

Universidade Federal de Ouro Preto

Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA)

Dissertação

**A arte de Emicida e a
Reescritura da História
Brasileira:
Uma Análise Decolonial de
AmarElo**

Yan Gabriel da Conceição Oliveira

2022
Ouro Preto



Yan Gabriel da Conceição Oliveira

A arte de Emicida e a Reescritura da História Brasileira:

Uma Análise Decolonial de *AmarElo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Temporalidades.

Linha de pesquisa: Práticas Comunicacionais e Tempo Social

Orientador: Prof.^a Dr.^a Denise Figueiredo Barros do Prado

Ouro Preto

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

- O48a Oliveira, Yan Gabriel Da Conceicao.
A arte de Emicida e a Reescritura da História Brasileira [manuscrito]:
uma análise decolonial de AmarElo. / Yan Gabriel Da Conceicao Oliveira. -
2022.
127 f.: il.: color..
- Orientadora: Profa. Dra. Denise Figueiredo Barros do Prado.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-
Graduação em Comunicação.
Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.
1. Emicida, 1985-. 2. Movimentos sociais. 3. Raças. 4. Rap (Música). I.
Prado, Denise Figueiredo Barros do. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Yan Gabriel da Conceição Oliveira

A arte de Emicida e a reescritura da história brasileira: uma análise decolonial de amarelo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação

Aprovada em 29 de agosto de 2022

Membros da banca

Profa. Dra. Denise Figueiredo Barros do Prado - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Rennan Lanna Martins Mafra - Universidade Federal de Viçosa

Profa. Dra. Denise Figueiredo Barros do Prado, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 06/03/2023



Documento assinado eletronicamente por **Denise Figueiredo Barros do Prado, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**, em 10/03/2023, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0488402** e o código CRC **4874093A**.

AGRADECIMENTOS

É extremamente difícil escolher palavras para agradecer a todos e a todas aqueles e aquelas que me ajudaram e me permitiram chegar até este momento a conclusão de uma etapa que possui uma importância a mim que eu mal consigo descrever, mas aceitarei o desafio de por em palavras os meus sentimentos.

Antes de qualquer agradecimento direto, preciso agradecer a todas e todos negras e negros que lutaram para que eu tivesse os direitos que hoje tenho. Entrar em um espaço que por muito tempo tentou nos rejeitar — e ainda tenta — só foi possível graças ao sangue, suor e amor de muitos que eu não sei o nome e provavelmente nunca saberei. Muito obrigado aos meus ancestrais.

Aos meus pais, Marta e Marcos, sem vocês eu não teria chegado até aqui e muito menos teria conseguido percorrer uma jornada tão sinuosa e difícil como esta. Agradeço aos meus avôs Dona Eda, Dona Lúcia e meu falecido avô Jair, muitas vezes vocês não compreendem o que eu faço, mas é possível notar o amor de vocês daqui. Seria impossível destrinchar cada membro da minha família aqui, mas representando todas agradeço a minha falecida tia Lúcia, sei que você me protege de onde estiver.

A minha irmã de coração, Lene, e todos os meus primos e primas, em especial Amanda, Raíssa e Alícia. Ficar longe da família é complicado, mas sempre me sinto acolhido, mesmo que distante.

À minha querida orientadora Denise Prado. A forma como você conduziu nossas orientações sempre foram repletas de ternura, confiança e sinceridade e posso lhe garantir que a isso eu nunca esquecerei. Muitas vezes, quando achei que algo era impossível recebi seu apoio, suas aulas me elucidaram muito! Não sei como agradecer por tudo.

Aos membros da banca de qualificação Cláudio Coração e Pablo Moreno, a leitura atenta e afetuosa e sua disposição foram relevantes demais para esta pesquisa. E ao Rennan Mafra, que junto do Cláudio e Denise, forma a banca da defesa, muito obrigado por ter me iniciado no mundo da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP pelo financiamento desta pesquisa e também a todo corpo docente pelas aulas encantadoras, pela escuta e dedicação.

Aos meus afilhados de casamento, Maíra e André, as horas no discord foram fundamentais para chegar até aqui. A Daniela pelas noites em claro e apoio incondicional. Ao Thiago pelo companheirismo e afeto. Ao Deivid pelo nosso tempo na representação estudantil. Ao Albert pela fraternidade e apoio. Amo muito todos vocês.

Ao meu grupo de pesquisa Giro, em especial a figura do Wigde e da Júlia, nossas partilhas foram muito mais que acadêmicas, foram afetuosas, especiais e pessoais. Grato eternamente por isso. A Jussara, Matheus, Camila, Thaiandir, se me falassem que mesmo à distância criaria laços e apoio como o de vocês jamais acreditaria.

A Bárbara, Sarah, João Victor, João Pedro, Larissa, Meire, Clarissa, Gabriel, João, Taiga, Magabi... vocês foram e ainda são fundamentais pra quem eu sou. A Adriana, Nathan, Julice, Leonel e Fran, minha eterna mesa de RPG favorita. Lidya e Vinícius pelas ligações e conversas profundas: Ubuntu! Brenda e Júlia por abarcarem e me prenderem ao *normal*.

Ao meu psicólogo Cássio dos Santos, a escuta, caminhos descobertos e tudo mais!

A todos aqueles que estão ao meu lado e porventura não foram citados: *Tudo que noiz tem é noiz!*

Por fim, agradeço a UFOP pelo ensino público de qualidade e a oportunidade de desenvolver esta pesquisa em tempos turbulentos e difíceis. Realizar uma pesquisa sem bolsa se mostraria extremamente difícil e complicada, de tal forma que sou grato pelo apoio moral e financeiro, além da confiança.

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar o projeto transmidiático “AmarElo”, do artista Emicida, a partir de uma perspectiva decolonial e afrodiaspórica. Ao considerarmos o rap como um ambiente propício para a racialização e a politização de um debate social, o objetivo desta pesquisa é compreender como o rapper Emicida tensiona a história brasileira e a memória oficial sobre a negritude no projeto transmidiático “AmarElo”. A construção conceitual parte dos sentidos mobilizados pelos estudos da decolonialidade, problematiza a noção de raça e como ela atua sobre a nossa história e discute como o rap proporciona reflexões de cunho sociopolítico e cultural relevantes para compreender o contexto social brasileiro. A partir deste horizonte articulamos três categorias para analisar o projeto, sendo elas: *Retorno Memorialístico/Ferida Colonial*, *Desperta Decolonial* e *Ruptura Emocional*. A partir dessa abordagem Emicida fala sobre violências e feridas, sem resumir a negritude a isso, utiliza emoções para tentar resgatar a humanidade roubada pela colonialidade na mesma medida em que desperta seus ouvintes para questionar a estrutura sistêmica e violenta que cerca a realidade brasileira.

Palavras-chave: Rap; Emicida; AmarElo; Decolonialidade; Raça.

ABSTRACT

This research seeks to investigate the transmedia project “AmarElo”, by the artist Emicida, from a decolonial and afrodiasporic perspective. When we consider rap as a favorable environment for the racialization and politicization of a social debate, the objective of this research is to understand how the rapper Emicida tensions Brazilian history and the official memory about blackness in the transmedia project “AmarElo”. The conceptual construction starts from the senses mobilized by studies of decoloniality, problematizes the notion of race and how it acts on our history and discusses how rap provides relevant sociopolitical and cultural reflections to understand the Brazilian social context.

Based on this horizon, we articulated three categories to analyze the project, namely: Memorialistic Return/Colonial Wound, Decolonial Awakening and Emotional Break. Based on this approach, Emicida talks about violence and wounds, without summing up blackness to that, he uses emotions to try to rescue the humanity stolen by coloniality to the same extent that he awakens his listeners to question the systemic and violent structure that surrounds the Brazilian reality.

Keywords: Rap; Emicida; AmarElo; Decoloniality; Race.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagens do clipe de “Pequenas Alegrias da Vida Adulta”	75
Figura 2 -Imagem do palco do show de abertura da turnê do AmarElo.....	81
Figura 3 - Apresentação do Emicida no Prêmio Multishow 2021	93
Figura 4 - Apresentação do Emicida no Prêmio Multishow 2021 (2).....	94
Figura 5 - Imagens do clipe de “Eminência Parda”	96
Figura 6 - Imagens do clipe de “Eminência Parda” (2).....	96
Figura 7 - Imagens do clipe de “AmarElo” — Diploma	110
Figura 8 - Imagens do clipe de “AmarElo” — Balé.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. RAÇA, DECOLONIALIDADE E HISTÓRIA: UM BREVE RELATO SOBRE OS HORRORES DA MODERNIDADE	17
1.1 Colonialidade e Decolonialidade: os horrores da modernidade.....	17
1.2 Raça: uma ficção útil de nossa realidade	25
1.2.1 Raça enquanto classificação	25
1.2.2 Escravidão e Dor: o racismo no passado brasileiro.....	28
1.2.3 Raça e a subjetividade.....	32
1.3 História, Tempo e Memória.....	35
1.3.1 História e tempo: a construção do olhar	37
1.3.2 Memória oficial e memória subterrânea.....	41
2. “PERMITA QUE EU FALE E NÃO MINHAS CICATRIZES”: O RAP ENQUANTO EXPRESSÃO DE VOZES NEGRAS, CONSTRUÇÃO DE SABERES E PROMOÇÃO DE INTELLECTUALIDADES	46
2.1 O Rap: um breve histórico sobre seus pilares e trajetórias	48
2.1.1 Os pilares do rap: do Brasil para a política do dia a dia.....	51
2.2 Educação e a construção de um olhar crítico para a sociedade: o rap enquanto um construtor de saberes	56
2.2.1 O rapper enquanto intelectual: articulação de saberes emancipatórios	59
2.3 Desobediência epistêmica: o rap e sua função pedagógica.....	62
3. METODOLOGIA.....	69
3.1 Quem É Emicida? Pra Quem Mordeu Um Cachorro por Comida Até Que Ele Chegou Longe.....	69
3.2 AmarElo	71
3.2.1 O Álbum	72
3.2.2 O Documentário: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”	79
3.2.3 Podcast: <i>AmarElo</i> - Filme Invisível	81
3.2.4 Podcast: <i>AmarElo</i> : Prisma	82
3.2.5 <i>AmarElo</i> : Ao Vivo	83
3.3 Movimentos Metodológicos.....	83
3.3.1 O que é um objeto cultural?	84
3.3.2 Narrativa Transmídia.....	86
3.4 Categorias analíticas.....	87
3.4.1 Ferida Colonial - Retorno Memorialístico.....	88
3.4.2 Despertar Decolonial.....	88

3.4.3 Ruptura Emocional.....	89
4 ANÁLISE.....	90
4.1 Ferida Colonial.....	90
4.2 Despertar Colonial.....	102
4.3 Ruptura Emocional.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117

INTRODUÇÃO

O olhar a partir do qual observamos o mundo parte de uma perspectiva que, ao mesmo tempo, se apresenta como particular e pública. Tudo isso em uma intercessão que resulta em nossas opiniões, desejos e pontos de vista. Assim, a forma que lemos e lidamos com a realidade pode vir a formar inquietações e curiosidades e foi a partir dessas reverberações em mim que esta pesquisa começou.

Esta pesquisa teve muitos percalços antes de chegar à formação presente nesta dissertação. Antes mesmo do meu ingresso no mestrado e em meu reconhecimento enquanto um pesquisador em formação, eu diria. Esta pesquisa começa na minha existência, principalmente na minha vivência enquanto um jovem rapaz negro brasileiro, na forma como eu me relaciono com o mundo à minha volta e como o mundo interage comigo também. Esse processo de investigação, este trabalho, começa em mim, na minha curiosidade para entender o mundo que me acompanha desde o meu nascimento — ao menos de certa forma.

Quando pequeno a minha curiosidade pelo mundo se dava em outro local. Era apaixonado e fascinado por tudo que envolvia o mundo, de uma forma mais física, o espaço, queria saber como as coisas funcionavam, o porquê das coisas serem como elas eram. Esse garoto cresceu, sua área de interesse mudou, mas a curiosidade e a vontade de entender o motivo do mundo ser como é continuou.

Assim, o interesse pelas “ciências” foi se adaptando para as ciências humanas e a linguagem, o fascínio passou a ser por história, geografia, português... Veio então a época da inscrição no vestibular e acabei por escolher cursar Jornalismo. No entanto, a pesquisa não me apareceu de imediato durante a faculdade. Demorou um tempo até o interesse surgir e eu compreender o que poderia fazer e produzir dentro da academia.

O primeiro passo concreto — acho que podemos chamar assim — para este trabalho que está aqui sendo introduzido foi no desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso (TCC). Naquele momento, parecia que tudo estava encaminhado e eu havia decidido estudar algo relacionado às questões étnico-raciais e o meu primeiro movimento foi tentar compreender a figura do homem negro nas telenovelas brasileiras.

O tempo passou e eu fui em busca de textos e bibliografias para aquela pesquisa em questão. A empolgação, no entanto, não me acompanhou na escrita até que, um dia, me percebi completamente desinteressado pelo que estava investigando. E, um tema que eu mesmo havia

dito que não ia trabalhar, se mostrou como minha verdadeira curiosidade em saber e compreender mais: o rap.

Durante a minha trajetória de vida, o rap sempre esteve presente. Alguns momentos com mais timidez e outros bastante em voga. No começo, lá no início da minha adolescência, vivia ouvindo incessantemente “Nova Ordem” produção de Projota, Rashid e Emicida. E essa era só uma das faixas que me conectaram com o movimento hip-hop. Minha aproximação com o rap aumentou bastante e, diante dos artistas que escutava, um se destacou dos demais; Emicida, a figura central do objeto desta pesquisa.

Por conta deste fascínio e da aproximação com o ritmo, o rap se tornou recorrente durante meus trabalhos na faculdade. A minha mentalidade do início do TCC me fez achar que trabalhar com o rap em mais um exercício da faculdade iria me fazer ser um “jornalista de uma pauta só”. No entanto, não deu muito certo esse afastamento do objeto e a construção da minha monografia foi justamente sobre o ritmo e a forma como ele se relaciona com a negritude (OLIVEIRA, 2019).

Assim, depois de já bem resolvido com o rap enquanto objeto empírico de pesquisa, com a finalização da monografia e a entrada no mestrado, já sabia que queria trabalhar com ele, ainda mais com Emicida. No entanto, foi só com as aulas da Pós-Graduação, as leituras e, principalmente, com as orientações que achei um recorte interessante e que ajudasse a alimentar um pouquinho mais a minha curiosidade.

Durante este trajeto comecei a me aproximar da decolonialidade percebi que através dela conseguiria responder e aquietar certas inquietações que surgiam a partir da minha curiosidade pelo objeto que escolhi investigar. Além disso, o que foi me apresentado nos textos e pensamentos expostos pelos autores iluminou minha mente e afetou minha visão do mundo. A aproximação e o estudo de autores que pautam a decolonialidade — como Maldonado-Torres (2007; 2020), Mignolo (2008; 2017) e Quijano (2005a; 2005b) — apontam o potencial analítico desta abordagem teórica para se trabalhar com o objeto empírico e fenômeno cultural presente nesta pesquisa. Diante das perspectivas e olhares que fui desvendando conforme mergulhava no universo da decolonialidade, a articulação que realizei contribuiu para compreender as amarras da colonialidade e pensar, junto com o meu objeto, formas de enfrentar. A compreensão que obtive sobre a relação moderna/colonial e seu enfrentamento possibilitou enxergar de forma mais nítida os movimentos de enfrentamento ao racismo e a violência colonial que o rap e a arte de Emicida realizaram.

Todos esses fatores que citei acima compõem o motivo que me guiou até aqui e me fez querer pesquisar o que pesquiso, no entanto, há um que julgo maior — e que de certa forma

envolve todos os outros. Desenvolver esse projeto é também uma forma de autoconhecimento, compreender melhor o meu próprio lugar enquanto indivíduo nesta sociedade, possuir mais saberes sobre o meu lugar, a história da minha gente e as forças que atuam sobre mim e aqueles que são meus semelhantes. Assim este projeto ganha forma a partir das minhas experiências pessoais enquanto um jovem negro, do meu caminho e reconhecimento enquanto pesquisador, da minha própria vontade de exercer uma perspectiva decolonial em minha vida.

Construí este olhar durante esta pesquisa, pois acredito que em um ambiente como as universidades públicas é fundamental que essa reflexão aconteça, a fim de que se repense as questões étnico-raciais contemporâneas e as formas de (re)existências articuladas pelas pessoas negras (uma vez que são pessoas que estão sofrendo pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que constitui a normalidade de nossa sociedade). Além disso, acredito que estar em uma universidade pública e refletir sobre esse gesto histórico e a esta produção cultural se torna uma alternativa para que haja construções de perspectivas que fujam de um norte colonial, uma vez que rever sua própria história e projetar novos horizontes se mostra como algo essencial nos tempos sombrios o qual estamos enfrentando.

Além disso, há também a relevância de olhar para o projeto *AmarElo* e da figura do Emicida para a cultura brasileira. O rapper tem ganhado destaque nos últimos anos enquanto figura pública e artista, integrando programas na televisão como é o caso do “Papo de Segunda”, o qual é um dos apresentadores desde 2018, e da série documental “O Enigma da Energia Escura”, deste ano, ambos veiculados pela GNT. O artista tem ganhado reconhecimento, tanto de premiações internacionais quanto nacionais, como a indicação que teve ao “BET Awards” na categoria de Melhor Artista Internacional em 2021. Enquanto o *AmarElo* tem se mostrado presente em premiações, chegando a ganhar, com a música título do projeto, um Grammy Latino em 2020 de Melhor Canção em Língua Portuguesa.

Destaco também a importância do rap e da obra do Emicida de desbravar conhecimentos e revelar aspectos sobre a sociedade brasileira. Tornando-se assim, um objeto extremamente cativante e necessário como empiria para o desenvolvimento de reflexões e saberes sobre a nossa cultura e nossa história.

Construir e aprofundar os conhecimentos acionados nesta pesquisa nos permitiu tensionar o objeto à luz das questões que lançamos ao projeto *AmarElo*. Conforme explicaremos mais adiante no trabalho, *AmarElo* é um projeto transmidiático produzido pelo rapper Emicida, compreendendo um álbum, um documentário, duas linhas de podcast, clipes musicais e um show ao vivo disponibilizado em *streaming* na plataforma Netflix. A obra aborda temas como racismo, questões sobre saúde mental, a subjetividade do ser negro e

críticas sobre o panorama sociopolítico brasileiro. Assim, ao tomar o rap como um ambiente propício para a racialização e a politização de um debate social, o objetivo desta pesquisa é compreender de que forma *AmarElo*, de Emicida, tensiona sentidos sobre a história brasileira no que se refere à raça e que proposta compreensão sobre o tempo social é apresentada pela obra. A construção da abordagem conceitual parte da perspectiva decolonial, das críticas à noção de raça e sobre como essa noção atua sobre a nossa história, além de tratar rap como uma produção cultural que proporciona reflexões de cunho sociopolítico relevante para se compreender o contexto brasileiro.

Como iremos debater no decorrer desta dissertação, o movimento hip-hop e o próprio rap se apresentam como um espaço de discussão sobre o nosso mundo de uma perspectiva que abarca olhares e narrativas que foram, e ainda são, muito silenciadas. O rap se mostra, assim, propício a nos apresentar uma angulação sobre a história e a realidade brasileira que diferem das perspectivas apontadas como “oficiais” e hegemônicas.

O rap — assim como inúmeros ritmos afrodiáspóricos — exerce um importante papel ao relatar a história de tais sujeitos, mas também abarca um fundamental elemento cultural africano que é a palavra. Ou seja, diferente do que muitas vezes encontramos na construção do ocidente colonial, onde a escrita é valorizada em detrimento de outras formas de se construir conhecimento, o rap é constituído das características que algumas comunidades negras carregam que é a de se auto-narrar através da oralidade, fala, algo que sabemos que é, de certa forma, desvalorizado e até deslegitimado (MARTINS, 2021) pelas impressões e forças da colonialidade.

, Para realizar esse trabalho, adotamos como nossos objetivos específicos: compreender os cânones do rap e suas nuances dentro da cultura brasileira; problematizar a obra *AmarElo* a partir de reflexões decoloniais; entender como o projeto *AmarElo* presentifica o negro na história brasileira; analisar de que forma a obra analisada dialoga com os traumas do racismo e da escravidão; apreender quais ferramentas Emicida utiliza para retirar a negritude de um lugar de “ausência”; e compreender como que essa obra atua na quebra da glorificação do passado colonial.

Para dar conta desse objeto amplo e complexo e da execução de um bom arcabouço teórico que nos permita abordar analiticamente a obra empírica, estruturamos nossa pesquisa em quatro diferentes capítulos, sendo dois deles teóricos conceituais, o terceiro metodológico-analítico, apresentando tanto os procedimentos para a análise quanto uma descrição minuciosa do nosso objeto, e o quarto com a apresentação da análise.

O primeiro capítulo é desenvolvido em três seções abordando Decolonialidade, Raça e História. Através das relações que construímos sobre o pano de fundo teórico que sustenta essa pesquisa, a articulação entre esses três eixos contribui para a investigação que nos propomos a fazer diante de nosso objeto. Assim, compreender melhor os conceitos decoloniais, mergulhar sobre a noção de raça e apreender de que forma a história é construída nos pareceu relevante para tentar responder as questões que levantamos — e foram levantadas — pelo objeto.

Neste capítulo, debruçamos sobre os conceitos de colonialidade e decolonialidade. Diante da realidade racial no Brasil, perceber o contexto em que a raça foi forjada faz parte da cadência de conhecimentos, logo compreender o papel da colonialidade dentro dessa lógica nos ajuda a perceber como a negritude é enclausurada dentro da “coisificação do ser”. Por isso, durante esta seção, vemos o porquê da colonialidade ser vista como o lado oculto da Modernidade (MIGNOLO, 2017) e também como isso deságua nas noções de raça e história que tanto nos é relevante no processo dessa dissertação.

Sobre o conceito de raça e seu surgimento, buscamos o entendimento sobre como ele se relaciona com as estruturas de poder de nossa sociedade e influencia a vida dos indivíduos sejam eles brancos ou não-brancos — no recorte desta pesquisa especificamente enquanto sujeitos negros. Neste sentido, vemos e articulamos como a colonialidade forjou a raça para seus fins brutais e opressores a ponto de desumanizar sujeitos por conta de sua cor de pele.

Com essas noções sendo discutidas, fechamos este capítulo discutindo História e Tempo. Em uma tentativa de compreender como o recorte da experiência temporal das sociedades e dos sujeitos parte de um ponto de vista que está engendrado pela agressão colonial e como a colonialidade afeta as narrativas que são exercidas e impostas enquanto oficiais. Tentamos encontrar opções que não sustentem noções de violência e agressão — tal qual a história eurocentrada — e que privilegie e legitime vivências e experiências da negritude, numa forma de diversificar olhares sobre o tempo e também enfrentar as opressões históricas que existem devido a colonialidade.

No segundo capítulo, buscamos falar sobre Rap, Desobediência Epistêmica e Saberes Emancipatórios. Para compreender como o rap se apresenta de forma pedagógica, observamos como este movimento se estabeleceu no país e como ele é encarado pela sociedade e, também, como ele traz consigo elementos sociais a respeito de pautas raciais, politizando seus ouvintes e também trazendo reflexões sobre a nossa história e sociedade.

No início do capítulo buscamos explorar como o rap se estabeleceu no Brasil e suas principais características e pautas. Abarcamos como ele pode ser compreendido como uma

ferramenta sócio-histórica (BRITTO, 2019) a ponto de exercer certa importância e relevância dentro da comunidade negra brasileira.

Para falar do hip-hop como um gênero com características pedagógicas problematizamos que aspectos pedagógicos o movimento carrega consigo e como eles se tornam manifestos no rap. Por isso, também discutimos como se dão os saberes não hegemônicos, destacando que os saberes que vêm da academia não são as únicas ferramentas educativas em nossa sociedade. No final do capítulo discutimos, então, como que o rap atua de forma a desacatar a episteme imposta pela colonialidade e também busca construir saberes que emancipam e permitem pensar e agir fora das amarras da colonialidade. Ou seja, como o movimento hip-hop contribui para a construção de um saber que rompe com as cadeias de opressão impostas pelos colonizadores.

No capítulo três, temos a descrição detalhada de nosso objeto, o *AmarElo*, e a proposição metodológica para a análise do objeto apoiada pelos conceitos e abordagens desenvolvidas nos capítulos anteriores. Assim, buscamos apontar uma metodologia que dê conta de lidar com um objeto empírico marcado pela centralidade do artista em sua obra, por elementos transmidiáticos, seu contexto e interação com o mundo.

Há também neste capítulo a explicação de certos conceitos-chave para compreender a natureza de nosso objeto. Ou seja, além de desmembrar as características e as partes do projeto “AmarElo”, apontando seus elementos, seus produtos componentes e também aqueles que participaram e contribuíram com as obras, há também um mergulho e uma tentativa de compreensão sobre o que define um elemento transmidiático.

Depois, há a apresentação das três categorias analíticas que emergiram de nossa pesquisa e nosso objeto, sendo elas: Ferida Colonial/ Retorno Memorialístico; Despertar Decolonial; e Ruptura emocional.

A Ferida Colonial/Retorno Memorialístico diz respeito à ferida que é imposta aos corpos e vivências negras e colonizadas através da brutalidade da colonialidade. Logo ao acionar tal trauma, ocorre o Retorno Memorialístico que torna possível nos voltar sobre eventos passados e construir uma nova concepção de acordo com os olhares que foram cerceados anteriormente.

O Despertar Colonial acontece porque a colonialidade constitui amarras que tornam impraticável o entendimento de suas normas, assim, baseados em Fanon (1968), observamos que é necessário que haja um “acordar” para compreender as opressões da colonialidade.

Por fim, a Ruptura Emocional é proposta a partir da concepção de que o racismo tem como uma de suas ações primárias retirar a humanidade de sujeitos negros, e que a

colonialidade usa da razão para tornar seus atos opressores palpáveis. Logo, tentamos observar como a emoção é posta de forma a tentar restaurar aquilo que foi roubado da negritude.

No quarto capítulo há a análise, onde colocaremos os tensionamentos levantados pelas três categorias que foram construídas para o entendimento do objeto e para as perguntas levantadas pela pesquisa, para que assim consigamos compreender: de que forma o projeto *AmarElo* tensiona os sentidos da história brasileira e sobre as subjetividades negras. Nas considerações finais, aponta-se como a obra exerce um ímpeto de transformação social, uma vez que o artista que conduz a narrativa ousa quebrar a lógica colonial e realiza o movimento de “auto-narrar” a sua história e de tantos outros negros e negras. A partir desse abordagem Emericida fala sobre violências e feridas, sem resumir a negritude a isso, utiliza emoções para tentar resgatar a humanidade roubada pela colonialidade na mesma medida em que desperta seus ouvintes para questionar a estrutura sistêmica e violenta que cerca a realidade brasileira.1

1. RAÇA, DECOLONIALIDADE E HISTÓRIA: UM BREVE RELATO SOBRE OS HORRORES DA MODERNIDADE

A experiência do ser negro não pode ser resumida por um punhado de palavras. Cada vivência, atuação e performance da negritude é única e singular. Entretanto, não se pode negar que a vivência de pessoas com maior concentração de melanina no corpo muitas vezes apresenta similaridades devido ao processo sócio-histórico que nós passamos. Sendo assim, este capítulo irá tentar compreender certas cadeias de significados e sentidos que atuam sobre corpos e vidas negras.

Para isso, iremos nos aprofundar na construção histórica da população negra brasileira para compreender melhor o circuito de etnia-raça e também a subjetividade que abarca o ser negro. Assim, buscamos compreender e definir o racismo e as opressões que afligem estes corpos e vivências ao longo da história.

Para que consigamos, entretanto, entender esse sistema, também é preciso desvendar o colonialismo e a colonialidade aos quais fomos e ainda somos expostos no nosso dia a dia. De forma que, ao compreender melhor as agressões que as pessoas negras são submetidas dentro do paradigma de poder colonial, possamos entender as formas de resistência de tais sujeitos e grupos, principalmente ao nos debruçarmos pelos aspectos da colonialidade que reverbera sobre a forma de conhecimento, a maneira de ser e o modo que os poderes são estabelecidos em nossa sociedade.

Assim como para Mbembe (2018), vemos que só é possível falar do sistema raça/racismo de uma forma imperfeita e incompleta, uma vez que ao considerar o racismo como um sistema de “representação primário” — e falho — não conseguimos quantificar a dor dos sujeitos de forma completa. O que não inibe o fato de sua existência, tal qual as alegrias e conquistas deste grupo social.

1.1 Colonialidade e Decolonialidade: os horrores da modernidade

A modernidade é tomada como a época na qual houve o maior avanço civilizatório na história (MALDONADO-TORRES, 2020, p.30). Esse período histórico, então, é tido como fundamental para o advento da civilização ocidental, as conquistas daqueles ditos “civilizados” são glorificadas e colocadas como o centro da história e das questões sociais, entretanto o que se oculta é o quanto este é um projeto de tempo construído sobre diferenças e opressões. Assim, essa dimensão temporal e histórica — demarcada pelos desdobramentos do Renascimento até os dias de hoje (MIGNOLO, 2008) — foi forjada em uma relação hierárquica de poder que instaurou uma tensão nas relações políticas e pessoais existentes nas novas sociedades.

O modo como foi instituída a “descoberta” de novos territórios, a ocupação de forma brutal e o extermínio de determinados povos para a promoção de um ideal de “civilização” foram marcos para a instituição da modernidade. No Brasil, quando nos deparamos com a apresentação histórica desse marco, o ponto de vista que é comumente endossado é sobre a vinda dos portugueses até a terra, que compreendemos como nação brasileira, e a realização de uma “descoberta”. No entanto, esse tipo de narrativa age como uma exclusão e desconsideração dos povos indígenas que já habitavam estas terras. Por mais que as narrativas expostas pelos colonizadores os pautem enquanto heróis e salvadores, esse período é formado por brutalidade. Quando observamos a violência necessária para se alcançar um “veículo de civilização”¹ (MALDONADO-TORRES, 2020) vemos o quanto a desumanização é imprescindível para a sua construção. Ou seja, a modernidade tem como base e alicerce o capitalismo colonial e uma cadeia de opressões que ainda estão vigentes em nossa sociedade.

A partir disso podemos dizer que a instituição do colonialismo e da América Latina em si inaugurou um paradigma de poder que se faz presente em grande parte do globo. Com esta concepção é possível compreender a modernidade e a colonialidade como complementares e intrínsecos. Ou seja, a modernidade e a colonialidade são dois aspectos do mesmo encadeamento histórico (QUIJANO, 2005b).

O discurso presente na narrativa da modernidade pretende apagar e invisibilizar os horrores presentes nesta dimensão histórica, pois seu lado oculto seria justamente o paradigma da colonialidade, que iremos discutir ao longo deste capítulo. Para Quijano, a construção da ideia de modernidade tenta esconder e tornar secreto a sua força em disseminar diferenças hierárquicas e opressivas, buscando sempre se maquiarem por trás da ideia de progresso e civilização.

Aqui se configuraram e se estabeleceram a colonialidade e a globalidade como fundamentos e modos constitutivos do novo padrão de poder. Daqui partiu o processo histórico que definiu a dependência histórico-estrutural da América Latina e deu lugar, no mesmo movimento, à constituição da Europa Ocidental como centro mundial de controle desse poder. E nesse mesmo movimento, definiu também os novos elementos materiais e subjetivos que fundaram o modo de existência social que recebeu o nome de modernidade (QUIJANO, 2005b, p. 9).

Assim, a colonialidade se encontra presente em nossas vidas desde a instauração do período colonial, do colonialismo, até hoje em dia. Ela surge simultaneamente com a América, uma vez que foi a primeira entidade a surgir no atual sistema no qual estamos inseridos

¹ Aqui, utilizamos “veículo da civilização” — baseado em (MALDONADO-TORRES, 2020) — para falar sobre a civilização que é proposta pela colonialidade, ou seja, o projeto de civilização que só existe devido a opressão de minorias políticas, algo que é visto como civilizado, mas, ao observarmos o contexto, é repleto de atitudes violentas e “bárbaras”.

(QUIJANO, 2005), fruto da expansão marítima dos europeus e da invasão do território do que hoje conhecemos como América Latina.

Diante disso, e também da instauração do colonialismo — no qual a escravização e o tráfico de sujeitos negros constituiu a normalidade vigente na época —, possuímos uma herança cruel e vívida que influencia e se mantém presente diante dos sistemas de opressões, tal qual a noção de raça e gênero que ainda carregamos, e também na estrutura de poder atual.

Observamos que estes sistemas de opressões, tal qual o racismo, são cruéis e que, apesar de antigos, continuam presentes e constituem um conjunto de lógicas e sentidos que apontamos como sendo coloniais. No entanto, para compreender melhor estes padrões, é necessário se perguntar: o que significa ser colonial? Uma rápida explicação apontaria para os resquícios dos costumes, pensamentos e subjetividades do período colonial. No entanto, a colonialidade se mostra mais complexa do que isso, ela está vinculada ao que Maldonado-Torres (2020), chama de catástrofe metafísica.

A catástrofe metafísica — a violência engendrada produzida através e pela colonialidade — afeta diversas partes da experiência daqueles que são vistos como colonizados, podendo ser observada pelos eixos: colonialidade do poder, colonialidade do saber e colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2018). Ao estender seus braços para a subjetividade, a forma de se construir saber e os modos de exercer a política, a colonialidade ultrapassa a violência direta e se expande a todos os contextos da sociedade e, assim, impõe padrões que ditam subjetividades para aqueles que são oprimidos e violentados, mas também para aqueles que herdaram o lugar social de colonizadores e passam a perpetuar tais agressões

Ao entender os sentidos e as definições de decolonialidade e de colonialidade, é preciso compreender as três “frentes de atuação” da colonialidade, que inclusive emergem no trabalho, sendo elas: a colonialidade do ser, a colonialidade do saber e a colonialidade do poder.

A colonialidade do poder irá se estender para a forma como os sistemas políticos atuam, na maneira como o vigor das instituições corroboram para o desenvolvimento e ampliação do sistema capitalista no tempo em que vivemos (PRADO, 2020, p. 146). Há atuação dos sentidos coloniais também na materialidade da vida, nas lógicas da economia e na política, institucionais e das relações sociais.

