das reuniões e ajudar na organização do mundo.

As coisas logo mudaram. Oxum derramou sua água pelos caminhos do mundo e a terra frutificou. A vida voltou a frutificar, mulheres, fêmeas e plantas voltaram a dar à luz, e os trabalhos de organização da terra passaram a dar os resultados planejados por Olodumaré.

3. Uma história para a criança de cada um⁸³

Era uma vez lá onde hoje é a Nigéria, numa aldeia do povo Iorubá, num dia que estava amanhecendo mais devagar que os outros dias. O sol mandou primeiro a sua luz. Os raios viriam mais tarde. E a aurora ia devagarinho enchendo o mundo de luz. E as pessoas passando umas pelas outras diziam: Kuawró. E as outras respondiam: Kuawró ô! Estavam saudando a aurora e o outro.

O velho griô estava rezando há um longo tempo naquele nascer de sol. De todas as casas da aldeia, naquela manhã, ouviam-se batidas ritmadas das mãos de pilão quebrando grãos. O trabalho começava de madrugada em Ifê. Ainda hoje é assim no Opó Afonjá. Antes do nascer do sol, as velhas mães já estão de pé com as mãos nas folhas, no pilão e na panela.

As crianças estavam chegando no lugar combinado, nas plantações de igi opê, ainda se espreguiçando. Durante aquela noite elas dançaram em redor do fogo, dramatizando a dança das aves na criação do mundo.

⁸³ PETROVICH; MACHADO, 2004, n.p. *apud*. MACHADO, 2014. p. 203, 204.

O griô provocara a curiosidade das crianças dizendo que numa outra ocasião iria contar histórias dos orixás femininos que no princípio do mundo eram aves encantadas. O certo é que, até altas horas da noite, as crianças já recolhidas, ainda se ouvia elas rindo da dança da galinha dos cinco dedos em cada pé, e do pombo com o camaleão fiscal. Imaginemos a cena: a galinha e o pombo espalhando e ciscando a areia na criação da terra de Ifê, e o camaleão fiscalizando o trabalho para prestar contas ao Oxalá, como era descrito no mito.

O velho contador de história abriu os olhos saindo da concentração. Viu que as crianças estavam ali, em redor dele, em silêncio. Crianças caladas era difícil de se ver, mas era verdade. O sol já estava brilhando forte. Iniciava ele o seu caminho de todo dia.

Os acontecimentos da noite foram desfilar no ori do velho mestre. Ele entendia o porquê do silêncio respeitoso das crianças. Era o Ojô Jakutá, o dia da justiça, o dia da festa anual da celebração da criação de Ilê Ifê por Oduduwa. O griô prometera contar a história do camaleão, animal sagrado para o povo yorubá. As crianças já estavam esperando. O camaleão era extraordinário pela capacidade de fazer-se desaparecer, dissera o velho griô. E acrescenta ainda, que mudava de cor, mudava de forma e movia os olhos em todas as direções. Os pequenos aprendizes queriam aprender tudo sobre o mensageiro de Olodumaré e Oxalá, como era descrito. O silêncio era a condição. A história do mensageiro de Oxalá, o camaleão, só viria à noite, em redor da fogueira com máscara e dança. Era muito importante aquela dramatização. Fora o camaleão quem levava a notícia a Oxalá que a criação de Ilê Ifê estava concluída. O griô caminhou até diante das crianças menores e iniciou a função daquela manhã atirando um pombo branco para o alto. Enquanto todos observavam o pombo ir voando para as alturas ele voltou ao seu lugar. Quando os olhares se assentaram nele, sua voz fez-se ouvir:

- Era uma vez, no princípio da criação Iorubá, Oduduwa reinava segurando o governo do seu povo com mãos de ferro. A cidade ainda estava em construção. Os inimigos do rei saqueavam as caravanas que para Ilê Ifê se dirigiam. Os árabes ameaçavam invadir o reino.

Era nos primeiros tempos. Ogum, principal amigo do rei, queria ajudar a construir Ifê. E assim fez. Ogum é a força. Ogum faz. Ogum pega de uma grande mão de pilão e vai à guerra. Leva ao seu lado Iansã, a guerreira dos ventos e tempestades. Vão lutar contra os árabes e vencê-los. As batalhas se sucedem. Ogum e Iansã são vencedores. Seus exércitos enchem o reino de Oduduwa de glórias, de tesouros e de prisioneiros. O difícil agora era parar. Ogum e Iansã estavam em guerra com o mundo todo. Com as vitórias aumentavam as riquezas do rei para mais da conta e crescia Ilê Ifê. E por outro lado, crescia o sofrimento das mulheres sem marido e a fome e o choro das crianças sem pai. O griô deu uma paradinha e notou ao seu lado, as crianças se juntando uma às outras, para se protegerem da guerra daquela história. E logo continuou: - Foi então que Oxum, a senhora dona das águas doces e das cachoeiras, intercedeu pelas crianças e pelas mães sem marido, junto a Iemanjá, a Senhora das águas do mar, a mãe de Ogum, o Senhor da guerra. – Vejam como são as coisas dos orixás, disse o negro velho dando ênfase à voz. – Iemanjá, mais que depressa, dirigiu-se a Iansã, a companheira de Ogum nos campos de guerra. Iemanjá e Iansã, ambas mães, logo se entenderam e puseram mãos à obra.

Oxum e Iemanjá transformaram-se em pássaros como no princípio e foram voar pelos caminhos dos guerreiros cantando as suas cantigas. Ogum logo se deu conta das águas. Iansã transformou-se também em pássaro encantado. E as águas entraram pelos olhos de Ogum e ele via Ilê Ifê terminada. E as águas entraram pelos olhos de Ogum e ele via Ilê Ifê terminada. E as águas esfriaram a sua vontade de guerra. E os três pássaros encantados voaram juntos. As yabás encantadas voaram abraçando o mundo com as suas asas. E a paz voltou à terra. Ilê Ifê se tornou a cidade da luz. – O velho fez uma pausa e, num gesto com as duas mãos, continuou: - E a asa do pássaro em vôo é um sinal vivo. Com essa forma (A) se faz o som do

axé. A asa do pássaro encantado é exatamente isso, a liberdade, a paz, o axé. O “A” de ará, Ará Keto ê Faraimará.

E o griô levantou-se. A meninada levantou com ele:

- Vamos mexer pernas e braços. Sacudir o corpo. Agora vamos cantar e abraçar o outro. Façam de conta que podemos abraçar o mundo. Cantando e abraçando com o som de A.

Ará Keto ê, Faraimará

Ará Keto ê, Faraimará

Cantar e abraçar o outro! Desejar paz e prosperidade a cada abraço amigo. Abraçando o mundo. Acabando a guerra. Abraçando o mundo. Nossos braços são nossas asas, nossas asas de alegria, asas de amor e paz.

E o griô, de abraço em abraço desapareceu no meio da multidão do povo ioruba. E o Ará keto ê, com as crianças se divertindo, foi de aldeia em aldeia, se transmitindo de pai para filho, de geração em geração. Quando vocês virem crianças brincando, podem ter certeza, é o Faraimará.

Assim também no Opó Afonjá, quando crianças pequenas batem nos atabaques de lata, brincando de candomblé à sombra do Irôko, perto da casa de Mãe Stella, é Ará Keto ê! Faraimará.

Cantiga que criança canta

Gente velha já cantou

Vejam a mãe Cantolina

Cantou cem anos pra Xangô

