

Ver-te em “AmarElo”: ocupação ressignificada de territórios

Roberta Maria Ferreira Alves*

Resumo

Em fevereiro de 1922, nas instalações do Theatro Municipal de São Paulo, ocorreu a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno, em oposição à cultura e à arte de teor conservador. Noventa e sete anos depois, o mesmo palco, representante da elite artística paulistana, sofre uma ocupação ressignificada. Em noite histórica única, estabeleceram-se diálogos incomuns entre a arte erudita e a arte popular, entre o espaço da elite e a população da periferia. Em análise comparativa, estabelecemos aproximações e distanciamentos entre essas duas formas de apropriação de territórios. Aquela, pelos modernistas, esta, pelo *rapper* Emicida, com o lançamento do seu álbum **AmarElo**. Nesse mesmo espaço, normalmente excludente, viu-se uma São Paulo caracterizada por pessoas representantes da diversidade produzindo e consumindo uma arte nacional híbrida. Para embasarmos nossas ponderações, utilizamos os seguintes conceitos: hibridismo, com base em reflexões de Canclini (1990; 1997); antropofagia, conforme o olhar de Oswald de Andrade (2011a; 2011b), e reciclagem, em conformidade com estudos de Klucinskas e Moser (2017).

Palavras-chave: Ocupação. Territórios. Hibridismo. Ressignificação Antropofágica. AmarElo.

* Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Professora do Instituto de Ciência e Tecnologia (ICT). Integrante da Comissão editorial do LiterÁfricas. <https://orcid.org/0000-0003-3187-7553>.

See you in “AmarElo”: re-signified occupation of territories

Abstract

In February 1922, at São Paulo Municipal Theater premises, the first collective public manifestation in Brazilian cultural history in favor of a new and modern spirit, in opposition to culture and art with a conservative content. Ninety-seven years later, at the same stage, representative artistic elite of São Paulo, suffers a re-signified occupation. In a unique historical night, unusual dialogues between high art and popular art, between the elite space and the peripheral population were established. Through a comparative analysis, we establish approximations and distances between these two forms of territory appropriation. One made by the modernists and another by the rapper Emicida releasing his album “AmarElo”. In this same space, we witness the materialization from a normally excluding São Paulo, represented by people representing diversity, producing and consuming a hybrid national art. To support our considerations, we use the following concepts: hybridism, based on Canclini’s (1990, 1997) reflections; anthropophagy pursuant to Oswald de Andrade’s (1924, 1928) eyes, and recycling, in compliance with Klucinskas’ and Moser’s (2017) studies.

Keywords: Occupation. Territories. Hybridism. Anthropophagic Re-signification. “AmarELO”.

Recebido em: 13/10/2021 // Aceito em: 18/12/2021.

Uma ocupação ressignificada

Jovens subindo a escadaria do Viaduto do Chá, eles viram como se fossem para o Shopping Light e ao fundo o Theatro Municipal, templo da alta cultura. O teatro municipal não faz parte do universo deles. Um bagulho que tem um antes e um depois... (EMICIDA, 2021c).

Praça Ramos de Azevedo, sem número. Praça da Sé. Cidade de São Paulo. Nosso olhar se detém em um prédio imponente, inaugurado, em 1911, para atender o desejo da elite paulista(na) de ter na cidade um espaço como a Ópera de Paris, que estivesse à altura dos grandes centros culturais mundiais. Nessa adaptação brasileira, combinam-se os estilos renascentista, barroco do Setecentos e *Art Nouveau*, sendo o último o estilo da época. O teatro é estruturado em quatro corpos: a fachada, composta pelo vestíbulo, o salão de entrada e a escadaria nobre; o central, onde fica a sala de espetáculos; o palco, e, por fim, o conjunto de camarins. O Theatro Municipal de São Paulo, durante anos, foi considerado um “templo” da arte erudita. Local no qual a aristocracia tupiniquim ergueu, com sofisticadíssimo padrão arquitetônico, mais um muro separando os diversos brasis existentes. Naquele templo, entre visons e pérolas, a “nata da sociedade” paulista(na) se alimentava da cultura europeia, até que, em 1922, de 11 a 18 de fevereiro, essas estruturas foram abaladas e aquele santuário da elite foi ocupado, desde as suas escadarias, pela Semana de Arte Moderna, um dos passos definitivos para que a arte brasileira fosse percebida a partir de um outro ponto de vista. Durante os sete dias desse evento, o público foi presenteado com uma exposição modernista e, nas noites dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, aconteceram apresentações de música, poesia e palestras sobre a modernidade no País e no mundo.

A mostra cultural, a primeira manifestação coletiva pública na história brasileira a favor de um espírito novo e moderno, em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes, no País, desde o século XIX, ficou conhecida como marco do Modernismo, movimento que pregava a ruptura com todo e qualquer valor artístico que existira até então, propondo uma abordagem totalmente nova à pintura, à literatura, à poesia e aos outros tipos de arte. Esteticamente indefinida quanto ao conteúdo, a Semana desempenha, na história da arte brasileira, muito mais uma etapa destrutiva, de rejeição ao conservadorismo vigente nas produções literárias, musicais e visuais, do que um acontecimento construtivo de propostas e criação de novas linguagens. Se há uma interseção entre seus tão diversos autores, essa se constitui, segundo seus dois idealizadores principais, Mário e Oswald de Andrade, como a negação de todo e qualquer “passadismo”: a recusa à literatura e à arte importadas com os traços de uma civilização cada vez mais superada, no espaço e no tempo.

O território delineado pelo Theatro Municipal de São Paulo, seja para a elite econômica, seja para a intelectual, serviu perfeitamente aos propósitos do grupo, porque, em geral, todos clamavam, em seus discursos, por liberdade de expressão e pelo fim de regras para a arte. Comemorar o centenário da Independência do Brasil (1822/1922), clamando por uma “Revolução Caraíba, Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.” (ANDRADE, 2011a, p. 28).¹

¹ A primeira publicação do Manifesto antropófago ocorreu na *Revista de Antropofagia*, em 1º de maio de 1928; contudo, a consulta realizada para a escrita deste artigo foi feita em uma publicação de 2011, organizada por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (ANDRADE, 2011a).

