

## MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA E A INVENÇÃO DA MEMÓRIA NO RAP DE EMICIDA

Alexandre Carvalho Pitta<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo estudar as articulações entre a obra musical de Emicida e os modos sugeridos pelo artista para promover reinvenções da memória e a identidade nacional brasileira. Traçando eixos comparativos entre o *sampling*, método que está na base das canções de *rap*, e seu uso como ferramenta de afirmação étnica e social, buscamos compreender como essa dinâmica interfere nas interpretações sobre a construção das subjetividades afrobrasileiras hoje e como o *rap* é utilizado como linguagem ressignificadora da imagem do afrobrasileiro ao longo da história do Brasil. Para isso, promovemos leituras do contexto atual brasileiro a partir da ideia de modernidade tardia e apontamos relações entre a linguagem do *rap* e essa modernidade, a partir da análise da canção “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)”, de autoria do *rapper* em estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Emicida; *Rap*; Memória nacional; Canção Popular Brasileira; *Sampling*.

**ABSTRACT:** This paper aims to study the articulations between the musical work of Emicida and the ways suggested by the artist to promote reinventions of memory and Brazilian national identity. Drawing comparative axes between sampling, the method that is the basis of rap songs, and its use as a tool for ethnic and social affirmation, we seek to understand how this dynamic interferes in the interpretations about the construction of Afro-Brazilian subjectivities today and how rap is used as a questioning language of the image of afrobrasileiro throughout the history of Brazil. For this, we promote readings of the current Brazilian context from the idea of late modernity and point out relations between the language of rap and this modernity, analyzing the song "Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)", wrote by the rapper under study.

**KEYWORDS:** Emicida; Rap; National Memory; Brazilian Popular Song; Sampling.

### Introdução

O *rap*, como linguagem musical e biopolítica ligada à cultura *hip hop*, instiga a reflexão da memória nacional como lugar de fala e um espaço performático de vivência para os afro-brasileiros. Nesse contexto, o papel político do *rap* evidenciado em “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)”, de Emicida, promove ressignificações dos símbolos operadores da identidade nacional, utilizando tais símbolos para problematizar histórico, social, cultural e etnicamente as violências e as relações desiguais apresentadas como naturais. Ademais, o modo como as canções de *rap* se organizam contribuem para essa historicização de práticas discursivas.

Leandro Roque de Oliveira, Emicida, nascido em 17 de agosto de 1985 em São Paulo, é *rapper*, produtor musical e empresário. Começou no início dos anos 2000 a frequentar batalhas de MCs e se destacar nesse cenário – daí vem seu apelido, Emicida – e a gravar suas

---

<sup>1</sup> Aluno de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: alexpitta87@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2182718322758840>

primeiras canções, mas desde os anos 1990 Emicida já estava mergulhado no contexto do *hip hop*, por conta do trabalho que seu pai como organizador de bailes *black* em São Paulo. Sua primeira canção de destaque foi “Triunfo”, lançada antes de sua primeira *mixtape*, cujo título é “Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe...”, compilado de 25 canções que foram compostas no início de sua carreira. Ao longo de suas produções musicais, discos, clips e posicionamentos, Emicida, incorpora em suas práticas e letras o enfrentamento à lógica racista que violenta o sujeito negro. Esse compromisso político acompanha a carreira do artista e tem maior destaque no trabalho realizado no seu último álbum, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, de 2015. Composto após a ida de Emicida à África, sua canção se constrói como espaço de resistência e de afirmação de corpos que são historicamente silenciados em âmbito cultural, social, político e sexual, como podemos observar nas canções “Mandume”, “Boa Esperança” e “Mufete”, por exemplo. Assim, é notório, na breve apresentação do artista, correlações entre o gênero musical com o qual ele se vincula e suas atuações como artista e como homem negro que busca mobilizar discursos que contribuam para o questionamento de discursos que ainda tentam tornar o afrobrasileiro um sujeito de segunda classe.