Já a colonialidade do saber irá atuar por cima da edificação de conhecimento, relegando assim o que é digno de ser compreendido e a forma como irá se construir informação e conteúdo sobre o mundo. Esta faceta da colonialidade classifica tudo o que foge de suas cadeias de significação como marginal e desviante e constitui as epistemologias realizadas pelos colonizadores como a norma e o centro (KILOMBA, 2020).

A colonialidade do ser “se fundamenta na obliteração das diferenças a partir de um discurso de universalidade do humano centrada no sujeito imperial (europeu, moderno, branco, heterossexual) em face de um sujeito subalternizado, racializado e generificado” (MIGNOLO, 2005 apud PRADO, 2020, p.146). Por meio desta construção de sentido, o ser colonizado é sempre visto enquanto o outro, o exótico, enquanto a vivência dos sujeitos brancos é vista como universal e padrão.

Por fim, a colonialidade do poder se relaciona com os modos pelos quais a modernidade explora e domina os povos denominados como inferiores, ao tomar as direções da cultura e da política, por exemplo; a colonialidade do saber domina a forma como a produção de conhecimento acontece, que temas são ou não relevantes e a epistemologia em si; já a colonialidade do ser vai abordar a subjetividade dos indivíduos, as experiências de vida dos colonizados e até mesmo sobre o idioma e a linguagem (MALDONADO-TORRES, 2007, p.130).

A ideia presente aqui é de que a colonialidade pode ser vista e definida como o padrão de poder que surgiu a partir do colonialismo e que busca oprimir e coagir o colonizado a seguir as ordens, ideais e ideologias do colonizador. Entretanto ela também acaba por transbordar essas noções, se mostrando como uma forma de dominação transversal, afetando a subjetividade e se mostrando atuante além do que pode ser previsto e delimitado. De forma que “a colonialidade refere-se, em primeiro lugar, aos dois eixos² de poder que passaram a operar e a definir a matriz espaço-temporal do que se chamou América” (MALDONADO-TORRES, 2007, p.131). Tais eixos implicam na diferença que há entre o colonizado e o colonizador, o que por sua vez edificou o preconceito e o tornou uma normalidade essencial para manter o sistema capitalista atuante e vigente, assumindo assim o controle sobre as formas de trabalho e seus recursos (QUIJANO, 2000b, p. 533 apud MALDONADO-TORRES, 2017). Portanto, quando vemos os autores se referirem às formas de trabalho, percebemos a escravidão como a principal maneira de se manter o Estado colonial brasileiro, e o trabalho precário — e perverso — com o qual diversos indivíduos de classe baixa e negra ainda precisam lidar na atualidade.

Assim, segundo Maldonado-Torres (2017), podemos definir que o colonialismo se apresenta como um situação política formal, abrangendo o campo da política e da economia,

² Aqui compreendemos esses eixos como a edificação dos padrões que virão a definir as discriminações entre os colonizados e os colonizadores — vide a ideia de raça e todo seu significado que impulsionou práticas horribas contra todos aqueles que eram considerados, neste contexto, não-brancos (colonizados). E o segundo seria justamente a prática na estrutura de trabalho vigente no colonialismo, a escravidão, e em como aqueles classificados como os outros assumiriam o papel de objetos e mão-de-obra, sendo descreterizados completamente daquilo que conhecemos como “humanidade”.

no qual a autoridade de uma nação está ligada às vontades e normas de uma colônia. Enquanto a colonialidade se expõe a partir da lógica de poder — advindas do colonialismo moderno — que não se coloca de uma maneira “formal” apenas, mas que se alarga nas maneiras que se concebem cultura, trabalho, poder e também a subjetividade daqueles que são colonizados.

(...) colonialidade refere-se a um padrão de poder que surgiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de se limitar a uma relação de poder formal entre dois povos ou nações, refere-se ao modo como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam, por meio do mercado capitalista mundial e da ideia de raça (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131).

Com a matriz colonial de poder em nossas vivências percebemos que as raízes desse sistema se alastraram para a atualidade. Principalmente ao vermos que o racismo, um dos principais pilares da colonialidade, que atua como um espectro da lógica vigente que restou do sistema colonial conecta este sistema de opressões até a contemporaneidade, uma vez que há a conexão explícita entre ele, o colonialismo e a colonialidade. A colonialidade integra a lógica do capitalismo, tal qual o racismo, como aponta Mbembe (2018), pois a raça se apresenta como um elemento forjado pela colonialidade. Assim, podemos dizer que ela se apresenta como uma categoria moderna que emerge do padrão de poder colonial, para sustentar o “progresso” e o novo mundo que estava sendo (des)construído³. Assim, por meio deste produto, há a legitimação da violência e da tentativa de aniquilação das culturas dos povos de África e seus descendentes, assim como dos diversos povos indígenas, que são originários da América Latina.

O novo sistema de dominação social teve como elemento fundador a ideia de raça. Esta é a primeira categoria social da modernidade. Visto que não existia previamente – não há rastros eficientes dessa existência –, não tinha então, como tampouco tem agora, nada em comum com a materialidade do universo conhecido. Foi um produto mental e social específico daquele processo de destruição de um mundo histórico e de estabelecimento de uma nova ordem, de um novo padrão de poder, e emergiu como um modo de naturalização das novas relações de poder impostas aos sobreviventes desse mundo em destruição: a ideia de que os dominados são o que são, não como vítimas de um conflito de poder, mas sim enquanto inferiores em sua natureza material e, por isso, em sua capacidade de produção histórico-cultural (QUIJANO, 2005, p.17).

Ao nos ser revelado que a raça é fruto da modernidade conseguimos entender a perversidade instaurada por ela. A narrativa complexa é sustentada a partir de uma falsa ideia de salvação: uma das justificativas elaboradas para sustentar a escravidão era a necessidade dos povos e sujeitos que vieram de África de terem suas almas salvas. Tal justificativa privilegia

³ Trazemos o seguinte argumento e estilização na forma de apresentar o conceito, pois acreditamos que já havia um povo, uma cultura e diversas etnias presente no território invadido — que devido a produção de um esquecimento histórico é denominada descoberta — que foram aniquiladas pelo colonizador em uma tentativa de apagamento e subjugação daqueles sujeitos.

alguns enquanto humanos e “coisifica” outros sujeitos em prol de um avanço/progresso — age por uma matriz histórico-estrutural excludente, que impera como o principal esqueleto da sociedade contemporânea.

Desta forma, ao observar como estes sentidos ainda estão vivos, mesmo com o fim do sistema colonial, a colonialidade permanece efetiva, dando indícios de que não basta a independência da colônia para acabar com tal mal, uma vez que o fim deste sistema “não implica descolonização na medida em que há lógicas coloniais e representações que podem continuar existindo depois do clímax específico dos movimentos de libertação e da conquista da independência” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28).

Um fator relevante para observar o mundo, dentro dos contextos apresentados, é a época na qual se deu início à crise e à catástrofe colonial: a modernidade. É inegável o quanto a modernidade e a colonialidade estão entrelaçadas, de forma que é possível afirmar que a colonialidade é constitutiva da modernidade. Vemos como ela “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (MALDONADO-TORRES, 2017, p.2).

O trabalho coletivo desses e de outros autores leva em consideração que, ao invés de conceber o colonialismo como algo que aconteceu na modernidade em conjunto com outros períodos históricos, é mais sensato afirmar que a modernidade por si só, como uma grande revolução imbricada com o paradigma da “descoberta”, tornou-se colonial desde seu nascedouro. Isso leva a uma mudança no modo de se referir à modernidade ocidental: de modernidade simplesmente, como o oposto ao pré-moderno ou não moderno, para modernidade/colonialidade, como oposto ao que está além da modernidade. É esse “além da modernidade”, em vez de simplesmente independência, que torna-se o principal objetivo da descolonialidade (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 32).

Logo, é preciso olhar com certa desconfiança para os discursos e as narrativas estabelecidos a partir do ponto de vista da modernidade, caso eles desconsiderem as vivências que foram violentadas no processo de instituição desta época, uma vez que eles são constituídos de um olhar eurocêntrico e tendem a serem parciais, voltados para a sua versão do mundo. Essa perspectiva muitas vezes ceifa diferentes vivências e narrativas, privilegiando o ponto de vista europeu e silenciando as vozes e os enfoques daqueles que um dia foram colonizados.

Uma forma de provar a presença da colonialidade enquanto um dos pilares que edificaram a modernidade é a dinâmica de olhar para o passado, analisar quando foi que o colonialismo começou a apontar no horizonte e a se estabelecer. Mbembe (2018) irá nos dizer que o tráfico negreiro e o estabelecimento da escravização de pessoas — a partir do tom da pele — são elementos constituintes da modernidade. Então, pode uma época e um ideal, que

surgiu da violência e do fim de povos e culturas para se estabelecer, ser bem-sucedido na criação de uma nova sociedade de fato inclusiva e “libertária”?

A transnacionalização da condição negra, foi, portanto, um momento constitutivo da modernidade, tendo sido o Atlântico o seu lugar de incubação. Essa condição abarcou em si um inventário de situações muito contrastantes, indo do escravo traficado, convertido em objeto de venda, ao escravo por condenação, o escravo de subsistência (criado doméstico perpétuo), o escravo parceleiro, o meeiro, o manumisso, ou ainda o escravo liberto ou o escravo de nascença (MBEMBE, 2018 p.36-37).

Por meio deste modo “moderno” de ser no mundo, a violência cometida é endossada por este ideal de civilização e desconsiderada, e até mesmo replicada, ao longo do tempo. Este ato deslegitima a dor e os traumas das vítimas da colonialidade, em um movimento que normaliza a morte e a destruição, principalmente quando se trata de vidas não-brancas. Ou seja, a modernidade legitima a destruição e o genocídio daqueles vistos como subalternos, no entanto, a violência não é expressa apenas de forma física, mas também na tentativa de aniquilação do estilo de vida, das formas de ser e agir, do conhecimento e, até mesmo, do espírito dos “colonizados”.

A partir deste momento conseguimos ter noção de como a colonialidade age de forma que se retroalimenta e reforça seus aspectos por si mesma. A violência engendrada por ela não só fere os indivíduos expostos e colocados enquanto colonizados como perpetua essa prática e a edifica como a normalidade. Logo, a desumanização não só violenta como também age conforme se reinventa e — se esconde a plena vista — na nossa sociedade.

A colonialidade, desta maneira, se disfarça por trás de falsos discursos civilizatórios e naturais de forma que é difícil notar e conceber sua engenhosidade bruta e violenta. Por isso, dito acima que é necessário estabelecer uma desconfiança dos discursos da modernidade e da sua farsa de liberdade.

formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e inibição que torna consideravelmente mais leve a tarefa das forças da ordem. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder, interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros e de "desorientadores". Nas regiões coloniais, ao contrário, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contacto com o colonizado e o aconselham, a coroadas ou com explosões de napalm, a não se mexer. (FANON, 1979, p.28)]

Vemos como a luta decolonial se faz fundamental na destruição e na ruptura de tais práticas, uma vez que a decolonialidade existe com o objetivo de ir contra e superar a colonialidade, suas construções de sentidos e simbolismos, assim construindo novas formas de se pensar a temporalidade, a história, o conhecimento e nossa subjetividade — diferente da instituída pela colonialidade—, na tentativa de romper com os fundamentos trazidos pela

modernidade/colonialidade, mas não em um sentido de volta ao passado e sim na intenção de edificar algo novo.

O movimento de se olhar e nomear este encadeamento sócio-histórico de dominação como colonial é um ato por si só decolonial (MIGNOLO, 2007), posto que ele busca identificar as opressões retratadas como normais e comuns e traçar possíveis formas de superação e ação contra ela.

A decolonialidade tenta romper a noção de destruição e pulsão de morte, presente no cerne da colonialidade, e lança seu olhar e espírito rumo à construção de uma nova realidade. Este giro nos permite sonhar e idealizar um mundo onde as diversidades são respeitadas e endossadas, constrói uma nova jornada possível de vida, edificando novas formas de ser, novas narrativas sobre o passado e novos meios de se agir.

No entanto, a decolonialidade não só vive de sonhos e olhares ao futuro, também nos permite e nos arma contra algumas armadilhas deixadas pelo colonialismo. Ela nos alerta sobre a presença das lógicas da colonização, mesmo após o fim dos regimes coloniais e nos apresenta ferramentas para encarar e combater esses sentidos opressores e violentos.

A lógica decolonial não pretende destruir as práticas, que se mantêm vigentes, da colonialidade para fundar o novo mundo onde novas cadeias de opressões sejam construídas e efetivadas, muito menos busca incorporar um novo tipo de homogeneização e edificação do que é comum ou não. A nova forma proposta busca romper com a percepção de tempo e espaço conforme imposta pelos colonizadores, encorajando a diversidade e construindo uma sociedade com elementos que se diferem da violência costumeira a qual estamos inseridos.

A teoria decolonial, como abordarei aqui, criticamente reflete sobre nosso senso comum e sobre pressuposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo em que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 29).

Logo, se a construção de um novo modelo for se assemelhar ao que age na colonialidade, ela não pode ser chamada de uma perspectiva decolonial. Por fim, é necessário compreender que a visão decolonial do mundo precisa ultrapassar a esfera da teoria e ser aplicada em outras esferas. O espírito de comunidade e a edificação de um projeto de novo mundo é uma das essências da decolonialidade, assim, se ela ficar presa às teorias e à academia, ela, por si só, se tornará falha e incompleta.

1.2 Raça: uma ficção útil de nossa realidade

Antes de mergulharmos nas lógicas de sentido que envolvem as classificações de raça e suas relações de poder, é necessário entendermos que este não é um termo estático. Ou seja, há inúmeros sentidos e compreensões sobre ele. Ainda mais, como iremos ver a seguir, a relação arbitrária com que este termo é forjado e exposto no seio social, numa tentativa de consolidar certas relações de poder como naturais e inerentes à humanidade, o que aumenta a amplitude de seus significados ao mesmo tempo em que o complexifica.

No entanto, mesmo que essa seja uma classificação ficcional — isto é uma categoria montada e construída com um objetivo fechado para justificar atos violentos e dominadores — isso não faz com que o impacto sobre a vida das pessoas seja irreal ou uma mentira. Pelo contrário, mesmo que seja algo forjado pela colonialidade, ele age sob a materialidade e a história, sendo, inclusive, responsável por inúmeras catástrofes e crimes ao longo do tempo (MBEMBE, 2018).

Desta forma, só é possível lançar o olhar sobre tal relação se, também, fizermos um movimento de olhar para as relações históricas e culturais diante das estruturas que regem e interagem com os sujeitos em nossa sociedade. Assim, para interpretar as dinâmicas raciais, é necessário também entender sobre a história, ou melhor dizendo, sobre como a história é contada e abordada.

1.2.1 Raça enquanto classificação

Ao direcionar nosso olhar para o passado, vemos que a raça é um termo originalmente utilizado na área da biologia e foi forjada para o campo social numa tentativa de justificar diferenças entre as diversas culturas e, o que hoje entendemos como, etnias da humanidade. Com este movimento podemos perceber também uma certa hierarquização das raças, dentre as quais havia a que era considerada plenamente humana e civilizada, a branca, e a que estava em um degrau menor de humanidade, com características animalizadas e até mesmo imorais — como a negra, a amarela e etnias que divergem da branquitude —, como nos diz Munanga (2003).

Essa forma de pensar permite que se operacionalize nossa maneira de interpretar a realidade, o que faz com que, nesta lógica, o conceito de raça sirva para que legitime as opressões e dominações, o que acaba por desembocar em uma hierarquização que resultou no racismo (MUNANGA, 2003, p.2).

Tais conceitos tornam propício o surgimento do “racismo científico”, que por meio do conhecimento e das imposições da época — meados do século XVI e XVII — afirmava que

existia uma diferença entre pessoas negras e brancas para além das socioculturais. Isso resultou em argumentos do campo da biologia, infundados pelo conhecimento que possuímos hoje, tal qual nos aponta Munanga (2003), que justificava a falsa argumentação de que a branquitude era o ápice da humanidade, enquanto as demais raças eram uma espécie de elo perdido.

Infelizmente, desde o início, eles se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação (MUNANGA, 2003, p.5)

Por mais que haja diferenças culturais entre as etnias, elas não possuem nenhum respaldo biológico para existirem, conforme nos é apontado por Munanga (2003); entretanto, isto não quer dizer que ela, a diversidade entre os grupos raciais, não influencie e imponha certas lógicas de poder e opressão sobre os indivíduos. Pelo contrário, a raça se torna um importante modo de compreender as relações políticas e, com o avançar da história, os métodos, surgidos com base no conceito das raças, e práticas foram se afinando e interagindo com o poder, o conhecimento e a subjetividade dos sujeitos.

Assim, conforme observamos com o passar dos anos, vemos a raça como uma justificativa para a tomada de inúmeras decisões e atos violentos e dolorosos contra aqueles que eram vistos como inferiores — pessoas não-brancas⁴. Essa forma de agir e pensar teve como epicentro a expansão burguesa, a saída da Idade Média e a expansão da cultura renascentista, de forma a ter como marco o início da modernidade. Logo, podemos definir que a razão, tão defendida pela perspectiva moderna/iluminista de ser atuar e estar no mundo, é a responsável pela instituição dessa lógica que decide quais corpos podem ter uma vida plena e segura e quais aqueles que são descartáveis e transformados em coisas.

⁴Nos estudos étnico-raciais, muitos pesquisadores utilizam da nomenclatura "não-brancos" para definir e denominar todos os grupos que diferem da branquitude. Este movimento é útil para compreendermos sobre quem falamos, no entanto, também se mostra uma definição problemática, uma vez que estamos nos baseando em pessoas brancas, que a partir do ponto de vista expresso aqui são os perpetuadores de violência, ou, ao menos, aqueles que se beneficiam da condição raça/racismo. A nomenclatura parece reforçar a lógica de que eles, os brancos, são universais e nós, a exceção. Outra forma de se referir a tal grupo é o termo “racializados”. Entretanto, resvalamos em outra problemática, uma vez que escolher esta palavra reforça a ideia de que a branquitude não tem raça, o que gera um paradoxo para a forma como se enxerga essas discussões. Não apresento aqui uma solução para esta questão problemática, mas acho interessante para o debate pensar nas condições e lógicas aqui apresentadas.

Almeida (2019) afirma que o contexto histórico do século XVI foi o que incentivou o surgimento do conceito de raça, já que ao começo do questionamento do papel do ser humano na sociedade iria resultar em uma multiplicidade de questões. Agora, o que antes era voltado para o sagrado e religioso mudou, assim

o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no homem universal (atentar ao gênero aqui é importante) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas (ALMEIDA, 2019, p.25).

O momento encarado como amplitude da liberdade do ser humano não se deu de forma semelhante para todas as pessoas. Alguns grupos sociais foram massacrados e oprimidos, escondidos por trás da lente da razão colonial que surgia no horizonte. Isso fez com que uma “pseudociência” das diferenças raciais justificasse as diferenças e opressões, em um sentido do racismo científico. Nesta conjuntura, iremos ver que a ideia de *homem* — na figura do ser masculino, heterossexual e branco — que parece tão intuitiva é na verdade um artifício muito bem construído e amarrado.

A modernidade/colonialidade definiu quem era homem (humano), cercando as pessoas que estavam mais próximas deste ideal e quem estava mais distante. Quanto mais próximo do ideal da humanidade (o homem cisgênero, heterossexual e branco) mais recorrentes eram seus privilégios e mais a alta sua posição na hierarquia social. De forma que, quanto mais distante do ideal da humanidade, mais vulneráveis à violência do Estado, da sociedade e dos indivíduos tidos como humanos plenos, outros sujeitos se encontravam. Podemos ver a raça como um dos divisores armados para separar, segregar e hierarquizar esta dimensão sócio-histórica. Sendo assim, homens e mulheres pretas eram mais sujeitos à agressão física, psicológica e social, já que muitas vezes mal eram compreendidos como humanos.

Desta forma, não é errado afirmar que a concepção atrás de raça servia justamente para nomear e classificar qualquer humanidade que fugia do “comum” da Europa, o que ajudava a enfatizar o sentido de inferioridade imposto pela classe dominante. Só possuíam, assim, direito à liberdade e a uma vida plena aqueles que eram “humanos puros”. Ou seja, “a noção de raça permitia representar as humanidades não europeias como se tivessem sido tocadas por um ser inferior. Seriam o reflexo depauperado do homem ideal, de quem estariam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável” (MBEMBE, 2018, p.41-42).

O desenvolvimento da noção de civilização e liberdade imposta pelo grupo hegemônico é, no mínimo, contraditório e levanta alguns questionamentos. Por meio da necessidade de

legitimar seu poder político, a instituição da classe hegemônica — composta por pessoas brancas e europeias — inventou o mito que comprova sua superioridade, como nos diz Mbembe (2018), onde eles são considerados o universal, a regra, os mais civilizados. Entretanto, essa civilização, evocada pelos ideais da colonialidade, é autorizada a cometer atos horrendos e violentos, em nome da moral e da ordem, sendo o ideal de civilização proposto por eles.

A engenhosidade da estrutura racista age exatamente desta forma. A dor, o sofrimento e a perda daqueles considerados não-humanos não irão contabilizar como algo de fato horrendo e violento, uma vez que estes corpos são considerados excedentes e não dignos de solidariedade e compaixão. Um preço a se pagar pelo progresso e pelo bem da civilização. Assim, a tragédia do povo preto, amarelo, do povo indígena é um “mal necessário” no alicerce da modernidade, uma vez que essa violência e essa tragédia são pilares necessários para que o ocidente alcance seu potencial.

Através dos pontos levantados anteriormente, é possível compreender com mais facilidade que o racismo ultrapassa a esfera da ofensa e violência direta e física, ao se articular com o pensamento de toda uma sociedade e se fazendo uma normalidade do cotidiano, das instituições e da própria história. Este mesmo aparato que forjou o conceito de raça e racismo, foi também o que permitiu a execução de um genocídio calculado contra a população negra no Brasil, transformando africanos e seus descendentes em indivíduos escravizados e objetificados, o que autorizou e promoveu o tráfico de seres humanos no país.

1.2.2 Escravidão e Dor: o racismo no passado brasileiro

O Brasil carrega em sua história várias tragédias proporcionadas pelo próprio Estado — e pela coroa portuguesa, antes disso — como a escravidão, por exemplo. Este processo começou em meados do século XVI com africanos escravizados⁵. A escravização de pessoas negras vindas da África, depois consequentemente seus descendentes, foi um ato extremamente contraditório e violento, que feria concepções importantes da humanidade, como o conceito de vida, de liberdade, de igualdade e que, por fim, também feriram os conceitos do Liberalismo, vigente na época (LEITE, 2017, p.65-66).

⁵ Importante frisar aqui que o povo africano e seus descendentes não foram as únicas vítimas da colonização. É preciso lembrar que os indígenas, povo originário desta terra, também foram alvos de violências horrendas e constantes, das quais percebemos os reflexos na atualidade

Importante vermos e caracterizarmos este momento histórico como o início do genocídio da população preta no Brasil⁶. Entretanto, ele não é um genocídio preso e travado no tempo e no local (FURTADO, 2019): há um genocídio no momento histórico referido anteriormente, mas podemos ver que há uma série de desdobramentos e resquícius deste momento até o hoje. Assim, o genocídio negro atravessa as dimensões do espaço e do tempo, não podendo ser contido em um determinado período histórico, mas reverberando a partir dele.

De toda forma, é importante situar que, historicamente, o pontapé do colonialismo foi justamente o movimento da expansão marítima (XV-XVII), tanto da coroa portuguesa quanto de outros países europeus, o que resultou na ocupação forçada dos territórios da América e da África. Durante esta ocupação, o uso de violência era a norma para a edificação das colônias e amplificação do poderio político e territorial das chamadas metrópoles. Vemos com esta ação a imposição da lógica por trás do conceito raça/racismo, a desumanização dos povos não-brancos que compunham a força motriz do colonialismo.

Colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta”; e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais (MALDONADO-TORRES, 2020, p.36).

A escravidão integra o passado do país: isto não é possível negar. O tráfico, que foi responsável pela comercialização de milhares de pessoas vindas do continente africano, era uma normalidade do período colonial. Após serem raptados de seus lares, os indivíduos desembarcavam em terras brasileiras e serviam de mão de obra para a maioria dos trabalhos braçais da colônia, o que resultava em trabalho forçado, desumano, sem nenhuma condição de segurança.

A catástrofe programada da escravidão perdurou desde o início do período colonial até a proclamação da Lei Áurea (lei n. 3.353), em 13 de maio de 1888. Até a conquista do povo preto pela abolição da escravatura, foram séculos de tortura constante e violências degradantes. Através desta lógica, Albuquerque e Fraga Filho nos dizem que “por mais de trezentos anos a maior parte da riqueza produzida, consumida no Brasil ou exportada foi fruto da exploração do trabalho escravo” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 65). Todavia, esta não é a única realidade por trás deste acontecimento histórico.

Quando o imaginário da época da escravidão surge em nossas mentes, algumas das imagens que dominam esta narrativa colocam os negros e negras em um papel passivo e quieto.

⁶ A violência continua a atingir os povos pretos constantemente, até os dias de hoje, pessoas negras morrem quase três vezes mais quando comparado a pessoas não negras, de acordo com o Atlas da Violência de 2019.

É como se essas pessoas tivessem aceitado o destino e as imposições de bom grado, no entanto, esse olhar ignora os levantes de resistência, tão corriqueiros entre os escravizados.

A escravidão, uma nefasta prática de desumanização, coisificação e comercialização de pessoas, fora uma atividade bastante lucrativa, porém difícil de administrar. Os entraves a esta eram impostos pelas próprias vítimas da escravização, os negros africanos, que responderam desde sempre ao processo de coisificação, com as mais variadas formas de resistência (LEITE, 2017, p. 67).

As rebeliões, as tomadas de navios negreiros, o assassinato de portugueses, as fugas e as instituições de Quilombos eram práticas e atos de resistência da população escravizada, numa tentativa de recuperar a humanidade roubada e sua liberdade. Pensar e rememorar estes atos é, também, uma forma de resistência, já que ao realizar este movimento estamos reinserindo o negro no centro da história— em dois aspectos: sobre quem está contando este acontecimento e quem está protagonizando estes acontecimentos.

O próprio ato da abolição da escravatura carrega as marcas do racismo, através da invisibilização da negritude no processo. A decorrência da assinatura da Lei Áurea carrega dos problemas principais: o apagamento da negritude no acontecimento e a não reparação e a não inclusão do povo preto na sociedade brasileira. O primeiro problema desconsidera toda a pressão feita pela população escravizada, o que apaga a força das revoltas, rebeliões, fugas e insurreições contra os senhores de escravos. Além disso, o movimento abolicionista — que envolvia tanto pessoas negras, não brancas e brancas — exercia poderosa pressão para o fim da manutenção do sistema escravocrata. É possível afirmar que este é um triunfo dos próprios sujeitos escravizados, a partir de cada forma de resistência por eles apresentada. “Nos últimos anos de existência da instituição escrava, a resistência negra ganhou reforço do abolicionismo, movimento composto por sujeitos livres e contrários à manutenção do sistema escravocrata.” (LEITE, 2017, p. 66). Há, inclusive, uma tentativa — uma falácia que tenta impor a monarquia brasileira como heróis nacionais — de homenagear a Princesa Isabel pela proclamação da Lei Áurea.

Já o segundo problema diz respeito a situação que o povo negro foi deixado após a abolição. Não houve nenhuma forma de reparação do dano e da violência que foram cometidos contra eles e seus descendentes. Logo, o povo preto ocupou um lugar marginalizado na sociedade, relegado a situações sub-humanas, sem terras, sem forma de sustento e sem um caminho de integração à sociedade que ajudaram a construir com o próprio esforço. Assim, “a libertação não significou a instituição automática dos direitos de cidadania dos ex-escravos. Estes, precisaram organizar movimentos de luta pela defesa de seus direitos, bem como contra

os estereótipos, racismo e preconceitos que os vitimaram na sociedade de classe brasileira” (LEITE, 2017, p. 66).

As marcas no contexto histórico brasileiro foram profundas e ocasionaram uma sucessão de acontecimentos que prorrogou a estrutura racista da época do Brasil colônia até os dias de hoje. Por mais que tenha havido a abolição, a exclusão dos negros dos espaços centrais da sociedade provocou pobreza para a população e promoveu a desigualdade social da negritude de forma mais drástica em relação ao restante da população brasileira.

Diante de tais eventos e destas reflexões, compreendemos que o racismo transcende a esfera individual. Assim, ele não deve ser encarado apenas enquanto uma patologia social, um desvio de caráter, como nos aponta Silvio Almeida (2018). Conforme o autor, falar sobre racismo é compreender como o ideal de ser humano foi edificado e construído através da filosofia moderna. A consciência que possuímos sobre a humanidade não é dada e nem puramente intuitiva ela foi criada e produzida. Ou seja,

Falar de como a ideia de raça ganha relevância social demanda a compreensão de como o homem foi construído pela filosofia moderna. A noção de homem, que para nós soa quase intuitiva, não é tão óbvia quanto parece: é, na verdade, um dos produtos mais bem-acabados da história moderna e exigiu uma sofisticada e complexa construção filosófica (ALMEIDA, 2018, p. 25).

Através da crítica do pensamento moderno e do entendimento dos desdobramentos da história brasileira, conseguimos avançar e enxergar que o racismo é algo estrutural. O pensamento do homem enquanto um ser outro que é fortemente trabalhado pelo vazio e falta de “valor” (MBEMBE, 2018), integra a normalidade de nossas instituições, a forma como as relações de poder está dada e impregnada no nosso dia a dia.

Ao lançar nosso olhar para a estrutura social, vemos que o racismo não é uma exceção à forma como as pessoas se comportam e agem e, sim, a normalidade no seu *modus operandi* diante dos indivíduos que compõem esta lógica. Por isso, não podemos afirmar que as instituições sociais são racistas por si próprias, pois as instituições refletem comportamentos e ações contidos e expressos pela estrutura social. Isso também ocorre quanto à forma de agir dos sujeitos.

Entretanto, é importante frisar que o racismo ser entendido enquanto estrutural não inibe que os sujeitos, corporações e instituições sejam responsabilizados pelos seus atos. A compreensão da forma como estamos organizados em nossos contextos não pode isentar ninguém das consequências de suas ações, mas serve para que consigamos ter consciência sobre as relações de poder em nosso entorno e refletir sobre tais informações.

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até

familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas (ALMEIDA, 2018, p. 50).

Mesmo com o fim do colonialismo como política de Estado, e também o fim da escravidão, não houve uma reparação com aqueles sujeitos que foram prejudicados por esse sistema político, assim a maneira como a sociedade foi estruturada após isso permaneceu com uma cadeia de desigualdades e opressões bastante similar a que antes estava vigente. Ainda que se tenha mudado e rearranjado certas instituições — houve a destituição do sistema escravocrata, o sistema das colônias foi findado, por exemplo —, algumas posições se mantiveram: a opressão de homens e mulheres negros e negras, que continuam a sofrer os resquícios e as lógicas presentes na escravatura brasileira.

Assim, o racismo age como um encadeamento que, por meio de suas implicações histórico-políticas, constrói as vias para que aqueles que são compreendidos enquanto grupo racial, e que são marginalizados e encarados enquanto subalternos, sofram e sejam discriminados por este fator — a raça (ALMEIDA, 2018, p. 51). Portanto, é possível conceber que raça é um conceito que só pode ser compreendido através de sua relação com os aspectos sociais, históricos e políticos de uma sociedade. Para que haja entendimento de toda essa estrutura, é necessário também compreender a história e, além disso, as lógicas de entendimento que temos do tempo e da memória, os quais irão resultar na forma que percebemos a realidade à nossa volta.

Por mais que saibamos que biologicamente não há diferença nenhuma perante as etnias, de forma que não há nenhuma vantagem ou desvantagem genética, nosso contexto sócio-histórico foi organizado de modo que culturalmente existem significados e sentidos sobre o eixo raça-etnia que impactam nosso dia a dia e a estrutura social na qual estamos inseridos. Assim, a raça se tornou uma importante noção de classificação social para compreendermos as lógicas de poder nas quais estamos envolvidos.

1.2.3 Raça e a subjetividade

É preciso então pontuar que a forma como se entendem os padrões que regem gênero, classe, sexualidade, nacionalidade, etnia e raça são incluídos nos modelos de identidades falidos e que, por muito tempo foram compreendidos como unificados e simples (Hall, 2006). Quando nos aliamos a ideia de Hall (2006), que irá complexificar as noções identitárias,

conseguimos entrar em consonância com Mbembe (2018) e ver que raça e racismo se apresentam como “uma forma de representação primária”, redutores na forma de entender um indivíduo ou um grupo de indivíduos, neste caso a negritude. Logo, a partir do momento em que tentamos compreender o mundo de forma diferente àquela que a colonialidade nos propõe, percebemos que as identidades não são simplórias e muito menos únicas. Em diálogo com o pensamento de Mbembe, é possível chegar à conclusão de que o racismo e o conceito de raça servem justamente para desumanizar e oprimir as pessoas negras, vindo de uma edificação de sentido branca e eurocentrada.

Por isso, além de observar como os indivíduos e suas identidades interagem com a estrutura que os cercam, também é necessário se debruçar sobre como o racismo recai sobre a subjetividade dos indivíduos pretos, uma vez que um ato e uma atmosfera de tamanha força e agressividade, como o racismo, tende a imprimir terríveis marcas e cicatrizes nos indivíduos.

Diante da forma de violência expressa e mantida pela decolonialidade é esperado que haja consequências diretas sobre isso na vida dos sujeitos vítimas deste processo, e também para relações com a estrutura e instituições de nossa sociedade. Quando nos deparamos com essas cicatrizes — Mignolo confere o nome de ferida colonial — podemos perceber as marcas deixadas pelo sistema colonial na atualidade. Não devemos apenas enxergar esse fenômeno como um lamento, mas também uma maneira de resistência e combate ao esquecimento e invisibilidade proporcionados pela colonialidade, que sempre tende a apagar e excluir das narrativas o sofrimento causado por ela. Logo, ao revelar a ferida colonial estamos questionando a colonialidade e indo contra seu princípio de ausência.