Era um ato de rebeldia? Era um ato de resistência? Era um ato de ressignificação? Um ato de sobrevivência ou um ato de independência? Pura antropofagia, exercício de “tornar-se outro”, considerando-se que, ao nos relacionarmos com os outros, somos afetados e os afetamos, em permutas constantes que nos transformam, inevitavelmente, em outros seres. Talvez essa tenha sido a proposta indecorosa feita por Oswald de Andrade em sua ressignificação para o termo “antropofagia”. Em um de seus célebres manifestos, o antropófago, declarava que “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 2011a, p.27) Devorar, alimentar-se, comer. Devorar o outro? Acreditamos que não há apenas uma devoração do outro, mas uma permissão para nos colocarmos em relações de penetração e reapropriação mútuas.

Quatro décadas depois do ato de resistência declarado pelos modernistas em 1922, as escadas do Theatro Municipal se tornam palco de mais uma ocupação. Conforme informações apresentadas no sítio do movimento, em 18 de junho de 1978, fundou-se o Movimento Negro Unificado (MNU) – “organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil” –, tendo se lançado, “publicamente, no dia 07 de julho desse mesmo ano, em evento nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo, em pleno regime militar [...]” (MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO, 2021). Uma reação às atitudes arbitrárias do regime que:

[...] prendeu, torturou e assassinou o feirante Robson Silveira da Luz, acusado de roubar frutas em seu local de trabalho. No mesmo ano, quatro garotos jogadores de vôlei foram discriminados pelo Clube Regatas do Tietê e o operário Nilton Lourenço foi morto pela Polícia Militar no bairro da Lapa, em São Paulo. A reação imediata da juventude negra para os ataques foi a articulação do Movimento Negro Unificado (MNU),

que pedia o fim da violência policial, do racismo nos meios de comunicação, no mercado de trabalho e do regime, juntando setores de todos os espectros políticos. (CAETANO, 2019).

As reivindicações e atitudes do MNU reverberam na formulação das demandas do movimento negro na Constituição Cidadã de 1988, além de contribuir sobremaneira com as conquistas alcançadas pelos quilombolas, o ensino da história afro-brasileira nas escolas (Lei 10.639/03), o acesso de pessoas negras às universidades, o fortalecimento, em gerações mais jovens, da identidade e ancestralidade negra. Esse ato representou um marco referencial na luta contra a discriminação racial no País. A escolha desse cenário pelos integrantes do movimento se justifica por ser ele uma representação emblemática da elite branca, de forma que, assim como as baianas da soteropolitana Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, fizeram sua manifestação e seus protestos nas escadarias. Simbolicamente, deram o primeiro passo para uma futura ocupação.

A caminhada durou um bom tempo e, noventa e sete anos depois do primeiro evento, nesse território de contornos definidos, a Sala de Espetáculos do Theatro Municipal de São Paulo é, mais uma vez, ocupada. A elite branca, econômica e cultural, outrora afrontada, nesse momento se depara com um novo enfrentamento, e a música é o instrumento utilizado para redefinir esse “sacro espaço”, fazendo desse momento histórico uma forma de tornar presentes outras epistemologias e representações. Uma música sem bandeiras, conduzida por um artista que tem um projeto artístico, mas não abdica de ser um cidadão que sonha com um coletivo, com ser capaz de devolver a alma e a subjetividade a um povo que foi levado a crer que não as merece. O Theatro Municipal de São Paulo, até então, era um

lugar que excluía os não brancos e representava todo o privilégio da branquitude. Funcionando como materialização do Brasil, que não é um país de cidadania plena, palco intencionalmente escolhido por ser palco de uma cidade excludente, espaço da “alta cultura”, que distancia alguns dos interessados em arte, quebrando, assim, sua essência de união. A escolha desse espaço foi uma forma de se provocar uma “revolução doce”, um convite expresso: “vem conhecer meu mundo”, uma forma de manter a porta aberta para o sonho, como afirma o *rapper* em entrevista concedida, em 2021, ao canal do *YouTube* intitulado “Prazer, Karnal” (KARNAL, 2021).

Exposta essa disputada batalha entre aquele que está estabelecido e aquele que quer se estabelecer, aproximamos a proposta de Oswald de Andrade e do grupo modernista ao *freestyle*, um subgênero do *rap* caracterizado, principalmente, por versos rimados e improvisados do *rapper*, que permitem expressar sentimentos sobre determinado assunto, desde que se mantenha um *flow* certo. Todo tipo de informação e toda fonte são utilizados no processo de criação das suas rimas. Esses mananciais podem advir da cultura erudita, da cultura *pop* ou da cultura popular. Um *rapper*, munido desse material, compõe canções que discutem e expõem problemas sociais de forma intimista, introspectiva, que convidam à reflexão.

Quando pensamos em cartas de amor, em sua função e utilização, inferimos, frequentemente, que o padrão desse tipo de texto é ser, mesmo, o descrito por Pessoa, que, pela exacerbada dose de subjetividade, pode ser rotulado como ridículo. Partindo desse princípio de produções recicladas, nossa mente nos conduz ao processo de criação do poeta português Fernando Pessoa que, por intermédio do seu heterônimo Álvaro de Campos, declara

que “[t]odas as cartas de amor são/Ridículas. /Não seriam cartas de amor se não fossem/Ridículas.” (PESSOA, 2017), isto é, uma tentativa de materialização do sentimento por meio de palavras escritas. **AmarElo**,² álbum que ocupou o palco nobre do Teatro Municipal, compõe-se de cartas de amor transmutadas, que Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, escreve para um mundo necessitado de reestruturações: “Do fundo do meu coração/Do mais profundo canto em meu interior/Pro mundo em decomposição/Escrevo como quem manda cartas de amor [...]” (AMARELO, 2019).