## **Desenvolvimento**

A habilidade dos *rappers* de rimar está associada à velocidade e a recepção desse gênero musical pressupõe uma disposição do espectador para captar as mensagens lançadas umas atrás das outras em cada verso. O olhar e as rimas dos *rappers* fisgam momentos e constroem uma sequência, ao mesmo tempo que dá ao espectador o trabalho de construção de sentidos. A intertextualidade manifestada nas múltiplas referências que aparecem nas letras e nas melodias de suas canções são marcas desse consumo dinâmico e, ao mesmo efêmero, já que tais referências não necessitam ser totalmente “desvendadas” para que a produção de sentidos do texto se construa, procedimento composicional que dialoga com as assincronias que compõem o Brasil.

Esse modo de composição em que relíquias e ruínas do Brasil se entrecortam em ritmo e poesia caracterizam a modernidade tardia brasileira ao evidenciar o deslocamento dessa modernidade em relação aos países do hemisfério norte. Tardia não por um atraso, afirmado a partir de um *telos* eurocêntrico que ignora as singularidades histórico-culturais de cada país,

mas por exibir uma territorialidade de conflitos e paradoxos que perpassam o desejo de futuro, mas exibem também a força do passado no processo de modernização do país:

Se a consciência da modernidade transformou a nossa visão, foi também nos ensinando a sobreviver em meio às próprias contradições. A tônica recai, mais uma vez, sobre a contradição como fundamento da modernidade. Só o reconhecimento crítico do caráter problemático e contraditório da cultura da modernidade pode auxiliar a compreensão do alcance da experiência empreendida pelos artistas brasileiros, ao longo da primeira metade do século. Desafio este assumido no confronto entre atraso e progresso, que se explicita em diversas esferas da vida: no impacto da modernização social na cultura, no impacto da racionalidade técnica e no impacto das conquistas das vanguardas artísticas europeias. (MIRANDA, 1999, p. 169)

O termo “modernidade tardia” permite a compreensão do período que, no Brasil, se inicia nas primeiras décadas do século XX, estabelecendo os deslocamentos necessários em relação à perspectiva tradicional da modernidade. Assim, deve-se considerar como marca da categoria “modernidade tardia” a presença de múltiplas temporalidades, fazendo com que o espaço geográfico promova encontros de diversos tempos históricos, de culturas, de tecnologias e de subjetividades. Articulando o conceito ao Brasil, tem-se não só a pretensão de retorno a passados – por ser o retorno o impossível da memória espaço em que passado e presente misturam-se e constroem a ficção do já vivido –, como a ânsia por deixar esse país em sintonia com o capitalismo globalizante que começa a se impor no período pós-Segunda Guerra Mundial:

Como contrapartida à hegemonia político-cultural dos centros metropolitanos internos e externos, a consciência de quem chega tarde na história do progresso e do novo, quando o moderno parece já estar consumado, reverte a ansiedade do atraso e do débito a favor de uma construção conceitual a posteriori, que seja capaz de dar conta de elaborar conexões alternativas da arte com a política da cultura com a vida social. Nesse caso, a noção de **moderno tardio** não deve servir apenas para se pensar a constituição do Estado nacional brasileiro, do ponto de vista de Belo Horizonte e, depois, do projeto que culmina com a construção de Brasília. Mais do que isso, deve nos fazer ver, com a clareza necessária, o que aí é narrado sobre a própria modernidade (SOUZA; MIRANDA, 2012, p. 53) [grifo dos autores].

Por conta disso, há citações que se perdem – efêmeras – em meio a uma série de outras citações. Esse modo estilhaçado de apresentar referências associa a velocidade da apresentação de referências do *rap* ao modo como é possível lermos as diversas temporalidades que compõem a modernidade tardia brasileira.

O gênero musical aqui estudado, com o recurso dos *samples*, aponta para uma proposta dessacralizadora e que se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias, colando-os para construir um choque de heterogeneidades, deixando as tensões explícitas, em vez de apaziguadas, composição que torna ainda mais evidentes o período tardo-moderno brasileiro, ao mesmo tempo que evoca a diversidade como marca da canção popular brasileira. Desse modo, nós a enxergamos como a “invenção da impostura” (NEDER, 2008, p. 282), em que diferentes vozes e subjetividades se entrecrocavam. Assim, o *rap* é um exemplo de como a canção popular brasileira pode incorporar modos de insurgências. Tomando a impostura como um método que se reinventa em cada produção cancional, o corpo negro e o corpo da canção entrelaçam-se, ao mesmo tempo, uníssono e polifônico: a célula rítmica ditada pelo *beat* os versos citam, criticam e ressignificam subjetividades, ancestralidades, riquezas e violências. O *rap*, ao ganhar forma e força na voz e na técnica do MC e do DJ, enuncia promessas, gesto que rima insurgência e liberdade:

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. Surgindo desta falha, “entre a transparência do abismo e o fosco das palavras”, como escreve ainda D. Vasse, a voz deixa ouvir uma “ressonância ilimitada no curso de si mesma”. O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

Portanto, o *rapper* tangencia a realidade vivenciada a partir do recorte de elementos da sociedade de consumo, do universo da criminalidade e fragmentos de outras canções. Esse movimento de recorte, apropriação e colagem é uma forma de colher as ruínas à força, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que historicamente foram alijados de bens de consumo e de produção e, em alguns momentos, tornando-se eles mesmo esses bens.

O DJ também faz do “furto” seu procedimento artístico. Seu trabalho conjunto com o MC se manifesta na canção de *rap* a partir da colagem. O DJ exhibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, mas de uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e

simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (BACAL, 2008, p. 321).

Essa dupla atuação de artista e de produtor, gíngua necessária para fazer a técnica e o “furto” rimarem, permite que tudo seja música: o *scratch*, por exemplo, que é a técnica de arranjar o disco de vinil no *pick-up* com movimentos para frente e para trás, é esse ruído ao mesmo tempo ruína de um produto pré-existente e elemento musical gerador de riqueza sonora. Portanto, podemos pensar esse ruído não só um elemento que marca a renovação da linguagem musical, como também um elemento que ambienta a modernidade (WISNIK, 1989). O arranhão gerado pela agulha no LP é a mão do DJ rasurando notas, harmonias, melodias e histórias, metendo mão nesse acervo que agora é seu e de quem estiver disposto a ouvir. E a voz do MC também se faz ruidosa, no *beat box*: percussividade vocal que simula *beats*, ruídos e ritmos elaborados pelas ferramentas técnicas utilizadas pelos DJs, o *beat box* é o corpo trazendo a máquina para si. É uma forma de testar os limites da palavra cantada, “roubando” sons e aparelhos e engolindo-os. Novamente, o não possuir o que a lógica capitalista fornece tem como resposta insurgente a apropriação, que se constrói no limite entre semelhança do som feito por esse instrumento vocal com um som editado por um DJ. Assim, na ausência dos meios para reproduzir um som durante uma rima, o MC performatiza esse homem-máquina-instrumento.

O jogo de recorte e colagem é parte integrante da música, não apenas ferramenta para elaborar uma obra sem que seu processo fique evidente. Assim, o “dom de montar sequências” (NAVES, 2006, p. 429) é atribuído ao DJ, sujeito que, ao deslocar as matérias primas de sua usina musical, transforma-as. O papel autoral exercido por ele e ao *rapper*, conseqüentemente, está no modo de produzir o objeto artístico: os *rappers*, como um DJ de versos, reciclam os cantos e os discursos ouvidos e sentidos pela população afrobrasileira, fazendo com que ela se questione pela canção e a própria MPB se questione.

O *rap* – distanciado de uma análise que separa forma de conteúdo – educa também pela forma, pelos fragmentos e pelas marcas de vida que são entrelaçadas em cada verso, em *scratches*, em colagens e experiências que entrecortam suas canções, ensaiando possibilidades para nossa existência:

A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. Aos regimes autoritários interessa focar o passado como totalidade fechada, frequentemente como

mistificação unificadora, afim de controlar as imagens das identidades coletivas. Para a convivência democrática, ocorre o oposto (GINZBURG, 2012, p. 221).