A ferida colonial é uma marca histórica constituinte da estrutura social e, no entanto, muitas vezes é negligenciada ou esquecida, vista como algo pertencente a um passado não problemático (nem problematizável). Ao olhar para ela, encara-se as memórias dela derivadas, torna-se possível narrar e reivindicar um outro lugar no tempo histórico e encampar gestos de crítica e resistência. Compreender essa ferida é, então, importante enquanto memória, pois quando se resiste ao seu esquecimento e apagamento, entende-se como o passado se torna manifesto no cotidiano pelas múltiplas colonialidades que cercam a vida social. Por isso, conforme Mignolo (2007), o retorno à ferida colonial, é potente: tal gesto conduz ao entendimento da profundidade da experiência da colonialidade no mundo social, permitindo a constituição de uma abertura à liberdade de pensamento e a outras formas de vida, estimulando, assim, um processo de transformação social (PRADO, 2020, p. 145-146).

Grada Kilomba, uma autora da atualidade que abarca temas como raça, gênero e decolonialidade, nos alerta sobre o “princípio da ausência” no prefácio de *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020). Kilomba irá nos dizer que “este princípio de ausência, no qual algo que existe é tornado ausente, é uma das bases fundamentais do racismo” (2020, p. 12), de forma que

quando pessoas negras existem e são colocadas de fora da visibilidade é como se esses indivíduos fossem abandonados da faceta da existência.

O princípio da ausência afeta a forma como pessoas pretas podem vir a se relacionar com o mundo. Afinal, a partir do momento em que um sujeito é desumanizado sobre diversas frentes e situações, como é possível ultrapassar esta imposição? Fanon (2020), teórico que aborda os conceitos de raça e identidade negra, nos fala que, por mais que seja difícil compreender e ouvir isso, o negro, em um sistema racista, não é considerado uma pessoa. A partir deste movimento ele levanta a reflexão sobre esse ideal de humanidade que não nos abarca — sujeitos não-brancos.

Logo, não é estranho quando Fanon afirma que há um só caminho para se alcançar quando se é negro, que é almejar o local do branco (2020), uma vez que da forma como os aspectos do sistema de raça são arranjados aparenta que apenas neste local é possível ter uma vida plena e completa. Isso se dá porque “existe uma zona do não ser, uma região extraordinária estéril e árida, uma encosta perfeitamente nua, de onde pode brotar uma aparição autêntica. Na maior parte dos casos, o negro não goza da regalia de empreender essa descida ao verdadeiro inferno” (FANON, 2020, p. 22).

Uma das causas para que esse sistema se mantenha é que o negro é responsabilizado por tudo que é considerado ruim e errado na nossa sociedade. Assim, quando nos referimos ao preto ou preta, o imaginário que é despertado é a pessoa emotiva, agressiva, pouco inteligente, criminosa, marginal — no sentido de ser posta à margem da sociedade de fato — e inúmeros outros adjetivos colocados como negativos.

Então na divisão na qual se há o que é bom e o que é ruim, existem dois polos, o da negritude e o da branquitude, sendo o que é considerado positivo é destinado aos brancos e o que é interpretado como negativo é voltado aos pretos. Assim, o que é bom, de acordo com os conceitos estabelecidos pela raça, integra o “eu” e o que é visto como ruim é relegado ao “outro”, ao inferior, neste caso ao sujeito preto ou preta, tal qual como nos aponta Kilomba:

Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo. O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (2020, p 36-37).

O indivíduo negro, portanto, enquanto fruto da violência do racismo é uma projeção dos brancos, se tornando tudo que eles desvalorizam ou renegam sobre si próprios e sendo o

oposto de suas idealizações e almejos. Logo, o racismo e o ideal de raça agem como essa noção espectral e pungente sobre nossos corpos, partindo de um local inventado e fabricado pelos brancos. A partir desta percepção podemos afirmar que estas “fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco. Tais fantasias são os aspectos negados do eu branco reprojatados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmas/os” (KILOMBA, 2020, p. 38). Conseguimos ver, inclusive, que o “racismo à brasileira” funciona de forma similar, uma vez que inúmeras vezes os pretos e pretas são vistos enquanto a culpa para o não desenvolvimento do país ou de nosso atraso (PANTA, PALISSER, 2017). No entanto, não devemos tomar isso enquanto uma articulação natural e presa a normalidade, pois

o negro não existe enquanto tal. Ele é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um corpo de extração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento. Sujeito a corveias de toda ordem, o negro é também o nome de uma injúria, o símbolo do homem confrontado com o açoite e o sofrimento, num campo de batalha em que se opõe facções e grupos social e racialmente segregados (MBEMBE, 2018, p. 42).

Essas provocações inclusive nos ajudam a perceber que o negro enquanto este ser outro e excluído, com todos os valores, injúrias e pressões, não é assim “naturalmente” ou de forma inata. Na realidade, essa concepção e identidade é fabricada perante a uma lógica cruel e violenta.

1.3 História, Tempo e Memória

Os braços da colonialidade se estendem para inúmeras dimensões da nossa sociedade. Afetando, como vimos anteriormente, a forma como concebemos o poder, a subjetividade e o conhecimento. Por isso, não seria um equívoco considerar que ela interfere na forma como percebemos e interagimos como a história, a temporalidade e a memória. A linha de pensamento presente na decolonialidade nos permite enxergar que certas compreensões de sentido são constituídas a partir de relações de poder advindas da colonialidade. Logo, também conseguimos compreender que há um certo tensionamento entre o que está posto na história contada pelo olhar hegemônico e os diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos históricos. Essa forma de se assimilar a realidade também é presente no modo como compreendemos o tempo e a história.

Compreender a história e ainda mais uma que contemple e abarque a história da negritude brasileira é um grande desafio. Isso, pois, ao compreender a forma como os dois eixos de poder da colonialidade escoam em nossas vidas entendemos que eles atuam também

na forma como os padrões que irão atuar e definir os sentidos em nossa sociedade, vide edificação do conceito de raça que conhecemos hoje, e as práticas de exploração desumanas de trabalho (MALDONADO-TORRES, 2007) também se relacionam e afetam a forma como compreendemos a história.

Dizemos isso pois, em consonância com Beatriz Nascimento (2021), concebemos que se dispor a estudar questões as quais a negritude está inserida é algo complexo e que deve, sem sombra de dúvida, considerar a violência a qual este grupo étnico foi submetida.

Por isso, é fundamental nos questionarmos sobre que ponto de vista a história é construída. Essa ótica engloba a vivência e os conhecimentos construídos por pessoas negras também. Esta questão se faz necessária ao compreendermos como as nuances do racismo e da colonialidade agem e atuam em nossas vivências. Afinal, Nascimento (2021, p.40) irá nos dizer que “sentimos, nós, pretos, que a tolerância conosco camufla um profundo preconceito racial que aflora nas mínimas manifestações, inclusive naquelas que aparentam ter um cunho afetivo”.

Além disso, quando encaramos estes aspectos e pensamos que o próprio tempo é “como uma instância narrativa, subordinada a uma função da narração” (MARTINS, 2021, p.30), notamos que ele também se estabelece como um ponto de disputas. Logo, se um grupo se faz hegemônico, não é errado afirmar que a sua prosa temporal também irá se instaurar de tal maneira.

É, portanto, imprescindível que ao considerar estudar nosso país e sua história elucidamos os conhecimentos e vivências estabelecidos pela negritude. Não só dentro, como fora da academia. O ato de escutar Emerica, ler Beatriz Nascimento e Leda Maria Martins, por exemplo, desacata uma rede de opressões que foi instaurada há anos com o início da modernidade e contribui para construirmos uma nova perspectiva sobre nosso próprio passado.

A história, enquanto um relato da experiência, ainda está sendo feita e escrita e, por isso, devemos ser cuidadosos ao interpretar e discorrer sobre ela. Assim, não devemos apenas aceitar esse relato temporal apenas pelo olhar da colonialidade e pelas perspectivas “formais” de saber, mas sim “devemos fazer a nossa história, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os negando” (NASCIMENTO, 2021, p.45) indo atrás de formas diversas de se construir e compreender a história.

1.3.1 História e tempo: a construção do olhar

Associado com a noção de historicidade, o tempo é um dos grandes parâmetros que utilizamos para organizar/categorizar a forma como nos comportamos e agimos diante de eventos passados, presentes e futuros. Apreendemos isto a partir do conhecimento exposto por Gumbrecht (2015, p.131), que irá apontar que “o tempo é a forma da experiência”, visto que utilizamos dele para compreender nosso lugar no mundo e, aliado a isso, a sociedade que nos envolve. Sendo assim “os contornos da vida no presente (que fundamentalmente difere do “tempo histórico”) mal começaram a ser esboçados, de todo, a partir de uma perspectiva que se centra em fenômenos individuais” (GUMBRECHT, 2015, p. 131).

Aqui tomamos regimes de historicidade como um artifício manuseado para interpretar e compreender nossas vivências por meio da história e do tempo, tal qual nos aponta Hartog (1996). Desta forma se faz possível tanto reconhecer e organizar nossas vivências e experiências, quanto, a partir delas, fabricar transtornos nestes regimes que, quando notados pelos indivíduos, podem revelar a necessidade de busca e estabelecimentos de novas organizações, diferentes daquelas impostas pela colonialidade, ou outras formas de opressões (OLIVEIRA, 2019).

Ou seja, é preciso compreender que os pontos de vista sobre o presente e o passado, os regimes de historicidade não são totalizantes e imparciais, uma vez que quaisquer fatores sociais, históricos e culturais podem, e vão, influenciar o olhar sobre determinado fato ou acontecimento. Assim, compreendemos que não existe um entendimento amplo sobre o tempo que seja neutro ou imparcial.

(...) regimes não marcam meramente o tempo de forma neutra, mas antes organizam o passado como uma seqüência de estruturas. Trata-se de um enquadramento acadêmico da experiência (Erfahrung) do tempo, que, em contrapartida, conforma nossos modos de discorrer acerca de e de vivenciar nosso próprio tempo. (HARTOG,2003)

Assim, quando percebemos a construção de tempo construída pela colonialidade, também percebemos o quanto ela produz certas ausências quando nos deparamos com sua relação com grupos racializados. Por isso, é preciso ter cautela ao investigar os eventos com os quais estamos interagindo diretamente, ou seja, o presente. Este cuidado é necessário, pois a maneira como exercitamos nosso olhar sobre os eventos históricos dificilmente se apresenta de forma completa e encerrada (GUMBRECHT, 2015), já que a história não pode ser considerada como uma narrativa e uma perspectiva única e singular.

Entendimentos sobre o tempo e a história não são — ou ao menos não deveriam ser — exclusivos: os fatores históricos e eventos presentes, selecionados para serem investigados,

partem sempre de um ponto de vista particular; assim, a ótica utilizada para se compreender o passado e nossa relação com ele deve ser contextualizada.

A partir desta compreensão percebemos que a lógica da colonialidade opera na construção de sentidos sobre a história e o que nos é ensinado sobre ela. Confirmando assim há a pontuação de que, por mais que o colonialismo tenha sido encerrado e os povos colonizados tenham alcançado a independência, os espectros deste sistema ainda se encontram vivos e pulsantes.

O discurso levantado pela modernidade ignora os laços históricos dos povos que foram colonizados e os define como atrasados e não-civilizados. Opera-se, assim, uma construção de sentido sobre a história daqueles sujeitos, na qual a violência sofrida será ignorada e/ou vista como necessária para se alcançar a “civilização”. Nesta perspectiva, observamos que o meio de se compreender a história desses indivíduos encarados como subalternos não foi encerrada no período colonial brasileiro, mas também se arrasta pelo contemporâneo.

Desta forma, é possível afirmar que aquilo que é expresso sobre o tempo e a história nunca deve ser compreendido como verdade absoluta e certeza, afinal qualquer interpretação está envolta de um lugar na sociedade, um ponto no tempo e um modo de conceber a realidade. Não é possível, portanto, ser imparcial quando nos debruçamos sobre o tempo e a história, já que sempre há um contexto sociocultural e histórico a ser levado em conta e considerado sobre nossas falas, ações e pensamentos.

O cuidado é necessário pois “todas manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão do mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem” (MARTINS,2021, p. 21)

Logo, ao se analisar certos regimes de historicidade, precisamos exercer duas vias: 1) ficarmos atentos às vivências e às relações sociais que existem no agora e; 2) considerar o contexto histórico que se estruturou no passado e deságua na contemporaneidade. Além desses dois caminhos, é necessário, também, tentar ouvir a multiplicidade de vozes sobre certos acontecimentos e, assim, evitar cair em um ponto de vista único e universal, e ignorar toda a diversidade existente nas linhas do tempo — aqui tomamos essa metáfora para indicar as formas como vemos a construção e o relato do tempo.

A compreensão do hoje e do tempo em que estamos inseridos só é possível a partir do momento em que buscamos compreender também o ontem; há conexões diretas e indiretas no agora sobre o passado. Vemos isso com Hartog (2003), que diz que caso o passado não lance luz sobre o presente, há um enorme risco de que estejamos andando no escuro. De forma que

podemos estar interagindo com atos inacabados e resquícios de estruturas antigas sem ao menos perceber e identificar tais sentidos.

O historiador Walter Benjamin⁷ evidencia a presença de vozes do ontem no tempo contemporâneo, uma vez que ele questiona: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (1987, p. 223). Ao refletir sobre esta questão nos deparamos com a inevitável relação entre o que já aconteceu e com o que está se desenrolando.

Há um perigo, porém, na forma como a história é concebida na modernidade. Muitas vezes o tempo é visto como irreversível (BERVERNAGE, 2018), de forma que mesmo que tenham acontecido eventos terríveis que se “encerraram” — aqui colocado em aspas, pois como discutimos anteriormente certos acontecimentos traumáticos se mantêm vivos no hoje, principalmente quando consideramos que há um apagamento das violências articuladas e propagadas pela modernidade — os ignoram e tendem a seguir em frente em uma lógica onde o progresso é tomado como o mais relevante, ignorando as consequências desses atos para certas vidas e sujeitos.

O progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. (...) A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Deste modo, há uma certa ânsia de almejar que o tempo avance, com resquícios do passado teimando em interagir com o presente, uma vez que estes eventos não foram encerrados de fato — às vezes até seguem se renovando, assim como ocorre nas práticas de racismo presente no cotidiano brasileiro. Assim, vemos que há um esforço da colonialidade sobre aqueles problemas que importam e aqueles que compõem a norma para o andamento de uma sociedade calcada em dor e morte.

O padrão colonial de construir uma perspectiva sobre a história se empenha em negar as violências do passado as taxando enquanto irreversíveis e não relevantes para o

⁷ Walter Benjamin é um importante intelectual da Escola de Frankfurt, apesar de se estabelecer em um lugar da construção de pensamento que se apresenta como diferente dos pensadores negros e dos estudos decoloniais, que se apresentam neste trabalho, o utilizamos pelos seus conhecimentos sobre as questões históricas e suas relações de poder.

contemporâneo. Conforme Bevernage (2018, p.29) discursa, há diferentes dimensões temporais e históricas sobre eventos passados, sendo a da justiça — aqui abordando o sentido de lei — o panorama reversível. Enquanto, o mesmo autor, também expressa que o tempo circunscrito pela história assume os eventos como encerrados, ou seja, irreversíveis, uma vez que argumenta que “o que acontece está irremediavelmente no passado. Ela salienta a ‘flecha do tempo’, pensa o tempo como fundamentalmente *irreversível*, e nos obriga a reconhecer as dimensões da ausência e da inalterabilidade do passado (2018, p.30)

Logo, as vítimas dos resquícios do sistema colonial experienciam o tempo e a história na medida do tempo enquanto irrevogável e não o tempo irreversível presente na colonialidade, a partir de uma perspectiva histórica. Ou seja, Bevernage (2018) expressa que o tempo irreversível é aquele que julga o passado e os acontecimentos que já ocorreram como isolados e, portanto, sem a capacidade de alterabilidade, ou melhor, sem a possibilidade de reparação diante de eventos traumáticos, como a escravidão, ignorando a forma com que os indivíduos vitimados interagem com o passado e seus traumas.

A característica do “tempo irreversível da história (...) condena o passado a um estatuto ontológico inferior que facilita sua negligência” (BERVERNAGE, 2018, p. 33). Enquanto o tempo irrevogável toma a história não como alterável, mas como passível de diferentes percepções diante dos contextos dos sujeitos. Assim, percebe-se como o trauma age e torna o passado um espectro, um assombro no presente das vítimas de eventos criminosos e seus descendentes, a partir de uma perspectiva irrevogável. Isto se dá, pois o tempo irrevogável irá bagunçar as delimitações de passado e presente, de forma que o coloca enquanto um tempo que “rompe com a ‘distância temporal’ entre o presente e o passado que é tão central para o tempo irreversível da história” (BERVERNAGE, 2018, p.33).

Ao pensar em uma espécie de tempo irrevogável estamos pensando em uma dimensão temporal que percebe que o passado não está completamente ausente de nossas vidas, mas sim atuando de forma constante no modo como percebemos o mundo à nossa volta. Não seria possível, a partir desta perspectiva, compreender e viver o presente sem considerar o que veio anteriormente e a consequência de atos, que muitas vezes interpretamos como findados, no contemporâneo.

No entanto, é necessário perceber que esse é um pensamento advindo e baseado num sistema de temporalidade pautados em cima de ideias eurocêntricas e ocidentais, ou melhor de ideais coloniais. Estes conceitos, estas formas de olhar o mundo muitas vezes ignoram ou desconsideram a forma de enxergar o mundo de outras culturas e sociedades, no caso desta dissertação — mais especificamente focamos nas comunidades de África e aquelas que vem

delas, as culturas afrodiaspóricas — por isso, mesmo que seja necessário pensar e construir outras formas de olhar o tempo também se faz necessário encarar o tempo de uma forma condizente com saberes que fogem da estética colonial. De tal maneira, que devemos utilizar uma perspectiva que englobe a decolonialidade para compreender a história.

A forma com que o tempo é exposto como algo pautado no progresso em um ritmo acelerado onde a continuidade é sempre existente e o direcionamento o passado é desconsiderado — e às vezes até mesmo desencorajado — mesmo que, paradoxalmente, a essa visão do tempo seja tão pautada na continuidade que o presente, o agora, já nasce destinado a ser passado.

Isto ocorre pois o cerne da temporalidade no ocidente envolve “um continuum pontual, infinito e quantificado” (SODRÉ, 2017, p. 216) registro temporal, o que não envolve percepções que vão além dessas definições,

Ao lado da dimensão erótica, essa comunicação que implica passagem e expansão problematiza o conceito de tempo, ou seja, do ritmo de movimento ou da mudança de um processo dentro de um todo experimentado como continuidade ou duração. Esta maneira de descrever a mudança é uma construção progressiva na história do mundo, com especial destaque no Ocidente que, após o Renascimento, privilegiou, como nenhum outro sistema de pensamento, a medição do fluxo dos processos. Dizer “medição” é também dizer que o tempo não tem existência independente daquilo que mede. E implica levar conta que, na Antiguidade remota, não existia propriamente tempo, e sim a duração dos ciclos naturais, que abrangiam estações do ano, idade das coisas, etapas da vida humana etc. (SODRÉ, 2017, p. 215)

A forma de se quantificar e expressar a experiência de maneira colonial hiper-valoriza a escrita (MARTINS, 2021) e os registros expressos como formais, logo o tempo está dentro de um regime exclusivo, conforme as tentativas de o quantificar e/ou relatar os acontecimentos que nele aconteceram e acontecerão. Assim, ao encarar estas reflexões e ao saber de toda parcialidade do tempo, como devemos encarar as memórias, sendo elas um recorte social e/ou individual sobre os acontecimentos expostos no tempo?

1.3.2 Memória oficial e memória subterrânea

O tempo é importante e fundamental para o ser humano organizar suas experiências, assim desenvolvemos a capacidade de interagir com eventos passados e acontecimentos históricos. Esta habilidade é denominada memória. Antes de mais nada é necessário afirmar que ela não é apenas biológica, não depende apenas do funcionamento do nosso cérebro, mas ela é também social. Desta forma, ela é constituída “de condicionamentos, de hábitos e de aprendizagens complexas mais ou menos conscientes” (CANDAU, 2012, p. 846). Ou seja, ela apresenta uma dimensão subjetiva, sendo influenciada também por fatores externos, como o

grupo social, no qual se está inserido, e questões como raça, classe, localidade e gênero. Assim, devemos tomar a definição de Candau que afirma que “ela é fortemente modulada pelos quadros sociais, muito frequentemente sob a ação de efeitos não-voluntários que são favorecidos pela extraordinária plasticidade de nosso cérebro” (CANDAU 2012, p. 850 apud CANDAU, 2009).

Outra questão fortemente ligada ao conceito de memória é a coletividade. Além de ser algo social, a memória também é coletiva. Ela apresenta certo caráter hierárquico e classificatório, de forma a ressoar o que é definido como normal relacionado a um grupo e o que pauta a diversidade em relação aos outros (POLLAK, 1989, p.3). Desta maneira, podemos perceber uma certa relação de poder entre as memórias. Classifica-se, assim, uma memória coletiva oficial, que normalmente irá acompanhar os ideais dos grupos dominantes, e memórias coletivas subterrâneas, que são as memórias dos grupos marginalizados socialmente.

A memória oficial acompanha o pensamento e as intenções do grupo dominante, agindo de forma destrutiva e amenizadora das diferenças na construção de uma “verdade” que possa unir um povo e sustentar a hegemonia vigente. Desta forma, podemos dizer que esta memória agiria de forma a homogeneizar as diversidades a fim de construir um comum que faça mais sentido perante a dominação. Assim, devemos observar a ausência de vozes de negros e negras na construção de uma identidade nacional no Brasil, uma vez que os perpetuadores de violência costumam contar a história a seu favor (BEVERNAGE, 2018).

A memória e a história então se encontram como um palco de disputas e tensionamentos de sentidos na busca de compreensão e construção de narrativas sobre nosso passado, presente e futuro. A ausência de olhares pretos no que é concebido como identidade nacional vem do racismo estrutural e em como as relações de poder em torno do conceito de raça se apresentam na nossa sociedade.

Há também, na forma como esta história é retratada, a presença da colonialidade, da forma como o saber é relegado, privilegiando um ponto de vista branco e eurocêntrico. Esta perspectiva ignora a violência sofrida por sujeitos não-brancos, colocando o racismo como norma e silenciando suas práticas, à medida em que glamouriza os atos daqueles entendidos como brancos os pondo em um patamar de heroísmo e salvação.

Desta, forma podemos conceber a história e a memória como um instrumento político e dominador

cuja utilização sistemática para fins de falsificação geralmente leva à assinatura dos regimes autoritários, propensos a adotar lógicas orwellianas. A razão disso é simples. Esses regimes dispõem assim de um meio cômodo de “fabricar” inimigos, por intermédio da invenção ou da exacerbação de memórias antagonistas com, numa

forma extrema, uma “boa” memória em oposição a uma “má”. Esse processo metamemorial (dizem que uma memória – geralmente a do grupo de pertencimento – é incompatível com a de “inimigo”) é explicitamente evocado por Ramos de Farias (CANDAUI, 2012, 852).

Entretanto, os grupos minoritários, aqueles que são supostamente dominados, não são completamente absorvidos por essa memória oficial; pelo contrário, há junto deles a noção das memórias coletivas subterrâneas, que agem contra essa memória fantasiada e imposta. Estas memórias são transmitidas, muitas vezes, de forma não oficial para aqueles que compõem os grupos marginalizados como uma forma de resistência e rejeição à memória oficial. Logo, as memórias subterrâneas agem em disputa, tensionando o passado e o fazendo vivo na atualidade, como uma forma de combate à opressão vigente.

A memória subterrânea também pode ser encarada como uma memória proibida, clandestina, a partir do momento que ela não constitui o aspecto da oficialidade. Ela está sempre tentando romper a superfície da memória coletiva, da sociedade na qual está inserida, numa medida de expor sua história e sua realidade, por isso, é possível encontrá-la nos mais diversos meios, seja na música, na literatura, nas obras audiovisuais e demais obras culturais e/ou informativas. “Uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades” (POLLAK, 1989, p.5). A arte negra integra este lugar de resistência residual na memória, ao tentar romper com a perspectiva colonial e propagar um ideal proposto por sujeitos pretos. Existem

duas formas de estruturação da memória coletiva. Há, de um lado, uma memória oficial, que, ao selecionar e ordenar os fatos segundo certos critérios, se constrói sobre zonas de sombras, silêncios, esquecimentos e repressões. De outro lado, há, opondo-se à oficial, várias memórias coletivas subterrâneas, que, seja nos quadros familiares, em associações ou em grupos étnicos, culturais ou políticos, transmitem e conservam lembranças proibidas ou simplesmente ignoradas pela visão dominante. (RIBEIRO, 2000, p.31)

Desta forma é possível perceber que há um forte teor de seletividade da memória, tanto na oficial quanto na subterrânea, “no sentido de que retemos mais facilmente certas informações do que outras” (CANDAUI, 2012, p. 857). Isso acaba por impulsionar as disputas aos diferentes grupos de acordo com seus interesses, culturas e olhares sobre o mundo, uma vez que a memória irá focar no contexto social do indivíduo e/ou do grupo o qual se faz parte.

Não devemos ignorar o esforço da colonialidade em apagar certos acontecimentos temporais e forjar novas formas de identidades, tal como foi construído com o conceito da raça. Neste movimento de silenciamento e afastamento da negritude do centro dos fenômenos históricos, percebemos que há um empenho em transformar acontecimentos que envolvam

sujeitos não-brancos em aspectos negativos e deploráveis. Transforma-se, assim, a história em uma cadeia de evolução, unidirecional e unilinear, de forma que as diferenças são homogeneizadas e usadas como justificativa para a opressão e a hierarquização de nossa sociedade. Logo, a história e a memória se apresentam como um lugar de afetação e constituição das relações de poder.

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo (QUIJANO 2005, p.122)

Desta forma, quando observamos a produção histórica calcada nos pilares coloniais vemos que existe um esforço para se produzir o apagamento da memória de todos aqueles povos que tiveram que enfrentar a reclusão e a agressão do “poder colonial”. Tal perspectiva nos leva a refletir sobre como o esquecimento exerce uma faceta fundamental da política de memória. Portanto podemos definir a memória como esquecível, “ela é o conjunto dos vestígios descontínuos do passado que nós reconfiguramos no presente para nos projetarmos em direção ao futuro, e essa descontinuidade implica o esquecimento” (CANDAU, 2012, p. 857-858). Assim, vemos que a memória social pode ser considerada como um mosaico (CANDAU, 2012), uma colcha de retalhos, formados por diferentes informações, às vezes desconexas que juntamos para melhor compreender o passado. O esquecimento pode ocorrer de forma voluntária e de forma passiva/involuntária. O primeiro ocorre em decorrência da nossa capacidade cerebral, por fatores biológicos. Já o segundo é influenciado pela nossa forma social de encarar esse conceito.

Ao vermos que a memória é social, coletiva, seletiva e esquecível é preciso a pautar com cautela, uma vez que todos esses fatores podem, e são, influenciados por fatores político-sociais, o que significa que a memória é um campo de disputa. Vemos isso com o tensionamento existente entre as memórias oficiais e subterrâneas, que buscam sempre se sobrepor umas sobre as outras.

Como vimos anteriormente com Quijano (2005) a colonialidade exerceu um forte poder para alterar e distorcer a memória daqueles povos que tentou subjugar. A partir disso, nasce uma disputa entre hegemonia e resistência. Enquanto a colonialidade forja o conceito de raças

para utilizar como justificativa para a escravidão e outros crimes vemos como os povos em diáspora busca amarrar e resistir através de sua engenhosidade e cultura.

Logo, para que possamos combater a presença da colonialidade em nossa sociedade alguns movimentos são necessários e fundamentais. Um deles é a realização do “retorno memorialístico”, no qual há a tentativa da superação da história colonial e o tensionamento dos sentidos levantados pela colonialidade. Assim, por meio do embate entre memória oficial e subterrânea, há a exigência de uma nova escrita da história, um registro do tempo que seja inclusivo e abarque as diversidades e, neste caso, a negritude e suas experiências, de forma a romper com a ausência fabricada pelos colonizadores e seus descendentes.

Realizar esse questionamento exige um retorno memorialístico ao passado, no qual os sujeitos demandam um lugar na reescrita histórica das experiências constitutivas do tempo. Esse retorno memorialístico, mais do que uma recuperação histórica ou “redescoberta” de fatos, personagens e narrativas ocultadas permite dois gestos epistemológicos fundamentais para estruturar uma ruptura e uma ação estética de intervenção no presente: (1) a constituição coletiva e ampliada de outras narrativas, nas quais se entrelaçam diversas experiências e sujeitos; e (2) uma retomada do tempo histórico, encarado como constitutivo do presente e passível de desnaturalização, a fim de questionar o lugar constituído para os sujeitos (PRADO, 2020, p. 147).

Esse ensejo de ruptura da colonialidade busca reparar a desumanização praticada pelo racismo e instituir uma nova forma de se conceber as humanidades que não se encaixam no projeto da modernidade. Assim, quando notamos em Emeika essa tentativa de quebrar com tais práticas, em um trabalho que carrega a emoção, não como uma forma menor de compreender um mundo, mas sim como uma forma sensível e possível de alcançar a humanidade sequestrada do povo preto encaramos uma demanda necessária de cessar com a violência contraditória e constante que sofrem os negros e negras brasileiras.

Encontramos assim, na arte do rapper a construção de uma nova maneira de narrar o passado, criticá-lo e construí-lo (PRADO, 2020), uma forma que foge das convenções proposta pela modernidade. Este movimento epistemológico e combativo tem a possibilidade exercer categorias decoloniais, a qual o rap consegue dialogar, como iremos ver nos capítulos seguintes, e que são essenciais para a ruptura de um ideal que tem seu alicerce em um projeto de morte do povo preto.

2. “PERMITA QUE EU FALE E NÃO MINHAS CICATRIZES”: O RAP ENQUANTO EXPRESSÃO DE VOZES NEGRAS, CONSTRUÇÃO DE SABERES E PROMOÇÃO DE INTELLECTUALIDADES

A cultura está presente à nossa volta das mais diversas formas e estruturas. Só reparar para nossas roupas, para o que vemos na televisão e na tela do nosso celular, para o som que alcança nossos ouvidos e o modo de agir e pensar que nos cerca. Logo, não seremos superficiais ao afirmar que ela desempenha um papel fundamental na forma como nos relacionamos com nossa sociedade, o mundo à nossa volta e, até mesmo, conosco em uma dimensão mais íntima.

Ao levarmos em conta a perspectiva cultural apresentada por Williams (2000), no qual vemos que a cultura é construída na vida social e nos atos realizados pelos indivíduos, entendemos que ela pode ser vista enquanto um sistema de significações, por meio da qual “uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2000, p.13). Isso nos leva a encarar a cultura não como algo fixo e imutável, mas como em constante movimento e mudança. Ou seja, “as atividades culturais não se restringem a atividades específicas (artísticas e intelectuais), mas incluem uma diversidade de práticas significativas” (PRADO, 2020, p. 219). Tal olhar nos dá a capacidade de compreender que a cultura não é, necessariamente, algo estático e enrijecido e sim algo vivo e possível de interação e estudo.

A partir desta perspectiva de se estar e interagir com o mundo que a cultura se relaciona, de maneira forte e intrínseca, com as ações sociais se colocando no mundo de forma diversa e complexa (WILLIAMS, 2000). Portanto, os valores construídos sobre a cultura — se um produto ou produção é bom ou ruim, relevante ou não, necessária ou inútil etc. — e sua interação com o meio social são influenciadas (e também influenciam) pela maneira como a sociedade se organiza diante das relações de poder postas nela, tal qual o racismo e a colonialidade expostas e debatidas no capítulo anterior. De tal maneira que

a valorização de determinadas práticas e produções culturais não resulta de propriedades inerentes a essas formas, mas de ações sociais e esquemas de atribuição e classificação cultural nascidas em contextos sociais específicos. Por conseguinte, os processos sociais de classificação e valorização cultural não são perenes nem estáveis, sendo passíveis de transformação social (PRADO, 2020, p.219).

Logo, a cultura não pode ser tomada enquanto algo isento, descolado da realidade ou quantificável, uma vez que ela irá se referir a processos sociais e significados. Pontuar isso é importante, como vimos no capítulo anterior, uma vez que as culturas que se beneficiam da colonialidade e da violência que ela carrega tendem a desmerecer e deslegitimar — como prática de aniquilação e invisibilização — toda e qualquer cultura que se contrapõe a ela. Isso conforme exposto por Abdias Nascimento (2019), quanto mais imerso nas práticas culturais do

ocidente, mais próximo da própria deterioração uma sociedade está — principalmente quando falamos sobre aquelas que são alvo de exploração.

É necessário entender como as culturas afrodiáspóricas (re)existem na sociedade brasileira, ou dentro cultura de nosso país, desde a época colonial até a atualidade, para assim compreendermos melhor o trabalho de Emicida em *AmarElo*. Entendemos que ao falar de sua experiência e de um ponto de vista negro ele também está falando — e criticando — sobre a história e cultura brasileira e construindo um ponto de vista que foge do que é imposto enquanto “oficial”.

Porém, ao dispor dessa visão é necessário ser cauteloso, já que ao afirmar que ele propõe um ponto de vista que pode vir a englobar as diversas culturas negras, é necessário compreender que existem inúmeras formas culturais presente no meio da negritude e do rap e, mais especificamente, o rap de Emicida, pode ser visto como um ponto de conhecimento e cultura nesse meio.

Desta forma, devemos entender que parte da cultura ocidental, em alguns momentos, se difere da cultura negra, enquanto a cultura branca opressora se mostra como um ponto de vista excludente, até se colocar como universal — ao classificar todas as outras culturas com *outras culturas* — se baseando no elemento da escrita e da concretude dos saberes ocidentais e eurocêntricos. A cultura negra vai por outro caminho.

Uma cultura negra pode se desabrochar pelo corpo, alma, unindo ao mesmo tempo o conhecimento e o divino, uma vez que ela não desconsidera um ou outro para se construir e se disseminar. Este sendo um dos aspectos possíveis que a cultura negra agrega, ao mesmo tempo que se impõe, como uma forma de pensar e ver o mundo, como iremos ver durante esse capítulo.

As práticas culturais que têm o corpo como seu agenciador privilegiado, o corpo vivo do sujeito, nos permitem assegurar que toda arte, assim como toda performance, traduz um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que vivificam e respondem a idiomas cognitivos e filosóficos, assim como a uma pletera de referências estéticas e de modos de estilização complexos (MARTINS, 2021, p. 67).

