

# **IRONIA DISFARÇADA EM ELOGIO: o duplo como rastro de africanismo na produção cultural negra – É tudo para ontem <sup>1</sup>**

## **IRONY DISGUISED IN COMPLIMENT: the double as a trace of Africanism in black cultural production – É tudo para ontem**

Deivison Moacir Cezar de Campos <sup>2</sup>

**Resumo:** As produções culturais negras mantêm rastros dos processos de desterritorialização e encontro. Apesar de muitas vezes criticarem a esfera pública capitalista, as produções acabam transformadas em produto de consumo por seu potencial de novidade (Kellner, 2001). Com elas, circulam rastros de africanismos, endereçados às populações negras, sem deixar de atender ao mercado capitalista. Essas características compõem uma estética inerente a uma estratégia cultural, a qual denomina-se Estética da Insolência. Nesse sentido, propõe-se um método que busca desvelar esses rastros de africanismos em produtos e processos comunicacionais das culturas negras, a partir da identificação de duplos constitutivos. A leitura insolente parte de um acionamento abdutivo para identificar o duplo que norteia a análise, construída em processo. Neste texto, aplica-se a análise no documentário-musical *Emicida: Amarelo - é tudo para ontem*.

**Palavras-Chave:** Método. leitura insolente. produções culturais negras.

**Abstract:** Black cultural productions maintain traces of the processes of deterritorialization and cultural encounter. Although often critical of the capitalist public sphere, cultural productions become consumer products due to their novelty potential (Kellner, 2001). With these productions, traces of Africanism circulate, primarily targeting black populations, while still serving the capitalist market. These characteristics form an aesthetic inherent to a cultural strategy, referred to as the Aesthetics of Insolence. In this context, a method is proposed to reveal these traces of Africanism in communication products and processes within black culture, focusing on the identification of constitutive doubles. The insolent reading begins with an abductive approach to identify the double that drives the analysis, a process built into the methodology. In this text, analysis is applied to the musical documentary *Emicida: Amarelo - é tudo para ontem*.

**Keywords:** Method. Insolent Reading; black cultural productions.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Raça e Interseccionalidades. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica do RS, doutor em Ciências da Comunicação, deivison.campos@puers.br

## 1. É necessário voltar ao começo

As produções culturais negras na diáspora mantêm rastros do processo de desterritorialização e do encontro (Glissant, 2005) com as culturas europeias e locais, recombinao das mais diferentes formas uma matriz cultural (Gilroy, 2007). Essa característica em comum facilitou a circulação e a tradução de produtos culturais entre as populações negras, criando uma esfera pública alternativa, a que Gilroy (2001) denomina Atlântico Negro<sup>3</sup>. Nesse desterritório, surgem permanentemente novos produtos que renovam o desejo por uma autenticidade não possível, ou seja, um produto a ser consumido exclusivamente negros.

Apesar de muitas vezes criticarem a esfera pública capitalista, essas produções, principalmente as sonoras e audiovisuais, acabam transformadas em produto de consumo ampliado pela mídia por seu potencial de novidade (Kellner, 2001). O *funk carioca* é um exemplo presente deste processo. Essa relação leva, por um lado, à cooptação e domesticação de parte da produção cultural negra; e, por outro, abre a possibilidade de diálogos e protestos através e a partir dessa circulação. Esse último aspecto interessa a esse texto por sua potência decolonizadora e, ao mesmo tempo, por promover um atravessamento da esfera pública capitalista pela esfera pública negra, superando as barreiras simbólicas de silenciamento do protesto negro.

Essas produções se utilizam do sistema de mídia para circular mensagens, endereçadas às populações negras, sem com isso deixar de atender ao mercado capitalista. Além das informações, contém rastros de africanismos que emergem dos produtos e ganham novos sentidos nas gramáticas negras de reconhecimento, cujas marcas são o ritmo, a presença, a ruptura, a reelaboração da memória cultural desterritorializada e, ainda, o acionamento e presentificação da tradição em movimento. Essas características compõe uma estética inerente a uma estratégia cultural, a qual tem-se denominado Estética da Insolência, que demanda um modelo de análise.

A proposição ainda em desenvolvimento surgiu com a escuta da Mixtape *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*, do rapper Emicida. Inicialmente, a escuta estava ligada a proposta de seguir observando a afetação da temporalidade no consumo

---

<sup>3</sup> O Atlântico Negro é entendido por Gilroy (2001), como o “circuito ex-cêntrico comunicativo que capacitou as populações [negras] dispersas a dialogarem, interagirem e, em tempos mais recentes, até mesmo sincronizarem elementos significativos de suas vidas sociais e culturais (p.20).

coletivo de produtos sonoros afro (Campos, 2014). A obra pareceu um objeto empírico propício para esse estudo, pois o tempo também é um dos elementos centrais na poesia e, necessariamente, do ritmo.