Partindo para a análise cancional, a canção de Emicida escolhida foi “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)”; a referência ao antropólogo brasileiro de *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil* e o Brasil como devir, logo apresentadas no título da canção, dialogam com os paradoxos que a letra carrega para destacar a diversidade e a força do brasileiro:

Calo nas mãos  
Bola nos pés  
Banzo ou não  
Diz quem tu és  
Arranha-céus ou igarapés  
Força de bateria nota 10  
Ao olho alheio, tio  
Trem sem freio, viu  
É um coração cheio, um estômago vazio  
É a bunda da mulata ou é um moleque de fuzil  
Paixões e contradições mil  
Sob o Cristo do Rio, riso efêmero  
Pô, qual tua cor? Valor? Qual teu gênero?  
Se descer sem sambar, eles tremerão  
Com roteiro de inspirar James Cameron  
Terra de Vera Cruz, luz, berço da vida  
Os vilão que é do bem, dos heróis genocidas  
Sonho de paz, outros Carnavais  
Sou do povo que tem como seu maior bem  
Gritar gol

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

E o que resta pra nóiz: força ou amor?  
Força de um tambor de pele ou de chumbo  
Seja como for, livre ou no jumbo,  
A raiz fica  
No riso dos pobres da cidade mais rica  
Eu vou pintar o rosto e a rua  
Igual criança pura  
Catara a única esperança, alegria na fita, impasse  
Batuque na marmita, apatia na face  
Vem ver onde o samba nasce, ladeira

Entender o segredo da capoeira  
Na luta e na dança, truta, a cada round  
Nocautes e nocautes nossos que a TV não aplaude  
Somos reis underground, matéria-prima  
Macunaíma no peito da América Latina  
Hi-tech de terreiro, o sonho de Darcy Ribeiro  
Dorme em cada brasileiro

Do Oiapoque ao Chuí  
É isso que eu sou  
Mistura de Tupi com sangue de Nagô  
Herdeiros de Zumbi  
Batuque de tambor  
Brasil é isso aí  
Em todo canto, por onde for  
Por onde for  
(EMICIDA, 2014)

A canção inicia com instrumentos do universo da música brasileira, como tantam, atabaques, repique, violão e cavaquinho, acrescida de *kicks* e *snare*s que compõem o *beat* típico do *rap*, construindo uma mescla entre esse gênero musical e o samba, performatizando as múltiplas faces do Brasil e dos afrobrasileiros. Essa mescla, juntamente com as oposições antitéticas e paradoxais trazidas na letra, demarcam uma identidade nacional que tensiona os símbolos nacionais, tornando-os objetos moventes e mutantes, retirando deles o peso e a solenidade dos monumentos. Ao se buscar naturalidade ou legitimidade de quaisquer símbolos que sejam denominados nacionais, fecham-se os olhos para a construção desse símbolo, que nada tem de natural; são seus usos e suas marcas, deixadas, ao longo da história, que o elevam à categoria de nacional. Outro ponto importante é: acreditar na essencialidade desses elementos faz com que se apaguem neles as particularidades referentes ao uso e às pessoas que deles tomam posse. Assim, tornam-se domínio público, mas sua manipulação solicita um uso conservacionista – que não mude, não desloque, não ressignifique. Esse tipo de comportamento que preza pela conservação e apoia-se na crença da naturalidade ou essencialidade dos símbolos nacionais se propõe a fazer dos brasileiros restauradores – e não artistas – da grande e multiforme pintura que é o Brasil.

Nesse tensionamento, a história do Brasil e dos brasileiros é recitada a partir dessas contradições, contudo num tom afirmativo, notado na tonalidade menor na canção, que insere um acorde não esperado (C em lugar de Cm), retornando ao menor do 4º grau segundos depois. É a partir do C maior que o vocalise sobe de volume, ganhando mais força. Essa quebra de expectativa, que se mantém ao longo da canção, é a partir da manutenção de uma

mesma nota, cuja mudança está na alternância, no seu acorde, entre as terças maiores e menores.

Ao longo da letra, símbolos que foram apropriados pela cultura brasileira surgem lado a lado a elementos que foram e vêm sendo silenciados e escondidos, para que a imagem tradicional do brasileiro – alegre, faceiro, ordeiro e miscigenado – continue a servir como instrumento de manutenção de privilégios e de uma lógica excludente. “Bateria nota 10”, “batuque de tambor”, remetendo ao universo das escolas de samba, “Mistura de Tupi com sangue Nagô”, associados à ideia de mestiçagem, e “Arranha-céus ou igarapés” promovendo trânsitos entre o natural e o urbano, quando associados a “Macunaíma no peito da América Latina” e “Hi-tech de terreiro”, destacam o movimento de ressignificação da memória nacional e papel do *rap* como agenciador dessa memória. “Catar a única esperança, alegria na fita, impasse / Batuque na marmita, apatia na face / Vem ver onde o samba nasce, ladeira” reafirma essa postura do gênero musical, quando observamos as *mixtapes* evidenciadas nas alegrias presentes nas fitas, distanciando-se de uma memória afro-brasileira construída sob o viés da negatividade e do sofrimento, representados pela escravidão.