Segundo o *rapper*, em documentário (FONSECA, 2019), “[a]mar é a forma mais revolucionária e instantânea de conectar as pessoas.”. As rimas mais intensas e agressivas, presentes em outros trabalhos, dão lugar a palavras que trazem vivências do cotidiano e a sensação de acolhimento, como “Triunfo hoje pra mim é o azul no boletim/Uma boa promoção de fraldas nessas drogarias [...]” (FONSECA, 2019). Atesta, ainda, acreditar que “existem muitas pessoas maravilhosas com discursos combativos e eu não quero congestionar essa linha de raciocínio. Elas estão fazendo uma parada incrível e eu posso colaborar de uma outra maneira.” (FONSECA, 2019).

2 O álbum **AmarElo** (2019) reúne 11 canções, a saber: Principia (Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira); Ordem Natural das coisas (Damien Alain Faulconnier e Leandro Roque de Oliveira); Pequenas alegrias da vida adulta (Leandro Roque de Oliveira e Mario Caldato Júnior e Vinicius Leonard Moreira); Quem tem um amigo (tem tudo) (Leandro Roque de Oliveira e Wilson das Neves); Paisagem (Vinicius Leonard Moreira, Emicida e Jamelão); Cananeia, Iguape, Ilha Comprida (Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira); 9na (Eduardo dos Santos Balbino, Leandro Roque de Oliveira e Marcelo Domingues Cruz); Eminência parda (Leandro Roque de Oliveira, Jé Santiago e Rui); AmarElo (Antônio Carlos Belchior, Leandro Roque de Oliveira, Felipe Adorno Vassao e Eduardo dos Santos Balbino); Libre (Leandro Roque de Oliveira, Lisa-Kaínde Diaz Zayas, Naomi Diaz e Vinicius Leonard Moreira) e Ismália (Renan de Jesus Batista, Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira). No *show* (2020), contudo, também veiculado na *Netflix*, são cantadas, além das canções desse álbum: Baiana (Eduardo dos Santos Balbino e Leandro Roque de Oliveira); Madagascar (Xuxa Levy e Leandro Roque de Oliveira); Alma gêmea (Leandro Roque de Oliveira e Felipe Vassao); Hoje cedo (Felipe Vassao e Leandro Roque de Oliveira); Pantera Negra (Leandro Roque de Oliveira e Felipe Vassao); Boa Esperança (Leandro Roque de Oliveira); Levanta e anda (Beatnick, K-Salaan, Israel Feliciano, Leandro Roque de Oliveira, Kayvon Sarfehjooy e Nicolas J. Phillips); Gueto (Leandro Roque de Oliveira e Leo Justi); e Chapa quente (Alexandre Masset Kassim, Vinicius Leonard Moreira, Emicida e Fred).

2 Um aprendiz híbrido

Ao refletirmos sobre hibridismo cultural, estabelecendo diálogo com João Batista Cardoso, em seu artigo “Hibridismo na América Latina” (CARDOSO, 2008), pensamos em “um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultaram em contatos permanentes entre grupos distintos [...]” (CARDOSO, 2008, p. 79), configurando uma mistura de duas ou mais culturas, gerando uma nova, com elementos das suas fontes.

Com isso, hábitos, atitudes e costumes antigos acabam sendo transformados, originando novas formas de se viver. Foi assim que muitas civilizações e estilos de vida surgiram nos últimos séculos. Essa percepção se impõe, na contemporaneidade, como um conceito básico no quadro de referências teóricas dos discursos pós-colonialistas, bem como nas teorias da Comunicação, da Arte e da Técnica. Os novos sujeitos híbridos são seres emergentes, indissociáveis da urgência do presente e da marca que nele vai deixando o acontecer da diferença. Dessa maneira, refletimos sobre o fenômeno da hibridação cultural, procurando compreender o intenso diálogo que se estabelece entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas.

Quando nos deparamos com esse processo na América Latina, percebemos a abrupta interpenetração, coexistência e (inter)ação de culturas estrangeiras e diversas que implicaram processos de mesclagem que, em diferentes momentos do século XX, foram denominados ocidentalização, aculturação, transculturação, heterogeneidade cultural, globalização e hibridismo. Esses termos desenvolveram-se no afã de designar

os novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas que, desde o final do século XV, concorreram para a (con) formação dos países latino-americanos. O choque da conquista desencadeou a justaposição conflituosa de conquistadores e conquistados, cujas diferenciações culturais resultariam tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro.

É nesse contexto de tensões que Néstor García Canclini (1997, p. 72) identifica o fenômeno da “heterogeneidade multitemporal”. Considerado um pioneiro em estudos sobre o hibridismo nas culturas latino-americanas, ele vem, há décadas, desenvolvendo pesquisas voltadas para a compreensão da cultura urbana. A partir desse olhar, as lógicas das culturas populares, a recepção e o consumo de bens simbólicos, e a hibridação cultural são alvo de sua atenção, que considera o modo como são gerados pela heterogeneidade multitemporal e por impactos da globalização. Canclini propõe instigantes reflexões em torno do eixo tradição-modernidade-pós-modernidade, nas quais ressalta, como aspecto preponderante, a falta de políticas culturais modernas na América Latina. Para esse pesquisador, o processo de hibridação cultural nessa região resulta da inexistência de políticas reguladoras ancoradas em princípios da modernidade e se caracteriza como processo sociocultural em que estruturas ou práticas que existiam em formas separadas se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinações e sínteses imprevistas, marcou o século XX, nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos daqueles das mesclas interculturais já existentes no continente.

As reflexões desse teórico argentino, no tocante ao papel que a arte pode desempenhar para a compreensão do fenômeno da hibridação na América Latina, permitem pensar em um diálogo entre a proposta do Manifesto antropófago (ANDRADE, 2011a), no Brasil, e algumas manifestações do poema épico Martín Fierro,³ na Argentina, que funcionam como interpretações da identidade latino-americana realizadas mediante a incorporação de elementos estéticos e sociais de outros países. Como proposta de uma prática artística híbrida, Canclini destaca o grafite e os quadrinhos, gêneros considerados “impuros” e que, desde o seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial e se estabeleceram como “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular” (CANCLINI, 2006, p. 336).