Lançada em 2009, de maneira independente, fez do rapper Emicida finalista na categoria Rap e o videoclipe do single Triunfo foi finalista do melhor vídeo do ano do Video Music Brasil da MTV. O rapper estreou logo depois, em 2011, o programa Sangue B na MTV que abriu espaços de visibilidade midiática para rappers surgidos nas batalhas de rima em São Paulo. Também inaugurou uma nova vertente do Rap brasileiro, deslocando a ênfase da poesia para o “é possível” – sem com isso deixar de discutir o racismo e os lugares sociais.

No entanto, a inquietação, provocada pelas 25 músicas que compõe a obra, apontou outras possibilidades de entrada. As primeiras impressões de escuta foram corroboradas por um comentário informal de que “a música do Emicida é para nós, os negros”<sup>4</sup>. A afirmação levou a elaboração da questão de pesquisa, pois o rapper fala para os negros, é possível falar na existência de rastros identitários em produtos culturais? E, principalmente, como é possível identifica-los?

Neste contexto, a proposição de insolência para denominar os rastros estéticos buscados nas produções trata-se de um movimento de apropriação e tentativa de deslizamento de sentido. É comumente utilizado em insultos racistas (Geledés, 1995), constituindo-se numa persistência do período escravista em que o adjetivo insolente era utilizado pelos senhores de escravizados para se referir aos negros que resistiam às relações de poder vigentes (Paiva, 2006). No contemporâneo, há o uso frequente no sistema de ensino em relação a alunos negros que não se submetem ao tratamento diferenciado e a postura de subserviência exigida pelos mesmos, conflito esse que está na base da alta evasão entre estudantes negros.

A leitura insolente constitui-se num modelo heurístico que busca desvelar rastros de africanismos em produtos e processos comunicacionais relacionados às culturas negras. Esses significantes são mantidos sob estratégias de desvio, ocultamento, ou sincretismo, resultado do encontro e intrínsecas às culturas negras em diáspora. A operacionalização do modelo se dá pela identificação de um duplo constitutivo. Para aplicação do modelo, analisa-se o documentário-musical *Emicida: Amarelo* - é tudo para ontem.

---

<sup>4</sup> Essa afirmação surge a partir de uma conversa com outro pesquisador do afro, doutor em História e estudioso da obra de Franz Fanon. Ele criticou a escolha de Emicida por apresentar muitos chavões do Rap no ritmo e nas rimas. Posteriormente, comentou que a esposa lhe disse que ele nunca entenderia, pois “era branco e a música do Emicida era feita para nós, negros”.

A discussão sobre invisibilidade e recalcamento da cultura e de personagens negros importantes à história e nacionalidade brasileira, possui uma tradição no país, mesmo que de forma marginal, principalmente dinamizada pelo movimento negro (Gomes, 2019). Produções acadêmicas e midiáticas, oriundas do chamado mundo negro, têm buscado resgatar do silenciamento e do esquecimento e colocar em circulação muitos desses personagens e questões culturais.

Lançado em 2020, com direção de Fred Ouro Preto, com duração de 1h29, o documentário registra os bastidores da gravação do disco e do show no Teatro Municipal de São Paulo, ao mesmo tempo que, numa complexidade tempo-especial, aponta agenciamentos possíveis e relações com acontecimentos e personagens do movimento negro brasileiro e da diáspora. Pela narrativa apresentada, o show seria o resultado dessa processualidade e um catalisador das aspirações e projetos de um futuro – num diálogo não declarado com o afrofuturismo e a adinkra sancofa.

O documentário constrói-se como um projeto musical e de popularização da existência, atuação e produção de pesquisadores e intelectuais orgânicos negros que, por estratégias de opressão e silenciamento, não são validados. As trajetórias e conhecimentos são mantidos à margem do senso científico e do senso comum pela branquitude, entendida como relação de poder estruturante do Ocidente (Campos, 2021).

A narrativa, nesse sentido, não apresenta nenhuma novidade em seus diálogos com o mundo negro e essa talvez seja sua principal contribuição, dar visibilidade ao que se sabe e não é visibilizado. Com isso, denuncia a invisibilidade não só da existência complexa das negritudes, como o epistemicídio colonial que se mantém como permanência pela negação do racismo e o silenciamento sobre a contribuição negra para a cultura nacional que não em manifestações, ou áreas permitidas, como a música e o esporte.