Os chamados símbolos nacionais – em um agenciamento que, no corpo da canção, conecta opostos – carregam seu duplo: monumentos da cultura e da barbárie, como o Cristo Redentor, confrontados com os batuques dos “herdeiros de Zumbi”, “Mistura de Tupi com sangue de Nagô”. O enunciador, ao escolher o “[...] riso dos pobres da cidade mais rica” como lugar para pintar, como uma criança, o rosto e a rua, põe-se como construtor dessa memória nacional, dando a ela face e voz afrobrasileira. Essa pintura feita a partir de uma segunda inocência (NIETZSCHE, 2001) é a rasura e, ao mesmo tempo, criação de Brasis, tornando a identidade nacional manejável.

Partindo da análise de Beatriz Sarlo (2007), é a partir da narrativa que o passado – e consequentemente a história e a cultura de determinado grupo – se organiza: pelo fato de a canção se montar a partir de fragmentos de temporalidades, culturas, histórias e subjetividades diversas, o *flow* da canção não segue uma lógica contínua, em que um ato passado está rigidamente ligado ao ato consequente, reforçando uma estrutura em que o passado, imutável, serve de justificativa para o presente. Assim, partindo de Sarlo, esta lendo Gilles Deleuze, “o tempo **próprio** da lembrança é o presente: isto é, o único tempo **apropriado** para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o **próprio**” (SARLO, 2007, p. 10) [grifo da autora].

O desejo nostálgico de cristalizar um passado no presente – revisitá-lo sem entender a distância e as lacunas inerentes à rememoração – faz da história um monumento, cuja fixidez e grandiosidade ofuscam a subjetividade de cada vivente que, no presente, dá sua própria visão de país. Nessa perspectiva, percebemos a anulação do discurso a-histórico, que dá força ao presente, armando “[...] uma relação com o futuro, e não com o passado” (SARLO, 2007, p. 10).

Ainda nessa perspectiva, na linha do que a escritora e pensadora negra Conceição Evaristo (2008) aponta, o trânsito entre o lírico e o narrativo – trânsito esse constitutivo do *rap* – possibilita o choque entre narrativa e memória como forma de ir a contrapelo do discurso histórico tradicional:

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso. Entretanto, História e memória se confundem como elementos constitutivos de vários textos da literatura afro-brasileira. Como fenômenos distintos se entrecruzam, se confrontam, se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa ser a constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos **dominados** (EVARISTO, 2008, p. 1) [grifo da autora].

O enunciado de Conceição Evaristo pode ser articulado com o trecho “Os vilão que é do bem, dos heróis genocidas”, cujo enfrentamento se manifesta na variação linguística presente em “os vilão” e na construção antitética existente na associação dos termos “vilão” e “bem” e no adjetivo “genocida”, que relê a história nacional ao denunciar as violências perpetradas por figuras históricas nacionais. Portanto, Emericida utiliza o *rap* como discurso crítico da memória nacional, permitindo também aos afro-brasileiros se elaborarem nesse processo. Essa perspectiva permite ao *rapper* ser, assim como suas canções, um *work in progress*, uma série de citações, referências, colagens e, sobretudo, de questionamentos, o que é evidenciado quando confrontamos os vilões do bem ao “Herdeiros de Zumbi”. A memória dos povos afrodescendentes nas Américas situa o sujeito na África e na diáspora, recompondo

espaços e tempos múltiplos e diversos, devolvendo ao afrodescendente a sua origem pelo reconhecimento de seu passado:

A palavra poética ao reconstruir a história busca pela Mãe África e pelos filhos que foram divididos. Referência a África como lugar de origem ancestral, como também afirma prazerosamente as relações intra-diáspora. As manifestações culturais dos outros países, em que os descendentes dos povos africanos se fazem presentes na constituição da nação, são diariamente incorporadas pelo afro-brasileiro, principalmente no campo da música e da dança. (EVARISTO, 2008, p. 5)