Como ligação com aquilo sobre o que pretendemos refletir, utilizaremos a denominação de “gênero impuro” do grafite, devido à sua configuração como ponto de interseção, para nos colocarmos no território da cultura *pop* musical desenvolvida nos Estados Unidos por afro-americanos e latino-americanos, mais especificamente no bairro do Bronx, em Nova Iorque, na década de 1970. A cultura *hip hop*, iniciada nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas daquela cidade, afirma-se com Afrika Bambaataa,⁴ considerado o criador do movimento que estabeleceu os quatro pilares essenciais para a cultura *hip hop*: o *rap*, o *DJing*, a *breakdance* e o grafite.

3 Poema de José Hernández, de grande popularidade na Argentina. Foi publicado, pela primeira vez, em 1872, com o título *El gaúcho Martín Fierro*, e sua continuação, *La vuelta de Martín Fierro*, surgiu em 1879. O Martín Fierro tem a peculiaridade de não estar escrito conforme a norma culta do Espanhol, mas, sim, registrando a forma de falar dos gaúchos, uma interpretação da história argentina. Segundo Alexandre Castro, “[e]nquanto PMs pobres continuarem invadindo favelas para executar pessoas mais pobres, o ‘Martín Fierro’ continuará relevante. Ele nos canta, nos define, nos acusa [...]” (CASTRO, 2021).

4 Afrika Bambaataa, nome artístico de Lance Taylor (Bronx, Nova Iorque, 19 de abril de 1957), é DJ, cantor, compositor, produtor musical e ativista “estadunidense conhecido por ser líder da banda Zulu Nation”, que, “[a]lém de ter “inovado os paradigmas do *electro*”, é considerado “o criador do *hip hop*, por ter sido o primeiro a utilizar [esse] termo e a [estabelecer] as bases técnicas e artísticas [...]” para esse gênero, (con)formando-se, assim, uma nova cultura que se expandiu, “principalmente, nos bairros negros e latinos da cidade de Nova Iorque”, congregando “DJs, MCs, *Writers* (grafiteiros), *B. boys* e *B. Girls* (dançarinos e dançarinas de *Breaking*) [...]” (TERRAVISTA BRASIL, 2020).

Após surgir, primeiramente, no *South Bronx*, a cultura *hip hop* se espalhou por todo o mundo. No momento em que surgiu, a sua base concentrava-se nos *disc jockeys* (DJs), que criavam batidas rítmicas chamadas *loops* (pequenos trechos de música em repetições contínuas) em dois *turntables*, o que atualmente é denominado *sampling*. Posteriormente, foi acompanhada pelo *rap*, com uma técnica vocal diferente, para seguir os *loops* dos DJs. A relação entre o grafite e a cultura *rap music* se estabeleceu quando novas formas de pintura foram sendo realizadas em áreas onde era frequente a prática dos outros três pilares do *hip hop* – o *DJing*,⁵ a *breakdance* e o *way of life* (moda e gírias).

Pensando nesse universo de resistência que nasceu na periferia e conquistou outros espaços, direcionamos nossa reflexão para esse espaço culturalmente híbrido a partir da combinação de nomes, mistura de gêneros musicais e cooptação de territórios. Como ponto de partida, falemos de Leandro Roque de Oliveira (nascido, em São Paulo, em 19 de outubro de 1985),⁶ mais conhecido pelo nome artístico Emicida. *Rapper*, cantor e compositor, ele é considerado uma das maiores revelações do *hip hop* do Brasil da primeira década de 2000. O cantor é filho de Dona Jacira, tem duas irmãs e um irmão – o também cantor Evandro Fióti. A família desse compositor não destoa da realidade de muitas famílias brasileiras da periferia, família com histórias complexas. Seu nome artístico é resultado da fusão do som do nome da letra *m* – que compõe a abreviatura “MC”,

5 Durante muito tempo arte de *DJing* era realizada utilizando um toca-discos, grandes LPs em vinil e um *mixer* (um dispositivo musical eletrônico do tipo analógico ou digital, utilizado para sincronizar e combinar várias fontes de som). Atualmente, com o avanço da tecnologia, existem dispositivos eletrônicos capazes de exercer as mesmas funções que os toca-discos em conjunto com um *mixer* (LIGHT; TATE, 2021).

6 Quando buscamos informações biográficas sobre o artista em seu *site* oficial: EMICIDA - Página inicial, somos direcionados a outra fonte, com a seguinte informação. “Para um *release* afiado de datas e informações históricas precisas, dirijam-se à página dele na Wikipedia <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>.” Por esse fato, utilizamos essa fonte em nosso artigo. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>> Acesso em 15 out.2021.

que significa “mestre de cerimônias”⁷ – com parte do vocábulo “homicida”. Logo, Emicida = assassino de MCs.⁸ Por causa de suas constantes vitórias em batalhas de improvisação, seus amigos começaram a dizer que Leandro era um “assassino”, que “matava” os adversários, com suas rimas. Tornou-se um *rapper* de destaque, no cenário da cultura *hip hop*, sendo um dos MCs mais respeitados do País.

Deparamo-nos com mais uma conexão ao considerarmos Emicida como um *rapper*, principalmente se nos deslocarmos para a origem desse termo. Em inglês, a abreviatura *rap* significa *rhythm⁹ and poetry* (ritmo e poesia), e é um dos cinco pilares fundamentais da cultura *hip hop*, um liame que determina um gênero de música popular urbana que consiste na declamação rápida e ritmada de um texto. Trata-se de música da periferia, de territórios que enfrentavam diversos problemas de ordem social, tais como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação. Os jovens encontravam na rua o seu único espaço de lazer e, geralmente, entravam num sistema de gangues que se confrontavam de forma violenta, em luta pelo domínio territorial. Esses territórios eram berços de diferentes manifestações artísticas de rua, formas próprias de se

7 O termo “MC”, muito utilizado na música eletrônica atual, tem sua origem nos *deejays* da música jamaicana. Historicamente, o vocábulo jamaicano *deejay* pode ser rastreado até a era do *ska* (gênero musical jamaicano da década de 1950 que combina elementos caribenhos e estadunidenses). Nesse período, durante as apresentações, artistas utilizavam o microfone durante a dança e emitiam, ocasionalmente, introduções ou seus bordões. Dessa maneira, o MC, no *hip hop*, é aquele que, normalmente, compõe e canta seu material próprio e original, tendo como fundo uma batida comum (TERRAVISTA BRASIL, 2020; LIGHT; TATE, 2021).