O rap, à medida que reivindica a esfera de ser mais do que um estilo musical, conforme nos apresenta Teperman (2015), se mostra enquanto um movimento sociocultural e se caracteriza como um fenômeno dotado de nuances diversas que interage e tensiona as hierarquias sociais atuantes na nossa sociedade, ainda mais ao utilizar a perspectiva de Williams (2000) que propõe a cultura como uma rede de significados. Assim, quando estamos investigando as perspectivas apresentadas pelo *AmarElo* de Emicida, estamos também

lançando nosso olhar perante nossa sociedade diante de certas construções de saber, subjetividade e poder.

Quando assumimos a perspectiva do rap enquanto uma fonte de documentação histórica (BRITTO, 2019), é possível vermos a forma como o rap liga os acontecimentos históricos que envolvem a tensão racial presente no cotidiano brasileiro e na nossa história, com a narrativa de vivências negras diversas, ampliando a noção do “ser negro” à medida que enfrenta noções coloniais sobre o mundo e constrói horizontes possíveis para a negritude. De forma que

a análise dos elementos do hip hop, principalmente dos relatos construídos no rap, permite construir um panorama cultural da trajetória negra no Brasil, conectando a dimensão histórica da opressão racial a suas manifestações contemporâneas, articulando o legado da luta ancestral e a construção da realidade social no presente por meio do relato das experiências dos sujeitos negros (BRITTO, 2019, p.26).

Ao considerar as opressões sofridas pelo povo preto ao longo do tempo e da história, principalmente ao percebermos como essas lógicas de violências estão ligadas a colonialidade percebemos a necessidade de um movimento de combate e superação dessas lógicas. Com isso em mente, buscamos neste capítulo decifrar e debater as características do Rap, enquanto forma de arte e movimento sociocultural. Buscando, com isso, compreender os atributos pedagógicos que ele apresenta e a forma como ele pode combater a humanidade sequestrada pelo racismo, ainda mais quando observamos o projeto *AmarElo*, de Emicida e a forma como ele é posto no mundo.

2.1 O Rap: um breve histórico sobre seus pilares e trajetórias

O hip-hop é um movimento artístico-cultural que possui profundas raízes negras e um dos seus pilares é o rap, aliado ao *break*, aos DJs e ao grafite. O break se trata de um estilo de dança de rua; o grafite seria a manifestação plástica do hip-hop, formado por desenhos e pinturas; o DJ, sigla que significa *disc jockey*, é o artista responsável pela elaboração das batidas e músicas que vão impulsionar a dança do break e o rap; por fim, temos o rap, que seria a expressão musical do movimento. Importante ressaltar que há ainda, segundo alguns membros do movimento e pesquisadores, um quinto elemento: o conhecimento, sustentado principalmente pelo Afrika Bambaataa, fundador da Zulu Nation, uma das primeiras organizações comunitárias do hip-hop (TEPERMAN, 2015).

A sigla, que dá nome ao ritmo significa, em inglês, *rhythm and poetry* (ritmo e poesia, em tradução livre) e é possível afirmar que seu advento acontece na década de 1970 nas periferias e guetos de Nova Iorque e sofreu influência direta da cultura jamaicana. É necessário explicitar que o rap é fundamentado por elementos da cultura afrodiáspórica e, por

consequência, da cultura africana em si. Também é preciso relatar que o ritmo tem como temática principal narrar e expor a experiência das vivências dos pretos da época, ao retratar os dilemas, felicidades, apreensões e rotina na população negra do lugar (TEPERMAN, 2015). É com esta mesma proposta que o rap chega e se mantém no Brasil.

Transcendendo barreiras, o ritmo logo veio para o Brasil, por volta dos anos 1980. Vale destacar que mesmo que o ritmo tenha se espalhado pelo país, é importante frisar que São Paulo é um local essencial na construção do estilo musical da vertente brasileira. Tal qual o samba quando surgiu, o rap tornou-se popular entre os jovens pretos e periféricos e ganhou um forte estigma da sociedade elitizada e branca. Mesmo assim, o movimento hip-hop manteve os seus aspectos com forte marca de denúncia social, debate sobre a história de pretos no país, exaltação da cultura negra e suas vivências, além de se fortalecer como uma importante forma de se enxergar o contexto político-social no qual se está inserido.

O desembarcar do rap no Brasil teve forte recepção e desenvolvimento a partir de eventos culturais como as rinhas e festivais pretos, como os bailes blacks, que eram fortemente populares entre os jovens de periferia, principalmente entre as capitais de São Paulo e Rio de Janeiro (LOUREIRO, 2017; TEPERMAN, 2015). A maioria desses eventos aconteciam na rua, durante a ditadura militar brasileira.

Os Bailes Blacks eram conhecidos na época como uma das poucas opções de lazer para a população pobre, negra e de periferia. No começo, estas festividades possuíam um caráter improvisado e eram embaladas por músicas como funk, o soul, tendo como expoentes brasileiros Jorge Ben, Gilberto Gil e Tim Maia (TEPERMAN, 2015, p.32-33). Desde essa época é importante notar como a arte negra vai se entrelaçando e ocupando os mesmos espaços.

Estes bailes constituíram espaços fundamentais na difusão para o que seria o embrião do rap no Brasil, pois eram nos bailes que uma porção de jovens se deu conta da existência de uma cultura musical de negros feita para negros com temáticas do dia a dia dos negros. Parte significativa dos primeiros rappers brasileiros frequentou esses bailes. Lá eles conheceram pessoas, descobriram afinidades, fizeram circular informações sobre música e dança. Também tiveram a oportunidade de ouvir artistas que, de algum modo, se converteriam em referência (ALVARADO JÚNIOR, 2018, p. 35).

Além disso, é notável como o *break*, um dos pilares do movimento hip-hop e um meio de se dançar, foi se tornando cada vez mais popular, ganhando espaço inclusive na televisão em competições entre grupos de *break*. Apesar disso, o estigma carregado pela dança era forte, uma vez que rodas de dança eram paradas constantemente pela polícia (TEPERMAN, 2015). A violência e a repressão sofridas pelo movimento é evidente devido ao racismo instituído contra pessoas negras e a marginalização das culturas afrodiáspóricas.

Um dos epicentros da cena hip-hop no Brasil foi a estação de São Bento em São Paulo. Palco de rachas de break e disputas entre MCs, a estação teve passagem de nomes influentes no movimento até a atualidade, como Thaíde e DJ Hum e os Racionais MCs (TEPERMAN, 2015). A partir desta informação vemos como a rua era um elemento intrínseco ao movimento, sendo pauta das músicas dos pioneiros do rap no Brasil e se mantendo em voga até a atualidade.

Constituído por quatro principais elementos, o hip-hop chega com sua musicalidade e discurso. Com um *beat* — batida musical ritmada — e uma poesia declamada em forma de rap, conseguimos apreender a forma como as músicas são descritas, embora, conforme já dito, o rap ultrapasse a esfera de estilo musical. Ao chegar ao nosso país, o rap manteve parte do caráter principal do movimento: a comunidade. Mesmo que muitos apontassem divergências sobre os antecedentes do rap enquanto gênero musical no Brasil, é recorrente os apontamentos e definições do rap, e do movimento hip-hop em geral, enquanto uma cultura de rua.

Assim, o que antes era um ritmo feito por e para negros estadunidenses, acabou por chegar ao Brasil e se adaptar à cultura e traços locais, ao mesmo tempo em que preserva a identidade do movimento. O rap conversa com outros ritmos e movimentos que, também, são ligados intimamente à cultura negra brasileira, como o funk e o samba. Se faz necessário dizer que não estamos querendo traçar e definir a biografia do movimento sociocultural, mas sim definir os seus pilares, para que assim possamos debater, com certa profundidade, os temas propostos nesta dissertação.

Isso pois “seja como gênero musical, seja como movimento social, o rap é uma experiência plural” (TEPERMAN, 2015, p.87), o que faz com que seja impossível descrever a forma total como ele se relaciona culturalmente com a sociedade e os indivíduos. Aqui, no decorrer deste texto, estamos lançando um olhar específico e sobre um componente particular que compõe o movimento hip-hop.

Ao afirmar que a comunidade tem um importante papel no universo do hip-hop, não estamos só nos referindo ao coletivo⁸ que muitos rappers imprimem em seus sons quando utilizam as palavras “manos” ou “nós”, mas também na forma como a música é veiculada. Um exemplo disso é a importância das rádios comunitárias das periferias para o sucesso de diversos artistas do segmento, como os Racionais MC’s (TEPERMAN, 2015) que se tornaram um verdadeiro fenômeno a ponto de serem referenciados como os principais nomes da “velha escola” do rap.

⁸ Ao coletivo que estamos mencionando no texto se refere a noção de inclusão do público do rap no movimento, aqueles que compartilham de ideias e ideais semelhantes com os expostos com os MCs e artistas, construindo assim o movimento hip-hop e, ao mesmo tempo, criando uma noção de autoridade e legitimidade diante do rap.

2.1.1 Os pilares do rap: do Brasil para a política do dia a dia

Antes de tudo, é necessário compreender que o rap quebra a barreira da música, enquanto uma canção que não vai se apresentar apenas como entretenimento e diversão. Não sendo apenas “um estilo musical” e sim um agente transformador da sociedade e das pessoas à sua volta, uma vez que se mostra como um integrante do movimento negro brasileiro. Isso se dá devido ao rap se desenvolver de maneira política e articulada com o movimento negro.

Defini-lo apenas como um gênero musical seria o trancafiar em apenas uma de suas facetas, impedindo, assim, a possibilidade de se enxergar todas as suas tonalidades e todas suas formas de interação com o mundo. Além disso, o próprio movimento hip-hop age e reivindica este lugar — a rua e o mundo. “Nesse sentido, o rap não é um gênero musical ‘como outros’ — afinal, muitos rappers reivindicam que o que fazem não é ‘apenas músicas’. Ou seja: não pode, por definição, ser compreendido só por seus elementos ‘internos’” (TEPERMAN, 2015, p. 54).

Saber disso faz com que não possamos observar o rap de forma isolada e desconexa do seu contexto: o hip-hop está vivo e pulsante por meio dos DJs, dos rappers, dos dançarinos de break, dos grafiteiros, dos ouvintes e do próprio mundo no qual está inserido, o qual crítica e também constrói. Isso reforça o sentido de comunidade do movimento cultural e o torna tão atraente e complexo para se imergir em seus debates e agendas.

Visto isso, compreendemos que o rap carrega consigo uma noção que ultrapassa a própria música. É possível observar isso quando se tem consciência de que o conhecimento e a informação são os principais elementos que constituem o movimento hip-hop. A construção de narrativas pautadas na vivência negra pelo globo, a crítica ao sistema vigente, a violência policial e diversas formas de opressão encaradas por sujeitos negros em sua mais extensa diversidade, são provas que sustentam esta argumentação.

Assim, por mais que as músicas, shows e demais produtos que venham desses movimentos sejam capitalizadas/vendidas, há a politização e a educação que compõem o hip-hop como um agente transformador. Através desses elementos, vemos como o ativismo dos rappers e de seu público se mantém ativo, disseminando informações e se informando simultaneamente. Tal conhecimento, muitas vezes, é negado ou propositalmente escondido.

A ocorrência de uma experiência educativa – no caso, autoeducativa – é demonstrada pelo fato de que boa parte dos rappers ativistas localiza na audição da música rap, na sua prática enquanto rapper e no ativismo de outros rappers o ponto alto do processo de formação/transformação de sua visão de mundo (LOUREIRO, 2017, p. 436).

Outro fator que influencia a presença deste elemento é a integração do hip-hop às lutas do movimento negro, que fez com que aspectos do combate à desigualdade racial e

socioeconômica destes movimentos se tornassem cada vez mais presentes nas letras e produções do gênero na década de 1980 (TEPERMAN, 2015, p. 27). Teperman irá dizer que o rap vai se politizar só a partir deste momento já que, segundo o autor, antes há a “valorização da identidade negra” por motivos diversos. No entanto, consideramos aqui essa valorização como algo político e contundente para a politização e educação daqueles que são envolvidos pelo movimento, uma vez que ser e estar no mundo é um ato político e posicionado por si só — ainda mais quando é imposto em cima de si o lugar da subalternidade e agressão.

Dito isso, se ao vermos que o rap carrega consigo, desde suas origens, a expressão de jovens negros e negras afrodiáspóricos, ao lidar com toda dor e ação, não seria ele político desde o primeiro instante de seu nascimento? Considerando, também, que uma de suas principais dimensões e características seria a disseminação de conhecimento aos rappers e ao público e a amplitude de relatos da vivência negra, não seria isso uma característica política do movimento hip-hop desde sua edificação?

É importante frisar que o conhecimento e a maneira de educar presente no rap está longe de ser e de fazer parte de uma perspectiva colonial e ocidental, visto que ele se apresenta enquanto um saber-emancipatório.

Não é sobre o conteúdo presente nos livros didáticos que o rap fala, muito pelo contrário. O rap desacata o saber colonial, construído pela herança do colonialismo no presente e constitui um saber para além do eurocentrado, colocando o negro no centro da história e articulando o ponto de vista dos pretos e pretas em sua diversidade, complexidade, tonalidades e ideais.

Pensando por meio do rap, conseguimos ver o quanto ações e pensamentos que são evocados por meio de *AmarElo* o quanto certas ausências são produzidas, ou seja, que certos conhecimentos e saberes não nos são apresentados devido uma questão cultural da colonialidade, já que certos conhecimentos afrodiáspóricos são visto como ilegítimos e “pobres”. O que nos permite refletir que ao contar experiências negras em seu projeto transmidiático há uma agência e ação de saberes que nos foram negados.

Sabemos, diante do que foi apresentado até o momento, que o rap surgiu em um ambiente negro e periférico. Ao se desenvolver neste ambiente, suas principais pautas remetiam a essa realidade e seus sujeitos. Por isso, as músicas abordam estas temáticas do ponto de vista daquelas pessoas que, muitas vezes, não podiam se expressar, devido ao preconceito e ao racismo que sofriam.

Assim, vemos nas letras das músicas, nas cenas dos videoclipes e nos posicionamentos dos rappers pautas que refletem a desigualdade e preconceitos que atingem a população negra

e outros grupos tomados como minorias. É possível, através do universo hip-hop, observar uma ligação direta com acontecimentos do nosso cotidiano e, até mesmo, críticas à forma como certos processos sócio-históricos aconteceram e/ou são interpretados e observados.

Isso ocorre em *Ismália* de Emicida presente no álbum *AmarElo*, interpretada pelo rapper, pela musicista Larissa Luz e, também, pela atriz Fernanda Montenegro. A composição retrata, através do lúdico e da poesia, diversas facetas e impactos do racismo. Com uma crítica explícita à violência institucional que afeta os negros constantemente, ao remeter a tragédia⁹ que atingiu diretamente Evaldo Rosa e Luciano Macedo¹⁰, que foram mortos no ato, e a toda comunidade negra ao cantar “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo/*Quem disparou usava farda (Mais uma vez)*”. Também narra a dor que atinge a subjetividade de todos os sujeitos pretos do país quando Larissa declama: “*A felicidade do branco é plena/A felicidade do preto é quase*” apontando para a angústia e dor que a população negra encara em seu cotidiano marcado pelo racismo.

No entanto, é preciso apontar que o rap não revela somente a dor de ser negro. Ele trata a existência da negritude de forma ampla e complexa, de modo que, ao exaltar a cultura desse grupo social, está também combatendo a estrutura que nos oprime. Dessa forma, vemos que há também constante referência a cultura negra, sua alegria e força.

Na música *Principia* também do álbum *AmarElo* com participação da Fabiana Cozza, as Pastoras do Rosário e o Pastor Henrique Vieira, vemos Emicida valorizar a conexão entre as pessoas, refletindo a força da união e o valor que se tem na comunidade. Ao reforçar o amor presente em coisas simples como um abraço ou a própria música e o sorriso.

O hip-hop transpassa a denúncia social e mazelas que atingem e rodeiam as vidas das pessoas negras: também visa “atua[r] no sentido de dar visibilidade à população negra, no sentido da constituição da identidade e no crescimento da autoestima do negro-descendente, uma percepção de si mesmo menos estigmatizada” (MARTINS, 2013, p. 261). Desta maneira, o enfrentamento do racismo e dos sentidos coloniais se dão de forma ampla e não superficial, não só indo contra as ações, mas também construindo soluções.

Refletir sobre iniciativas político-culturais articuladas ao hip-hop é relevante, já que, no caso do rap nacional, olhar para as mensagens transmitidas nas composições musicais e para a forma como atuam e se formam os rappers significa diagnosticar a

⁹ A palavra tragédia foi escolhida aqui, por conceituar que a opressão e violência que atingem a comunidade preta são mais do que crimes e acasos. Resultando numa estrutura maior e grandiosa, que muitas vezes é apoiada e corroborada pela mão do próprio Estado, de forma que não pode ser considerada um mero crime.

¹⁰ Consideramos fundamental dar nomes às vítimas desse processo excludente e violento, numa tentativa de resgatar a humanidade que o racismo nos rouba a cada dia e segundo. Logo, nomear é um ato de respeito às vítimas e às famílias, mas também é um enfrentamento “sistema” que teima em ignorar esses acontecimentos, como se fosse algo comum e normal do cotidiano.

visão de mundo e a prática política de sujeitos que expressam um pouco do que experimentam, sentem e pensam os oprimidos das densas periferias brasileiras. Jovens que forjaram um movimento artístico de crítica social que mostra ter a capacidade de promover uma dinâmica coletiva de formação política (LOUREIRO, 2017, p. 436).

Dentro do movimento cultural no qual o rap se encaixa há um elemento vital que nos permitirá compreender melhor o projeto *AmarElo*. A figura do rapper e seus posicionamentos políticos na sociedade — seja por meio da mídia, ações da esfera pessoal, atuações em movimentos sociais — são relevantes para a construção do discurso e da construção de seu lugar na cultura do movimento hip-hop.

Camargos (2015) aponta o quanto o modo de se pensar a própria arte e cultura se tornou dominante entre os próprios rappers, ao ponto de certas experiências validarem quais posicionamentos seriam legítimos dentro do hip-hop. O que nos indica que há, dentro do próprio fenômeno, uma necessidade de se produzir um sujeito engajado.

Logo, para se compreender certas obras que fazem parte deste fenômeno cultural não basta só analisar letras, clipes e sim o contexto, que se leva em conta o artista por trás da obra. No caso do rap, a legitimidade do discurso e a aprovação por meio da comunidade vem justamente pela posição que ele sustenta por trás da fala, pelas suas ações e pautas articuladas dentro e fora da música. Ou seja, não adianta apenas cantar e narrar tais vivências é necessário contribuir para elas e se incluir no próprio mundo que relata.

É inegável que desde que o rap surgiu no mundo e chegou ao Brasil, nossa sociedade sofreu inúmeras mudanças. Nossas pautas se modificaram, nossas lutas evoluíram, a tecnologia que permite disseminar as produções culturais se tornou mais presente no cotidiano, tanto na produção quanto na distribuição destes conteúdos. Isso sem contar as conquistas, a mudança no âmbito socioeconômico e um maior ingresso de pessoas pretas e pardas nas universidades, o que reflete na educação e formação dos próprios rappers e de seu público. Levando assim uma mudança no que era abordado e na forma que se dialoga no universo hip-hop.

Vemos uma mudança significativa nos assuntos tratados pelo rap: há um aumento em temas como a subjetividade do ser negro, referentes a questões de ordem mental como depressão, ansiedade e afins, aumento na popularidade de rappers femininas como Karol Conká e Flora Matos. Além disso, há também a transformação do rap como um negócio, de forma melhor estruturada. Assim, vemos um forte teor de práticas de financiar o próprio trabalho dos artistas do ramo, tocando sua própria carreira e agenciando suas pautas de uma maneira mais séria.

No entanto, essa mudança não indica um afastamento do teor de denúncia social do hip-hop, pois este elemento ainda é bastante presente nos produtos culturais do movimento¹¹. O que vemos aqui é uma expansão das temáticas e “essa expansão e diversificação dos temas e das formas narrativas é crucial para a intercompreensão e para a estruturação de formas de identificação e afeto políticos transformadores da vida social” (BHABHA, 1998 apud MATOS et al, 2020). Percebemos, assim, que o hip-hop está em constante evolução e, assim, uma diversificação das narrativas que são propostas nas batidas, letras e sons propostos pelos artistas. Ou seja, é preciso

ressaltar que não se trata de um abandono à crítica social pujante, mas de apostar em narrativas que tanto evidenciam articulações de dimensões compartilhadas de experiências individuais de subjetivação como atravessam experiências de violência que incidem sobre todo o coletivo (ANTUNES, FURTADO, 2019 apud MATOS, PRADO, SOUZA, GUTMANN, JACOME, 2020, p. 240)

A maneira como o rap aciona a ferida colonial, a tensionando e articulando diferentes pontos de vista sobre o passado e o presente da negritude mobiliza sentidos e constrói conhecimentos e formas de ação que vão contra o ideal proposto pela modernidade. Vemos um esforço de compreender as lógicas e os sentidos por trás das cadeias de opressão que sofremos, a crítica sobre o racismo e os temas que são relacionados a ele,

O campo de disputa que o rap aciona, provoca tensões entre a memória oficial e a subterrânea ao instituir a visão de pessoas negras nas batidas, nas letras e na arte presente no movimento hip-hop. Esta dinâmica prova a matriz colonial de poder e organiza conhecimentos e pensadores em prol de um mesmo objetivo.

O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias, como veremos a seguir (MIGNOLO, 2017, p.6).

Pelo esforço de perceber as amarras da colonialidade e seu direcionamento analítico para superar tais sentidos, compreender o rap a partir da potência decolonial se apresenta como algo possível. Assim, preparam-se os ouvintes e fãs de rap com um conhecimento emancipatório, e, portanto, os dota de ferramentas para identificar as opressões, de armas para lidar com as desigualdades e, até mesmo, possíveis soluções e caminhos para romper com tais quadros de repressão e violências.

¹¹ Além disso, a forma como se diversifica e aumenta o leque de argumentos e olhares sobre o mundo é também uma maneira de politizar outras áreas do debate público/social. O que ainda é um dos elementos mais cruciais do movimento hip-hop e fortalece a cena e um dos seus pilares: a difusão de saberes.

Portanto, se percebemos que o hip-hop e o rap são fenômenos culturais que articulam conhecimentos e saberes, podemos tentar compreender o papel que aqueles que desenvolvem esta prática cultural ocupam. A partir deste ponto, faremos o movimento de olhar o conceito de intelectualidade e desenvolver a forma como ele se relaciona com os rappers. Contando, principalmente, com a reivindicação do próprio movimento, como diz Camargos (2015), enuncia que há essa necessidade de se debater os temas que atingem a população negra para se intitular hip-hop. Um belo exemplo disso é a fala do rapper Don L que em uma de suas músicas “Cê fez uma grana e num trouxe ninguém/Não fala que isso é hip-hop”.

2.2 Educação e a construção de um olhar crítico para a sociedade: o rap enquanto um construtor de saberes

A educação é um processo diverso e complexo que integra a forma como construímos a nossa humanidade e, também, daqueles que nos cercam. A partir da maneira como somos ensinados a compreender o mundo e a interagir com o(s) outro(s) construímos noções de certo e errado, nossos valores e perspectivas. Esta instância então está presente em diversos campos de nossas vidas, seja na esfera individual ou coletiva (GOMES, 2002).

A educação é, como outras, uma fração do modo de vida dos grupos sociais que a criam e recriam, entre tantas outras invenções de sua cultura, em sua sociedade. Formas de educação que produzem e praticam, para que elas reproduzam, entre todos os que ensinam-e-aprendem, o saber que atravessa as palavras da tribo, os códigos sociais de conduta, as regras do trabalho, os segredos da arte ou da religião, do artesanato ou da tecnologia que qualquer povo precisa para reinventar, todos os dias, a vida do grupo e a de cada um de seus sujeitos, através de trocas sem fim com a natureza e entre os homens, trocas que existem dentro do mundo social onde a própria educação habita, e desde onde ajuda a explicar – às vezes a ocultar, a necessidade da existência de sua ordem (BRANDÃO, 1981, p. 10-11 apud GOMES, 2002, p. 38).

Conforme compreendemos que a educação é um processo que ocorre no mundo, de forma que influencia as hierarquias sociais, relações de poder e os contextos históricos, ela também é influenciada por eles. Conforme expresso por Gomes (2002), podemos compreender que a escola não é o único lugar onde esse processo pedagógico acontece. A forma com que interagimos com a noção de ensino em nossa sociedade faz com que tenhamos a percepção que existe um único olhar sobre ele. O que, de certa maneira, ignora a multiplicidade de vivências e perspectivas presentes no coletivo.

A educação, sendo um processo que ocorre em âmbito social, faz com que seja levantada uma questão: se este é um encadeamento que interage e é influenciado pela sociedade ele pode ser encarado como imparcial? A partir da nossa compreensão, é possível notar que a educação está no mundo e dialoga com nossa realidade — inclusive, auxiliando na construção da nossa percepção sobre a mesma —, de forma que ela se relaciona aos mesmos parâmetros,

normas e instituições sociais que existem na nossa sociedade. Portanto, podemos considerar que as relações sociais de raça, gênero, classe presentes na nossa história e no hoje irão modificar a forma como ela, a educação, é percebida e se desenrola.

Ao percebermos a hierarquização calcada sobre as raças e o que é produzido pelos grupos sociais que as representam, sejam em âmbitos culturais ou materiais, é possível notar que existem diferenças no modo com que os saberes são legitimados em nossa sociedade. De forma que o saber eurocêntrico e branco é reproduzido e tomado como verdadeiro e universal, à medida que todo saber construído por pessoas não-brancas é tomado enquanto específico e identitário (CORRÊA et al., 2018).

A partir da maneira como o racismo e outras cadeias de opressão são estruturadas, percebemos que há uma imposição do lugar em que determinados indivíduos podem e devem ocupar no meio social. Essa violência se estende para o campo da produção de conhecimento, tal qual é exposto pela colonialidade do saber, ditando quem tem a capacidade de elaborar epistemologias válidas para o entendimento do mundo e nossa realidade.

Logo, aqueles que ousam desacatar as amarras da colonialidade e exigem o direito de falar são encarados como deslocados, fora do seu lugar. Assim, o ato de produção de saberes, realizado por aqueles vistos enquanto subalternos, desafia o panorama de poder atuante na sociedade e carrega consigo a imposição de olhares opressores, silenciamentos e estigmatização (CORRÊA et al., 2018; KILOMBA, 2018).

Os saberes negros, então, não são intuitivamente invisibilizados ou tratados enquanto não existentes, mas há sim um esforço, apoiado pela colonialidade e a vontade de subjugar aqueles saberes e subjetividades que divergem da norma imposta pelo racismo, para produzir tais saberes como inexistentes (GOMES, 2019, p.41) ou mesmo limitados/circunscritos (CORREA et al. , 2018).

Há produção de não existência sempre que determinada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de modo irreversível. O que unifica as diferentes lógicas da produção de não existência é serem todas elas manifestações de uma monocultura racional (GOMES, 2019, p.41)

Assim percebemos que a ausência é construída debaixo do véu da colonialidade , uma vez que há uma série de estratégias envolvidas na articulação da deslegitimação de conhecimentos não-brancos. Apesar da fabricação da ausência de certos tipos de saberes, é importante percebermos que há formas de resistência e de construir novos meios emancipatórios de educação e conhecimento. É partindo deste pressuposto que Nilma Lino Gomes vai afirmar que o Movimento Negro tem uma postura educadora (2019), considerando-

o como um espaço onde se edificam novas formas de se enxergar a realidade e combater a invisibilidade e o apagamento de saberes e vivências negras no Brasil.

O Movimento Negro enquanto forma de organização política tem um papel articulador entre a comunidade preta brasileira e os demais setores de nossa sociedade, pois ele estrutura e sistematiza os saberes construídos por essa comunidade por meio das vivências, experiências e tensionamentos históricos, políticos e sociais (GOMES, 2019). Mesmo que não seja um ambiente sem disputas e contrastes, ele se apresenta como um amplo e possível espaço para exercer esta potência pedagógica.

A definição de Movimento Negro pode ser colocada como “uma identidade étnico-racial, onde a raça é o fator que determina a organização dos negros (...) este movimento tem como características mobilizações políticas, educacionais, culturais e religiosas com participações de diversas organizações com naturezas distintas” (PEREIRA et al., 2020, p.120). Seria, então, um conjunto de pessoas, organizações e grupos sociais articulados, centralmente, por pessoas pretas com o objetivo de superar o racismo e construir um lugar possível para aqueles/as que constituem este grupo (GOMES, 2019; PEREIRA et al, 2020).

Um adendo explicativo retomando a discussão acerca da compreensão da terminologia ‘Movimento Negro (brasileiro)’. Habitualmente, o seu uso no singular é relacionado ao entendimento do conjunto de movimentos políticos de mobilização racial negra ocorridos no decorrer do tempo que configuraram-se de maneira organizada e institucional, como os exemplificados acima, estabelecendo-se assim, enquanto sujeito político. Nota-se que mesmo a aplicado no singular, este já é composto pela multiplicidade das frentes de atuação (DOMINGUES, 2007; GOMES, 2012 apud QUERINO, 2021, p.30)

É possível considerar o movimento hip-hop como componente do movimento negro, não só pela aproximação dele com a Frente Negra Brasileira¹² e/ou o Teatro Experimental do Negro¹³ (TEPERMAN, 2015, p.31), mas também por um dos objetivos e temas expostos nas letras e no fenômeno cultural como um todo: o enfrentamento do racismo e a construção de saberes emancipatórios. Gomes, inclusive, lista o hip-hop como uma das formas de resistências e enfrentamento contra a estrutura racista que nos cerca:

Hoje, apesar dos tempos neoliberais e da situação de exclusão social que afligem a população negra e pobre desse país, a cultura hip-hop, as comunidades-terreiro, as irmandades, as congadas, a capoeira, os penteados afros, a estética negra, a arte, a luta dos movimentos sociais, as comunidades de bairro podem ser considerados como formas contemporâneas de resistência negra no Brasil, construídas num intenso processo de recriação e ressignificação de elementos culturais africanos na

¹² Frente Negra Brasileira (FNB) foi uma organização pioneira no século XX a lutar pelos direitos de pessoas negras brasileiras. A FNB desenvolvia um importante papel político, cultural e social, articulando desta forma um ativismo organizado em prol da negritude do país.

¹³ Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado em 1944, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento, com o objetivo de lutar pela valorização social do povo negro por meio da educação, cultura e arte. Assim, eles exerciam este papel por meio da dramaturgia.

experiência da diáspora e, mais particularmente, na experiência brasileira (GOMES, 2002, p. 44).

Diante das especificidades apresentadas pelo Movimento Negro em sua trajetória podemos dizer que seu embate político acontece por meio de um resgate e reapropriação da história brasileira, a partir de uma negação da “história oficial” instituída e na edificação de um novo olhar sobre o nosso passado e suas relações com o presente (GOMES, 2019, p. 48). O olhar construído por meio do rap e do Movimento Negro é tomado como emancipatório, pois eles lidam, diretamente, com uma “transformação social e cultural, como libertação do ser humano” (GOMES, 2019, p. 49).

Assim, o conhecimento articulado pelo rap não é apenas uma forma superficial de conhecimento e sim uma forma válida e legítima de se estabelecer um saber que foge da lógica colonial. Ao ser construído pela voz daqueles que são encarados enquanto subalternos e são forçados a uma prática de ausência de produção de saberes, o rap está elaborando um olhar crítico sobre a sociedade e uma perspectiva que foge da lógica da colonialidade.

Os movimentos sociais, dos quais o movimento negro faz parte, se apresentam como produtores legítimos de conhecimento pela forma como radicalizam o pensamento dos indivíduos e o centram em uma perspectiva ética da pedagogia. Assim, constroem uma realidade e uma luta mais humanizada (ARROYO, 2003 apud GOMES, 2019, p.52) e edificam um amanhã longe da antiética da colonialidade.

Portanto, diante de tais reflexões, podemos conceber o saber do rap enquanto o “conhecimento-emancipação”, conhecimento este que é responsável por tensionar e questionar o lugar da “razão” presente na construção do olhar ocidental e da colonialidade. Nesta perspectiva, o conhecimento científico não pode ser concebido enquanto a única forma de se construir saberes, de forma que ele não é neutro e sem intenções sociais e políticas (GOMES, 2019, p. 59).

Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início da sua conformação social. Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência. Ou seja, não se trata de ações intuitivas, mas de criação, recriação, produção e potência. A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes (GOMES, 2019, p. 67).

2.2.1 O rapper enquanto intelectual: articulação de saberes emancipatórios

Compreendemos que o movimento hip-hop é também um lugar de educação e tensionamento, sendo assim podemos considerar os rappers, as figuras por trás da construção

das músicas e demais obras artísticas, como intelectuais? Precisamos, antes, conceber que o termo “intelectual” carrega certa arrogância e um status que segrega e dota apenas as pessoas “inteligentes” de ocupar este lugar na sociedade (WILLIAMS, 2000).

No decorrer dessa inquietação, de tentar compreender o local da intelectualidade, buscamos em Antonio Gramsci, um filósofo marxista e italiano, a reflexão sobre a função do intelectual. Gramsci (1982, p.7) considerava que todos os indivíduos eram intelectuais, entretanto nem todos exerciam este papel, uma vez que para ser um intelectual era necessário fazer uma reflexão política da sociedade.

Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um "filósofo", um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1982, p. 7-8)

Além disso, é preciso entender que há diferentes formas de se atuar enquanto um intelectual, afinal, há diversas áreas de saber. Ou seja, pode-se compreender a existência de maneiras diferentes de se exercer/ocupar este local da intelectualidade. Dentre elas, há duas maneiras as quais gostaríamos de enfatizar: aquelas que agem conforme a hegemonia, ajudando a manter o grupo dominante¹⁴ em sua posição, e outra que possa agir contra ela, a favor do povo, dos pretos e pretas e das classes mais baixas.