Considerando essa condição, o artigo propõe uma leitura insolente (Campos, 2020) do documentário-musical, ou seja, um outra leitura possível do videoclipe *Emicida: Amarelo – é tudo para ontem*. Parte-se do pressuposto que o documentário apresenta questões conhecidas e, mesmo assim, não gera reconhecimento em sua circulação ampliada pelo processo de silenciamento referido. Neste contexto, o duplo analítico que emerge é novidade/obviedade.

## **2. A insolência como permanência e resistência ao encontro**

A impossibilidade de manter heranças estáveis, em meio ao contexto escravagista, levou à criação de “algo imprevisível” (Glissant, 2005, p.20), em termos culturais, unicamente a partir da memória, gerando um sistema de pensamento que se opõe a falsa universalidade moderna. Através da resistência às relações racialmente hierarquizadas e ao desequilíbrio cultural, foram produzidas estratégias para refazer um equilíbrio possível através da revalorização dos rastros africanos.

Essa resposta ao violento encontro cultural e a deslocalização significou a “persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na história e, portanto, reformulados e transformados em relação ao ser posto na ordem mítica original” (Sodré, 1983, p.122). O permanente diálogo com essa tradição em movimento, como mediadora do presente, conferiu características contramodernas (Gilroy, 2001) às culturas negras diaspóricas.

Ao contrário da estabilidade do lugar e da nação, referenciais descontínuos e em movimento para dar sentido e relacionar manifestações locais com suas origens africanas, demonstrando uma continuidade nos fenômenos contemporâneos a partir do passado “que os moldou, mas que eles não mais reconhecem e a eles ligeiramente se parecem” (Gilroy, 2001, p.358). A reconfiguração das culturas negras na diáspora produziu assim uma matriz cultural com uma característica de “mesmo mutante” em que

o mesmo é retido sem precisar ser reificado. Ele é permanentemente reprocessado. Ele é mantido e modificado naquilo que se torna decididamente uma tradição não tradicional, pois não se trata de uma tradição como uma repetição fechada ou simples. Sempre promíscua, a diáspora e a política de comemoração definida por ela nos desafiam a apreender formas mutáveis que podem redefinir a ideia de cultura através de uma reconciliação com o movimento com a variação complexa e dinâmica (Gilroy, 2007, p.159).

O mesmo gera reconhecimentos nas diferentes culturas negras locais, fortalecendo a perspectiva pan-africana. Neste movimento, as manifestações locais apresentam como principais características a tradição não tradicional, a flexibilidade e a dualidade. A tradição não tradicional adquire essa característica em função de sua condição desterritorializada e em permanente presentificação. A característica de flexibilidade refere-se ao encontro e como se adequaram às características do local em que foram reterritorializadas. Essa tensão temporal especial, bem como princípios tradicionais presentificados, mantém a dualidade como uma permanência cultural.

O duplo aparece na cosmogonia da diáspora negra até constituição identitária, mantendo a relação, através da memória de rastro com o passado mítico, a relação entre o

mesmo e o mutante e, por outro lado, a tensão entre ser e pertencer. Inerentes às culturas negras ressignificadas na diáspora, essas características são anteriores a qualquer produto cultural e, ao mesmo tempo, presentes em qualquer produto produzido a partir desta cultura. A insolência, desta forma, pode ser apreendida nestes acentos de mesmo mutante que são anteriores à produção, mas que estão na produção, como rastros.

### 3. A insolência como permanência

O duplo flagrado por Du Bois (1903) na perspectiva identitária, a qual denominou dupla consciência refere-se ao recultado do encontro das culturas tradicionais africanas com os colonizadores. Hall (1996) aponta essa permanência a partir das categorias ser-devir. Essa dualidade mantém-se, portanto, como rastro e matriz cultural. Como rastro, guarda elementos de cosmogonias africanas - continuidade entre o mundo dos vivos e dos mortos; um tempo que contempla a experiência e a tradição (Castiniano, 2010); a relação homem e o sagrado (Angras, 2008); e a relação entre ritmo e força vital (Mukuna, 2005), reconfigurados no processo de presentificação.