8 Em Entrevista a Leandro Karnal, Emicida nos apresenta outro significado para o seu pseudônimo. Ele afirma que, realizando pesquisas, motivadas por sua personalidade curiosa, descobriu que as duas metades do seu pseudônimo advêm de dois universos religiosos: “‘*Eme*’, em iorubá, que significa ‘sopro de vida’, e ‘*cida*’, em sânscrito, que significa ‘aquele que é realizado’ [...]” (KARNAL, 2021).

9 Existem duas versões sobre o significado da letra *r* na abreviatura *rap*: enquanto alguns defendem que ela representa o vocábulo *rhyme*, outros creem que esteja ligada à palavra *rhythm*. Entendemos que essas duas palavras são representativas para o gênero musical, que se caracteriza por uma fala rápida, ritmada, aliada a uma batida marcante. Letras longas, recitadas apresentam questões cotidianas das comunidades negras. Segundo Lost Luan, colaborador do site *overmundo*, “[a] palavra (*rap*) é usada no Inglês britânico desde o século XVI, e especificamente significando ‘say’ (‘dizer’, ou ‘falar’, ‘contar o conto’) desde o século XVIII. Fazia parte do Inglês vernáculo afro-americano nos anos de 1960, significando ‘conversar’, e logo depois disto, no seu uso atual, denota o estilo musical.” (LOST LUAN, 2013).

fazer música, dança, poesia e pintura. Uma maneira de canalizar a violência à qual os jovens da periferia estavam submetidos, permitindo-lhes que passassem a frequentar e a se apresentar em festas, dançando *break*, competindo com inusitados passos de dança, e não mais com armas. Essa foi a proposta feita por Afrika Bambaataa, considerado, hoje, o padrinho da cultura *hip hop*.

O *hip hop* brasileiro tem em São Paulo seu destaque. Foi na capital paulista que o movimento surgiu, nos anos 1980, como resultado de encontros realizados na rua 24 de Maio e na Estação São Bento do Metrô, de onde saíram muitos artistas reconhecidos. Segundo informações de Dornelas (2021), o estilo musical começou a ter destaque no Brasil, duas décadas depois de seu início nos Estados Unidos, precisamente, no ano de 1986, mas apenas em 1988 foi lançado o primeiro álbum de *rap* nacional, intitulado **Hip-Hop Cultura de Rua**, lançado pela gravadora Eldorado, com produção de dois integrantes do grupo Ira (Nasi e André Jung). Da mesma maneira que os sambistas, no início do século XX, enfrentaram dificuldades para terem sua arte aceita, os *rappers* eram malvistas pelo fato de sua música ser taxada como violenta e por serem representantes da periferia. O Teatro Mambembe¹⁰ era o palco das apresentações, local que presenciou o despontar de grandes nomes dessa estética musical. Destacamos o nome do DJ Theo Werneck, considerado o precursor desse estilo no Brasil de acordo com dados levantados por Dornelas (2021). Na década de 1990 o movimento se torna mais forte, ocupa as rádios e abre caminhos no espaço fonográfico. Dessa maneira surgem os nomes de

¹⁰ BONASSA, E.C. Teatros tradicionais de SP fecham as suas portas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, quinta-feira, 4 de abril de 1996, Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/04/ilustrada/1.html> (1996). O Teatro Mambembe, posteriormente nomeado como Teatro Paulista, atualmente se encontra fechado.

Thayde e DJ Hum. A partir desse momento, começam a surgir aqueles que até hoje se mantêm em destaque no país, tais como, Racionais MCs; Sabotage; Pavilhão 9; Detentos do Rap; Câmbio Negro; Xis & Dentinho; Planet Hemp; Facção Central; RZO; MV Bill; Kamau. Constituído de um estilo bem peculiar, o *rap* nacional, mescla diversos estilos musicais para poder dizer o que pretende, falar sobre tragédias ou problemas cotidianos e da vida experienciada pelas pessoas visíveis ou não. Vale ressaltar que o *rapper* Emicida é um integrante de extrema importância desse território artístico-musical.

3 Uma noite antropofágica

AmarElo é um projeto amplo, constituído por um álbum, um *show*, um documentário e um movimento intitulado AmarElo Prisma. Optamos, neste trabalho, por analisar a ocupação do território Theatro Municipal fazendo uso de trechos de algumas canções que fazem parte do álbum e do documentário. O ponto de partida para o documentário *AmarElo - É tudo pra ontem* é esta declaração de Emicida: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só chegou hoje [...]”. A partir dessa sentença, o *rapper* sinaliza que ele só tem a força que tem graças ao passado ancestral negro, desde o samba até os movimentos culturais e sociopolíticos, e, claro, graças às ações de todas as pessoas envolvidas nessa progressão de atitudes e junções.

A primeira cena do documentário já anuncia a junção entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado nas palavras do ditado iorubá. Usando um recurso cinematográfico de justaposição de *frames*, um adolescente sobe, maravilhado, as escadarias do teatro e chega à boca de cena transformado em Emicida. Um

palco que lembra um templo, com imensos vitrais, com púlpito onde repousa um piano e tem a base ornada por vasos de cerâmica repletos de arruda.¹¹ Os canhões de luz, emitindo múltiplas cores, insistem em ter o amarelo como cor predominante. Os elementos cenográficos conduzem o espectador a imaginar um espaço sagrado ocupado pela diversidade; verdadeiramente, um templo sagrado da alteridade. O *rapper* está vestido com roupa de cor neutra que traz, estampada nas costas, uma imagem de São Benedito e, na frente, um ramo de arruda disposto sobre um círculo amarelo.

