

EMICIDA E O BRASIL DE “BOA ESPERANÇA”

Gabriel Gutierrez Mendes¹

Caio Marques Peçanha²

RESUMO

Herdeiro de uma tradição de rap político no Brasil, Emicida é hoje uma das principais vozes do Hip Hop nacional. Através da conjugação de uma análise da linguagem do videoclipe com uma investigação acerca das transformações sociais ocorridas na última década, o artigo analisa o videoclipe de “Boa Esperança” para entender as relações entre a sentido artístico do trabalho do rapper e os contornos do contexto histórico do Brasil contemporâneo. A partir da compreensão do rap como espaço de crítica e performance no âmbito do Atlântico Negro, o propósito é identificar as articulações possíveis entre o campo da cultura popular negra e os novos contornos sociais e raciais do Brasil pós-Lula.

PALAVRAS-CHAVE: Emicida; Rap; Política

EMICIDA AND THE BRAZIL OF “BOA ESPERANÇA”’S VIDEOCLIP

ABSTRACT

Heir to a tradition of political rap in Brasil, Emicida is today one of the leading voices of Hip Hop. Through the conjunction between language analysis of the music video and an investigation about social transformations occurred in the last decade, the paper analyzes “Boa Esperança” music video as an effort to understand the intercourse of the artistic sense in Emicida’s work and Brazilian contemporary historical profile. Starting by the comprehension of rap as a likely space for critics and performance in Black Atlantic range, our purpose is to identify possible joints between black popular culture and the new social and racial arrangements of Brasil after Lula’s administration.

KEY-WORDS: Emicida; Rap; Politics.

¹ Professor-orientador e Pesquisador das Faculdades Integradas Hélio Alonso, no Rio de Janeiro. Pesquisador do CAC/UERJ é doutorando no Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da UERJ. Email: gabriel.mendes34@gmail.com

² Graduando em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso e orientando de Iniciação Científica. Email: cmpecanha@gmail.com

Introdução

Elemento mais conhecido da cultura hip-hop, o rap, em sua vertente política, pode ser caracterizado como um chamado à consciência. Através de narrativas que transmitem a experiência e indignação dos negros perante a opressão, este gênero musical transformou-se, ao longo do tempo, em poderoso veículo de expressão política (KELLNER, 2001). No Brasil, tão logo nasceu, nos anos 80, o rap já adquiriu feições combativas evidentes. Grupos como Sistema Negro, Consciência Humana, e, especialmente, os Racionais Mc's construíram a identidade do rap político nacional na sua primeira geração. Havia ali importantes componentes discursivos de luta. As narrativas, quase sempre construídas a partir da dura realidade de vida da população negra periférica, retrataram o presente, reeditaram uma ancestralidade da experiência cultural negra na Diáspora e, em alguns casos, propuseram novas formas de agir.

O rapper Emicida surge neste cenário musical como uma segunda geração de artistas que ganham visibilidade rimando sobre aspectos sociais e raciais brasileiros. Leandro Roque de Oliveira, que costumeiramente presta deferência aos Racionais, nasceu em 1985, apenas cinco anos antes do lançamento do primeiro disco do grupo de Mano Brown. Apesar das significativas diferenças de abordagem, ambos costumam abordar em sua música as condições socioculturais e econômicas das populações negras periféricas. Suas intervenções atacam frontalmente a mitologia brasileira acerca da noção de “democracia racial” (FREYRE, 2006).

Os Racionais, maior grupo de rap brasileiro, foram fartamente estudados ao longo da última década. Diversos trabalhos objetivaram dar conta do aspecto racial na obra (GUTIERREZ, 2015) “sugerindo que o trabalho dos Racionais é resultado das condições históricas do Brasil dos anos 1980 e 1990”, período marcado pela ascensão de políticas neoliberais. A época ficara marcada pelo aumento do desemprego e da desigualdade social, intensificando a segregação espacial paulista e recrudescendo os números da violência urbana brasileira (Silva, 1998). Duas décadas após o lançamento de “Holocausto Urbano”, primeiro disco dos Racionais, Emicida torna-se referência nacional deste tipo de rap, de energia política e estética de afirmação da identidade negra. Tudo isso em contexto sociocultural e econômico sensivelmente diferente daquele dos Racionais. Os 20 anos que separam a fundação dos Racionais e a divulgação do primeiro trabalho de Emicida, produziram um Brasil dos anos 2010 sensivelmente diferente daquele dos anos 1990, especialmente no que se refere às possibilidades de acesso ao consumo e à educação por parte dos setores mais populares da sociedade brasileira. Exatamente o público que protagoniza os dramas narrados nas letras de rap. A

partir da chegada de Luiz Inácio Lula da Silva, e do projeto reformista do Partido dos Trabalhadores operaram-se mudanças significativas no país.