A permanência do *duplo* pode ser observada em práticas culturais, como, por exemplo, o sistema de chamado e resposta da tradição oral e musical negra. No que se refere ao sagrado, quando alguém é iniciado em uma das religiões de matriz afro, passa também a ser reconhecido pelo Orixá para o qual foi consagrado, ressurgindo de um ritual como síntese. Essa característica de *duplo* também tem sido utilizada criativamente na manutenção das culturas afros, ludibriando o processo de assimilação cultural, como no sincretismo religioso. A característica também pode ser observada no uso da língua, como a criação de dialetos étnicos, como o Black English e as línguas creole. Moura (1994, p.216) identificou a manifestação dessa dualidade no uso da língua nas relações sociais entre negros e brancos em São Paulo, denominando esse comportamento como ambiguidade. “Verbalização oposta ao pensamento. Ironia disfarçada em elogio”.

Essas relações demonstram via de regra a permanência de um *duplo* indissociável que emerge como rastro. Essa experiência ocorre com o consumo de produtos que, ligados à memória cultural, produz pertencimento, a experiência estética (Braga, 2010), emergindo pela ruptura, reelaboração permanente e, principalmente, pela circularidade. Neste contexto, entende-se a insolência como estratégia de desvio, com características de duplo, intrínsecas às



tradições afro, que emergem das produções culturais e midiáticas, possibilitando experiências de denúncia, ironia, ou confronto propriamente dito a essas posturas.

Para a apreensão dos rastros presentes nos produtos, considerando serem anteriores e intrínsecos a estes, propõe-se alguns movimentos. Inicialmente, o processo de identificação do *duplo* contido na obra se dá através de uma aproximação abduativa. O, ou os duplos que emergem desta ação possibilitam o apontamento dos rastros de africanismos, ou estratégias de resistência, que surgem. Essa identificação leva à construção de uma tática de análise com perspectiva decolonial e antirracista. Trata-se, portanto, da proposição de um método inventivo que deve ser melhor definido em processo.

#### 4. Acionando o modelo em *Amarelo: É tudo para ontem*

O documentário *Emicida: Amarelo – é tudo para ontem* foi lançado em 2020 pela plataforma Netflix. O filme tem 1h29 de duração e mostra os bastidores do disco e do show *Amarelo*, realizado no Teatro Municipal de São Paulo. No filme, o processo de criação do show aciona referências a personalidades e acontecimentos da negritude no Brasil, principalmente, e na diáspora. Desta forma, ao mesmo tempo que se trata de um musical, é um projeto de popularização e visibilidade de saberes e existências do mundo negro.

O filme é assinado por Emicida e a direção é Fred Ouro Preto, que trabalhou com o rapper em videoclipes<sup>5</sup> e também com outros cantores do gênero, como Karol Conka, Rincon Sapiência e Xênia França entre outros, e do funk carioca, como Anita e MC Guimê<sup>6</sup>. Segundo o director, o projeto começou a ser formulado em junho de 2019, mas o roteiro só foi definido depois que o rapper reservou o Teatro Municipal de São Paulo para a realização do show (Sabota, 2020).

A equipe gravou durante uma semana os bastidores da produção e a entrevista de Emicida, gravada no teatro, estruturou o roteiro, escrito por Toni C, com pesquisa de Felipe Choco. "Depois do show, o Emicida e o Toni passaram meses no roteiro, mas sabemos que documentário, uma vez que começa a montar, muda tudo, muda ordens, coisas aumentam e vão surgindo" (Sabota, 2020). A pós-produção ocorreu praticamente de forma remota em função da pandemia. *Amarelo* é a estreia do diretor a frente de um longa metragem.

<sup>5</sup> Triunfo, Crisântemo, Pantera Negra entre outros.

<sup>6</sup> <https://vimeo.com/fredouropreto>

O documentário explora o lugar da música na existência negra (Glissant, 2005). Frente ao contexto de proibição da fala no contexto escravista e do racismo, a música tornou-se a principal mídia do Atlântico Negro (Gilroy, 2001). Sobre isso, Hall (2003) e Tinhorão (1974) afirmam que a música negra capturou as culturas populares do mundo. Portanto, trata-se de um lugar de disputa. Desta forma, temas centrais do debate político negro emergem das camadas narrativas que se sobrepõem – bastidores, apresentações do show, personalidade, acontecimentos e denúncias.

Trata-se, portanto, de um encontro de saberes em que música, vida e projeto de futuro tornam-se indissociáveis. Essa construção tem ocorrido forma coletiva. O rapper conta que participa de

um grupo de estudos para entender o Brasil. Particularmente, eu e o Evandro (*Fióti, irmão e sócio*) organizamos um tripé: uma arte que se pretende moderna, a intersecção entre arte e política que não é uma característica contemporânea e que nasce de movimentações pretas, de pessoas que se propõem a pensar o País e sugerir caminhos; e o samba, o centro gravitacional de tudo que consideramos positivo no Brasil. Tudo que a gente acha que deu certo tem uma influência do samba (Sabota, 2020).