No documentário, várias camadas narrativas são costuradas. Graças aos cortes de edição – guiados, principalmente, pelas letras das canções que compõem o *show* –, somos transportados a diferentes tempos e lugares. Fica clara, nesse processo de edição, a estratégia utilizada pelo compositor para compor suas canções. Nesse ir e vir, percebemos que o cancionista se alimenta de fatos, eventos e pessoas. Ele recicla elementos extraídos de obras de Homero, Mário de Andrade, da Bíblia, dialoga com Oswald de Andrade, ressignifica Alphonsus de Guimaraens, cerra fileiras com Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Noémia de Sousa, Wilson Neves, Chico Buarque, Ismael Silva, Monsueto, Mestre Marçal, Bide, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Riachão, Clara Nunes, Jovelina Pérola Negra, Wilson Baptista, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Caetano Veloso e com Os Racionais MCs. O *rapper* se alimenta de toda essa arte. Reprocessa a cultura da elite – com as (re)leituras

11 Planta aromática famosa e presente em muitos quintais brasileiros, “[é] indicada para nevralgias, afecções dos rins, bexiga e do fígado, reumatismo, gota, afecções cardíacas de natureza nervosa, vermicida, estimulante, emenagogo, inflamação nos olhos, sarna, piolho, repelente, antiespasmódico, carminativo, sudorífico, analgésico.” (RODRIGUES; GONZAGA, 2001, p. 2). Muito utilizada em rituais religiosos, como por exemplo, no candomblé, essa planta é “usada nos rituais porque Exu a indicia contra maus fluidos e olho-grande. Suas folhas miúdas são aplicadas nos *bori*, banhos de limpeza ou descarrego, o que é fácil de perceber, pois se o ambiente estiver realmente carregado, a arruda morre. Ela é também usada como amuleto para proteger do mau-olhado. Seu uso restringe-se à Umbanda. Em seu uso caseiro é aplicada contra a verminose e reumatismos, além de seu sumo curar feridas.” (O CANDOMBLE, s.d.).

que dela faz – e a cultura popular, dispendo-as lado a lado, em diálogo que não parece configurar uma batalha de *slam* e, sim, um aconchegar de ideias, para produzir novas expressões em sua música, classificada, por ele, como “neo-samba”. Recicla sua ancestralidade e o cotidiano experienciado, ao olhá-lo de forma muito própria. Sua pauliceia é bem mais desvairada, reescrita, dividida, paradoxalmente permissiva e proibitiva, ao delinear dois mundos dentro da grande metrópole que o recebeu. Faz-se um menestrel e, como Orfeu (1959), canta para que o Sol surja e amanheça, embora saiba, de forma muito singular, que muitos acordam antes do Sol, na batalha diária para o seu sustento e/ou o de suas famílias.

4 Arte tipo exportação

A ocupação do Theatro Municipal realizada por Emicida, associada a cenas dos bastidores e a cenas externas que revisitam a história do movimento negro no Brasil, foi transformada em documentário disponibilizado na plataforma de *streaming Netflix*. Quando lançou o álbum **AmarElo**, em 2019, Emicida prometeu uma sequência de conteúdos multiplataformas como seus complementos, que incluíram itens como o projeto **Amarelo Prisma**, lançado em maio do mesmo ano, e o documentário **AmarElo - É Tudo Pra Ontem** (2020), realizado pelo “coletivo de amantes de arte urbana” Laboratório Fantasma (2021), com produção de Evandro Fióti e direção de Fred Ouro Preto, em parceria com a *Netflix*. Vale ressaltar que a maior parte dos registros históricos referidos pelo *rapper* nesse memorável documentário foi extraída de acervos variados. Para suprir a falta

do que não foi encontrado, desenhos¹² no formato de animação foram utilizados. Essa particularidade nos chama atenção porque o primeiro diálogo desse compositor com a arte se estabeleceu graças ao seu interesse por desenho.

A voz do próprio Emicida é o liame que articula ainda mais passado, presente e futuro, como a pedra arremessada por Exu – que, paradoxalmente, matou um pássaro um dia antes de ser jogada –, cujo tempo não é linear, como o dos mortais comuns. Como os versos da letra da canção AmarElo (2019), o mestre de cerimônias pede autorização para se fazer ouvir: “Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes/Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes/Que nem devia tá aqui/Permita que eu fale, /e não as minhas cicatrizes/Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz? /Alvos passeando por aí.”. Nesse momento, quem chega a esse espaço é o protagonista de uma história carregada de batalhas ancestrais que lhe deixaram cicatrizes. O sujeito do presente, porém, não quer mais ser visto pelo olhar passado do outro, pela compreensão ultrapassada do outro. Pede autorização para ser dono de sua própria voz, é consciente de que ela existe e necessita apenas que seja emitida por ele, ouvida e entendida pelo outro, e continua abrindo espaços e apresentando aos outros sinais do que há muito é percebido de maneira equivocada. Pede para ser visto como capaz. Pede ao outro, mais uma vez: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência/É roubar um pouco de bom

¹² Em entrevista (de 3h 47min. 42 seg.) ao canal *Podpah* (EMICIDA, 2021d), durante a pandemia, Emicida conta algumas passagens da sua vida, o começo de sua carreira e suas influências e formação. Nesse bate-papo, declara seu amor ao universo do desenho, de animações e histórias em quadrinhos. Afirma que sonhava ser ilustrador de quadrinhos, que trabalhou como ilustrador e é formado em Desenho Gráfico. Aos 15 anos, ganhou o concurso Geração Cultura - SP de histórias em quadrinhos, que lhe rendeu uma viagem a Pernambuco. Após retornar a São Paulo, tenta se inscrever em um curso para ilustradores, em um centro cultural, mas não consegue a vaga. Acaba participando de *workshop* intitulado Rappensando, o estilo das ruas sendo discutido por *boys* advogados, jornalistas e sociólogos. O *rap* surge na sua vida a despeito de uma timidez que o impedia de subir ao palco e enfrentar uma plateia: para “não permitir que o *rap* ficasse na mão da elite”, na “pilha” de um desconhecido sobe ao palco. Depois de uma primeira e desastrosa subida ao palco, o *freestyle* começou a fazer parte de sua vida.

que vivi.” (EMICIDA,2019). Recorrendo a trocadilho com dois vocábulos, o sujeito lírico utiliza os termos “sobre vivência” e “sobrevivência” como elementos representativos do desejo de ser percebido e da forma de ser percebido. Não quer esquecer o que aconteceu, porque isso é parte do que é. Quer valorizar fatos anteriores como parte desse todo que ele percebe agora, e encerra esse pedido sintetizando sua necessidade maior, nestes termos: “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.” (EMICIDA, 2019) Finalmente, mostra o elemento de resistência e que deseja ser visto por aquilo que conquista e não pelo que enfrenta para conquistar, porque, assim, será valorizado da maneira que acredita merecer. Essa seria a base da canção, do *show* e do documentário.