Os intelectuais que agem a favor da hegemonia, como forma de perpetuar esse sistema, são denominados de intelectuais tradicionais. Portanto, estes intelectuais seriam aqueles que utilizam de suas ferramentas e habilidades para manter o *status quo*, ao se aterem à hegemonia e integrarem o grupo das classes dominantes, ou classes burguesas, para Gramsci. No entanto, aqui estamos utilizando o viés racial, de forma que seria seguro dizer que se trata da branquitude. Assim, os espaços de educação (como escolas, faculdades e afins, mas também aqueles espaços não tradicionais de educação, como a cultura e a interação social) seriam fundamentais para a manutenção e a perpetuação desses processos, também por isso é preciso entender que há uma lógica histórica nos processos educacionais e ela não agiria de forma democrática (GRAMSCI, 1982, p. 10). Assim Souza, uma estudiosa que irá debruçar seu olhar justamente sobre a relação dos rappers e da intelectualidade nos diz que:

Isso faz sentido na medida em que pensamos que este intelectual apenas reproduz o “tradicional”: o conhecimento pertinente ao poder simbólico monopolizado pelo grupo hegemônico. Assim, é chamado de intelectual tradicional apesar de

¹⁴ Importante aqui retomar a discussão realizada no primeiro capítulo, o qual debatemos e questionamos sobre os parâmetros que envolvem raça e em como o racismo irá atuar de forma a desvalidar e desumanizar toda e qualquer humanidade que fuja da imagem? do branco europeu. Assim, é seguro afirmar que enquanto grupo dominante estamos nos referindo à branquitude, ainda mais aqueles de classe alta e homens.

desempenhar uma função permanente de persuasão desse contexto social consolidado (SOUZA, 2020, p. 24).

Desta forma, estruturam-se “camadas que, tradicionalmente, ‘produzem’ intelectuais; trata-se das mesmas camadas que, muito frequentemente, especializaram-se na ‘poupança’, isto é, a pequena e média burguesia fundiária e alguns estratos da pequena e média burguesia das cidades” (GRAMSCI, 1982, p.10). Isso impacta no modo como cada classe irá interagir com esses locais que buscam formar esses pensadores. Locais estes que, às vezes, agem intencionalmente de modo segregador, de forma a manter a “tradição” e a lógica de uma classe, supostamente dita como superior.

Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas especialmente em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante (GRAMSCI, 1982, p. 8-9).

No entanto, mesmo sabendo que há uma articulação e um sistema para que o conhecimento e a produção de sabedoria permaneçam com um determinado grupo, não se pode tomar isso como algo intransponível. Pelo contrário, Gramsci “acredita que a dominação não é total, podendo existir brechas que possibilitam às classes não-dominantes construir sua auto-emancipação política, ideológica e social, conduzidas pelo intelectual orgânico” (SOUZA, 2020, p.25). Logo, aos sujeitos que irão refletir sobre a dominação e sobre esse lugar de opressão, dá-se o nome de intelectual orgânico. Ou seja,

o “intelectual orgânico” dos de baixo é, para Gramsci, tanto o “homem do povo” que entre os seus organiza, mobiliza, dirige e educa; expressando nas suas ideias e na sua conduta uma outra concepção de mundo, coerente com sua condição concreta, operando como eixo em torno do qual seus pares adquirem força coletiva, firmeza de vontade e independência intelectual e moral; como também o “homem de letras” ou o educador escolar comprometido de modo militante com o projeto hegemônico dos trabalhadores, voltado à sua emancipação (BEZERRA & NILEVICZ, 2016, p. 205 apud SOUZA, 2020, p. 25).

É possível colocar os intelectuais orgânicos como peças-chave na crítica e desconstrução da hegemonia, ou seja, dos opressores, já que eles agem diante deste raciocínio de ajudar a compreender melhor as nuances do sistema e das lógicas em que estamos inseridos. Por isso, propomos a abordagem dos rappers como intelectuais orgânicos. Conceituamos assim pois há um âmbito educacional no movimento hip-hop sobre a negritude, as relações sociais e sobre uma análise do meio social, no qual estamos inseridos.

Desta forma, também podemos afirmar que o rapper quebra a arrogância da “classe”, ao adotar um espaço que é negado a ele e enxergar a construção de saberes de forma imersa no mundo e em nossa sociedade, não, necessariamente, presente em uma instituição formal. Por

isso, talvez, muitas vezes eles não sejam considerados enquanto produtores de saberes, já que costumam romper com a lógica enrijecida do conhecimento eurocêntrico. Ou seja, podemos afirmar que o saber produzido pelos rappers e pelo movimento negro quebra as lógicas coloniais e edifica um saber acessível, diverso e articulado com aqueles que são invisibilizados e oprimidos.

Busco sustentar que a ação política e a forma pela qual se educaram faz com que os rappers ativistas apareçam, em determinadas circunstâncias, como educadores da periferia, na direção do papel que Antonio Gramsci conferiu aos intelectuais no processo que chamou de “progresso intelectual de massa”. (LOUREIRO, 2017, p. 423)

Logo, como uma ferramenta poderosa de reflexão sobre a realidade em que está inserido e a diversidade do pensamento expostos em suas letras, seus ritmos, suas batidas e as emoções que provoca no ouvinte, o rap e seu contexto cultural é um potente ambiente de investigação e de aprendizado. Desta forma, há um âmbito rico para compreender melhor as pautas que são expostas e reivindicadas em suas letras, de se atentar às situações complexas da sociedade as quais eles lançam luz.

Assim, como Emicida também é um rapper que se propõe a amplificar horizontes e debates sobre nossa sociedade, analisamos sua atuação como um intelectual, ao nos debruçarmos em suas opiniões, suas letras e dos ritmos das músicas que canta, observando a forma como ele se posiciona politicamente e em como suas músicas sempre se preocuparam em lançar luz sobre temas políticos e raciais de nossa sociedade.

2.3 Desobediência epistêmica: o rap e sua função pedagógica

Abordamos anteriormente o rap como um movimento artístico-cultural negro, principalmente quando articulamos a sua presença e diálogo constante com o movimento negro brasileiro. Isso se deu por suas raízes históricas e pela forma como ele existe na atualidade e nos caminhos que ele traça ao retratar e abordar diversas temáticas sobre a subjetividade do ser negro, sobre o contexto em que a negritude está inserida e, também, sobre o modo como ele lança seu olhar sobre o mundo ao redor.

Se faz necessário também abordar a potência pedagógica que este ritmo apresenta. A forma como a narrativa presente nas letras e nas batidas se constrói revela um ponto de vista que há muito esteve ausente na nossa história: o olhar do negro. Isso se dá pela posição do artista e justamente pela história excluir pessoas negras e seus feitos, em um movimento eurocêntrico e branquificado de enxergar o mundo, valorizando o que é visto como “norma” e deslegitimando a existência daqueles que não corroboram com esse ideal violento.

O olhar negro está presente no rap de Emicida, uma vez que temos a referência a heróis e importantes figuras políticas africanas do passado e a descrição direta de opressões que são propositalmente silenciadas. Assim, há uma vertente pedagógica no rap que interage com os ouvintes e fãs, e, portanto, os dota de ferramentas para identificar as opressões, de meios para lidar com as desigualdades e, até mesmo, possíveis soluções e caminhos para romper com tais quadros de repressão e violências.

Assim, ao ouvir um rap, não se está unicamente ouvindo uma música, mas também aprendendo, ao se ter contato com um ponto de vista marginal — já que muitas vezes os rappers vêm de locais que estão às margens da sociedade, como as periferias, além de integrar grupos forçadamente marginalizados como pessoas pobres e negras, este fato revela a característica transformadora do movimento e sua capacidade de efetuar uma mudança político-social ao nosso redor.

Para tanto, o hip hop é uma arte reconhecida como ferramenta educativa e tem potencializado seu caráter político e transformador, de autorreflexão, como canal de participação e de pertencimento histórico (ligação com o passado) e social (ligação com o presente) capaz de viabilizar espaços de aprendizagem, conhecimento e de ampliação da cidadania. Significativamente, concluímos que a narrativa identitária na cultura hip-hop se constrói por meio de uma reflexividade que tem um papel muito importante no processo de (re)construção, (re)significação e compõem as subjetividades dos atores sociais, o sujeito que reflete sobre seu social e se torna o protagonista social de sua própria história (MARTINS, 2013, p.265).

O hip-hop é um movimento cultural desafiador, já que ele traça relações históricas e sociais sobre nossa realidade, de um ponto de vista daqueles que muitas vezes são invisibilizados. Com isso, o rap está desafiando o sistema imposto e, de certa forma, nos “ensinando a desaprender” diante de um movimento que enxerga e crítica normas presentes na colonialidade. Assim, esta ação necessita ser epistemológica, “ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta” (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Não estamos aqui dizendo para ignorar todos os conhecimentos explícitos e passados pela lógica colonial, mas sim que devemos questionar tais ensinamentos, a ponto de construir um saber que inclua aqueles que foram violentados e excluídos. Deste modo, o rap exerce a *desobediência epistêmica* à medida que questiona e constrói uma possibilidade diferente daquela esperada pelos colonizadores, pois desafia e critica fortemente a antiética da guerra — conjunto de violências naturalizadas pela colonialidade e o racismo (MALDONADO-

TORRES, 2007) —, que permite e age para que pessoas negras sejam 75% dos mortos pela mão da polícia¹⁵.

Partir do desacato com o pensamento epistemológico da colonialidade é um rompimento radical no campo dos saberes, de forma que a lógica opressora e colonizadora que age sobre nossos corpos, mentes e vivências seja enfrentada, interrompida e superada. É necessária a quebra dos binarismos tão presentes e atuantes diante da subjetividade da colonialidade. Portanto, é preciso gerar um novo imaginário diverso e não opressor perante o colonial, ou seja, gerar um “imaginário decolonial”, um imaginário do sul.

Por meio destas percepções, se faz necessário elaborar uma epistemologia que dê conta de lidar com as emergências e ausências provocadas pela instituição dos saberes da colonialidade. Gomes (2019) irá nos apresentar as “epistemologias do Sul” as descrevendo como um “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados” (p. 54). Esta perspectiva do conhecimento vai se portar de forma emancipatória e revolucionária em um embate contra o epistemicídio provocado por tudo o que a colonialidade caracteriza como um “não-saber”, à medida que também constrói novas formas de conhecimento, subjetividades e identidades.

Ou seja, na educação, as epistemologias do Sul nos levam à radicalidade de que devemos avançar na compreensão do pensamento pedagógico como um permanente confronto entre paradigmas de educação, de conhecimento, de valores e do humano. É essa radicalidade que encontramos nas ações e nos saberes emancipatórios produzidos e sistematizados pelo Movimento Negro (GOMES, 2019, p.54)

Podemos, então, conceber o rap e os rappers como integrantes e promotores das epistemologias do Sul. A visão dos rappers sobre a sociedade e o mundo a sua volta apresenta algumas particularidades, principalmente quando estamos falando de artistas negros. Essa particularidade se define pelo questionamento e a desvalorização da produção de conhecimento, cultura e arte que pessoas negras sofrem diariamente em nossa sociedade racista. Este fato ocorre quando o corpo negro ocupa esta posição e é identificado como deslocado, uma peça que não se encaixa no todo, o que o encaminha para um local onde tentam abafar sua voz e o silenciar, ao ignorar completamente seu embasamento e trabalho apenas para tentar manter as estruturas coloniais que tentam nos reger inabaladas. Ou seja,

como enfatizado por Kilomba, o corpo negro que fala, nomeia e constrói conhecimento é visto pela branquitude como fora de seu lugar e, por isso, passível de questionamento e silenciamento automático – sem que seus argumentos e suas epistemologias sejam devidamente apreciadas e consideradas racionalmente, sob o risco de desnaturalizar o

¹⁵ Negros são 75% dos mortos pela polícia no Brasil, aponta relatório Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2020/07/15/negros-sao-75-dos-mortos-pela-policia-no-brasil-aponta-relatorio.htm> Acesso em: 02/03/2021

poder e os privilégios dos supostos proprietários desses espaços (CORREA et al., 2018, p. 156).

Por meio deste olhar de fora, no entanto, é possível ter um olhar diferenciado sobre as estruturas que edificam e interagem ao nosso redor. Assim, pelo negro estar sempre em contato com estas normas, sem de fato poder integrar esses espaços, ele se torna uma espécie de forasteiro mesmo estando perto/dentro destes contextos branquificados, daí o termo em inglês *outsider-within* (COLLINS, 2016). O negro e, principalmente, mulheres negras — uma vez que o termo é cunhado dentro de uma perspectiva do feminismo negro — possui um ponto de vista único e necessário para que tenhamos outras perspectivas sobre as relações sociais (CORRÊA et al., 2018).

Este movimento muito singular faz com que as pessoas negras consigam enxergar e lidar com a realidade de forma diferente dos brancos, devido a sua invisibilidade em certos espaços e meios, mesmo que eles sejam sujeitos fundamentais para a manutenção desse contexto, permitindo uma proximidade ímpar, que o permite analisar de uma perspectiva que difere daquela perpetuada pelos conhecimentos dos opressores.

Como ele é um intrometido, uma peça extra, a posição do estrangeiro é de proximidade e de distância e, para o autor, essa figura teria uma liberdade, uma objetividade e um desprendimento maiores em relação ao grupo a que pertence sem pertencer completamente. O estrangeiro não detém o que Schutz chama de sistema de conhecimento do grupo, uma forma de pensar que funciona como uma receita que serve tanto como um código de interpretação das ações dos sujeitos, quanto como um código de expressão dos sujeitos (CORRÊA et al, 2018, p. 157).

Desta forma, é possível enxergar o rap como um ambiente propício para a discussão e a elaboração da forma como a negritude é vista e articulada no mundo uma vez que “a questão da negritude ressurge como tema central no hip hop para se pensar, criticar e enfrentar a exclusão social, o que tem levado, por consequência, à racialização da discussão” (MARTINS, 2013, p. 262). Não seria errado apontar que o hip-hop seria uma “senha” para a noção de formas novas da cultura preta pela diáspora, uma vez que ele articula diferentes noções do povo preto, a partir de uma cultura negra e diversa (MARTINS, 2013).

Aqui, dizer e afirmar que o rap seria uma senha para compreender elementos da cultura negra é também produzir o movimento em um patamar de relevância e amplitude de debates raciais e sociopolíticos. Ao considerar a forma como ele agencia debates e constrói olhares para aquilo que é invisibilizado e tornado ausente. Assim, o hip-hop contribui para uma noção que legitima e humaniza sobre o que é ser um sujeito negro. O movimento abarca a pluralidade da

negritude e não a reduz há algo inferior — como vemos que é feita em uma sociedade de estruturas racista.

Um bom exemplo disso são nas diversas vozes do rap que estão despontando na cena, as quais algumas já foram inclusive mencionadas nesta pesquisa. Temos a figura do Rico Dalasam, que propõe visões e discussões que passam sobre o ponto de vista de um indivíduo queer negro, temos a Drika Barbosa que traz em seu corpo e enunciados a experiência de uma mulher negra e temos o próprio Emicida que traz visões de um homem negro, hétero, que passa pela vivência de ser pai de crianças negras. Além deles, é explícito, que existem inúmeras outras figuras que permitem que o hip-hop seja exposto como um ambiente propício para a amplitude e diversidade da negritude, que como vimos foi e ainda é bastante diminuída e simplificada devido às estruturas da sociedade brasileira.

Ao considerar que na modernidade as identidades são forjadas de forma simplória e aprisionante, é necessário que percebamos que as identidades são múltiplas e complexas (HALL, 2006). Assim, o movimento hip-hop, é um fenômeno cultural que tensiona certos sentidos à medida que apresentada construções de saberes emancipatórios que nos permitem romper com a lógica da colonialidade, inclusive com relação à forma como interagimos e dialogamos com as identidades.

É nesse sentido que entendo a identidade negra como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela a nossa própria identidade (GOMES, 2002, p.39).

Quando compreendemos que as identidades também são construídas por meio das narrativas (GUIMARÃES, 2007 apud BRITO, 2019, p. 24), além da interação dos sujeitos no seio social com a coletividade (GOMES, 2019), é possível conceber que diante dos tensionamentos pedagógicos e da desobediência epistêmica exercida pelo rap e pelo *AmarElo*, em questão, uma nova forma de se interagir com o mundo é exposta. Assim, é criado um âmbito onde identidades negras e humanizadas vêm à tona, questionando noções coloniais e construindo um projeto de vida que vá superar a colonialidade.

O desafio e o enfrentamento contra uma episteme colonial e aniquiladora protagonizada pelo rap, neste caso, aponta para a possibilidade de construir novas narrativas apoiadas na ancestralidade e na história, na qual houve um esforço para se apagar a história dos sujeitos negros.

Ao observar o rap como este espaço onde pessoas negras tomam o seu direito e habilidade de se “auto-narrar”, podemos dizer que elas estão exercendo o poder de construir

sua própria história, mobilizando outros meios de se constituir uma noção sobre o tempo e os acontecimentos passados, pautados pelo olhar e a vivência da negritude. Isso, considerando as lutas de sujeitos negros que vieram antes e contribuíram para o avanço coletivo que podemos experimentar hoje em dia e também alargar tais conquistas.

Assim, pensando em conjunto com Conceição Evaristo (2007), podemos dizer que muitos rappers, incluindo Emicida, fazem um movimento similar ao conceito de *Escrevivências* da autora, conforme experimentam o ato de falar sobre si, seu cotidiano e — até mesmo — inventar suas próprias histórias e contos. Com isso, a partir de sua própria experiência, estão rompendo com a colonialidade que se encontra em nossa sociedade. Por isso, podemos afirmar que:

a partir da noção de *escrevivências*, compreendemos a articulação narrativa como um saber e um poder: o exercício de narrar-se a si mesmo, constituir e conformar um relato da própria experiência, é capaz de modificar e transformar o sujeito e a forma como ele produz – reflexivamente – seu lugar no discurso (PRADO, 2020, p. 144).

Por mais que certos relatos e experiências destrinchadas no álbum *AmarElo* sejam da experiência social de Leandro Roque de Oliveira¹⁶ — como na música “Ilha comprida” — ela quebra uma lógica de se pensar vivências brancas e excludentes para ampliar o horizonte narrativo e estabelecer um ponto de vista negro, ficando assim, uma possibilidade de ser, existir e contar história que diverge do padrão imposto pela estrutura vigente.

Mas, então como poderíamos nos aprofundar no conceito de *escrevivências* (EVARISTO, 2007)? Pensando em conjunto com Prado (2020) e Soares e Machado (2017) podemos afirmar que o conceito elaborado por Evaristo (2007) aborda a necessidade e a importância de sujeitos negros construir suas próprias narrativas sobre suas existências, subjetividades e história. Principal, quando nos damos conta que “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2007, p.2) Assim, resgatando o direito sobre nossa própria experiência.

Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas (SOARES, MACHADO, 2017, p.206).

¹⁶ dito isso, pois, em tal música é tratado de uma vivência muito particular de Leandro e sua filha, rompendo com o espaço de Emicida/Leandro

Deste modo é possível notar que o rap atua, também, em um lugar curativo onde não só são expostos as mágoas, mas também se encontra um certo alívio¹⁷ — que só de ser encontrado já evidencia o tamanho da dor e da ferida impostas sobre as pessoas negras. Assim, conforme exposto por bell hooks, “essa experiência ‘vívida’ de pensamento crítico, de reflexão e análise se tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora. Fundamentalmente, essa experiência me ensinou que a teoria pode ser um lugar de cura.” (2019, p.84). Dessa forma, mesmo que se fale da dor ainda é possível estabelecer um processo que não seja embasado nela, que vá para um caminho que rompa com a violência.

O direito de se “auto-narrar” ainda apresenta outras nuances, como autorizar a fala daqueles que foram silenciados e lançar luz sobre as perspectivas que antes se mostravam como inexistentes, ou melhor, perspectivas as quais havia um esforço para deixarem de existir. Com isso, se assume que ao mesmo tempo que essa ação atua como algo regenerativo ela também se apresenta como um instrumento combativo contra a lógica colonial.

¹⁷ Tal pensamento e articulação só foi possível devida ao trabalho do rapper Rico Dalasam em seu álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio* (2021) onde, ao abrir o trabalho musical, declama “Não falaria de alívio se não tivesse doído tanto”

3. METODOLOGIA

3.1 Quem É Emicida? Pra Quem Mordeu Um Cachorro por Comida Até Que Ele Chegou Longe¹⁸

O nome de Emicida é Leandro Roque de Oliveira. O artista nasceu em 17 de agosto de 1985, e é um rapper paulistano de origem pobre, que integra a segunda escola¹⁹ do rap nacional. Filho de uma empregada doméstica, o músico perdeu o pai ainda quando criança, de modo que ele e seu irmão foram criados apenas por sua mãe. Antes de ganhar reconhecimento da mídia e se tornar um dos maiores rappers do Brasil, como afirma o site Nexo²⁰, Emicida começou a caminhar dentro do movimento hip-hop por meio das batalhas de MCs em São Paulo, como a Batalha de MCs em Santa Cruz. Foi a partir da participação do rapper nesses eventos que surgiu seu nome artístico, que seria uma junção de MC (Mestre de Cerimônias) e homicídio, uma vez que era um ganhador assíduo das disputas das quais participava e acabava por “matar” seus adversários, expressão comumente usada para o ato de derrotar outro MC em batalha. Além disso, anos mais tarde, o rapper também criou um acrônimo para seu nome artístico: E.M.I.C.I.D.A. (Enquanto Minha Imaginação Compuser Insanidades Domino a Arte).

Emicida não atua somente como músico e compositor, mas também em diversas áreas. Uma delas é o campo empresarial, sendo co-fundador da empresa Laboratório Fantasma, a LAB, junto de seu irmão Evandro Fióti, que é definida como “um *hub* de entretenimento que tem gravadora, editora, produtora de eventos e marca de *streetwear*”²¹. Ou seja, uma empresa que se mostra atuante no setor da música, eventos e moda. Ademais, vale ressaltar que a produção dos clipes e demais obras audiovisuais— documentários, shows, programas de televisão — dos rappers da companhia também são lançados por meio da LAB.

Atualmente, a empresa se encontra gerenciando a carreira dos seguintes profissionais: Emicida, Rael, Dona Jacira (a mãe de Emicida), Kamau, Rashid, Fióti e Drik Barbosa. Concentrando seus esforços na condução da carreira, venda de shows, gerenciamento publicitário, entre outras atribuições.

¹⁸ Aqui nos referimos ao álbum “*Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, até que Eu Cheguei Longe.*” (2009) do Emicida.

¹⁹ Aqui consideramos a divisão de escolas do rap vindas do debate levantado por Tepperman em seu livro *Se Liga no Som: As transformações do rap no Brasil* (2015), o qual utilizamos como uma das bases bibliográficas para desenvolver esta pesquisa. Inclusive, esta discussão foi abordada no primeiro capítulo desta dissertação.

²⁰ Comentário feito pelo podcast especializado em música, *Escuta*, do site Nexo, o qual visava apontar os maiores nomes da música nacional e internacional. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4EmFTkk6JHDySQWMLLcQvX?si=f0P7JoOsSBqH8czkR3UKFA> Acesso em: 06/05/2021

²¹ Descrição presente no site da Laboratório Fantasma. Disponível em: <http://www.labfantasma.com/noiz/> Acesso em: 20/09/2021

No setor de moda e vestuário, a Laboratório Fantasma também vem se tornando bastante relevante, a ponto de se fazer presente entre as marcas que desfilam no São Paulo Fashion Week (SPFW). A presença da LAB, sigla utilizada para nomear a marca de roupas, na SPFW, assim como os trabalhos do artista no mundo da música, tensiona sentidos sobre o espaço onde se apresentam as roupas. Isto se dá porque, apesar dos avanços presentes no cenário da moda, nas discussões sobre corpo, raça e gênero, ainda há muito a ser conquistado em prol da inclusão e diversidade, uma vez que este é ainda um cenário predominantemente preenchido com pessoas brancas, magras e dentro de um padrão de beleza eurocêntrico. Os desfiles promovidos pela LAB são compostos de modelos majoritariamente negros e dos mais variados tipos de corpo. Por isso, podemos afirmar que “o grande diferencial da marca está na preocupação em contar narrativas expressivas que busquem quebrar padrões e lutem pela representatividade e diversidade na indústria da moda” (SOARES, 2018, p.50).

Emicida é escritor, tendo produzido uma antologia, inspirada no universo da *mixtape* de mesmo nome, intitulada “Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe” (2019), e dois livros infantis: “E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas” (2020), escrito em parceria com Aldo Fabrini, e “Amoras” (2018).

O artista também atuou como apresentador, de 2018 até 2022, do programa “Papão de Segunda” do canal pago GNT, ao lado de Fábio Porchat, João Vicente de Castro e Francisco Bosco.

O primeiro trabalho artístico de Emicida a aparecer na mídia foi o *single* “Triunfo”, que desde então vem marcando presença e reaparecendo durante a carreira do artista, visto como um grande marco e ponto de referência, tanto para ele quanto para o cenário hip-hop brasileiro. Lançada em 2008, “Triunfo” fazia parte da primeira *mixtape* que viria a ser lançada em 2009. Além da música, também foi lançado um videoclipe dirigido por Fred Ouro Preto. O *single* fez grande sucesso na época em que foi lançado e, até hoje, é um dos trabalhos mais lembrados do rapper, mostrando assim o impacto que teve na cena hip-hop na ocasião de seu lançamento.

Sua primeira *mixtape* foi divulgada no início de 2009, intitulada “Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe...”. O projeto continha 25 faixas no total, incluindo Triunfo. Confeccionada de forma manual e distribuída no boca a boca, a obra fez bastante sucesso e rendeu certa fama ao rapper logo em seu primeiro trabalho oficial.

Em seguida, Emicida lançou, no início de 2010, o EP “Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém”, em referência ao rapper MC Marechal, contendo 6 faixas. Em setembro do mesmo ano, foi lançada a segunda *mixtape* “Emicídio”, contendo 18 faixas, com uma temática que buscava desconstruir o rap, numa espécie de metalinguagem do próprio gênero.

O segundo EP de Emicida veio em 2011 e foi chamado de “*Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*”. Gravado com a produção da dupla de estadunidenses, K-Salaam & Beatnick, este EP marca a virada entre o artista com a voz mais marcante, mais cantada, e uma evolução notável, tanto na composição do EP em si, quanto nas letras e temáticas abordadas.

Apesar de já estar no meio artístico desde 2009, quando lançou seu primeiro *single*, o primeiro álbum de estúdio só foi lançado em 2013. “*O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*” chega e consagra Emicida no cenário nacional. O CD já marca uma mescla entre o hip-hop, a MPB e o Samba, estilo musicais — e culturais — que se mostram cada vez mais presentes nos trabalhos do rapper hoje em dia. Nesse álbum, vemos características marcantes da nova escola do rap, como a subjetividade, discussão de temas de saúde mental e família, por exemplo.

“*Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...*”, o segundo álbum de estúdio do Emicida, foi inspirado pela viagem que ele fez a alguns países do continente africano. Deste trabalho saíram faixas importantes para o debate social e racial do Brasil como “Boa Esperança” e “Mandume”, nas quais há uma conjunção entre o audiovisual e a música, ampliando o potencial de tensão das pautas vigentes no álbum. O último álbum de estúdio do rapper foi “*AmarElo*”. Lançado em 2019, o CD integra o projeto que estamos tentando mapear neste texto, e logo irá ser exemplificado e detalhado nas próximas páginas.

3.2 AmarElo

O “AmarElo”²² pode ser compreendido como um projeto composto por diversos produtos culturais (álbum musical, singles, clipes, documentário, gravação de um show ao vivo e podcasts), demonstrando ser uma obra transmidiática — como iremos abordar melhor a frente neste capítulo — e complementar. Essa obra atravessa diferentes plataformas midiáticas e se apresenta em diferentes formatos, interligando e instigando o público a conhecer melhor o trabalho que é proposto por ele. Para compreender este produto, é necessário encarar e lançar o olhar por todas as peças que o compõem e, assim, ter uma visão ampla e completa da produção. O projeto é composto pelo álbum homônimo e seus clipes, um documentário distribuído pela Netflix, “*Emicida: Amarelo - É Tudo Pra Ontem*”, um podcast, “*AmarElo: O filme invisível*”, e *AmarElo: Prisma*, um conjunto de podcasts e audiovisual no *YouTube*, os clipes, divulgações e prévias dos trabalhos e postagens nas redes sociais do artista.

²² Dentro das produções de Emicida existem produtos diferentes com o mesmo nome. O primeiro se trata da faixa, com participação de Pablo Vittar e Majur, depois temos o álbum, no qual a faixa está inserida e por fim temos o projeto que organiza e apreende todas as produções.

É importante atentar às faixas e às temáticas presentes em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, pois, como vemos neste projeto, há referências a trabalhos antigos do artista, como “Hoje Cedo” (com participação de Pitty), por exemplo, citada na música que dá nome a todo projeto. Este movimento revela que Emicida está constantemente realizando um movimento de ida e vinda em sua trajetória e em seus próprios trabalhos.

Antes, entretanto, é necessário se atentar a certos aspectos da obra que são apontados e expostos pelo próprio artista, como uma forma de instruir um meio de apreender sua própria arte. Vemos em Emicida um forte teor pedagógico de como interpretar e interagir com seus próprios trabalhos. Ao denominar seus últimos trabalhos de “experimento social”, Emicida pretendia que ele fosse mais que um álbum, ele queria que transbordasse a esfera da música e afetasse as pessoas em um nível maior, conforme explica no site do próprio artista, quando da divulgação do projeto: “Emicida pretende promover — por meio da empatia — uma mudança de comportamento que permita um respeito à pluralidade do Brasil”²³. Assim, o rapper almeja que seu trabalho implique na forma de agir das pessoas, no modo como se observa o mundo ao redor e em como se portar diante dessas novas informações.

O ato de denominar os trabalhos aqui debatidos como um “experimento social” é um indício disso, por meio do qual observamos um projeto cultural ganhar grandes dimensões pelo olhar do rapper: “Essa proposta, ao oferecer um acesso a sentidos e valores não explícitos nas composições musicais, se coloca como um lugar de definição e encaminhamento de uma interpretação preferencial das produções culturais do artista” (PRADO, 2019, p.15).

3.2.1 O Álbum

Lançado no dia 30 de outubro de 2019, o terceiro álbum de estúdio do rapper Emicida chega com o intuito de usar o afeto como forma de (re)conectar as pessoas. Assim, ele pauta uma diversidade de temas, como o impacto do passado escravocrata brasileiro nos indivíduos negros contemporâneos, a potência do coletivo para enfrentar as adversidades, uma crítica ao estereótipo de “maus” dos rappers, a importância do amor, a paisagem de morte e violência como uma normalidade da sociedade, paternidade e até mesmo sobre sentimentos existentes em grupos vistos como minorias políticas, de uma forma sensível e potente. Esta afirmação está ancorada na forma como ele aborda os temas que são tensionados no projeto. Principalmente, partindo do ponto de vista de um homem negro que observa e reflete sobre o

²³ Comentário disponível no site do próprio Emicida na aba de divulgação do *AmarElo: Prisma*. Disponível em: <http://www.emicida.com.br/noticia/10-Emicida-anuncia-iniciativa-multiplataforma-AmarElo-Prisma?lang=ptbr>
Acesso em:07/05/2021

trabalho de Emicida, é possível perceber a sensibilidade ao retratar a dor do racismo através de um importante poema da literatura brasileira que é “Ismália” (Alphonsus de Guimaraens, (1923), na forma como aborda a sua vivência como pai e nos diferentes momentos em que pauta o amor — que muitas vezes nos é negado ou criticado.

Este trabalho do Emicida atua sobre diversas frentes quando falamos sobre a percepção dos assuntos tensionados e sobre as mensagens que podemos captar e analisar, principalmente diante das categorias analíticas as quais a pergunta e o objeto empírico dessa pesquisa fizeram emergir. Por isso, considero que, assim como Lázaro Ramos irá comentar no prefácio de “a gente é da hora” (RAMOS, 2022) — obra da bell hooks recém traduzida para o português brasileiro — *AmarElo* causa ao mesmo tempo acolhimento e desassossego, ele perturba, no sentido de balançar as estruturas daquilo que está concebido e abraça, o que demonstra a potência da obra e a sensibilidade de tocar em temas que são doloridos e também aqueles que carregam o alívio depois de tanta dor.

O álbum é construído sobre quatro pilares: paz, clareza, coragem e compaixão (ideais expostos pelo monge budista Thich Nhat Hanh)²⁴, que podem ser observados e sentidos ao longo de todas as 11 faixas. Há, através das letras, a proposição de um processo de cura com uma espiritualidade latente, vista tanto na participação de Henrique Vieira, um pastor evangélico que desempenha um papel político no Brasil contemporâneo, se elegendendo para deputado federal do Rio de Janeiro em 2022, na faixa que abre o disco quanto no visual do show que inaugura a turnê, cercado de “vitrais” que remetem às igrejas cristãs e a estrutura que lembra a nave de uma catedral.

A primeira faixa do álbum é intitulada de “*Principia*”, com participação do Pastor Henrique Vieira, das Pastoras do Rosário²⁵ e também da Fabiana Cozza. A música apresenta um clima onírico e espiritual, com batidas e melodias que se assemelham ao gospel em alguns momentos, falas que parecem pregação e práticas de fé.

A faixa contém o mesmo nome do famoso livro de Isaac Newton, que revolucionou a ciência e apresentou as Leis de Newton para o mundo. É possível encontrar realizar uma

²⁴ Esta informação é exposta tanto no podcast *AmarElo: Prisma*, quanto no site de Emicida. Ver em: <http://www.emicida.com.br/noticia/10-Emicida-anuncia-iniciativa-multiplataforma-AmarElo-Prisma?lang=ptbr> Acesso em: 07/05/2021

²⁵ Grupo de cantoras da música brasileira que surgiu na A Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França que foi edificada pela Irmandade dos Homens Pretos. Tal grupo surge de uma comunidade que foi calcada em raízes negras com um apelo a ancestralidades e a cultura afrodiáspórica. Caso desejem mergulhar na história delas sugerimos a leitura do seguinte artigo jornalístico: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/pastoras-do-rosario-dedicam-se-a-musica-como-historia-e-insercao-a-vida/> Acesso em: 20/07/2022

intertextualidade entre as duas obras, quando uma revolucionou o campo científico e a outra prega o amor como esse grande elo que revolucionaria as nossas relações e uniria as pessoas.

A segunda faixa do álbum é “*A Ordem Natural das Coisas*” e tem a participação da MC Tha. Possui um clima calmo e pacífico, buscando descrever o cotidiano de forma espiritualizada, sem dores, buscando ver a beleza no que é corriqueiro. Ao mesmo tempo em que evidencia certas dificuldades, como acordar antes do sol nascer e a importância de pessoas negras andarem com documentos devido à violência da cidade (ou a violência policial).

Além disso, a faixa também reforça uma certa espiritualidade pela figura da MC Tha, que em seus trabalhos solo mescla elementos do funk com a umbanda. Atualizando, de certa forma, estas noções espirituais e contribuindo com a edificação delas no cotidiano durante a música.