Esse projeto fica evidente quando, num bloco inicial, faz referência aos intelectuais orgânicos da diáspora Luiz Gama, que denunciou as condições desumanas da escravidão; Aimé Césaire, que denuncia o epistemicídio colonial; Abdias do Nascimento, que demonstra o genocídio racial. Refere ainda Lélia Gonzales, que denuncia o racismo e o patriarcalismo, e Candeia, compositor e músico que usou o samba para denunciar o racismo e às condições de vida da população negra. Constroem com suas existências uma narrativa de denúncia.

Por outro lado, todos são igualmente resistência. Luiz Gama conquistou a liberdade para centenas de escravizados, Césaire proclamou as qualidades das negritudes, Abdias construiu o projeto de uma sociedade Quilombista, Lélia propôs um feminismo que atendesse as especificidades interseccionais da mulher negra e Candeia consolidou as bases do que até hoje é denominado “samba de raiz” e o fortalecimento de uma cultura negra.

Suas existências igualmente possibilitam uma proposta de outra “ordem material e simbólica” (Fanon, 2005) que alargue os sentidos de humanismo e universalidade – sem serem essencializantes. Essas trilhas construídas no documentário relacionam-se a uma estratégia de síntese, ou restauração da fratura desencadeada pelo escravismo. Emicida entende que “Nós,



do lado de cá, orbitamos esse tema de perspectivas diferentes" (Sabota, 2020), o que remete ao duplo.

O rapper também fortalece sua condição de legitimador no e através do documentário. Não só das cantoras e cantores que sobem ao palco e que são atravessados por marcadores de gênero, classe e, claro, raça. A repercussão da referência ao escravizado Tebas, reconhecido como engenheiro somente em 2018, é um exemplo desse lugar ocupado pelo rapper. Quando do lançamento do documentário, observam-se reportagens em diferentes jornais e portais, como Revista Galileu<sup>7</sup>, Veja SP<sup>8</sup>, El País<sup>9</sup>, Google<sup>10</sup>, além da proposição de uma estátua para o engenheiro póstumo<sup>11</sup>.

Para comunidade negra, no entanto, Tebas já havia recebido o devido reconhecimento em 1974, quando foi tema-enredo da escola de samba Vai Vai<sup>12</sup>, uma das mais tradicionais do carnaval de rua de São Paulo. O tema foi desenvolvido pelo sambista Geraldo Filme. Ele conta que quando era criança ouvia sempre os mais velhos referirem “Esse cara é um Tebas”, como elogio à qualidade em qualquer atividade. Seu tema foi refutado no período por pesquisadores. Mesmo retomando constantemente o tema, como no programa Ensaio em 1992<sup>13</sup>, foram necessários 45 anos para que Tebas ressurgisse no espaço público, desta vez por iniciativa uma pesquisa acadêmica. Isso materializa a sistemática invalidação do conhecimento produzido por intelectuais orgânicos negros. Para o reconhecimento público, foi necessário a aparição no documentário.

## 5. Produção de um aqui-agora complexo no documentário

A ambientação no Teatro Municipal de São Paulo trata-se de uma estratégia de capoeiragem, baseada em ocupar e transformar aquele espaço, transcendendo no simbólico. Lugar da elite e palco da Semana de 22, cujos participantes silenciaram Lima Barreto (Ruffato, 2020), torna-se o lugar de sua evocação e de muitos outros negros silenciados na cultura brasileira e na diáspora.

<sup>7</sup> <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/06/quem-foi-tebas-escravo-que-virou-arquiteto-em-meio-ao-brasil-colonial.html>

<sup>8</sup> <https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/escravo-arquiteto-tebas/>

<sup>9</sup> <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-30/tebas-o-arquiteto-escravizado-que-marcou-a-arquitetura-de-sao-paulo.html>

<sup>10</sup> <https://caubr.gov.br/tebas-arquiteto-paulista-escravizado-e-homenageado-pelo-google/>

<sup>11</sup> <https://istoe.com.br/sao-paulo-tera-escultura-de-arquiteto-escravizado/>

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=r0oSLzncRew>

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NvoQ5s6v9XU&t=506s>

A relação mais direta da ocupação é a de tratar-se de um espaço tradicionalmente impedido às manifestações negras, além de ser o grande monumento à entendida como alta cultura paulista. Essa tensionamento aos lugares de elite tem sido corrente num rap ligado à experiência negra, como na ocupação do Louvre por Beyoncé e JayZ. Por outro lado, o Teatro é o local em que se realizou a Semana de 22, com sua proposição antropofágica – que é princípio estruturante do rap.