O documentário *AmarElo - É tudo pra ontem* é didaticamente articulado, sendo uma narrativa de fácil compreensão que cita nomes importantíssimos da história negra brasileira que, nos últimos anos, têm ganhado luz, apesar de continuarem invisíveis para grande parte da população, como o ator e escritor Abdias do Nascimento, o artista plástico e compositor Heitor dos Prazeres e alguns precursores do samba, como os Oito Batutas, a sambista Leci Brandão e o compositor Wilson Simonal. O documentário abre espaço para se contar a história da arte de várias outras figuras e movimentos negros relevantes para o Brasil, como o MNU. Os destaques dados à atriz Ruth de Souza – que gravaria *Ismália* com Emicida, mas faleceu antes – e a Wilson das Neves – parceiro de longa data do *rapper* e um dos responsáveis pelos arranjos das faixas do álbum *AmarElo* – são emocionantes, porque evidenciam a grandeza desses artistas.

A narração do documentário nos permite estabelecer uma fusão entre o Leandro, que nasceu e se criou nas “quebradas” da Zona Norte de São Paulo, e o Emicida que leva as “quebradas” a outros espaços e territórios, atuando com um elo entre esses territórios. O narrador afirma que ele não pratica a ação de vir, e, sim, a de voltar, funcionando como metonímia de toda a sua ancestralidade, representante de todos aqueles que o precederam. Mesmo assim, é com um olhar de criança que ele sobe as escadarias do Theatro Municipal e, com “olhos livres”, lhe observa o teto, os adornos, o tapete, alcança a boca de cena do palco e, dali, encontra o mundo.

O Theatro Municipal, ressignificado em sua estrutura, segundo o *rapper*, no documentário (EMICIDA 2020) “não tem uma viga, não tem uma ponte, não tem uma rua que não tenha tido uma mão negra trabalhando” e, apesar disso, muitos pretos jamais entraram naquele espaço; por isso é que o *show* funcionaria como um passo importante para essa ocupação do que, por direito, lhes pertence: “[e]ssa é a nossa forma de dizer para todas as pessoas que têm origem como a nossa, que a gente precisa, sim, ocupar esse tipo de espaço”.

5 Um diálogo reciclado

Em 1922, inspirados nas vanguardas europeias, os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna visavam mostrar uma nova arte a um público que desconhecia essa tendência. Com essa proposta, pretendiam renovar a percepção social e artística predominante no Brasil naquele momento, com evento percebido como a primeira manifestação, na história cultural brasileira, de cunho eminentemente artístico, coletivo e público

a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no País no século XIX.

Em 27 de novembro de 2019, o *rapper* Emicida, ao se apresentar no mesmo território outrora ocupado pelos modernistas, também quer mostrar uma nova visão de arte, uma arte mais inclusiva e menos excludente, que funcione como elo entre territórios diversos. Os dois movimentos fizeram história.

Na abertura do seu Manifesto da poesia pau-brasil (1924), Oswald de Andrade declara que: “[a] Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos [...]”. Declara, ainda, que prefere uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [...] Como falamos. Como Somos.” (ANDRADE, 2011b, p. 21-22). Na letra da canção Ordem natural das coisas (EMICIDA, 2019), os versos parecem reverberar as falas do citado poeta paulistano: “A merendeira desce, o ônibus sai/Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce/De madrugada que as aranha desce no breu/E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu.”. Fala-se, aí, do cotidiano de uma moradora da periferia de São Paulo, merendeira, que vai para o trabalho utilizando transporte público e inicia a sua labuta ainda na escuridão da madrugada, porque “só depois é que o sol nasce”. O verso “De madrugada que as aranha desce no breu” subverte a norma padrão da língua, enquanto o cotidiano paulistano evoca a mitologia grega, no verso seguinte, permitindo que os “amantes ofegantes” durmam. Pura devoração.

Na contramão da ordem antropofágica de devorar toda forma de cultura, as canções e a montagem do documentário explicam, inclusive, como o apagamento da história negra aconteceu no Brasil, desde a demora do País em abolir a escravidão – foi um

dos últimos a fazê-lo – até a política do embranquecimento. Isso confere ao álbum **AmarElo** conteúdo ainda mais importante, para que seja visto por gerações e gerações, dentro e fora do País, materializando o desejo oswaldiano de se criar uma poesia de exportação brasileira, a “poesia pau-brasil”. Algo que, produzido aqui, tenha força, qualidade e sabor para ser devorado por outras culturas, para produzir novas epistemologias. O documentário está disponibilizado para mais de 190 países, acrescentando, assim, mais um elemento nesse ciclo iniciado em 1922. A rua invade a casa. Da periferia, chega ao Theatro Municipal, e a rua é “nóiz”.

Assim, devorando e transformando versos de Lulu Santos (1994) – “Assim caminha a humanidade/Com passos de formiga/E sem vontade [...]” –, caminha a arte brasileira com passos firmes e com muita vontade. Oswald de Andrade nos inquietou com a proposta da criação de uma poesia brasileira capaz de alcançar o mundo com sua rebeldia. Caetano Veloso e os demais tropicalistas fizeram da Tropicália (BASUALDO, 2007) uma criação brasileira tipo exportação. Na canção AmarElo, o tempo articula algo da arte de Belchior – “o sujeito de sorte” (SUJEITO, 1976) –, a tecnologia que nos vigia, a fome que nos assola ou nos espreita e a diversidade que nos define, na voz de um curioso devorador de ideias que ocupa espaços que nunca antes ocupara, porque acredita que deve sonhar “mais alto que drones”, porque, se depender dele, nem a fome nem a miséria serão capazes de trazer um amanhã configurado como “um ontem como um novo nome”. Uma tentativa de ressignificação do tempo, dos territórios e das pessoas. Diante de “um mundo cão”, “perder não é opção”, porque muitos já “sangraram demais”, “choraram pra cachorro”. Essa ocupação conclama o levantar

da cabeça para se orgulhar de toda essa trajetória e os versos que encerram a canção-elo AmarElo e que se apropriam de trecho da letra da canção “Sujeito de Sorte”, de Belchior (SUJEITO, 1976), querem ressignificar territórios e a arte: “[a]no passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

Referências

AMARELO. Intérprete: Emicida. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 2019. *Streaming*. (48min. 48 seg.). 11 faixas.