Carlos Moore (2008), pensador negro cubano que há anos vive no Brasil, parte da constatação a seguir para analisar o longo histórico de violências ocorridas com os povos africanos:

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

A memória como construção dos povos da diáspora africana e como questionamento da tradição da história oficial permite a Emicida ser esse sujeito que articula experiências, vidas e discursos para compor a ideia de brasilidade que dialogue com não só com a contemporaneidade, mas permita fazer com que essa contemporaneidade seja ponto e partida para compreendermos o passado. Com isso, lugar de fala e produção artística estão atrelados, servindo de norte para a atuação do *rapper*. Trazendo ao debate a leitura de Ernest Laclau via Stuart Hall (2003a), podemos associar tal postura ao seguinte enunciado:

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

Segundo o enunciado acima, a ideia de nação é uma espécie de agenciadora de diferentes identidades. Mas é importante reforçarmos que definir nação x ou y é uma

violência, gerada pela standardização. Mesmo havendo a possibilidade de diferentes posições de sujeito, ao se pensar a nação, parte-se para a padronização. Mesmo o Brasil, cuja marca é a mistura, tal característica é sempre posta de forma harmônica, o que neutraliza a dinamicidade que está relacionada às múltiplas posições de sujeito, que abalam uma pretensa ideia de nação brasileira. Percebe-se uma crítica a uma construção nacional fechada e teleológica, em que se acreditaria numa evolução dessa sociedade. E tal evolução se basearia num núcleo nacional que se mantém intacto e que seria a origem do povo brasileiro, o que haveria de mais puro, ignorando o racismo como uma das grandes marcas da formação da sociedade brasileira.

Já que não há uma unidade ou linha evolutiva para dar norte à identidade nacional brasileira, é coerente dizermos que, sendo esta uma contínua reelaboração operada pelos próprios brasileiros, o Brasil, como outra nação, é uma comunidade imaginada, conforme proposto por Benedict Anderson (2008): “[...] porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 31). Essa comunidade imaginada, construída a partir da lógica do ser comum, se coloca como anterioridade aos brasileiros. Ela congrega signos que estabelecem referências para o estabelecimento de uma comunidade homogênea e monolítica, ainda que, no caso do Brasil, se alimente da diversidade como uma característica estruturante.

Na mistura entre o Tupi e o Nagô, conforme afirmado na canção em que esses dois grupos étnicos são evocados, há o deslocamento do processo de construção institucional da figura do mulato, estrategicamente elevada ao patamar de símbolo nacional no período do governo Vargas. Com essa orquestração, partindo das teorizações de Darcy Ribeiro, que é incorporado na canção de Emicida, desenhou-se uma cara do povo brasileiro, cujos efeitos foram notados, por exemplo, na apropriação do samba como elemento nacional:

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

Dessas afirmações, percebemos que, em geral, os discursos nacionalistas, em algum grau, apagam singularidades e subjetividades que compõem sua sociedade. O ideal da mestiçagem presente na figura do mulato, porta-bandeira do mito da democracia racial, desenha um Brasil cuja promessa de felicidade está evidente na harmonia das suas etnias constituintes, cujo passado foi superado. Com isso, a construção da identidade nacional, ou seja, a projeção de uma imagem para o “povo” brasileiro, está pautada nessa diversidade que se constitui a partir da harmonia, ignorando as marcas culturais, sociais e políticas que compõem a história do Brasil e de seus habitantes.

Vale ressaltar que, apesar de ser recorrente o discurso de que o Brasil é a terra da diversidade, é fundamental ver que essa multiplicidade de faces e cores, tal como o exemplo do mulato, tornam-se uma figura que foi alimentada ao longo do século XX e XXI, transformando-se hoje um ícone que homogeneiza o povo brasileiro: ele é pensado como múltiplo, porém essa multiplicidade está materializada em uma unidade, corporificada por essa figura. E, partindo do pensamento de Silvio Romero (apud CARRIZO, 2005) acerca da mestiçagem, verificamos que pensar nesse conceito como caracterizador do povo brasileiro é uma forma de constituir a diferença e originalidade, contudo, em decorrência do ideal de branqueamento que perpassava a mente de intelectuais do século XIX punha como referência o homem branco, destino o qual o mestiço deveria alcançar, como forma de atingir a civilização. Portanto, avesso à ideia de diferença como devir, o que Silvio Romero propõe está vinculado ao desfazimento de uma tríade em busca do um: ou seja, do mesmo, aqui, o branco europeu.