Essa referência também está na frase de autoria de Mário de Andrade que abre o documentário “Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita, trabalho perdido explicar o que antes de ler, já não aceitou...” Mário de Andrade que igualmente teve sua negritude silenciada para ser aceito por esta mesma elite (Camargo, 2020).

O Teatro Municipal representava uma proibição. Mesmo com o apoio de Mário de Andrade, então diretor de cultura de São Paulo, o teatro não foi cedido para as atividades alusivas aos 50 anos de Abolição (1938), organizada por entidade negras. Igualmente, foi local de proibição quando da criação do Movimento Negro Unificado que se utilizou das escadarias externas do teatro para a manifestação.

Ocupar a parte interna significa então a derrubada dessa barreira como uma conquista e, além disso, aponta para a possibilidade e a necessidade de ocupação de novos espaços de forma coletiva, seguindo uma das premissas do rapper de que “Tudo que nós tem é nós”. A presença de fundadores do Movimento Negro Unificado, que saem das escadarias e adentram o Municipal para serem ovacionados, produz uma desestabilização daquele território no tempo.

O uso desencadeia processos de territorializações simbólicas. Durante o show e ocupação, esse território de elite, construído com recursos do escravismo, torna-se um território negro. Neste, a música possibilita a reconstituição do eixo performático tradicional afro-brasileiro – cantar, dançar, batucar, acionando memórias do corpo e, com isso, retomando a experiência da roda – primeira tentativa de constituição de um território negro fora da África (Campos, 2014), numa temporalidade igualmente complexa entre o agora, o tempo da memória, e o tempo da tradição.

Essa territorialidade simbólica se constrói a partir de um fenômeno ao qual denomino *política de presença* (Campos, 2017). Este refere-se à constituição de redes sociais mediadas que, em determinado momento, não mais satisfazem as demandas de interação, o que leva a ocupação de determinado espaço geográfico que é transformado pela presença dos corpos

negros, produzindo uma um território simbólico divergente e transitório. Parte-se do entendimento que as práticas culturais negras demandam a presença para se realizar e o uso das diferentes formas de interação mediada, aumentam a demanda por estar em comum – princípio do ubuntu, da roda. No documentário, Emicida infere, numa mesma impressão, que “somente o digital não é suficiente para as sociabilidades negras” (Emicida, 2020).

A ocupação do Municipal leva igualmente para aquele espaço corpos invisibilizados e marcados pela violência física e simbólica, o que se aprofundou com o crescimento do chamado novo conservadorismo. Mulheres, drag queen, não-binários e mesmo homens, com seus corpos atravessados por marcadores de diferença estigmatizados, ocupam o palco para reivindicar o direito a ser e existir. Deslizam, dessa forma, a leitura preferencial do Municipal como um lugar de elite para um lugar de resistência negra no agora, mas acionando e respaldados pela tradição e ancestralidade.

A referência ao itan de Exu que “acertou o pássaro hoje com a pedra que jogou ontem” insere o show nesse tempo complexo em que ao tempo presente – o do show, sobrepõe-se o tempo da memória – escravismo, emancipação e criação do Movimento Negro Unificado, e o tempo da tradição, ancestrais e Orixás. Nesta temporalidade complexa, característico da diáspora, as personalidades e acontecimentos são presentificados a fim de produzir novos futuros possíveis. A apresentação gravada para o documentário se propõe então a uma síntese da existência igualmente complexa das negritudes no tempo.

## 6. "Ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio"<sup>14</sup>

O projeto AmarElo do rapper Emicida é constituído por um conjunto de relevantes discussões sobre os direitos de ser e existir a partir de marcadores de diferença, a partir da raça. O documentário dá materialidade e visualidade a temas, acionando agenciamentos de tradição e ancestralidade. Busca na longa duração a sua contextualização e, ao mesmo tempo, a sua realização. Trata-se desta maneira de um artefato complexo em que temas do presente remetem, ou tem como marco questões passadas. Também baseia-se em conhecimentos produzidos de forma sistematiza, ou não nas comunidades negras.