AMARELO - Ao vivo. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix; Laboratório Fantasma, 2021. *Streaming* (99 min).

AMARELO - É tudo pra ontem 2020. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix; Laboratório Fantasma, 2020. *Streaming*. 89 min.

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, J. C. de Castro; RUFFINELLI, J. (org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011a. p. 27-31.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ROCHA, J. C. de Castro; RUFFINELLI, J. (org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011b. p. 21-25.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONASSA, E.C. Teatros tradicionais de SP fecham as suas portas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, quinta-feira, 4 de abril de 1996, Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/04/ilustrada/1.html>. Acesso em: 15 set. 2021.

CAETANO, B. Uma história oral do Movimento Negro Unificado por três de seus militantes. **Brasil de Fato**, 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/05/uma-historia-oral-do-movimento-negro-unificado-por-tres-de-seus-fundadores>. Acesso em: 11 dez.2021.

CANCLINI, N. G. La modernidad después de la posmodernidad. *In*: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990. p. 201-237.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2006.

CARDOSO, J. B. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, SP, Universidade Estadual Paulista - UNESP, n. 27, p. 79-80, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127>. Acesso em: 10 jul. 2021.

CASTRO, A. **Martín Fierro: o que é, como ler**. 2021. Disponível em: <https://alexcastro.com.br/martin-fierro-o-que-e-como-ler/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Theatro Municipal: 110 anos de história só fazem sentido com você na plateia**. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo - FTMSP, 2021. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/theatro-municipal>. Acesso em: 10 jul. 2021.

DORNELAS, L. Como foi o surgimento da cultura hip-hop no Brasil. 2021. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>. Acesso em 15 set.2021.

EMICIDA. **Uma biografia de Emicida**. 2021a. Disponível em: <http://www.emicida.com.br/conheca?lang=ptbr>. Acesso em: 10 jul. 2021.

EMICIDA. **Emicida**. Página inicial. 2021b. Disponível em: <http://www.emicida.com.br>. Acesso em: 01 jul. 2021.

EMICIDA. Emicida.2021c. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>. Acesso em 01 jul.2021.

EMICIDA - Podpah #171. [s. 1.]: [s. n.], 2021d. 1 vídeo (228 min.). Publicado por Podpah. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9qxREvAKz8>. Acesso em: 26 ago. 2021.

FONSECA, Dandara. A vida amarela de Emicida. **Revista Trip**, 04 nov. 2019. Disponível em: revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-fala0sobre-seu-novo-disco-amarelo-que-counta-com-fernanda-montenegro-e-zeca-pagodinho. Acesso em: 26 set. 2021.

HIP-HOP: music and cultural movement. 2021. *In*: LIGHT, Alan; TATE, Greg. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/hip-hop>. Acesso em: 01 jul. 2021.

HISTÓRIA do rap no Brasil. **Revista do Rap**, 2018. Disponível em: <https://www.revistarap.com.br/rap-no-brasil/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

KARNAL, Leandro. **Quem Emicida lê, ouve, reverencia?** [s. 1.]: [s. n.], 2021. 1 vídeo (59 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV4P7TThAI>. Acesso em: 10 jul. 2021.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. Tradução do original francês por Cleonice Mourão. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1. sem. 2017. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019>. Acesso em: 01 jul. 2021.

LOST LUAN. História do Rap no Brasil. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/historia-do-rap-no-brasil>. Acesso em 10 jul.2021.

O CANDOMBLE. **As Ervas**. Ervas de Exu. Disponível em: ocandomble.com/ervas. Acesso em: 28 set. 2021.

ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sasha Gordine. Rio de Janeiro; Paris; Roma: Versátil, [1959]. DVD.

PESSOA, Fernando. Todas as cartas de amor são ridículas – Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). **Revista Prosa Verso e Arte**, [2017]. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/todas-as-cartas-de-amor-sao-ridiculas-alvaro-de-campos-fernando-pessoa/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

RAP. *In*: **Dicionário Informal**. 16 abr. 2012. Disponível em: dicionarioinformal.com.br/rap. Acesso em: 30 jul. 2021.

ROCHA, Ana Paula. Trocadilho. *In*: CEIA, Carlos (org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 24 dez. 2009. Disponível em: edtl.fcsh.pt/encyclopedia/trocadilho. Acesso em: 01 jul. 2021.

RODRIGUES, V. G. S.; GONZAGA, D. S. O. M. **Arruda** (*Ruta graveolens* L.). [Folder 05 da Série Plantas Medicinais]. Porto Velho: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária - Embrapa - RO; Centro de Pesquisa Agroflorestal de Rondônia, dez. 2001.

ASSIM Caminha a Humanidade. *In*: **ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE**. Intérprete: Lulu Santos. Sony; selo BMG Ariola Discos, 1994. 1 LP, faixa 2 lado A (42 min. 46 seg.).

SUJEITO de Sorte. *In*: **ALUCINAÇÕES**. Intérprete: Belchior. Rio de Janeiro: Polygram, selo Phillips, 1976. 1 LP, faixa 4, lado A. (37 min. 25 seg.).

TERRAVISTA BRASIL. **História do Hip Hop** - Música ou Manifestação Social? 03 jul. 2020. Disponível em: terravistabrasil.com.br/historia-do-hip-hop/. Acesso em: 29 set. 2021.

TRAPP, Erin. The Push and Pull of Hip-Hop: A Social Movement Analysis. **American Behavioral Scientist**, v. 48, n. 11, p. 1482-1495, jul. 2005. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002764205277427>. Acesso em: 01 jul. 2021.