A terceira faixa, “*Pequenas Alegrias da Vida Adulta*”, tem a participação de Marcos Valle²⁶ e Thiago Ventura²⁷. A música se propõe a abordar as pequenas felicidades que temos no cotidiano quando nos tornamos adultos. Observando cada fato, acontecimento e ação que nos deixam mais alegres e nos permitem continuar ultrapassando as dificuldades da vida. Importante notar, também, o quanto a família está presente e influencia a visão do Emicida ao longo da música.

Esta faixa também possui um videoclipe estrelado por Ailton Graça²⁸ e o próprio Emicida. Lançado no dia 13 de novembro de 2019, o clipe retrata um homem negro e trabalhador que tem duas filhas e uma esposa, com o foco na relação dele com a família e como, mesmo cansado, há um esforço para manter o bem-estar, a felicidade e inocência das crianças. Há diversos elementos interessantes, desde a forma como isso é retratado, quando ele está interagindo com as filhas onde o clipe mistura o lúdico com a realidade, ao aparecer pessoas fantasiadas de fantoches gigante até o tensionamento racial exposto, presente na obra audiovisual pela tensão entre o homem e a polícia numa volta pra casa tarde da noite, que acaba se desembocando em uma simples fala/elogio a uma frase do rapper “*Você é o único representante do seu sonho na Terra*” — fazendo alusão a violência policial, a qual corpos negros são constantemente vítimas no país.

²⁶ Marcos Valle é um compositor, músico e instrumentista conhecido pelo trabalho com diversos artistas da música nacional, além de figurar um papel significativo na segunda geração da bossa nova.

²⁷ Thiago Ventura é um comediante do gênero *stand up* o qual manda um áudio para Leandro (Emicida) que compõe o final da faixa. No áudio ele conta um caso engraçado envolvendo a tentativa do furto do rádio de um carro onde, no final, a tentativa de um sujeito de impedir o ato é o que facilita o furto.

²⁸ Ailton Graça é um ator negro brasileiro conhecido por seus papéis em diversas produções nacionais, desde novelas até filmes.

O clipe também traz conceitos raciais importantes e que podem proporcionar um debate racializado sobre a nossa sociedade. Conseguimos observar isso pela presença da boneca estilo *Barbie* negra e de black power, ao demonstrar um orgulho em ser negro e valorização da própria cultura e aspectos físicos comum há alguns grupos da negritude. Além disso, pauta a tensão que há entre o negro e a polícia.

Figura 1 - Imagens do clipe de “Pequenas Alegrias da Vida Adulta”²⁹



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RVZCB3_011c

“*Quem Tem Um Amigo (Tem Tudo)*” é uma música composta por Emicida com melodia de Wilson das Neves, com participação do Zeca Pagodinho e Tokyo Ska Paradise Orchestra. A música busca relatar a importância da amizade em nossas vidas, uma homenagem tanto ao Neves, quanto aos demais companheiros de Emicida. O videoclipe da música apresenta referência ao anime (animação japonesa) *Dragon Ball*, do qual Emicida é fã.

A quinta música do disco é “*Paisagem*”, cuja batida e melodia imprimem uma sensação de calma e tranquilidade, porém, logo em seu início, o primeiro verso dirige a atenção do ouvinte para o oposto do que é proposto pela melodia ao entoar “*Cheirá à pólvora, frio de mármore/ Vê que agora há quantas árvores*”. A faixa vai realizando a tarefa de descrever um cenário cruel e alarmante porém, simultaneamente estabelece que não há muito o que fazer diante desta paisagem e que tudo está sereno e tranquilo. Estabelece assim uma dicotomia entre um cenário apocalíptico e violento junto da isenção de uma melhoria e uma normalização dessa

²⁹ Nesta imagem podemos ver a figura de uma boneca com aspectos raciais semelhantes às meninas.

violência. Uma prova disso é justamente o refrão da música que repete isso algumas vezes: “tudo está em paz”.

No entanto, a forma de abordar o tema não corrobora com a não-ação diante deste cenário, mas sim crítica a não tomada de atitude em frente às situações de violência que acontecem à nossa volta música procura criticar esta passividade de forma que gera um debate sobre a não-ação diante de um cenário tão trágico.

A sexta música do álbum, “*Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*”, já começa em uma dicotomia entre uma suposta postura rígida e a forma suave com que Emicida dialoga com sua filha mais nova, a Teresa, com ele repetindo que o povo do rap é mau e sua filha caindo na gargalhada no fundo.

Não, chocalho tem que ser tocado com vontade, tendeu?
 Só que sem risadinha, certo?
 Sem risadinha, porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu?
 O povo é mau! Mau! Mau!
 Pra trabalhar nesse emprego de rapper você tem que ser mau!
 Hã, tendeu? Sem risadinha, OK?
 Será que o Brown passa por isso?
 Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá, meu
 Aqui os cara é mau!
 (Emicida, 2019)

Essa oposição procura questionar a famosa postura de agressividade que atribuem aos rappers e aos homens negros.

O ritmo calmo, a fala afetuosa, as risadas, falas de crianças e elementos da própria natureza ajudam a construir o afeto como forma de resgatar a humanidade roubada de pessoas negras. Os elementos que compõem a canção mostram o quanto a paternidade de Emicida contribui para uma mudança na forma como ele encara o mundo — em comparação ao início de sua carreira³⁰ — e até mesmo compõe suas letras, uma vez que ele “escreve como quem manda cartas de amor” (*Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*, 2019)

“*9nha*” tem a participação da também rapper Drik Barbosa, chega como a sétima faixa do disco e imprime um clima romântico e lúdico, quando se ouve em um primeiro momento — de forma desatenta. A letra, trabalhada em ambiguidade, faz parecer que se trata de um casal de adolescentes descobrindo e planejando a vida, com retrato sobre a primeira relação sexual e o alcance da fama. No entanto, essa impressão é só a fachada, pois o que fica no pano de fundo da letra é debater sobre a sexualização da violência.

³⁰ Aqui afirmamos isso devido às diferenças entre sua presença nas batalhas de rap, a qual até mesmo seu nome evoca a violência com que ele agia nas disputas com a atmosfera acolhedora que *AmarElo* assumo ao falar sobre paternidade, amor não-romântico (como a relação que devemos ter com os sujeitos a nossa volta em *Principia*) e a manifestação da liberdade de um povo oprimido como em *Libre*.

A música é construída em cima de frases ambíguas com a intenção de revelar como é a relação de um jovem com sua arma. Logo, ao fazer com que a música pareça o retrato de um relacionamento juvenil, mas que no fundo está lidando com a relação de um jovem com a violência leva o questionamento sobre a forma e os acessos que se tem com a violência.

A oitava música, “*Ismália*”, tem a participação da atriz Fernanda Montenegro e da cantora Larissa Luz. A canção utiliza da metáfora para estabelecer seu contexto, com referência ao nome de um poema de Alphonsus Guimaraens — um poeta brasileiro, do movimento simbolista, do século XIX — que narra a história de uma mulher que enlouquece tentando alcançar a lua, mas acaba indo em direção ao mar, em uma menção a um ato de suicídio.

Ao longo da letra *Emicida* resgata fatos que ocorreram nos últimos anos e utiliza como ilustração para a realidade do povo negro no Brasil. Revela-se assim, uma frustração constante para a negritude que precisa lidar com o racismo diariamente, enfrentando violência e opressão de forma contínua, tendo, assim, os sonhos destruídos como a *Ismália* do poema. Logo, o artista faz o paralelo entre a *Ismália* do século XIX entre a *Ismália* do século XXI, sendo esta última uma representação das questões de saúde mental que implicam justamente diante do racismo e da desumanização de pessoas negras.

Em 9 de maio de 2019, foi lançado o *single* “*Eminência Parda*”, que viria a compor o álbum na posição de nona canção. A música busca questionar sobre as relações de poder existentes no Brasil e debater o lugar que o negro é posto no país. Além disso, o próprio título da canção indica uma das direções do debate, uma vez que o termo político que intitula a faixa refere-se a uma pessoa que está no poder mesmo sem exercer diretamente o governo. Aqui, podemos ver então como mesmo invisibilizados os sujeitos negros são fundamentais para a fundamentação da história e da sociedade brasileira. Logo, há uma relação entre a forma como os negros são excluídos da sociedade a qual ajudaram a construir.

A canção tem participação da Dona Onete³¹, do Jé Santiago³² e do Papillon³³. Ao longo da letra vemos o tensionamento de sentidos coloniais e a quebra de um passado colonial — como no trecho “*Minha caneta tá fodendo com a história branca/E o mundo grita: “não para, não para, não para”*” onde uma crítica direta a forma como a história é contada pela branquitude — que muitas vezes é glorificado. Além disso, o ritmo e o clima criado pela faixa instauram

³¹ Dona Onete é o nome artístico de Ionete da Silveira Gama, uma importante cantora e compositora que integra a manifestação cultural brasileira Carimbó.

³² Jé Santiago é um jovem rapper de São Paulo que integra o grupo Recayd Mob.

³³ Papillon é o nome artístico de Rui Pereira, um nome crescente no rap de Portugal.

uma sensação de promoção de poder e revolta diante das barbaridades que a negritude sofreu no país.

A música também possui um videoclipe, cuja narrativa expõe uma família de pessoas negras, de classe média alta, indo comemorar a conquista de uma das filhas em um restaurante chique e caro. Enquanto o jantar corre, o clipe intercala a interação da família com o olhar das pessoas brancas sobre elas. Assim, vemos as pessoas caucasianas presente no clipe imaginando os lugares que eles acham que são “devidos” a pessoas pretas como o da escravidão, da sexualização da mulher negra, da subserviência e de moradores da rua.

A décima música do álbum é a que intitula todo o projeto “*AmarElo*”, com a grafia alterada, conta com a participação de duas artistas: Majur, uma pessoa não-binária e Pablllo Vittar, um homem gay que performa como *drag queen*. É importante selecionar e demarcar a identidade das pessoas que participam desta canção, pois ela considera que a luta antirracista, feminista e LGBTQIA+³⁴ está alinhada e busca conquistas semelhantes.

A letra aborda questões como saúde mental, suicídio, superação dos problemas e o não aprisionamento dos indivíduos em suas dores. O *sample* da música “*Sujeito de Sorte*” de Belchior revela o tensionamento de um passado, para que a opressão e a violência não persistam no presente.

A música foi o segundo *single* do álbum e acabou por ganhar um clipe. A obra audiovisual se inicia com um forte relato de um homem enfrentando uma situação de saúde mental complicada, relatando complicações na maneira de se enxergar a vida e elementos que resultam em um quadro de depressão, pautando o debate sobre nossa psique e logo após vemos o *sample* da música do Belchior se iniciar seguido por imagens de pessoas enfrentando dificuldades e, logo mais, as superando.

Por fim, temos a última canção, “*Libre*”, com a participação do duo franco-cubano Ibeyi. Com uma batida de funk, a canção cria um clima animado e dançante, que é reforçado pelo clipe, que dá a ideia de liberdade, como indica o título, numa exaltação da cultura do gueto e de suas práticas. A obra audiovisual, fortalece essa ideia ao retratar pessoas dançando em cima de prédios e outros lugares enquanto comemoram sua liberdade.

³⁴ LGBTQIA+ é a sigla que representa aqueles sujeitos que diferem da norma de gênero e de identidade sexual imposta pela sociedade. Ela significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, *Queer*, Intersexuais, Assexuais e o mais diz respeito as demais identidades e gêneros que não foram contemplados pelas letras anteriores.

3.2.2 O Documentário: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”

Emicida: Amarelo - É Tudo Pra Ontem é um documentário da Netflix (2020), em parceria com o Laboratório Fantasma, dirigido por Fred Ouro Preto, o mesmo diretor do primeiro clipe do rapper. O objetivo do documentário é ampliar o que é apresentado no álbum e contar a história da cultura negra brasileira possuindo, assim, como fio condutor, a vida de Emicida e a construção do próprio disco *AmarElo*.

Logo no início do documentário, percebemos que há um movimento circular na forma como a história é contada. A película é separada em três atos: Ato I - Plantar; Ato II - Regar; e Ato III - Colher. Em uma relação que evidencia a dimensão cíclica da natureza e, também, traz traços da visão de tempo características de algumas culturas afrodiáspóricas, ao revelar como atos do passado interferem no hoje e em como a visão do presente sobre o passado pode ter outras perspectivas que não a da história oficial. A partir deste movimento há uma crítica a forma como o tempo é visto pela colonialidade e pela violência engendrada por ela, onde o progresso é o único foco, desumanizando corpos e vivências em prol de um falso avanço civilizatório.

O tempo puramente linear ignora os atos de violência cometidos pelos sujeitos colonizados e seus descendentes. Ao encarar apenas o progresso, a não resolução dos problemas se mantém, ou melhor, não só se perpetua como é planejada para não se concluir. Uma vez que, se demorar e criticar o passado contribuiria para um “atraso” para a sociedade. Enquanto isso a perspectiva circular do tempo leva em consideração tanto o passado quanto o futuro na agência do presente, não tomando nenhum destes “tempos” como mais importante que outro. A circularidade engloba todo o processo como fundamental para a experiência humana.

Este ponto de vista seria daqueles que são colocados como subalternos e minoria: os negros e as negras. Além disso, a própria proposta de se observar o tempo da ótica não-linear produz uma quebra e um desacato à forma de construir o tempo ocidental, uma vez que ela se baseia na cosmologia africana, mesclando conhecimentos advindo das religiões de matriz africana com sabedoria popular. Ao se realizar este movimento, o saber científico não é o único levado em conta, mas também a cosmologia e a cultura afrodiáspórica são acolhidas, de forma que há um enfrentamento a razão colonial. Esta proposta coloca em voga e nos diz no seu subtexto que saberes além daqueles construído por acadêmicos também são importantes na construção do mundo.

Entre eles, ao decorrer do documentário vemos a inserção de inúmeras figuras negras e de eventos históricos protagonizados por pessoas negras as quais não são dados os devidos créditos. Este movimento levanta um embate sobre a perspectiva brasileira hegemônica de se encarar o passado e a construção histórica do país, onde mesmo que as pessoas negras tenham construído o país — com um trabalho forçado, torturante e desumano — elas não são levadas em conta.

O deslocamento de uma história que foca em sujeitos brancos e exclui os negros, para uma narrativa que engloba a negritude e problematiza e complexifica os papéis que ocorreram e ocorrem a este grupo, estabelece uma nova maneira de se encarar o passado. Se antes esses indivíduos eram inferiorizados, através do documentário, eles ganham uma importância que lhes foi negada.

Há uma tentativa aqui de reescrever a história, ao colocar e destacar a presença de pessoas negras em importantes acontecimentos históricos, ao problematizar e escancarar as dores e as violências que as pessoas negras passaram para que algo fosse edificado no país e ao dar nomes a estas pessoas. Emicida aponta, no início do documentário, que jovens rappers possuíam — e ainda possuem — a vontade de agir desta forma (reescrevendo a história). Isso se deve à ausência e à exclusão dos negros nos mais diversos espaços da sociedade brasileira, e essa retirada acaba por se tornar um gesto extremamente violento, uma vez que as mesmas pessoas que são excluídas foram aquelas que edificaram a cultura e a civilização nacional.

Uma das estruturas que compõem a narrativa da obra é o show que abre a turnê do *AmarElo*, no Theatro Municipal de São Paulo, o artista narra a história brasileira, ao mesmo tempo que mostra o processo de construção do álbum, o planejamento do show e sua execução. Na estética que compõe o palco conseguimos ver elementos que lembram vitrais de igrejas que, aliados com o figurino do Emicida e dos demais músicos nos palcos remetem à espiritualidade, que é tão marcada nas músicas do álbum, em uma espécie de referência ao passado, aos ancestrais, que contribuíram para que chegássemos até aqui.

Figura 2 -Imagem do palco do show de abertura da turnê do *AmarElo*.

Figura 2 -Imagem do palco do show de abertura da turnê do AmarElo.



Fonte: Imagem de Divulgação - Fotografada por Jef Delgado

Por fim, o documentário aponta a crise que, infelizmente, ainda estamos enfrentando no hoje, revelando as relações entre raça e classe na pandemia do coronavírus³⁵. Debatendo assim como que as pessoas que compõem grupos políticos minoritários são mais impactadas pela doença, evidenciando o abismo que há entre classes sociais e grupos étnico-raciais.

3.2.3 Podcast: *AmarElo* - Filme Invisível

Edificar um projeto como *AmarElo* requer um grande leque de referências para a sua construção, por isso *O Filme Invisível* foi lançado. Composto de três episódios e disponibilizado no início de 2020, a mídia sonora busca contar todas as inspirações que ajudaram a formar o projeto. Logo, os episódios explicam, de uma forma narrativa lúdica e etérea as “referências sonoras, visuais, sensoriais e espirituais do projeto *AmarElo*”³⁶. O podcast é repleto de curiosidades e informações que permitem compreender melhor a obra e também o próprio Emicida.

³⁵ A pandemia do Coronavírus, também conhecido como Covid-19, foi um evento de escala global que paralisou todo o mundo. Gerando lockdowns massivos, com pessoas precisando se isolar para evitar o contágio, e um grande número de mortes.

³⁶ Descrição disponibilizada pelo próprio artista nas plataformas de *streaming* nas quais o podcast está disponível.

3.2.4 Podcast: *AmarElo: Prisma*

O produto pretende impactar a forma que os ouvintes irão agir, ao buscar uma transformação de comportamento em seus ouvintes³⁷. Para isso, foram criados cinco episódios: o primeiro é apenas uma explicação do que é a obra, já os outros quatro episódios apresentam os pilares do álbum, revelando a inspiração no monge Thich Nhat Hanh. Os movimentos são: Paz/Corpo; Clareza/Mente; Compaixão/Alma; e Coragem/Coração.

O primeiro episódio, ao qual o artista vai intitular de primeiro movimento, traz como convidados a conectora urbana Sista Kátia, a nutricionista Bruna de Oliveira, do Armazém Organicamente, Thiago Vinícius, a cozinheira e pensadora Tainá Marajoara, da coordenação nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Débora Nunes, o professor Erick G. Schulz, o artista Rael e, também, a mãe de Emicida e artista, Dona Jacira. O primeiro movimento conta sobre como devemos cuidar de nossos corpos se quisermos mudar o mundo, com relatos sobre formas de alimentação mais saudável e acessíveis.

Já o segundo episódio traz para o debate o professor Caio César, a psicóloga Alere Karen Scavacini, a nagôterapeuta Omoloji Sena, o escritor Roger Cipó, e a historiadora Suzane Jardim. Neste episódio Emicida aborda questões da mente e saúde mental, falando sobre práticas para manter a mente sadia. O terceiro tem como convidados: Uyra Sodoma, uma *drag queen* e artista indígena, Júlio Lancelloti, padre, Preto Zezé, presidente da Central Única das Favelas (CUFA), o DJ Marco, o MC Dovale, Sharylaine, que é rapper, Renato Gama, produtor musical, e Ivanete Araujo, coordenadora das ocupações Mauá e Prestes Maia. Esta edição tem como foco a empatia e a espiritualidade, como componentes importantes para o bem-estar da sociedade.

Por fim, no último episódio, Emicida traz o escritor Toni C, o DJ Dandan, a produtora Val Benvindo, a empreendedora social Adriana Barbosa, o Fióti, irmão de Emicida e sócio-fundador da Laboratório Fantasma, o poeta Sérgio Vaz, o rapper Zudizilla, Dani Rodrigues, sócia-fundadora da Foco Na Missão, e o Rapper Rashid. O último reúne aspectos abordados nos movimentos anteriores para que a mudança aconteça, pauta a importância de uma comunidade que se ajuda, além de falar sobre a filosofia africana e afrodiaspórica, como o Ubuntu (“eu sou o que nós somos”).

A narrativa que move os episódios são relatos pessoais e diversos — como da mãe do artista, Dona Jacira, e do rapper Rael, além de lideranças de movimentos sociais — contando experiências do próprio Emicida e dos demais convidados.

³⁷ Descrição disponível no site do Emicida. Ver notas de rodapé anteriores.

3.2.5 *AmarElo: Ao Vivo*

O show ao vivo de *AmarElo* nos mostra a apresentação de abertura da turnê no Theatro Municipal de São Paulo. Com isso, conseguimos visualizar a atmosfera criada por Emicida e sua equipe para essa turnê — que teve que ser interrompida devido ao avanço da pandemia do Covid-19 — e entrar em contato direto com as partes do show que foram exibidas no documentário. O show foi veiculado pela Netflix e conta com uma versão em áudio como um álbum. Além disso, o artista também produziu um vídeo para cada música no *YouTube*.

3.3 Movimentos Metodológicos

O problema desta pesquisa se apresenta sendo a investigação de *como o rapper Emicida tensiona a história brasileira e a memória oficial sobre a negritude no projeto transmidiático AmarElo*. Para isso, nossos objetivos são: compreender os cânones do rap e suas nuances dentro da cultura brasileira; compreender como as teorias decoloniais podem se relacionadas com o projeto; analisar de que forma o trabalho de Emicida dialoga com os traumas do racismo e da escravidão e como um novo horizonte é construído a partir disso; apreender quais ferramentas Emicida utiliza para retirar a negritude de um lugar de “ausência”; e compreender como que o trabalho de Emicida atua para a quebra da glorificação do passado colonial.

No decorrer de nosso trajeto pelas obras que compõem o *AmarElo*, percebemos a necessidade de compreender o projeto de Emicida de forma mais ampla, assumindo a centralidade que o artista tem em suas obras e como isso interfere e edifica o objeto em si.

Para isso, será necessário olhar para dois componentes centrais na construção narrativa e midiática de *AmarElo*: o documentário *AmarElo: É Tudo Para Ontem* e o álbum que nomeia o projeto. Observando desta forma o papel que o rapper desempenha na obra e como os temas propostos por ele são abordados e reverberam em sua arte. Este recorte está sendo realizado, pois entendemos que há uma maior relevância e impacto vindo dessas duas obras artísticas em relação às outras, de forma que elas até mesmo reverberam nas demais produções e ditam o “ritmo” para o seu desenvolvimento e veiculação.

A coleta para o desenvolvimento desta pesquisa foi realizada por meio da decupagem de cenas-chaves do documentário, com as falas, elementos visuais, trilha sonora e contexto narrativo presente, além de recortes das letras das músicas e clipes que nos ajudaram a compreender a mensagem veiculada pelo artista.

Para esta pesquisa, propomos uma reflexão sobre as formas que um produto cultural transmidiático discute com as noções de historicidade, ao mesmo tempo em que tensiona fatores raciais e coloniais/decoloniais, assim também se observa os sentidos que são

construídos de acordo com as expressões de tal produção. Logo, para o primeiro passo da pesquisa foi necessária uma revisão bibliográfica minuciosa sobre os temas levantados e também sobre os diferentes produtos em questão, o que permitiu que a pesquisa se desenvolvesse com uma maior qualidade e cuidado para lidar com assuntos tão delicados e emergentes.

O segundo passo foi o contato com as produções sobre as quais estamos dispostos a nos debruçar para alcançar os objetivos elencados anteriormente. Assim, realizamos um processo sistemático de produção de dados e descrição do material, como descrevemos nos itens anteriores sobre as obras que compõem *AmarElo* para conseguirmos mapear os elementos presentes em tais produções e construir uma matriz analítica, realizar descrições e catalogar tais peças midiáticas de acordo com os eixos da análise.

Por fim, o último passo indica a forma como analisaremos o objeto, por ser um produto cultural transmidiático em que a presença do artista se perpetua de maneira quase onipresente, além das particularidades da contemporaneidade que modificaram a forma como produções artístico-culturais interagem com o mundo, utilizaremos uma abordagem que dê conta dos três fatores que compõe a produção o contexto, os sujeitos e as práticas. Assim, seguindo a metodologia proposta por Prado (2020), temos três compostos analíticos: o contextual, o interacional e o formal/discursivo.

3.3.1 O que é um objeto cultural?

Para compreendermos melhor as formas como vamos encarar e interagir com a obra, é necessário que façamos um movimento para compreender a cultura e suas formas de ser e estar no mundo. Com isso, propomos pensar em conjunto com Thompson (2000) sobre a perspectiva dos estudos de fenômenos culturais, uma vez que ele afirma que essa prática acadêmica pode ser vista “como o estudo do mundo sócio-histórico construído como campo de significados” (p.165). Logo, ao pensarmos sobre um fenômeno cultural, estamos interagindo com um mundo de visões e sentidos propostos tanto pelo autor da obra quanto pelo público, grupo e ou indivíduo que irá dialogar com ela.

Assim, Thompson (2000) irá nos apontar que cultura se refere a uma proposição de significados, o que dota os fenômenos culturais de um caráter construtor de símbolos, mas também de contextos sócio-históricos que antecedem e precedem tais obras e manifestações culturais. De tal forma, adotamos essa perspectiva estruturante da cultura ou, como Thompson a denomina, uma “concepção estrutural da cultura” para assim conseguirmos realizar uma análise cultural.

Podemos oferecer uma caracterização preliminar dessa concepção definindo a "análise cultural" como o estudo das formas simbólicas - isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos - em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas. (THOMPSON, 2011, p.181)

A cultura aqui é compreendida como um processo em constante mudança e movimento, constrói uma rede de significados específicos de forma que interage e articula processos sociais e é construída por eles (WILLIAMS, 2000; PRADO, 2020). Assim a cultura não é algo isolado do mundo e muito menos à parte dele, ela compõe a sociedade na mesma medida em que é alterada por ela e a altera.

Além disso, à medida em que compreendemos que o campo cultural não é estático percebemos que ele também se apresenta como um espaço de conflito e tensões. Podemos abordar que os conflitos raciais e históricos também se desenvolvem neste campo, o que nos aponta para a importância e relevância de se investigar o rap e o movimento hip-hop.

Partimos do entendimento de que só podemos observar a constituição do valor cultural como um processo em movimento; ou seja, articulado a processos sociais de construção e reprodução cultural. Por isso, elaboramos um desenho metodológico que auxilie no desenvolvimento de nossas reflexões e análises empíricas a partir de uma abordagem dinâmica e articulada, a fim de observar a mobilidade das práticas e ações culturais ao mesmo tempo em que se analisa as correlações estabelecidas entre os artistas célebres, suas produções culturais e o contato com seus públicos. A intenção, com esta abordagem, é observar a constituição do valor cultural a partir de uma leitura triádica que correlacione o contexto, os sujeitos e as práticas (PRADO, 2020, p. 216).

Observar e analisar produções culturais tem se tornado uma tarefa cada vez mais árdua e complexa, uma vez que a cultura acaba por tensionar uma multiplicidade de sentidos, logo se faz necessário observar as inter-relações entre o objeto em questão e o mundo à sua volta. Assim, observar os valores culturais que são acionados pelo objeto e os sentidos evocados por ele nos permitirá um entendimento mais efetivo das afetações deste contexto.

Diante destas perspectivas, iremos nos debruçar sobre a análise contextual para investigar “os fenômenos e as práticas sociais como inscritas em relações espaciais e temporais específicas: nos permite perceber o atravessamento do social nas conformações das práticas e das trajetórias dos sujeitos” (PRADO, 2020, p. 217).

O interacional diz respeito à nova forma de interação dos artistas e as “ferramentas tecnológicas” que são utilizadas na publicização e criação de seus trabalhos. Conforme o advento das mídias sociais os sentidos e os valores culturais cada vez mais estão tendo continuidade e presença desses contextos, o que faz com que seja fundamental observar o caráter de diálogo estabelecido entre o artista, sua obra e as pessoas que interagem com ela, numa tentativa de assimilar com maior complexidade o objeto em questão. Isso acontece, pois

há um maior potencial de autenticidade ao vincular o artista e obra, principalmente ao percebermos o quanto Emicida possui uma centralidade em sua produção e em sua arte.

Essa etapa se mostra essencialmente necessária para quando olhamos um projeto em que Emicida é a figura central. Como apontado nos capítulos anteriores, o rapper sempre articulou a sua presença, vivência e discurso em seus trabalhos artísticos e isso se tornou, ainda mais, central em *AmarElo*.

Por último, o formal/discursivo busca investigar os discursos que são levantados pela lógica do contexto e pela interação artista/obra com seu público. “Esse gesto analítico permite observar como a produção cultural se torna ponte de diálogo entre artista e público ao mesmo tempo que traz em si elementos do contexto social mais amplo, materializados esteticamente” (PRADO, 2020, p.217). Conectando, assim, artistas e público e observando os sentidos que são construídos a partir disso.

3.3.2 Narrativa Transmídia

Emicida utiliza dos meios e ferramentas disponíveis na atualidade para explorar a narrativa que ele mesmo quer contar/cantar e para isso ele utiliza de uma perspectiva transmidiática a fim de elaborar a mensagem e suas pautas. Logo, para compreendermos melhor a obra e a visão que este trabalho desenvolve sobre ele se faz necessário mergulhar e repensar este conceito.

Cunhado por Jenkins (2008) o conceito de Narrativas Transmídia explora a capacidade e a normalidade do contemporâneo de contar histórias em várias plataformas e formatos de mídias diversos, indo para televisão, internet, música e mais. Desta forma, podemos afirmar que *AmarElo* se apresenta como um projeto transmídia, uma vez que ele se apresenta em diversas frentes como podcasts, documentário, álbum, videoclipes e a gravação de um show ao vivo.

Assim, o esforço de se analisar uma obra transmidiática se faz necessário olhar por toda sua completude, isso pois uma vez que ela é imaginada e executada como um universo amplo e complementar sua compreensão e mensagem também se dá em seus diferentes produtos.

Mas isso significa que um produto apenas não passa uma mensagem completa? Não, mas significa que esta é uma obra que aumenta seu significado a partir de todos seus produtos. O formato por onde a obra se dissemina irá atribuir valiosos contextos e abordagens para se compreender e se impactar com a arte produzida. Assim, ver o que Emicida está construindo com *AmarElo* em inúmeras frentes proporciona uma potência em sua obra e nos assuntos abordados por ele.

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (JENKINS, 2008, p. 135 apud ALZAMORA, TARCIA, 2012)

Com isso, podemos definir que uma Narrativa Transmídia se utiliza dos códigos das mídias pelas quais escolhe a fim de adquirir melhor validação e força no conteúdo proposto, adquirindo o que há de mais assertivo no formato determinado. Assim, ela se apresenta no momento, ou seja sua base “como uma estrutura que se expande tanto em termos de linguagens (verbais, icônicas, textuais etc) quanto de mídias (televisão, rádio, celular, internet, jogos, quadrinhos etc)” e suas narrativas devem fazer sentido isoladamente, porém mantendo a coesão quando se olhada de um escopo maior, conforme abordam Alzamora e Tarcia (2012, p.24).

3.4 Categorias analíticas

Para analisarmos um fenômeno cultural que se estende por diferentes formatos midiáticos se faz necessário pensar em categorias que abarquem o produto. Por isso, inicialmente, construímos, de acordo com nossa pergunta principal, três categorias analíticas para compreender a obra *AmarElo* de Emicida: Ferida Colonial; Despertar Decolonial e Ruptura Emocional.

Importante ressaltar, antes de explicarmos tais categorias, que elas não necessariamente se desenvolvem independentemente umas das outras, pelo contrário, muitas as vezes se relacionam e se interseccionam, sendo divididas para o melhor atendimento e melhor coleta da obra.

Para conseguirmos realizar a análise de nosso material empírico contaremos com uma abordagem e coleta verbo visual da obra, uma vez que em materiais audiovisuais e sonoros, como é o caso do documentário e do álbum, que se complementam, não há como privilegiar apenas um ou outro. De forma que podemos definir essa interseção do objeto como a constituição de “um tecido sonoro e imagético, no qual sentidos emergem propondo uma experiência multissensorial da canção” (SOARES, 2014 apud PRADO, 2020) ampliando assim o que é exposto no álbum através do documentário e clipes.

Algumas categorias aqui foram utilizadas com base em conceitos já existentes e pensadas anteriormente por outros pesquisadores e pesquisadoras, já outras foram elaboradas a partir do conhecimento que abordamos nos capítulos teóricos e na observação do objeto.

Assim, elas foram desenvolvidas para dar conta das demandas do objeto e das perguntas que queremos responder nesta pesquisa. Logo, também reiteramos que as categorias emergem do problema que propomos investigar e da empiria que aqui apresentamos.

3.4.1 Ferida Colonial - Retorno Memorialístico

A marca da Ferida Colonial, conceito desenvolvido por Mignolo, já foi exposta anteriormente nos capítulos teóricos desta dissertação, de forma que iremos aqui fazer uma breve retomada. Em resumo, podemos definir ferida colonial como a marca, a agressão resultante da colonialidade naqueles que são encarados como colonizados.

Investigar o acionamento da ferida nos permite enxergar como a violência que acontece e ainda acontece deixa cicatrizes através do racismo e todas agressões que ele carrega, para que haja uma reflexão e crítica sobre a história que permita um amadurecimento social. Logo, o retorno à Ferida colonial é um ato importante e catalisador de transformação social.

E a partir deste ato há o Retorno Memorialístico, exposto pela pesquisadora Denise Prado (2020), que se caracteriza sendo o movimento de volta ao passado e ao acionamento da Ferida Colonial para uma nova compreensão sobre a história e o não esquecimento das violências coloniais. Assim, “parte da compreensão de que é preciso retornar à ferida colonial e reinscrevê-la no tempo, problematizar suas reverberações socioculturais” (PRADO, 2020, p.151).

Desta forma, ao tomarmos essa categoria estamos observando como, por meio das letras, das imagens e das narrativas presente em *AmarElo*, há um olhar para o passado para conseguir digerir e interpretar as violências.

3.4.2 Despertar Decolonial

Em “Os Condenados da Terra” (1968), Fanon nos diz que o colonizado precisa “acordar” para compreender a hierarquia cruel e violenta da colonialidade e só assim ele conseguirá enfrentar as amarras dessa estrutura que atravessa a história e a vida dos sujeitos. Uma vez que, sobre os colonizados é imposto a noções e sentidos da colonialidade como se fossem naturais e apenas partes do cotidiano.

Assim, o objetivo dessa categoria é investigar como que, através de sua arte, Emericida auxilia a despertar para a decolonialidade e para o enfrentamento dessa estrutura, ensinando formas de desacato à autoridade sistêmica colonial e elaborando planos de resistência.

Em *AmarElo* (2019) vemos não só uma menção ao despertar de um ponto de vista decolonial, mas também observamos uma espécie de convocação e mobilização do público

para este movimento, de forma que não basta apenas observar e criticar, mas também agir para que o que é exposto e resgatado seja de fato um agente transformador.