A capoeiragem do rapper no documentário está exatamente em usar um locus da branquitude, relação de poder que estrutura as sociabilidade, utilizando-se inclusive do racismo

---

<sup>14</sup> Verso de Caetano Veloso na canção Índio.

para isso, para evocar personagens e acontecimentos lançados ao esquecimento da esfera pública. Num primeiro olhar, esse movimento pode ser entendido como um documento de exaltação à negritude e a construção de uma narrativa que enfatiza a conquista da Liberdade – o diálogo com as manifestações em torno do 20 de Novembro reforçam essa posição. Por outro lado, aponta possibilidades de conquistar outros lugares exatamente pela valorização dos rastros de memória trabalhados no documentário e cujo conhecimento confronta a pedagogia racial do Ocidente que desumaniza os não brancos e ensina aos negros a odiar tudo o que é (Biko, 1990).

A relação com saberes provindos das comunidades e intelectuais negros apontam para a proposição de tomada de consciência de Steve Biko (1990) para quem, fora da luta racial, “não há espaço para o artista, nem para o intelectual”. Também é a partir dessa perspectiva que se insere a leitura insolente da obra. Emecida se utiliza de sua visibilidade e reconhecimento para colocar em circulação esses saberes que, junto a essa audiência ampliada, não geram reconhecimento, impondo-se como novidade. No entanto, não há nada de novo e, talvez, essa seja a principal contribuição do documentário: a de tensionar o silenciamento e o epistemicídio das vivências e experiências negras a partir do óbvio.

Qual a novidade em afirmar que o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão legal e que, em consequência disso, as bases econômicas do país foram construídas em troca de vidas negras? Qual a novidade em reafirmar o abandono dos libertos a própria sorte? Que a gentrificação nas cidades empurraram as populações negras para as periferias das cidades e isso produziu movimentos em busca de melhores condições de vida? Que a música retomou sua condição funcional, ligando o Sagrado ao cotidiano, das comunidades negras e que esta possui potência política?

Nesta perspectiva, o documentário aponta para uma denúncia do epistemicídio produzido pelo processo de negação da humanidade dos considerados outros. Esse, segundo Cesaire (2010), trata-se de uma “tendência instintiva de uma civilização eminente e pretigiosa de abusar de seu próprio prestígio, para instalar o vazio em torno dela ao reduzir abusivamente a noção de universal”. O vazio foi construído na imposição de barreiras simbólicas e materiais na longa duração e, por isso, a demanda de que a disputa contra esse vazio, catalisada no documentário, fosse construída nesta mesma temporalidade.

O documentário, portanto, apresenta uma cartografia que recusa esse vazio, a partir de uma arqueologia da práxis negra no sentido de que “descreve os discursos como práticas

especificadas no elemento do arquivo” (Foucault, 2019, p. 149), sendo que o arquivo “longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria” (p.159). Com isso, o documentário rompe o silenciamento imposto e oferece possibilidades de refletir sobre ser negro nas relações sociais a partir de outras referências. Visibiliza, a partir do que é negado e recalcado pelas esferas tradicionais de legitimação, a contradição em ser lido como novidade quando “ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio” (Veloso, 1977).

## 7. Considerações finais

O documentário *Emicida: Amarelo – é tudo para ontem*, a partir de uma leitura insolente, denuncia o epistemicídio produzido pelo colonialismo europeu que se impõe como uma permanência. Isso porque ao elencar um conjunto de personalidades da cultura brasileira e da diáspora e acontecimentos de repercussão social e não gerar reconhecimento pela leitura na circulação ampliada, mostra que as há um silenciamento sistêmico sobre os saberes e ações produzidos por intelectuais orgânicos oriundos das pelas comunidades negras.

Para isso, produz uma arqueologia do pretensão vazio imposto pela branquitude, oferecendo um conjunto de saberes que possibilitam pensar as relações sociais e projetos de sociedade e que não são visibilizados na esfera pública capitalista-moderna-ocidental. Ao contrário, são silenciados através da negação/invalidação e do recalcamento/desvalorização. A branquitude desta forma mantém o projeto de desumanização da diferença a fim de garantir os privilégios construídos na longa duração.

Este é o tempo que essa relação de poder se impõe. Para construir uma temporalidade outra, as imagens sobrepõem o agora, show, com a memória, história do negro no pós-abolição, e o imemorial, a tradição. Essa desestabilização do tempo, característico das culturas negras e experienciado em manifestações como a roda (Campos, 2014) a territorialidade simbólica que, mobilizada pelo movimento, o ritmo, produz axé, força vital. Por isso, o manifesto-show adquire caráter ritual mesmo em sua reprodução, alcançando a proposição de “devolver a alma” (Emicida, 2002) aos descendentes de escravizados.