Como contraponto ao discurso tradicional da mestiçagem, Emerica rasura esse corpo para, com ele, traçar caminhos em que os brasileiros possam se enxergar como multiplicidade e, a partir disso, transitar da ideia de povo, que pressupõe uma unidade e homogeneidade virtual, para a multidão. As diversas imagens que dialogam com o verso “É isso que eu sou”, como "Mistura de Tupi com sangue de Nagô", "Herdeiros de Zumbi", "Batuque de tambor", "Somos reis underground, matéria-prima", "Macunaíma no peito da América Latina" e "Hi-tech de terreiro", evidenciam esse contraponto, desconstruindo a homogeneidade e a exclusão que perpassam a ideia de povo. Trazemos aqui a distinção entre os conceitos de “povo” e “multidão” propostos por Antonio Negri e Michael Hardt, contraponto importante para que possamos discutir a identidade nacional reinventada em nosso objeto de estudo:

Apesar de “o povo” ser proposto como base originária da nação, o **conceito moderno de povo é, na verdade, produto do Estado-nação**, e só sobrevive dentro do seu contexto ideológico específico. [...] Deve-se observar que o conceito de povo é muito diferente do conceito de multidão. Já no século XVII, [Thomas] Hobbes estava bastante cômico dessa diferença e de sua importância para a construção da ordem soberana: “[...] O povo é algo uno, que tem uma vontade, e a quem uma ação pode ser atribuída; nada disso pode ser dito da multidão. O povo manda em todos os governos. Pois mesmo nas monarquias o povo comanda; para as vontades do povo pela vontade de um homem (por mais que pareça paradoxal) o rei é o povo”. A multidão é uma multiplicidade, um plano de singularidades, um conjunto aberto de relações, que não é nem homogênea nem idêntica a si mesma, e mantém uma relação indistinta e inclusiva com os que estão fora dela. Em contrapartida, o povo tende à identidade e homogeneidade internamente, ao mesmo tempo que estabelece suas diferenças em relação ao que dele está fora e excluído. Enquanto a multidão é uma relação constituinte inconclusiva, o povo é uma síntese constituída e preparada para a soberania. O povo oferece uma vontade e uma ação únicas, independentes das diversas vontades e ações da multidão, e geralmente em conflito com elas. Toda nação precisa fazer da multidão um povo (NEGRI; HARDT, 2005, p. 120) [grifo dos autores].

A multidão é disforme e destrona a narrativa da nação, planificando-a, colocando-a no mesmo patamar que os discursos que, historicamente, foram obliterados. Ainda que a biopolítica na afirmação do corpo afrobrasileiro seja importante frente ao histórico racismo no Brasil, esse corpo é constante construção de diferença, notada, por exemplo, na não apresentação do corpo europeu na letra de “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)”, reversão necessária para afirmar a memória indígena e africana, memória macunaímica a embaralhar, remixar, a história, promovendo, assim, uma diferença na identidade nacional consagrada pela cultura letrada e pela tradição.

Portanto, sendo a diferença algo experimental, ou seja, aquilo que retira da identidade seu caráter imutável, definidor, e as personagens sendo esta diferença (esse constante devir gerado pelas apropriações dos versos das canções), a rasura que é feita no uso dos elementos nacionais nos mostra que a identidade nacional em “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)” é um jogo de cena: a assunção – provisória – de traços que não necessariamente são “genuinamente” nacionais – como, por exemplo, o trânsito entre a história não contada pela História sendo filmada por James Cameron – mostra que a assimilação de elementos para se compor uma identidade vai além de um lugar de pertencimento. E sobre esse lugar de pertencimento, não se busca uma origem do povo brasileiro, porém sua reinvenção constante. Assim, de acordo com Stuart Hall (2009):

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2009, p. 108-109).