Logo, ao ter uma convocação para um olhar sobre a nossa própria história e nossa própria narrativa, há também um novo olhar sobre o tempo e como lidar com ele, indo além de um olhar moderno sobre as vivências dos indivíduos e elencando fatores importantes sobre a experiência de ser negro.

3.4.3 Ruptura Emocional

Quando nos deparamos com as discussões abordadas por Fanon (1968; 2020) e por Almeida (2018) notamos que uma das formas de atuação do racismo é a desumanização de pessoas não-brancas — no caso desta pesquisa, estamos falando especificamente de pessoas negras — construída através da objetificação desses sujeitos.

Além disso, um dos traços presentes na colonialidade e na dicotomia entre colonizados e colonizadores é a questão da razão e o que é feito em nome dela. Vimos, por meio das observações históricas realizadas ao longo dessa dissertação, como o argumento darazão motivou violências localizadas em solo latino-americano, contra pessoas não-brancas e na instauração de um regime escravagista no Brasil.

Assim, em “AmarElo” vemos um enfrentamento do ideal da “não-humanidade” que atinge as pessoas negras e assim também há a quebra dessa coisificação. A partir do momento que já sabemos que isso ocorre, essa categoria tem como objetivo enxergar como que a humanidade é resgatada e devolvida para a negritude por meio dos sentidos que podem emergir no projeto.

Para essa reconquista da humanidade, observamos na obra de Emicida um apelo emocional ao enfrentamento dessas desigualdades e violências, mas também uma forma de estabelecer um novo ideal de futuro e humanidade. Por isso, essa categoria visa identificar como a emoção é vista, não como algo negativo, mas como algo fundamental para a constituição dos sujeitos que são vistos como subalternos, atuando na edificação de formas de se constituir o ser, o poder e o saber.

4 ANÁLISE

4.1 Ferida Colonial

O acionamento de uma cicatriz e de uma dor que perdura desde os tempos do Brasil Colônia para as pessoas negras do país é o que é posto em questão aqui, mas não apenas para declarar que há uma dívida ou algo a reclamar, mas sim porque isso revela que ao voltar ao passado e encarar esta ferida, precisamos nos mobilizar para curar e resolver esse problema. Evidenciando assim que por mais que a tragédia planejada e aplicada contra a população negra tenha começado há séculos com o processo escravagista brasileiro, ele deságua até o contemporâneo através do genocídio da população negra e o racismo estrutural.

Assim, quando Emicida evoca, expõe e destrincha essa ferida, ele não faz por um apelo à fetichização da violência, mas sim para pôr fim à opressão sofrida por pessoas negras. No entanto, como é realizado esse retorno ao passado e o acionamento da ferida colonial? O artista efetua este acionamento de diversos modos: ao descrever fatos da história nos versos de sua música, ao revelar nos seus cliques as violências sofridas por pessoas negras, ao relatar sua vivência e/ou a história brasileira. Prado (2020) irá nos dizer que “o entrecruzamento dos tempos ocorre pela ruptura da linearidade temporal por meio da mescla verbo-visual das temporalidades” (p.151), o que é um ponto de vista necessário uma vez que a obra se apresenta de forma transmidiática obtendo múltiplas características e elementos. Ao tensionar a história e as temporalidades, vemos diferentes pontos da própria história do Brasil, num ato que visa demonstrar a causalidade dos eventos históricos do passado para o presente que hoje encaramos.

“Principia” abre o álbum carregando uma estética que mescla elementos de canções gospel com elementos de religiões de matriz africana, um exemplo disso são os artistas que participam da música com ele: o Pastor Henrique Vieira e as Pastoras do Rosário, de quem falamos previamente. A música une esses dois elementos por toda suas batidas e rimas, enquanto demonstra elementos recorrentes do rap. Além disso, ela aborda diferentes classificações analíticas que estamos dispostos a decompor ao longo da análise. A partir desta estética, há o passeio pela vivência negra que vai da esperança e da coletividade até a necessidade de exercer um novo olhar sobre a história.

Ao nos fazer pensar sobre a educação — e mais especificamente sobre a importância do que é construído como conhecimento — quando entoamos o verso “*Só prova a urgência de livros perante o estrago que o sábio faz*”, tensiona a necessidade de se atentar para a história e

a construção de conhecimento que se pode fazer sobre o desencadeamento dos acontecimentos passados. Temos, a partir disso, que nos apropriar do conhecimento como emancipatório e libertador. Com informação que fuja das garras da colonialidade conseguimos *estragar* o sistema e as práticas coloniais que ainda assombram e afetam nossa sociedade.

A reflexão sobre o conhecimento também prova o quanto é urgente o acionamento da ferida colonial e de se fazer um retorno memorialístico pelas dores do racismo. Obter consciência sobre como a opressão ocorre, por mais que seja doloroso, se apresenta como essencial para a resolução dos conflitos e da estrutura da colonialidade.

Na mesma medida em que o conhecimento pode ser usado como uma ferramenta para a coisificação de pessoas e fundamento para crimes históricos, ele também pode ser uma figura central no combate de tais práticas violentas. Acionando assim uma disputa sobre a construção do saber e quais saberes são válidos, de forma a evocar uma reflexão sobre a colonialidade do saber.

Imersos em dívidas ávidas
 Sem noção do que são dádivas
 No tempo onde a única que ainda corre livre aqui são nossas lágrimas
 E eu voltei pra matar, tipo infarto
 Depois fazer renascer, estilo um parto
 Eu me refaço, farto, descarto
 De pé no chão, homem comum
 Se a bênção vem a mim, reparto
 Invado cela, sala, quarto
 Rodei o globo, hoje tô certo de que
 Todo mundo é um
 (EMICIDA, 2019)

Este movimento, citado/referenciado por esse trecho, nos leva à reflexão sobre que tipo de conhecimento é visto como válido e quais são os fins, as motivações por trás de certos exercícios de compreensão da realidade. Aciona, assim, o ato de se pensar sobre o próprio conhecimento. Neste mesmo segmento, também temos as frases: *“Imersos em dívidas ávidas, sem noção do que são dádivas/Num tempo onde a única que corre livre aqui são nossas lágrimas”*, que carregam consigo uma noção poética para estabelecer que ainda existem fatores que precisam e são extremamente desejados para que sejam resolvidas.

Neste momento da música podemos observar o quanto o racismo ainda se faz presente. A ferida ainda se mostra aberta, exposta e mesmo com os avanços que a nossa sociedade alcançou ainda há muito o que ser feito. A perspectiva acionada pelas “lágrimas que ainda correm” nos mostra que a dor é diária e contínua, comprova que o racismo ainda se faz presente e afeta a subjetividade da negritude.

No entanto, a sequência do rap nos faz entender que se anseia não apenas que elas sejam solucionadas, mas que essas dívidas e o reconhecimento delas permitam uma liberdade que, apesar de ter melhorado com o tempo, ainda está longe de ser o ideal. Ou seja, o fato do racismo ser a regra da nossa sociedade, ainda faz com que pessoas negras sejam enclausuradas em um ideal que confere privilégios a branquitude e “coisifica” sujeitos negros (SILVA, 2019).

Imersos na norma em que a sociedade brasileira é estabelecida, regida e reificada, os indivíduos oprimidos anseiam o momento em que a violência não seja um dos pontos centrais da sua existência, enquanto aqueles que são privilegiados pela lógica da branquitude, ou seja, que não experimentam a violência devido sua etnia, parecem não se importar com a forma que a situação se desenvolve e, inclusive, contribuem para que ela continue da maneira que está dada. O que resta para o grupo visto enquanto racialmente inferior é conviver em um presente onde não há liberdade plena para eles, e “*a única que corre livre aqui são suas lágrimas*”.

Cheira à pólvora, frio de mármore
 Vê que agora quantas árvores
 Condecora nossos raptos
 Nos arredores tudo já pertence aos roedores
 É hora que o vermelho colore o folclore
 É louco como adianta pouco, mas ore
 Com sorte talvez piore
 Não se iluda, pois nada muda, então só contemple as flores
 E acende a brasa, esfregue as mãos
 Desabotoa o botão da camisa
 Sinta-se em casa, imagine o verão
 Ignore a radiação na brisa
 Sintona o estéreo com seu velho jazz
 Pra um pesadelo estéril até durou demais
 Reconheça sério que o mal foi sagaz
 Como um bom cemitério tudo está em paz
 (EMICIDA, 2019)

A ferida colonial exposta em “Paisagem” leva em conta a normalização da destruição e da violência, principalmente a violência da colonialidade que se exerce em sujeitos específicos, como os negros e outros não-brancos. Emicida, ao longo de toda a música descreve um cenário apocalíptico. Versos como “*Cheira pólvora, frio de mármore*”; “*Ignore a radiação na brisa*” nos ajudam a compreender essa paisagem de destruição.

No entanto, ao mesmo tempo em que descreve a brutalidade e a hostilidade que se perpetua em nossa sociedade as batidas das músicas, a melodia e até mesmo o refrão “*Tudo está em paz*” sendo repetido várias vezes desenvolvem um subtexto onde há o desmoronamento do que compõe o nosso mundo — de forma física e subjetiva — ao mesmo tempo como também existe a normalização destes atos. Ou seja, a canção descreve um cenário cruel e

devastador ao mesmo tempo em que prega que não há muito o que fazer e que tudo está sereno, como se a devastação e destruição integrassem a normalidade.

Logo, é possível assumir essa música como um retrato da realidade brasileira, sobre “como é chocante, para além das mazelas, a apatia e a passividade com a qual as pessoas lidam com as tragédias diárias que ocorrem no país”³⁸ como o próprio artista dá a entender em seu site. Torna-se assim um relato atual, que ao mesmo tempo gera uma direção de olhar e também uma pergunta: por que se paralisa diante de todas estas tragédias?

A ferida atingida aqui é justamente a descartabilidade de mundos e culturas que diferem do espectro branco e colonial que é imposto como a universalidade da sociedade. Algumas vidas são descartadas de forma contínua, tanto que muitos não se demoram sobre esses eventos e até mesmo os ignoram.

Essa discussão é amplificada pela apresentação de Emicida no Prêmio Multishow de 2021, onde ele executa uma performance de “Pequena Memória de Um Tempo Sem Memória” e “Paisagem”. A apresentação começa com a exibição de um quadro onde há um homem negro indo para a forca em um museu, diversas pessoas passam pelo quadro, e não realizam nada. Apenas observam.

Figura 3 - Apresentação do Emicida no Prêmio Multishow 2021



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=LSRSKGZ7VgY>

³⁸ Frase expressa na descrição do álbum no site da gravadora de Emicida, Laboratório Fantasma: <http://www.labfantasma.com/amarelo/#:~:text=%E2%80%9Cque%20gera%20esses%20monstros,instrumento%2C%20no%20caso%20o%20piano.> Acesso em: 29/06/2022

Logo, a narrativa entra dentro do quadro e retrata o momento que ele está prestes a ser enforcado e que canta a música “Pequena Memória Para Um Tempo Sem Memória” do Gonzaguinha. Sujeitos continuam a olhar, sem ao menos se indignarem com o que está acontecendo. Assim, que começa a cantar “Paisagem”, o artista aparece em um quarto em branco onde inúmeras imagens de violência são projetadas sobre seu corpo e pelo local enquanto segue a canção.

Figura 4 - Apresentação do Emicida no Prêmio Multishow 2021 (2)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=LSRSKGZ7VgY>

Esta apresentação no prêmio evidencia o quanto certas violências são normalizadas pela colonialidade e o sofrimento de sujeitos negros são considerados apenas parte do ciclo da vida. O Retorno Memorialístico, portanto, se apresenta no movimento de olhar para este fenômeno e questionar o quanto desta normalidade não deveria ser mudada e como a desumanização age sobre certos corpos e não sobre outros.

“*9nha*” é a sétima música do álbum que dá título ao projeto e tem como foco principal o apelo à violência que é construído em nossa sociedade. Principalmente quando estamos falando de um tipo de sujeito: o jovem homem negro. A forma como a canção é construída dá uma sensação de romance, causando uma ambiguidade que torna difícil compreender as entrelinhas por trás da letra.

O clima romântico da música é provado com o verso “*Ó, meu bem/ A gente ainda vai sair nos jornais*” cantada pela voz de Drik Barbosa. Um olhar desatento faz com que em uma primeira compreensão pareça se tratar de um casal, que após passar por adversidades irá conseguir ser bem-sucedido e ganhar certa notoriedade a ponto de aparecer na mídia.

A relação entre o ideal romântico aparece em outros elementos da música como a parte em que Emicida fala *“Aí, nossa primeira vez foi horrível/Medo nos zói, suor/Pensando será que um dia eu vou fazer melhor?”* em uma alusão a primeira experiência sexual entre um homem e uma mulher. Porém, a forma como são construídos os versos indica a ambiguidade entre o manuseio da arma e o início de um relacionamento jovem. Esta associação faz referência a uma espécie de romantização da violência, além de expor uma situação onde ela é encarada como atraente e convidativa, como na parte: *“Num mundo de dar medo ela me dava coragem, morô?/ E a sintonia mostra, neguim?/ Número bom, tamanho perfeito pra mim/ Que as outra era pesada, B.O, flagrante? Ela não, bem cuidada, ela era brilhante”*.

Além disso, ao ouvirmos a voz da Drik Barbosa cantar: *“Ó, meu bem/ A gente ainda vai sair nos jornais”* é nos apresentada a reflexão sobre como cotidianamente a única forma de se crescer e ser visto sendo um jovem negro é corroborar com o estereótipo de homem negro agressivo e propagador da violência. Para se conseguir ser considerado no montante da vida é necessário que se encaixe no papel pré-definido pela violência colonial e pelo racismo estrutural.

Aqui, portanto, conseguimos observar a forma como Emicida aciona a Ferida Colonial. Ao narrar a história com elementos de um romance ou do retrato de uma primeira paixão, e deixar nas entrelinhas a violência com a qual um jovem negro enxerga como uma única saída para “ser alguém na vida”, além de questionar o que entendemos enquanto violência, também revela o véu da colonialidade, já que ocorre um questionamento sobre a romantização de atitudes violentas.. Este “véu” é o que faz com que se possa achar tais atitudes brutais contra a negritude como algo normal e cotidiano, pois assim se normaliza a violência sobre os corpos negros.

A música “Eminência Parda” foi a primeira manifestação artística lançada por Emicida que integra o projeto AmarElo. A música é a nona faixa do último álbum de estúdio de Emicida e o primeiro *single* começando com um clima que, ao mesmo tempo em que mostra a grandeza do artista, explicita as dificuldades que ele enfrenta, apesar de estar no patamar de “um dos maiores nomes do rap”, como dita a chamada jornalística apresentada no início da música. “Eminência Parda” nos apresenta com uma atmosfera raivosa e incisiva, mostra a indignação do artista com a situação histórica de anos de opressão e violência racial, além de também apontar para superações, vividas pelo cantor e pela negritude. Aplica-se, assim, uma perspectiva de resistência e mudança para o povo negro.

O clipe conta a história de uma família negra de classe média que comemora a formatura da filha mais velha em um restaurante caro. Enquanto a família comemora a sua

felicidades, somos exposto aos olhares e pensamentos que pessoas brancas têm ao se deparar com pessoas negras ocupando um espaço que — na perspectiva do racismo estrutural — eles não poderiam acessar.

Figura 5 - Imagens do clipe de “Eminência Parda”



Figura 6 - Imagens do clipe de “Eminência Parda” (2)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks>

Além disso, podemos dizer que a forma como o clipe de “Eminência Parda” é construído expõe o que Silva (2019) expressa como racismo estrutural, uma vez que a obra audiovisual utiliza da demonstração de fluxos de pensamentos das pessoas brancas sobre as pessoas negras no local. Desta maneira, são demonstradas — e tensionadas — as posições

sociais enclausuradas pelo viés racista que paira sobre a organização social em que o Brasil se encontra.

O próprio título da canção aponta sobre esse tema, uma vez que o termo político que intitula a faixa refere-se a uma pessoa que está no poder mesmo sem exercer diretamente o governo. Desta maneira, faz-se uma crítica direta aos negros, junto com indígenas, serem a força motriz na construção do país, sendo a base e aqueles que estão na “linha de frente” da história e, mesmo assim, são apagados e rejeitados. Ou seja, o que movimenta o país seriam aqueles povos impostos como subalternos, mesmo que isso não seja reconhecido.

O título também nos mostra essa dinâmica do sustento por trás do “sistema”, uma vez que a referência explicitada acima denuncia o apagamento dos sujeitos que contribuem para que nossa sociedade continue funcionando. Com isso, com “as feridas acionadas” durante a canção, há o questionamento sobre quem pode acessar ou não certo status ou lugar social. Já que o Racismo Estrutural atua também de forma psicológica ao fabricar uma noção de acesso e conquista que seja restrita para um determinado grupo de pessoas apenas, se utilizando de argumentos como a meritocracia, enquanto esvaziam-se as discussões em torno do reconhecimento dos crimes raciais e de uma possível reparação histórica.

Fica nítida esta crítica quando Emicida enuncia a questão do terno na linha: “*Meto terno por diversão (Diversão)/É subalterno ou subversão?*”. Expondo que, mesmo após sua entrada na carreira e um novo status social — referente ao dinheiro — ele é questionado e, de certa forma, deslegitimado até sobre a roupa que veste³⁹. Por meio dessa indicação revela e traz o questionamento sobre o que uma pessoa negra pode ou não vestir, o que um sujeito negro é permitido usufruir, mesmo quando se trata do seu próprio trabalho.

A música traz indicativos do potencial de mudança da arte, mais especificamente do rap, o que a retira de um espaço de apenas ser abstrata e a conecta diretamente na ação, mostrando que ela de fato impacta a vida das pessoas. Logo, o rap e o trabalho de Emicida não ficam apenas na teoria e sim se aplicam à materialidade da vida, tal qual a perspectiva decolonial. Ou seja, assim como a decolonialidade não pode ser resumida apenas a sua teoria, se isso acontecer o projeto falharia de fato (MALDONATO-TORRES, 2018), o hip-hop transforma trajetórias de vida e se torna concreto.

Ao longo da letra vemos inúmeros questionamentos sobre a construção de um mundo colonial, mais do que isso, vemos também a crítica, e a desconstrução sobre o olhar

³⁹ Esta fala também pode ser entendida como uma resposta aos questionamentos impróprios feitos por Kim Kataguirí, na época integrante de um movimento de direita chamado Movimento Brasil Livre (MBL), em dezembro de 2017.

eurocêntrico sobre a história e o ser. Ao declamar “*Então supera a tara velha nessa caravela*” Emicida mira no olhar de desumanização característicos da colonialidade e do racismo, além de tentar extinguir a noção histórica construída sobre o nosso passado pelos nossos colonizadores (neste caso, os portugueses). Um indício da luta que é enxergar da exterioridade, justamente para não estar neste lugar do externo/excludente, ao tentar romper com “hegemonia epistêmica” que julga e trabalha para inferiorizar o negro (MIGNOLO, 2008).

Desta forma, ao declarar antes que sua “*caneta tá fodendo com a história branca*” Emicida apresenta não só a consciência de estar rompendo com o colonial, mas também a intenção de executar esta ruptura e, ainda mais, a necessidade disso, afinal o mundo, aqueles que necessitam da realização do giro decolonial, clamam para que ele “não pare”⁴⁰. Assim, há a ideia da destruição do mundo colonial, mas não para que se crie um lugar a partir das ruínas e sim para que se possa edificar um local com inclusão, diversidade e que abrace o que a modernidade rejeita.

É nítido, desta forma, que está em jogo não é a glória individual de Emicida e sua família. Não é uma busca pessoal, ela é coletiva, uma vez que sua “*meta é o eterno, a imensidão*” e a intenção aqui é a construção de um mundo onde a negritude possa ter a humanidade plena, tornar aqueles que são vistos como estrangeiros e exteriorizados, em nativos e protagonistas da própria história, dar lugar a quem teve e ainda tem esse direito negado.

Com todas essas perspectivas sobre a letra de “Eminência Parda” vemos como a arte é um campo rico para disputas e tensionamentos, para o questionamento de coisas antes cravadas em pedra e definidas como a única virada e modo de existir possível, interroga-se assim para que haja a possibilidade de ser mais de criar o novo e diferente.

Um “campo de batalha”, onde as representações que fazemos de nós próprios devem levar-nos a interrogarmo-nos sobre o que nos aconteceu e o que nos acontece, sobre o silêncio, a discriminação, a exclusão, o racismo, o classismo e o sexismo que nos atravessam há muito tempo. de memórias interrompidas que precisam ser restauradas, de sonhos truncados que podem ser recuperados (ACHINTE, 2012, p. 289, tradução nossa⁴¹).

⁴⁰ Aqui há uma referência direta a parte da música onde Emicida entoar: “*Minha caneta tá fodendo com a história branca/ E o mundo grita: “não para, não para, não para”*” onde o próprio rapper destaca a pressão ea necessidade social de se existir alguém como ele na cena cultura.

⁴¹ “un “campo de batalla”, en donde las representaciones que hagamos de nosotros mismos nos deben llevar a preguntarnos por lo que nos ha acontecido y nos acontece, por los silenciamientos, las discriminaciones, las exclusiones, el racismo, el clasismo y el sexismo que nos cruzan en procesos de larga duración, de memorias interrumpidas que es necesario restablecer, de sueños truncados que es posible recuperar” (ACHINTE, 2012, p. 289)

“Ismália” aparece no que talvez seja o momento na obra de Emicida onde a ferida é exposta da forma mais intimista e particular, ao comparar negros e brancos, como no verso “*A felicidade do branco é plena/A felicidade do preto é quase*” por meio das frustrações do eu lírico, que se fazem presentes na letra da música. Realizando, desta forma, um movimento que vai do coletivo ao individual. Ao relatar o sofrimento das pessoas de pele negra no país, ao comparar com a vivência branca, o rapper denuncia a situação na qual um sujeito branco dispõe de uma vida plena enquanto os sujeitos negros têm uma vivência que muitas vezes é podada e destruída.

Além disso, ao pautar essas diferenças de forma explicitamente sentimental — não só pela letra e o que é dito, mas também pela melodia e os acordes presente na música — Emicida demonstra como o racismo age na forma mais íntima e subjetiva, fazendo com que um sujeito negro deseje ser chamado de “moreno”, pois “*Que isso camufla o abismo entre si e a humanidade plena*”, evidenciando como a colonialidade é presente na vida de todos aqueles que são impostos enquanto colonizados. Dessa forma, há um sistema que se prepara para moer os sonhos de um grupo social pelo seu tom de pele.

Esta canção, inclusive, evidencia um acionamento de uma ferida colonial que exprime e retrata a dor que é passada ainda hoje. Ao dizer “*Três no Banco Traseiro/Da cor dos quatro racionais/Cinco vida interrompida/Moleques de ouro e bronze/Tiros e tiros e tiros/ O menino levou III*” ele retrata a tão cotidiana violência policial contra jovens pretos e faz alusão direta ao caso dos cinco jovens negros que foram assassinados e tiveram o seu direito à vida negado por quem, em tese, deveria proteger os cidadãos deste país⁴².

Ainda sobre a violência que atinge as pessoas negras do Brasil, ao expor a dor apontada pelo racismo, Emicida também traz a reflexão sobre a exaustiva e quase onipresente necessidade de se lembrar do passado escravocrata como algo bonito e sem culpa por parte da branquitude. Essa crítica que aparece em inúmeros momentos da obra, assim como na música evocada anteriormente, onde é revelado de forma ainda mais materializada quando nos deparamos com o seguinte trecho: “*Então supera a tara velha nessa caravela/Sério, para, fella, escancara tela em perspectiva*”, onde há a menção à importância de se analisar o contexto e os pontos de vistas presentes na história.

O contexto histórico hegemônico, portanto, é algo tensionado pelo artista. Sendo, de fato, um dos elementos centrais de toda obra “AmarElo”. O jogo de palavras que leva de

⁴² [G1 - Policiais deram mais de 100 tiros em carros de jovens mortos no Rio - notícias em Rio de Janeiro \(globo.com\)](https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticias/rio-de-janeiro/noticia/2022/06/01/policias-deram-mais-de-100-tiros-em-carros-de-jovens-mortos-no-rio-novicias-em-rio-de-janeiro-globo-com-220601.html) - Acesso em:01/06/2022

“caravela” até “perspectiva” aponta um direcionamento do tempo, desde os navios que transportavam os negros de África para o Brasil até a atualidade quando ainda é possível ouvir discursos questionando se a escravidão foi ruim ou não. Por isso, o fim da linha nos leva a repensar sobre qual olhar estamos produzindo a história. E, mais do que isso, há a crítica e a tentativa do rompimento com a “história branca” — como o próprio rapper diz na música — pela desobediência exercida em questionar tal panorama.

A ruptura, porém, não é tentada apenas por meio das músicas, ou das letras. O formato do projeto também amplia e traz diferentes modos de se olhar o tempo. O modelo estabelecido por Emicida em sua obra aplica uma perspectiva afrodiaspórica de se conceber o tempo. Firmando — e exaltando — importantes aspectos da cultura negra no atlântico negro, ao trazer elementos centrais como a figura e a sabedoria de Exu, um tempo que também emerge em Sankofa⁴³, há a apresentação de novas formas de interpretação dos eventos históricos os quais consideram a dor, mas não resume a experiência e a vivência negra a ela.

“AmarElo” é a faixa que carrega e dá nome ao projeto inteiro, logo se apresentando e denotando uma importância e uma síntese da obra e, de certa forma, todo universo construído por Emicida. As participações de figuras artísticas potentes — tanto pela relevância cultural, diante dos temas que ambas as cantoras abordam em seu trabalho e pela representatividade e construção de paradigmas sociais em seus corpos (um homem gay performando um papel de *drag queen* e uma pessoa preta não-binária) — Pabllo Vittar e Majur ampliam as vozes presentes no contexto da canção e os grupos de indivíduos que podem se identificar com a mensagem da canção.

O clipe da música inicia com um forte relato de um amigo de Emicida apresentando uma questão de saúde mental. Enquanto o rapaz revela as dificuldades que está enfrentando, se subentende a necessidade de medicamentos para superar essas mazelas psíquicas e o sofrimento que elas imprimem sobre o sujeito. Apenas por essa narração e as imagens expostas enquanto ouvimos a voz deles percebemos um dos principais temas aqui expostos: a saúde mental de minorias políticas.

Antes, no entanto, de continuar a análise, ou melhor, compondo esta análise, considero relevante expressar o quanto analisar e me debruçar sobre este trecho se apresenta particularmente complicado para mim, tanto enquanto pesquisador quanto pelas minhas vivências antes desta experiência de pesquisa e no decorrer dela. A fala relatada é de grande

⁴³ O Sankofa, parte de um conjunto de ideogramas chamados adinkra, representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda. O símbolo é traduzido por: “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”.

identificação para mim enquanto sujeito. As fragilidades e a situação expostas repassam momentos que eu mesmo experienciei. Em dado momento, tudo se encaixava tanto que poderia ser facilmente algum áudio de desabafo que eu envio aos meus amigos.

Este movimento, portanto, remete a mim um lugar de extrema fragilidade e — até mesmo — inferioridade. Como analisar algo que fala sobre você mesmo? Essa pergunta martelou minha cabeça durante o tempo em que fiquei construindo esta pesquisa e receio que ainda vá perdurar. No entanto, a minha identificação com essa narrativa fez acender uma característica fundamental da obra: a possibilidade de relação com a mensagem exposta.

A forma como o racismo está estruturado em nossa sociedade muitas vezes priva pessoas negras, como eu, de terem uma vivência plena e completa — tal qual foi exposto em “Ismália” — assim, ao me deparar com um contexto desse, em que um artista negro produz uma obra que demonstra a dor em um nível íntimo e particular é de certa forma, também, confortante. Essa antítese revelada pela ferida colonial também serve para quebrar esse aspecto e a lógica colonial que diminui pessoas negras, ao demonstrar que a violência é sentida e que atravessa nossos corpos.

Além disso, esse raciocínio também revela o quanto a obra exercita um papel importante na quebra de estereótipos sobre pessoas racializadas. À medida que se percebe que essas noções enclausurantes e sufocadoras se apresentam ainda mais danosas quando aplicadas sobre determinados grupos, já que um comportamento unificado e “negativo” se torna quase que totalizante sobre a história daqueles que são invisíveis para a história ou a sociedade. Sobre aqueles que são colocados a margem. Para os

povos colonizados como “todos iguais”, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. (STAM E SHOHAT, 2006, p.296)

A forma como a saúde mental é tratada em certos grupos, inclusive, é um reflexo sobre quais vidas importam a serem cuidadas perante a colonialidade. Ao entoar “*Onde a última tendência é depressão com aparência de férias*”, Emicida retrata como certas dores são vistas como legítimas e como certos aspectos precisam ocorrer em detrimentos de outro — como o bem-estar dos opressores acontece a partir do sofrimento e do trabalho exercido pelos oprimidos.

O perigo de uma história única (ADICHE, 2019) também é mencionado aqui, revelando como a ferida colonial também se faz presente quando o único aspecto abordado sobre a existência negra é a dor e a atrocidade. Ao negar que pessoas negras dialoguem para além de

suas dores está se reforçando uma estrutura brutal, “*Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes/É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir*” estabelece de forma nítida o quanto reedificar a violência ao se relatar vivências negras engloba a própria violência em si.

Ou seja, ao se estabelecer a brutalidade como a norma para com as pessoas negras, tanto de forma prática quanto de forma discursiva, é alimentar o próprio sistema que faz com que as vidas desses sujeitos sejam desvalorizadas e reduzidas a uma sub-humanidade. Construir este argumento, portanto, seria reforçar o papel do agressor enquanto se produz a própria ausência da negritude.

4.2 Despertar Colonial

A ação da colonialidade e a forma como ela produz a dormência daqueles que foram (e são) colonizados estabelece a crueldade como a norma regente da realidade em que nossa sociedade está inserida. Gera-se assim, uma ótica que dificulta o enfrentamento da questão e diminui os sentidos para o comportamento sanguinário que ocorre sobre aqueles que são subalternizados.

Por isso, debater este assunto se faz necessário ao mesmo tempo em que se revela ser extremamente difícil e delicado. Como debater algo que é visto como comum e habitual? Como enfrentar algo que se propõe a ser tão entranhado no modo como concebemos a subjetividade, exercitamos os saberes e performamos nossa autoridade diante do mundo, que se torna difícil de observar?

Ao iniciar “AmarElo” com “Principia”, Emicida começa o trabalho de descaracterização da colonialidade com sua obra. Isto, pois uma das coisas que o paradigma da colonialidade prega e reintegra em grande parte de suas práticas, conhecimentos e lógicas é a individualidade. No entanto, “Principia” vai na contra-mão desse pensamento, pois a todo tempo na música ele busca imprimir a imagem da importância da coletividade. Dando ênfase justamente que o maior bem que temos somos uns aos outros, uma vez que “*Tudo que nóiz tem é nóiz*” perspectiva essa que se complementa muito bem com o clima que une elementos da música gospel e de religiões de matriz africana.

“Principia” é uma música chave para compreender as esferas debatidas no projeto AmarElo, entre uma combinação que mescla diversos significados e, também, atravessa pelas três categorias analíticas presentes neste trabalho. O despertar colonial aqui se dá através do sentimento de *Ubuntu* imbuído por toda canção. Aqui, podemos compreender o *Ubuntu* como uma filosofia africana originada dos povos Xhosa e Zulu, conforme nos aponta Cavalcante

(2020), que tem como fundamento um espírito de coletividade que se destrincha na edificação de uma ética comunitária que propõe uma ligação tanto entre indivíduos, quanto entre o meio em que se está e o conjunto da natureza. Ou seja,

Nesse sentido, a ética Ubuntu, com origem nos povos sul-africanos zulu e xhosa, pode ser compreendida a partir do pensamento de uma humanidade para todos. Para Nascimento (2016), a palavra Ubuntu é a denominação de uma espécie de “Filosofia do Nós”, significando uma ética coletiva com a finalidade de conectar as pessoas com a vida, com a natureza, com o divino e com as outras pessoas de forma comunitária, em um plano de imanência onde todas as forças se unem e se cruzam. A filosofia Ubuntu no pensamento africano apresenta uma perspectiva da construção coletiva do pensamento e da racionalidade humana, tornando o ser como um potencial territorializante e desterritorializante (CAVALCANTE, 2020, p.185).

A imersão do trabalho do artista nesta filosofia nos aponta um embate direto contra os pilares que sustentam a colonialidade. *“Rodei o globo, hoje tô certo de que todo mundo é um”* e *“Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo/E eu, que vejo além de um palmo, por mim, tu, Ubuntu, algo almo”* nos ajudam a perceber que o enfrentamento se dá a partir do momento em que se volta a responsabilidade, a afetividade para o oposto de lógicas coloniais, aqui retratada entre o embate de individualidade (colonialidade) e coletividade (decolonialidade).

Justamente ao expressar que *“Tudo que nós tem é nós”*, Emicida nos convoca a refletir sobre o nosso papel na história e na ação política de se estar no mundo, no fenômeno de conceber saberes e no status a partir do qual construímos a racionalidade. E, nesse movimento, ele aponta a preocupação com o coletivo, com o todo, como uma ferramenta necessária para o enfrentamento dos perigos que habitam a violência normalizada exposta no social.

Ainda, é possível afirmar que o artista incentiva a união daqueles que se reconhecem entre si, urgindo para que a comunidade cuide dos seus sem esperar ajuda externa, ou seja, sem esperar que os algozes contribuam para o fim do sofrimento que eles causam. Mas que os sujeitos oprimidos possam se unir para lutar esta batalha com armas diferentes das impostas pela colonialidade, isso fica nítido ao ouvirmos *“Mano, crer que o ódio é solução é ser somelier de anzol”*, a partir disso podemos retirar que não podemos quebrar o que é imposto pela colonialidade agindo da mesma forma que eles, além de superar suas opressões também precisamos abandonar suas lógicas e perspectivas.