No acesso a uma territorialidade simbólica, constrói-se a partir dessas memórias e tradições presentificadas um novo projeto de futuro em que projetos se tornam possíveis, devolvendo “o direito de sonhar” (Emicida, 2002). Esse território simbólico, considerando a política de presença (Campos, 2017), poderia ser constituído em qualquer lugar. No entanto,

adquire novas simbologias ao se utilizar do palco da elite que recusa simbólica e fisicamente os corpos negros. O locus escolhido para a disputa não é a rua, “que somos nós”, mas o campo adversário. Para o movimento antirracista, fica de índice para que a partir do reconhecimento não seja mais necessário a questão “o que devo fazer para não ser racista”. Não há tempo para resposta. É tudo pra ontem.

## Referências

Angras, Monique. **O duplo e a metamorfose**. A identidade mítica em comunidades nagô. 2 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

Biko, Steve. **Eu escrevo o que eu quero**. São Paulo: Ática, 1990.

Braga, José Luís. *Experiência estética & mediatização*. II Simpósio Internacional de Comunicação e Experiência Estética. UFMG, inédito. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo; GUIMARÃES, César. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Camargo, Oswaldo de. **Negro drama**. Ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade. São Paulo: ciclo Editorial, 2018.

Campos, Deivison Moacir Cezar. **Branquitude e Negritude: Olhares Enviesados**. Palestra. II DIÁLOGOS NEAB/UFGRD. Dourados, online, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dqJybFehk-Q&t=2177s> Acesso out.2024.

Campos, Deivison Moacir Cezar de. **Que bloco é esse Ilê Ayiê?** Uma metáfora do desafio de tornar-se negro no Brasil. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. Comunicação, Estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas. Curitiba: Appris, 2020.

Campos, Deivison Moacir Cezar. **A insolência como modelo heurístico e como afecto das culturas negras**. Anais do V Comusica. São Leopoldo, 2017. <https://5comusica.wordpress.com/anais-do-evento/>. Acesso em out.2024.

Campos, Deivison Moacir Cezar. **Do disco à Roda**. A construção do pertencimento afro-brasileiro pela experiência na festa Negra Noite. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, São Leopoldo, 2014.

Castiniano, José P. **Referenciais da Filosofia Africana**: em busca da intersubjetivação. Maputo: Editora Ndjira, 2010.

Cesaire, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Editora Nandayala, 2010.

Du Bois, W.E. Burghardt. **A alma do povo negro**: ensaios e esboços. Scharlottesville, Virgínia: University of virginia Library Center, [1903] 1996.

**Emicida**: AmarElo – é tudo para ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Fioti. São Paulo: Labfantasma/Netflix, 2020. Digital.



- Fanon, Franz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2005.
- Foucault, Michel. **A arqueologia do saber**. 8ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.
- Geledés. **A mulher negra na década a busca da autonomia**. São Paulo: Geledés-Instituto da Mulher Negra, 1995.
- Gilroy, Paul. **Entrecampos**. Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Anablumme, 2007.
- Gilroy, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.
- Glissant, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- Gomes, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- Hall, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- Hall, Stuart. **Identidade cultural e Diáspora** in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 24, 1996, 68.
- Kellner, Douglas. **Cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- Moura, Clóvis. **Dialética racial do Brasil negro**. São Paulo: Editora Anita Ltda, 1994.
- Mukuna, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1977.
- PAIVA, Eduardo França. *De corpo fechado: o gênero masculino, milícias e transito de culturas entre a África dos Mandingas e as Minas Gerais da América no início do século XVIII*. LIBBY, Douglas Cole; FURTADO, Júnia Ferreira. **Trabalho escravo, trabalho livre: Brasil e Europa século XVII e XIX**. São Paulo: Annablume, 2006. p.113-130
- Ruffato, Luiz. Lima Barreto contra os futuristas. **Rascunho**. Ed.248. São Paulo, dez.2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/> Acesso em out.2024.
- Sobota, Guilherme. **AmarElo: é tudo pra ontem vai além de um simples registro documental**. UOL, 8 dez2020. Disponível em <https://www.terra.com.br/diversao/musica/amarelo-e-tudo-pra-ontem-vai-alem-de-um-simples-registro-documental,f9051fb625c50ee35c0df1b73cc241738yvbaun0.html> Acesso em mar.2024.
- Sodré, Muniz. **A verdade Seduzida**. Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- Tinhorão, José Ramos. **Pequena história da música popular**. Da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.
- Veloso, Caetano. Um índio. **Bicho**. Brasil: Philips, 1977. Vinil.