O contexto multisemiótico do *hip hop* constrói um espaço de aprendizado que opera imagens, sons, dança, língua e tecnologia, ligadas à cultura afrobrasileira, entrecortada por processos de dominação e resistência. A cultura como “campo de batalha permanente” (HALL, 2003b, p. 255) mobiliza diferentes identidades, e o *hip hop* – e o *rap* como uma de suas linguagens – torna-se um espaço para que as trocas entre essas identidades sejam construtivas e afirmativas. Logo, ao tornar moldável memória nacional e, conseqüentemente, a história monumental, observamos uma crítica mobilizada no e pelo corpo dos afrobrasileiros.

O que aqui é nomeado história monumental estabelece diálogo com Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito de história” (1987), ao traçar distinções entre o historiador e o materialista histórico. Há, naquele, uma visão crítica da história tradicional, esta fundamentada na cronologia e na legitimidade de instituições como a escola, a definir, com materiais didáticos, uma determinada visão acerca dos acontecimentos, visão essa atrelada aos que podemos chamar de vencedores:

[...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987. p. 225).

O *sample* e a voz afrobrasileira operam estratégias para confrontar essa política do esquecimento. Samplear é deslocar fragmentos e ressignificá-los, promover neles aberturas que se transformam em caminhos para, no *rap*, fazer parte dos corpos daqueles que

compartilham desse gênero. A tradição oral, que não se documenta e que se fortalece nas suas intermináveis versões e visões em cada recontar, confronta a força padronizadora e scriptocêntrica das instituições, da tradição e da história para invocar sua força entoativa, seu discurso que se incorpora na fala, no ritmo e na poesia:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas (KI-ZERBO *apud* FREITAS, 2016, p 40).

### **Considerações finais**

Entender o papel político da arte é considerar uma forma diferente de trabalho com a linguagem, como, no caso do *rap*, é a linguagem lírica e musical. Pensando nisso, é relevante apresentar a seguinte afirmação de Santuza Cambraia Naves (2010), acerca dos anos 1960 no Brasil, leitura cabível para a canção popular brasileira contemporânea:

[...] a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo (NAVES, 2010, p. 19).

Esse lugar de destaque que o compositor assume a partir da música se constrói a com o embaralhamento de materiais culturais, rompendo com a dicotomia cultura erudita/cultura popular. Esse movimento, observado no modernismo brasileiro, ganha contornos mais firmes a partir dos anos de 1960, em especial na canção popular, gerando, como observamos na citação acima, um espaço de produção de saber diferenciado. Conforme José Miguel Wisnik (2004), o saber poético-musical da canção brasileira promove um aprender com o corpo e a desconstrução do que se considera ser intelectual. E o *rap*, como gênero musical intimamente ligado à crítica social, funciona como espaço contra-hegemônico de questionamento de uma estrutura social excludente e assassina. E nessa (im)postura se faz genealógica, ao colocar em movimento os valores para tirar deles o seu falso lugar de naturalidade ou de cristalização.

Nessas encruzilhadas construídas pelas subjetividades e suas agências, os elementos que estruturam a monolítica identidade nacional são postos no xirê das singularidades, sendo dessacralizados a partir de releituras, deslocamentos e de questionamentos às suas solenidades. Com isso, Emicida, ao afirmar sua voz como sujeito afrobrasileiro, permite projetar uma ideia de coletividade como devir, sinalizando o poder que o artista e seus ouvintes possuem em ser agentes na construção dessa coletividade. “Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)” enuncia Brasis enredados de vidas que buscam alternativas para um passado violento que teima em ser presente e que precisa ser posto sempre em crítica.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição do nome. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 269-283.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987.
- CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 261-288.
- EMICIDA. *Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YvQLw8XRbKQ>>. Acesso em: 03 jan. 2019.
- EVARISTO, Conceição. Escrevivências da Afro-Brasilidade: história e memória. In: *Revista Releitura*. novembro, nº 23, 2008, pp.1-17. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://migre.me/td4kx>>. Acesso em: 03 jan. 2019.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: DP & A, 2003a.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org. e trad.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MIRANDA, Wander Melo [org.]. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEDER, Álvaro. A Invenção da Impostura: MPB, a trama, o texto. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. Modernidade tardia. *Estudos: Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 45, jan./jun. 2012, p. 41-60, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/viewFile/1088/2#page=41>>. Acesso em: 03 jan. 2019.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Artigo recebido em janeiro de 2019.**  
**Artigo aceito em abril de 2019.**