No primeiro Movimento⁴⁴ que Emicida faz em “AmarElo Prisma” ele também amplifica esses sentidos que são trabalhados no álbum. No episódio dedicado a falar sobre Paz e Corpo⁴⁵ vemos inúmeros exemplos sobre como um único elemento em desordem conosco (e

⁴⁴ Movimento é nome que Emicida denomina para cada um dos episódios de AmarElo: Prisma

⁴⁵ É possível assistir/ouvir este episódio através de uma versão resumida no youtube presente através do link: <https://youtu.be/Vw6G3o-KQe0> ou através da versão estendida presente no link: <https://youtu.be/wwLjFZk5Ugg>. Acesso realizado em: 30/07/2022

com o mundo) pode afetar todo coletivo. Assim, há a expressão do cuidado dos nossos como uma ferramenta anticolonial, uma vez que para enfrentar as amarras da colonialidade é necessário que os sujeitos cuidem de si mesmos, tanto em um âmbito mental quanto físico. Nas falas do próprio rapper, neste primeiro episódio: “Primeiro a gente tem que cuidar de nós mesmos. Porque se a gente não estiver bem, como é que a gente quer que o mundo esteja?”

Esse âmbito de cuidado também se faz presente em uma música do álbum. A segunda faixa, “A Ordem Natural das Coisas”, inicia em um clima calmo que remete às manhãs do dia e também mostra como o sossego é importante quando se está disposto a repensar a vida conforme ela está dada no contexto da realidade. Aqui, voltado para um cuidado do outro e da defesa do bem-estar. “*Na calma das mãos que quer o rebento cem por cento/E diz, "Leva o documento, Sam"/Na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã*”, nos permite conceber que a percepção da violência contra certos sujeitos e o cuidado com essas mesmas pessoas encarregam uma proteção contra a violência e a brutalidade do racismo. Tal forma de agir corrobora com uma forma de despertar decolonial, pois age contra o individualismo empregado pela colonialidade e prega pelo cuidado do outro, com afeto e carinho.

4.3 Ruptura Emocional

Quando nos aproximamos de estudos sobre a colonialidade compreendemos o quanto certas lógicas, sentidos e nuances que a compõem se mantêm entranhadas em nossa sociedade e o clamor pela razão, única e exclusivamente, é um desses traços. Enquanto pessoas negras são classificadas como passionais, o homem enquanto uma figura violenta e a mulher negra sendo exposta como uma pessoa raivosa, há um desmerecimento e também deslegitimação do papel da emoção e dos sentimentos na vida prática. Essa perspectiva se torna ainda mais relevante quando vemos o que a colonialidade exerce por trás da sua justificativa lógica.

Por isso, a partir de um momento em que Emicida usa, de forma centrada atmosferas em suas músicas que se relacionam com o emotivo, as emoções para expressar e criticar o processo sócio-histórico atuante no Brasil, há aqui uma forma de enfrentamento e desobediência daquilo que é estabelecido pela colonialidade. Este desacato ocorre pela simples ação de manifestar emoções como o amor e a calma, mas também a raiva e a indignação.

Além disso, ao escolher usar a ótica da emoção como um foco analítico pertinente para compreender uma ruptura com o que é exposto como a história oficial — história essa que, conforme exposto por Pollack (1989) detém uma especificidade aniquiladora, homogeneizadora e supressora perante memória coletiva nacional, ou seja, a história oficial funciona como uma narrativa que age à favor dos interesses dos opressores — temos também

um enfrentamento da lógica colonial, que desvaloriza as emoções e, muitas vezes, as deslegitimam como forma de se pôr e de existir no mundo. É necessário compreender as emoções não como positivas ou negativas, mas sim como algo que pertence ao ser humano, tanto por uma questão psicológica quanto por um apelo social.

Por isso, mais do que julgar e classificar as emoções, é mais interessante observar o que desperta tais sentimentos e o que eles nos dizem a partir do contexto brasileiro. Assim, pensando em conjunto com Rezende e Coelho (2010), podemos compreender que as emoções não são atributos psicológicos ou biológicos, apenas, mas que são moldados, à mesma medida que moldam, a sociedade na qual estão inseridas. “As emoções tornam-se então parte de esquemas ou padrões de ação aprendidos em interação com o ambiente social e cultural, que são internalizados no início da infância e acionados de acordo com cada contexto” (REZENDE, COELHO; 2010, p.30).

Se na categoria anterior abordamos o quanto “Principia” utiliza o conceito de coletividade para lutar contra a colonialidade, aqui precisamos observar como que o sentimento e a emoção são postos no lugar de construção/resgate de uma humanidade roubada pelos colonizadores. Ao iniciar o processo de escravização, os europeus, ao sequestrarem as pessoas negras de África, fizeram com que elas perdessem tudo que lhe caracterizavam: tentaram aniquilar sua cultura, seu nome, sua conexão com o divino, conforme vemos na obra de Leite (2017).

E, para justificar tais atos nefastos, a colonialidade se cobriu através da razão, uma vez que até forjou o conceito de raça para fundamentar a escravização de pessoas negras. Utilizando e construindo argumentos que justificassem o que é injustificável através de teorias pseudocientíficas. A colonialidade, portanto, instituiu a dinâmica racial que está posta em nossa sociedade até os dias de hoje, para engendrar crimes contra indivíduos não-brancos. Por isso, ao se enfrentar o que nos é imposto por ela, é necessário também combater suas ferramentas, como Fanon (2020) aborda em seu livro.

Quando um outro insiste em me provar que os negros são tão inteligentes quanto os brancos, digo: tampouco a inteligência nunca salvou ninguém, e isso é verdade, pois, se é em nome da inteligência e da filosofia que se proclama a igualdade dos homens, é também em nome delas que se decide pelo extermínio desses mesmos homens. (FANON, 2020, p.43)

Assim, o acionamento da humanidade daqueles que são oprimidos e violentados vem do reconhecimento, por esse mesmo grupo, de seus direitos, sonhos e legitimidade de suas vivências. Os laços criados entre os indivíduos, as emoções que eles cultivam uns com os outros, que acaba por resultar na coletividade, proporciona uma valorização emocional,

quebrando a exigência da tão valorizada e considerada como única via: a razão colonial. Logo, tal como nos aponta Fanon (2020), é necessário ter um argumento para além da inteligência/razão para se conquistar a humanidade que nos foi roubada, por isso quando Henrique Vieira declama “*O amor é o segredo de tudo*” há uma ferramenta essencial para esse resgate, que é o afeto.

Emicida cantar e explorar conexões sentimentais durante todo o projeto se torna uma forma de reestabelecer a humanidade das pessoas negras, afinal levando amor àqueles que tiveram essa experiência negada durante um longo período da história, principalmente ao nos lembrar como esse processo começou, estamos iniciando um novo processo de humanidade.

Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cujo a carne e o espírito foi transformado em mercadoria - a cripta viva do capital. Porém - e esta é sua patente dualidade -, numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. (MBEMBE, 2018, p.21)

“Principia” imprime uma atmosfera de amor e calma, reconhecendo a violência sofrida pelas pessoas negras, mas ao mesmo tempo reconhecendo que a existência da negritude transpassa essa experiência. Conforme expressa “*Cale o cansaço, refaça o laço/Ofereça um abraço quente/A música é só uma semente/Um sorriso ainda é a única língua que todos entende (Tio, gente é pra ser gentil)*” deixa nítido o reconhecimento da frustração e da dor que existe, mas também revela algo mais: a necessidade de um “sentimento otimista”.

Essa fala aponta a importância de se existir algo que vá além desse cansaço, reconstruindo o que antes foi destruído, criando assim uma ligação entre os sujeitos. Colocando, ainda, a importância de que esses indivíduos se comuniquem não apenas para expressar a indignação e a dor, como vimos no processo da Ferida Colonial, mas também exercitando o sentimento de comunhão nessa edificação de uma existência mais humanizada.

O movimento da reconstrução da humanidade se amplifica ainda mais quando ouvimos o pastor Henrique Vieira encerrar a canção. Durante toda a música, há diversos elementos afirmando que há uma solução para toda essa brutalidade, o que fica mais nítido na fala do religioso: “*Amor é decisão, atitude, muito mais que sentimento/Alento, fogueira, amanhecer, o amor perdoa o imperdoável/Resgata a dignidade do ser*”. O amor portando se apresenta como a chave para o resgate da humanidade e uma atitude que restabelece o direito de sujeitos, antes violentados, a uma existência mais plena.

Assim, vemos o quanto isso está em comunhão com outros saberes da negritude e do movimento negro. bell hooks (2021), por exemplo, deixa nítido em sua obra o quanto o amor é fundamental para se curar as feridas e fazer com que as vivências de fato assumam um aspecto

humanizado e livre das violências. No entanto, ela mesma diz que “a intensidade de nossos ferimentos frequentemente nos leva a fechar nosso coração, tornando impossível retribuirmos ou recebermos o amor que nos é dado.” (HOOKS, p.42, 2021).

Exatamente por isso que a obra de Emicida se torna mais urgente, pois se há a dificuldade em reconhecermos sermos dignos do amor precisamos lutar e reiterar o quanto somos capazes e apropriados a experienciar este sentimento e esta ação. Por isso, é tão certo quando a canção se encerra com *“Porque eu descobri o segredo que me faz humano/Já não está mais perdido o elo/O amor é o segredo de tudo/E eu pinto tudo em amarelo”*

A “Ordem Natural das Coisas” é uma música com uma atmosfera calma, com parceria da Mc Tha. Nela, Emicida parece descrever o início de um dia, relatando a passagem da madrugada para o dia e afirmando a vida simples e cheia de esforço de pessoas que não tem muito dinheiro. No entanto, ele não desmerece ou valoriza a pobreza nesse movimento, mas descreve acontecimentos cotidianos.

Ao continuar a música é possível perceber uma preocupação e manifestação de cuidado com o ente querido. Essa expressão de cautela acontece no trecho seguinte: *“Na calma das mães que quer o rebento cem por cento/E diz, “Leva o documento, Sam”/Na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã”* e exprime uma ação em prol da manutenção da vida, ainda mais quando percebemos que as pessoas negras são a maioria ao se falar de morte de jovens, ainda mais quando percebemos que pessoas negras são 80% dos casos de assassinato e mortes violentas no país.⁴⁶

Além disso, conseguimos ver a manifestação de um futuro otimista ao afirmar que *“a vida sempre vence”*. Neste trecho, Emicida também combate a ideia de que há um futuro predestinado para pessoas negras e afirma que é possível vencer certas nuances e redes de opressão que nos rondam:

Anunciado no latir dos cães, no cantar dos galos
 Na calma das mães, que quer o rebento cem por cento
 E diz: Leva o documento, son
 Na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã
 Na vela que o vento apaga, afaga quando passa
 A brasa dorme fria e só quem dança é a fumaça
 Orvalho é o pranto dessas planta no sereno
 A Lua já tá no Japão, como esse mundo é pequeno
 Farelos de um sonho bobinho que a luz contorna
 Dar um tapa no quartinho, esse ano sai a reforma
 O som das criança indo pra escola convence
 O feijão germina no algodão, a vida sempre vence
 As nuvens curiosas, como são

⁴⁶ Negros são 80% dos jovens que morrem violentamente no Brasil, matéria que apresenta os dados relativos ao genocídio negro no Brasil [Negros são 80% dos jovens que morrem violentamente no Brasil | Nexo Jornal](#) acesso em 30/07/2022.

Se vestem de cabelo crespo, ancião
 Caminham lento, lá pra cima, o firmamento
 Pois no fundo ela se finge de neblina
 Pra ver o amor dos dois mundos
 (EMICIDA, 2019)

“Cananéia, Iguape e Ilha Comprida” talvez seja uma das músicas que mais expressam a questão do amor no álbum. A canção começa com um diálogo, uma brincadeira, entre Emicida e sua filha Teresa e vai de encontro ao que existe como imaginário do homem negro violento. Enquanto conversa com sua filha, Leandro⁴⁷ a aborda falando que “nesse emprego de rapper você tem que ser mau” o que faz um comentário direto sobre a posição que um homem negro deveria ter para a sociedade e no enfrentamento do racismo.

Justamente por essa ironia e esse comentário que podemos dizer que há uma quebra nesse estereótipo, isso porque o tom usado pelo artista é o de brincadeira. Além disso, o ritmo da música e, também, a própria letra falam do contrário de como o amor é uma importante ferramenta para o enfrentamento de certas violências.

O refrão fala exatamente sobre como na ruína do mundo, ele exercita o movimento de “escrever cartas de amor”, assim numa tentativa de instaurar esse sentimento através da sua própria arte: *“Do fundo do meu coração/Do mais profundo canto em meu interior, ô, ô/Pro mundo em decomposição/Escrevo como quem manda cartas de amor”* exemplifica o que abordamos sobre o trabalho de bell hooks (2021) anteriormente, o amor, enquanto ação, é fundamental para nos ajudar a solucionar as feridas causadas pela desumanização do racismo. O amor como a solução para essa violência e o caminho para enfrentar a colonialidade.

Quebrar esse padrão inclusive nos apresenta uma alternativa possível para a desumanização de pessoas negras. Se o mundo está se decompondo não deveríamos tratar as pessoas negras com aquele sentimento que não foi nos roubado? Essa pergunta que paira em nossa cabeça enquanto absorvemos e somos atingidos pela atmosfera e melodia da canção.

“Ismália” se apresenta como uma música que relata uma vivência triste e incompleta. O ritmo dela imprime uma sensação de tristeza e desespero enquanto relata o drama e o sofrimento que o racismo traz para uma pessoa negra. A música expressa uma espécie de falta na experiência do ser negro, como se ao construir e classificar a noção de raça produzisse naqueles classificados como negros, pretos e afins uma noção de objetificação e por isso quando a canção diz: *“A felicidade do branco é plena/A felicidade do preto é quase”* Emicida está construindo, de certa forma, diálogo com Achille Mbembe:

⁴⁷ Aqui há a escolha de usar o nome pessoal do rapper justamente por ele apresentar uma faceta mais íntima, revelando um momento de carinho e cuidado com uma de suas filhas e se mostrando mais como pai do que como o artista que conhecemos.

Durante vários séculos, o conceito de raça - que sabemos advir inicialmente da esfera animal - serviu, em primeira linha, para nomear as humanidades não europeias. O que então se chamava “estado de raça” correspondia, assim se pensava, a um estado de degradação e uma defecção de natureza ontológica. A noção de raça permitia representar as humanidades não europeias como se tivessem sido tocadas por um ser inferior. Seriam o reflexo depauperado do homem ideal, de quem estariam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. Falar delas era, antes demais nada, assinalar uma ausência - ausência do mesmo - ou ainda uma presença alheia, a de monstros e fósseis. (MBEMBE, p.41-42,2018)

Assim, fica explícito a forma como o racismo atua em pessoas negras. O ato de usar uma classificação que vem justamente de uma área biológica para dividir a humanidade promove uma cisão do que é humano e o que não o é. Isso ainda implica uma questão ainda mais problemática quando lembramos que “Ismália” é um poema que originalmente aborda a questão do suicídio e assim nos faz repensar o quanto que saúde mental de pessoas negras no Brasil é negligenciada.

O site do Centro de Valorização da Vida aborda esta questão ao dizer, segundo um estudo conduzido pelo Ministério da Saúde, que jovens do sexo masculino negros têm 45% mais de chance de se suicidarem quando comparados aos brancos.⁴⁸ Assim, temos a prova de que o racismo está longe de atacar só as oportunidades de crescimento profissional e escolaridade, além de violências de ordem física, mas também se faz presente na questão de saúde mental e autoestima da população negra.

“AmarElo”, a música que carrega o título do projeto, apresenta uma carga emocional latente que nos ajuda a compreender melhor o resgate da humanidade que esta obra do Emicida proporciona. Quando, através da voz de Pablio Vittar, a música expressa “*Permita que eu fale e não as minhas cicatrizes*” há aqui um enfrentamento à simplificação das vidas negras. Quando vemos que uma das funções do racismo é reduzir e retirar valor das experiências da negritude, essa fala vai ao enfrentamento desta noção tão presente na colonialidade.

Aqui, por tanto, vemos uma complexificação das subjetividades negras, o enfrentamento de uma história que, quando narra as experiências da negritude sempre a coloca em um lugar de sofrimento e enfrentamento, mas não amplia a visão sobre essas vivências. Ou seja, ao expressar que é necessário que pessoas negras possam verbalizar sua própria narrativa, o desacato potente presente no rap desafia a colonialidade do ser e busca resgatar a humanidade que foi sequestrada.

⁴⁸Site onde é possível ver a matéria do CVV sobre as condições de saúde mental da população negra: <https://www.cvv.org.br/blog/saude-mental-da-populacao-negra/> Acesso em 30/07/2022

Figura 7 - Imagens do clipe de “AmarElo” — Diploma



Fonte: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>

Aliando essas discussões com imagens do videoclipe que apresenta sujeitos negros em espaços diversos e que algumas vezes podem ser vistos como opostos — a ideia de arte na favela presente nas meninas dançando balé, o homem segurando o diploma em frente uma casa aparentemente simples, por exemplo — há aqui uma narrativa, uma memória que destoa da hegemônica.

Figura 8 - Imagens do clipe de “AmarElo” — Balé



Fonte: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>

Além disso, quando o rapper entoa “*Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (Bem mais)*” temos um argumento que corrobora com o que acabamos de debater. A mágoa, a ferida, é reconhecida, mas também é pautada a reivindicação para algo que fuja deste sofrimento. Afinal, como o artista mesmo explicita “*Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes/É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir*” ou seja, definir o ser negro apenas em cima da violência que se sofre é corroborar com as práticas e paradigmas levantados pela colonialidade e dificultar o enfrentamento dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como foco compreender como, no projeto transmídiaico “AmarElo”, Emicida tensiona os sentidos da história brasileira e a posição de sujeitos negros na sociedade e no tempo, a partir de um ponto de vista ancorado no pensamento decolonial e afrodiaspórico. Essa é uma tentativa de entender como o rap se apresenta em um espaço político de desacato da colonialidade e como que o rapper também age como um promotor de construção de saberes emancipatórios. Assim, realizamos um movimento de compreender como o saber emancipatório — que difere do saber da colonialidade — se faz presente em “AmarElo” e estabelece novas construções e horizontes para a população negra do Brasil.

Para realizar esse percurso, foi necessário mergulhar nas teorias decoloniais e compreender como a colonialidade se instaurou e se faz presente em nossa sociedade. A colonialidade se manifesta em três formas: a colonialidade do ser, do poder e do saber. Isso faz com que ela aja sobre as percepções e construções das subjetividades, influencie diretamente sobre as operações de poder e edifique o que pode ser concebido como um conhecimento válido e legítimo.

A partir desse ponto foi destrinchada a ação da colonialidade e a forma como a modernidade se mostra intrinsecamente ligada a ela, ao ponto de conseguirmos afirmar que a colonialidade é apresentada como o lado oculto da modernidade (MIGNOLO, 2018). Desta maneira, percebemos que, mesmo disfarçada através de narrativas e discursos de avanço civilizatórios e luta pela razão, este paradigma é a fonte de ações cruéis e opressivas.

Através da narrativa presente na colonialidade que se disfarça por trás de um discurso “de avanço civilizatório” entendemos que o privilégio da humanidade não é reservado a todos os humanos — sendo os sujeitos negros excluídos da noção de humanidade. Logo, para que os herdeiros dos colonizadores consigam engendrar e aproveitar os privilégios da colonialidade, outros precisam ser retirados do lugar de humanidade e colocados a serviço dos opressores, como engrenagens em uma máquina. Este movimento forjou e instaurou o conceito de raça em nosso mundo.

A raça se demonstra então como uma ficção útil para o colonialismo e a colonialidade, através da inferiorização de certos sujeitos — aqueles classificados como não-brancos — para que fosse permitida a escravização destes em prol de um “avanço” civilizatório. O racismo começa então no período escravocrata, mas não se encerra com ele e nem com o fim do

colonialismo, se mantém então através do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) que permeia a sociedade que estamos inseridos.

Logo, a negritude é posta em um local de agressão constante, onde o direito pleno à humanidade é negado pelos opressores/colonizadores. Por isso, a partir do que é debatido por Mbembe (2018), observamos como a modernidade/colonialidade vai produzir os sujeitos negros como aqueles que possuem a humanidade de forma incompleta. Vemos, por isso, altos índices de violência policial para com este grupo, mas também sofrimentos de ordem psíquica, como altos índices de depressão e demais questões mentais, temáticas estas que são trabalhadas em inúmeros momentos no projeto *AmarElo*: como através do início do clipe da música “AmarElo”, onde há um forte relato de um sujeito enfrentando questões de saúde mental, quando há a exposição e a indignação contra a violência policial em “Eminência Parda” e a pauta do sofrimento psíquico e suicídio, por conta do racismo, que é evocado em “Ismália”.

Isso nos leva a refletir o lugar da história e do controle sobre a narrativa do tempo. Sobre que perspectiva a história é contada? Compreender esse aspecto de nossa sociedade se faz necessário a partir do momento em que vemos que a colonialidade exerce força e influência sobre inúmeros lados de nossas vivências. Logo, ao entender a estrutura existente na colonialidade e como a raça é edificada na modernidade, nos faz perceber que a história é contada do ponto de vista do agressor, além de servir para perpetuar estes paradigmas de poder.

À medida que tensionamos a narrativa sobre a história, entendemos que a fabricação do silêncio dos discursos vindo de comunidades e sociedades afrodiáspóricas também afetou a nossa maneira de olhar o tempo. Com isso, há inúmeras formas de se encarar os relatos da experiência humana que não só a europeia, algo que é trazido subjetivamente e explicitamente em “AmarElo”. Modos estes que contemplam o sofrimento de grupos atingidos pela violência praticada pelas instituições, tal qual a escravidão, mas que não só narre esta perspectiva e sim que transcenda a esta faceta, falando sobre a violência, na mesma medida que não cria uma narrativa reducionista da experiência da negritude.

Debruçar sobre a origem do rap no Brasil foi um movimento necessário para analisar o projeto transmidiático “AmarElo”, que envolve clipes, músicas, álbuns, shows e um documentário, uma vez que o movimento cultural que a obra está inserida se legitima justamente pela posição que o rapper exerce no mundo e não só através da música. Ou seja, a perspectiva desse movimento cultural se faz presente na forma como o artista narra o mundo e articula suas ideias e ideais para seu público. Concebemos o rap como uma expressão de vozes negras, uma pulsão política e uma convocação de uma demanda represada para exercer um diálogo — que muitas vezes foi negado a pessoas negras.

A partir da compreensão do rap como um movimento cultural que se propõe também a trazer e articular conhecimentos — algo que inclusive é reivindicado pelo próprio movimento hip-hop — realizamos também uma reflexão sobre os saberes que estão no mundo e sobre como eles afetam e são afetados pela sociedade. Os saberes reivindicados e aplicados pelo Emicida apresentam uma característica que enfrenta a lógica colonial que impregna o que é certo ou errado, desafiando a produção de ausência que há na colonialidade.

Desta forma, a arte de Emicida, principalmente “AmarElo”, pode ser observada a partir da ótica da Desobediência Epistêmica (MIGNOLO, 2008) uma vez que questiona o *status quo* à medida que propõe plano de ações outras e diferentes das impostas. Ou seja, agir com o desacato contra a experiência epistemológica da colonialidade é romper de maneira radical contra ela, de maneira que os sentidos opressores e colonizadores que atuam sobre nossas existências sejam combatidas, suspensas e superadas.

Estas reflexões nos sustentaram para analisar como a história brasileira é posta à prova em “AmarElo” e nos levaram a refletir sobre a forma como iríamos trabalhar com a obra. Assim, decidimos analisar estes tensionamentos a partir das narrativas acionadas imagética e sonoramente pelos produtos que compõem o projeto transmídia. Com isso, nos propomos a analisar os produtos a partir das seguintes categorias analíticas: Ferida Colonial/Retorno Memorialístico, Despertar Decolonial e a Ruptura Emocional.

A Ferida Colonial/Retorno Memorialístico se refere à marca e à lesão resultante da ação da colonialidade naqueles que são encarados como colonizados. Desta forma, ao acionar esta Ferida ocorre o Retorno Memorialístico que nos permite voltar ao passado e ter uma nova concepção sobre determinados acontecimentos históricos.

O Despertar Colonial é um gesto/uma ação que ocorre devido ao entendimento de que a colonialidade fabrica uma espécie de véu, que dificulta o entendimento de suas lógicas como formas operantes de opressão. Assim, junto com Fanon (1968), percebemos que o colonizado necessita ser “acordado” para assim conseguir perceber as amarras da colonialidade e conseguir enfrentar suas lógicas e sentidos. Logo, tentamos, também, assimilar de que forma *AmarElo* procura despertar os indivíduos para o desacato contra tal estrutura e os convoca para uma perspectiva decolonial.

Já a Ruptura Emocional é proposta a partir de dois pensamentos: o primeiro, refere-se à forma que o racismo age para desumanizar os sujeitos negros e, o segundo, está associado a como a colonialidade usa da razão para justificar seus atos de violência. Assim, acionar a emoção do público é também uma maneira de restaurar a humanidade e desafiar o que é referido como racional e lógico pelo pensamento colonial.

O projeto analisado nos leva então a refletir sobre as questões de nossa sociedade com profundidade e sensibilidade, principalmente ao nos depararmos com a expressão de relatos, exemplos e acionamentos das dificuldades de ser negro em uma sociedade racista, mas também aponta a pluralidade de identidades dentro da negritude. Desta forma, não só nos aponta uma direção que difere da estrutura racista que acompanha a sociedade brasileira, mas que gera a reflexão e o aprendizado sobre diferentes formas de se conceber a nossa realidade. *AmarElo* demonstra como é possível o enfrentamento da colonialidade e da violência, sem necessariamente, se usar das mesmas ferramentas que os colonizadores.

O sofrimento e a dor enfrentada pelas pessoas negras é complexificada nesta obra, retratando diferentes facetas dela. Os problemas de ordem mental são mencionados e acionados, muito como vemos na música e no clipe da canção que dá título ao projeto, não como forma de demonstrar fraqueza, mas como maneira de apontar que a agressão do racismo e da colonialidade também afeta o subjetivo. De certa forma, vemos Emicida colocar o dedo na ferida, de forma raivosa, mas também amorosa e cuidadosa para com as pessoas negras.

Há a valorização daquilo que é desvalorizado. A referência a intelectuais negros, artistas negros, movimentos e ações culturais de outros tempos evocam o costume afrodiaspórico de valorização da ancestralidade. Esse respeito com o passado da negritude dá ênfases as qualidades que são apagadas e atua resgatando parte da história que nos foi escondida. O tensionamento do tempo acontece não só buscando o progresso e o avanço — noções essas que são problematizadas pela obra —, mas sim resgatando o passado para atuar no presente e no futuro, para que tenhamos conhecimento dos eventos que ocorreram, mas não se encerraram, e como isso impacta o nosso presente e a construção de um futuro.

Ao mesmo tempo em que há um foco em relatar o sofrimento que pessoas negras passam justamente por serem negras, é possível perceber que existe um cuidado com a forma como ele narra a própria história. Existe a dor e a violência, mas também é descrita a construção de novos horizontes e de uma esperança de superar essa agressão. A experiência da negritude não é única aqui, na verdade, ela é diversa e ampla.

À medida que diversifica a experiência e as vivências da negritude brasileira, desaguando tais experiências de modo que fujam da inferiorização dos sujeitos negros e apresentem alternativas para além da violência da colonialidade, Emicida amplia a maneira como se enxerga o mundo, no qual estamos inseridos, e tensiona quadros de significados na tentativa de arquitetar uma ambiência que permita que o ouvinte perceba a beleza, a dor e a complexidade do contexto social brasileiro.

Por fim, reconhecemos o quão importante é que existam obras como esta. Complexificar a existência do ser negro por si só já seria um ato decolonial, uma vez que vemos e sentimos que a colonialidade exerce seu poder, também, através da pressão de destruir e aniquilar a existência e a experiência de ser um sujeito negro, porém Emicida exerce mais que isso em “AmarElo”. O rapper atua narrando as próprias histórias e vivências das pessoas negras, desacata o sentido colonial de perceber a nossa sociedade, na mesma medida em que escancara as correntes e amarras da colonialidade. Por isso, endossamos a necessidade de amplificar o número de obras que parte do ponto de vista de sujeitos negros, uma vez que a arte e a cultura são importantes espaços de desenvolvimento intelectual e de saberes que nos ajudam a enfrentar a violência costumeira do dia a dia.

Assim, a problematização e o tensionamento são importantes catalisadores de transformação social, uma vez que são usados para despertar o público para as amarras da colonialidade, realizar uma ruptura a partir das emoções - em uma busca pela humanidade roubada pelo racismo -, e acionar as feridas da colonialidade. E o fazem sem enclausurar a identidade negra no sofrimento, problematizando violências passadas numa procura pela solução dessas dores, fazendo enfrentamento e ressignificação de uma história que é contada do ponto de vista dos opressores, o que contribui para o combate e desacato a uma autoridade colonial que tenta aniquilar a existência da população negra de nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHINTE, Adolfo Albán. Estéticas de la re-existencia:¿ lo político del arte. Mignolo, W.; Gómez, PP Estéticas y opción decolonial (págs. 281-296). Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. 2006.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ALVARADO JÚNIOR, Sandro Aurélio. **Cores e valores da cultura do consumo : como os Racionais MC's retratam a sociedade hiperconsumista**. 2018. 88 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da história**, 1940. Obras escolhidas, 1987

BEVERNAGE, Berber; **História, memória e violência de Estado: tempo e justiça**. 2018. . Tradução de André Ramos e Guilherme Bianchi. Revisão técnica de Valdei Araujo e Walderez Ramalho. Serra, Es: Editora Mil Fontes, 2018.

BRITO, Lucianna Sousa Furtado. **Mandume: rastros da diáspora na reconstrução de memórias e identidades negras no rap**. 2019.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. Boitempo Editorial, 2015.

CANDAU, Joël. **A memória e o princípio de perda**. Diálogos, v. 16, n. 3, p. 843-872, 2012.

CAVALCANTE, Kellison Lima. **Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano**. Revista Semiárido De Visu, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020.

CORRÊA, Laura Guimarães et al. **Entre o interacional e o interseccional:** Contribuições teórico-conceituais das intelectuais negras para pensar a comunicação. Revista ECO-Pós, v. 21, n. 3, p. 147-169, 2018.

EMICIDA. AmarElo. Intérprete: Emicida. [S. l.]: Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h>.

EMICIDA. AmarElo - O filme invisível. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/3tDur8V0wslvtOBskYdfHX>.

EMICIDA. AmarElo - Prisma. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0xfztI0qN9g4CuTpgcq5WS?si=0f49edd135424a19>.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. Representações performáticas brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

FANON, Frantz. Da violência. F. Fanon, Os condenados da terra, p. 24-74, 1968.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas (1952)/trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Obra completa. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Introdução de Eduardo Portella. Notas biográficas de João Alphonsus. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. p. 231-232. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira, 20)

GOMES, Nilma Lino. **Educação e identidade negra.** Aletria: revista de estudos de literatura, v. 9, p. 38-47, 2002.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Editora Vozes Limitada, 2019.

GONTIJO, Stella Ferreira. **A desobediência epistêmica e as mulheres como sujeitos historiográficos**. Revista Crítica Histórica, v. 10, n. 19, p. 39-55, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a organização da cultura: A formação dos Intelectuais** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P.3-23

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**. Tradução Ana Isabel Soares. 2015.

HARTOG, François. **Tempo e história: “como escrever a história da França hoje?”**. História Social, n. 3, p. 127-154, 1996.

HARTOG, François. **Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo**. Revista de História, n. 148, p. 9-34, 2003.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante. 2021.

LEITE, MARIA Jorge dos Santos. **Tráfico Atlântico, escravidão e resistência no Brasil**. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano X, NºXIX, 2017.

LOUREIRO, B. **O ativismo de rappers e o “progresso intelectual de massa”**: uma leitura gramsciana do rap no Brasil. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, SP, v. 17, n. 2, p. 419–447, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser**: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. (orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-167.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico, v. 2, p. 27-53, 2020.

MATOS, D. PRADO, D. SOUZA, F. GUTMANN, J. JACOME. **Tempos enredados em “AmarElo”, de Emicida.** In: GRUSZYNSKI, Ana Cláudia et al. CATÁSTROFES E CRISES DO TEMPO, p. 239-259, 2020

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Rosana. **Hip hop, arte e cultura política:** expressões culturais e representações da diáspora africana. Em *Questão*, v. 19, n. 2, p. 260-282, 2013.

MBEMBE, Achille . **Crítica da razão negra.** São Paulo, Edições N-1, 2018.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica:** a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade*, v. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade:** o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual de noções de raça, racismo e etnia.** Palestra. Seminário de relações raciais e educação, PENESB, v. 11, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

OLIVEIRA, Yan Gabriel da Conceição. **Rap, Tempo Irrevogável E Negritude no Brasil Contemporâneo: Traumas e Horizontes nas Músicas de Emicida.** Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal de Viçosa

PANTA, Mariana; PALLISSER, Nikolas. **“Identidade nacional brasileira” versus “identidade negra”:** reflexões sobre branqueamento, racismo e construções identitárias. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 17, n. 195, p. 116-127, 2017.

PEREIRA, Eduardo Guilherme Barros et al. **O MOVIMENTO NEGRO EDUCADOR: saberes construídos nas lutas de emancipação.** Revista em Favor de Igualdade Racial, v. 3, n. 1, p. 118-132, 2020.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Denise Figueiredo Barros. **Re-existências decoloniais—a potência dos cliques Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda.** Logos, v. 27, n. 3, 2020.

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.

PRADO, Denise Figueiredo Barros. **A construção do valor cultural e as celebridades: desafios metodológicos.** In: PRADO, Denise Figueiredo Barros do; TAVARES, Frederico de Mello Brandão; TAVARES, Michele da Silva. **Mídia, tempo e interações sociais: conceitos em circulação.** Olhares Transversais: Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/midia-tempo-e-interacoes-sociais/>. Acesso em: 19/09/2021.

QUERINO, Lidyane Souza. **Corpos em Manifesto: Juventude Negra e Construção Estética e Política da Geração Tombamento em Viçosa.** 2021

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005a. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 03/10/2021

QUIJANO, Aníbal. **Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina.** Estudos avançados, v. 19, p. 9-31, 2005b.

RAMOS, Lazaro. **Prefácio.** in HOOKS, bell. **A gente é da hora.** São Paulo: Editora Elefante. 2022.

SHOHAT, Ella STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e representação.* (Tradução de Marcos Soares). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Carolina Fernanda Coelho. **A rua ainda "é nóiz"?** : a trajetória midiática do Emicida como rapper empresário. 2018. 66 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

SOUZA, Juliana Lima Catinin de. **O rapper como intelectual orgânico:** um estudo etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na sociedade brasileira. 2020. Tese de Doutorado.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som:** as transformações do rap no Brasil. Editora Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