O presente trabalho tem como proposta analisar o videoclipe de “Boa Esperança”, single do último disco de Emicida, (“Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”, 2015), à luz destas transformações. Através da conjugação de uma análise da linguagem do videoclipe (letra, música e cinema) com uma investigação acerca das transformações sociais ocorridas na última década, busca-se entender as relações entre o sentido artístico do trabalho do Emicida e os contornos do contexto histórico do Brasil contemporâneo.

Rap: das festas de quarteirão ao chamado à consciência

O Rap, união de DJ's e MC's, é o elemento musical da cultura Hip Hop, que também comporta as artes visuais com o grafite e a dança, como o *breakdance*. Através da simbiose entre os *beats* produzidos ou apropriados por um DJ e as rimas do Mestre de Cerimônia (MC), nasce a maneira musical de entoar frases e contar histórias dos rappers, que guarda forte semelhança com as tradições de jogos verbais africanos. É possível notar esta proximidade nos paralelos entre a maneira de um MC escrever e cantar suas rimas e tradições orais como a dos *griots*, os contadores de histórias incumbidos da responsabilidade de passar adiante tradições e acontecimentos de um povo (MACEDO, 2011). Além dos *griots*, podemos observar as semelhanças entre os *dozens* (“desafios verbais entre dois ou mais interlocutores”) e o *freestyle* (desafio de improvisação entre MC's) (CONTADOR; FERREIRA, 1997 apud MACEDO, 2011).

A música rap com sua intensa atenção à oralidade e ao ritmo, concebida inicialmente por negros estadunidenses e por imigrantes caribenhos, pode ser encarada como uma manifestação contemporânea de uma longa tradição de performances culturais negras. O rap é a confluência de diferentes vertentes da cultura diaspórica, a partir da qual seus agentes acostumaram-se a produzir significados através de materiais preexistentes e na adversidade. Tais particularidades exemplificariam o conceito de “sincronizações parciais” (HALL, 2003), segundo o qual não existem formas puras na cultura negra gerada pela Diáspora, mas produtos originados através de processos de negociação entre diferentes tradições. Sob tal perspectiva, essas formas não remetem fundamentalmente ao continente africano, estando, portanto, conectadas principalmente à ressignificação de tradições predecessoras, já hibridizadas, produto da confluência de diferentes aspectos culturais (HALL, 2003).

Embora já houvesse rappers na década de 1970, Kellner (2001) observa que foi apenas nos anos 1980 que o gênero se tornou conhecido e “maciçamente popular”. A década marcou um “período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores” (Kellner, 2001). Os mandatos presidenciais de Ronald Reagan e George H. W. Bush tiveram como aspecto fundamental, segundo o autor um intenso processo de transferência de riqueza dos pobres para os ricos, a partir de cortes nos programas sociais e aplicação de medidas de contenção do investimento público, negligenciando as camadas mais vulneráveis da população norte-americana. Sob essa perspectiva, portanto, o rap pode ser compreendido como uma reação da população negra, por meio da arte, às condições degradantes de vida nas periferias globais.

Em sentido inverso, a questão proposta neste artigo é: e em períodos de aparente desenvolvimento social, como fica a produção de um rap de caráter crítico? Acreditamos que “Boa Esperança” oferece possibilidades de resposta a essa questão, caracterizando-se como alegoria de um processo de transformação em que, a partir da expansão de direitos para algumas camadas da população, evidencia-se o empoderamento destes grupos e ao mesmo tempo o acirramento das contradições com os grupos historicamente hegemônicos.

Segundo Kellner (2001), outra característica marcante do discurso Rap é a autoafirmação e a instrumentalização das identidades. Como afirma o autor, “o uso do termo “*nigger*” para se autodescreverem é uma tentativa de transformar um insulto racista numa divisa de orgulho racial”. Sob essa perspectiva, a linguagem subverteria a ordem, atribuindo novos significados a significantes que visam rebaixar a população negra, por exemplo. Nesse sentido, o Rap expressaria a vida no gueto sem maquiagens, “sem enfeites e “na sua cara”” (Kellner, 2001). Tal constatação vai ao encontro do conceito proposto por Hall (2003) que afirma que a cultura popular tem “sempre suas bases em experiências, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (Hall, 2003). O clipe analisado neste artigo pode, portanto, em alguma medida, ser entendido como representação de determinadas aspirações da população negra periférica.

A articulação dessas experiências, memórias e esperanças, combinada à estética autoafirmativa do Rap gera produtos fortemente atrelados à questão das identidades culturais contemporâneas. Definido muitas vezes através de termos consumistas, o Rap costuma definir identidades através de estilo cultural, remetendo constantemente a moda e a posse de bens caros (Kellner, 2001). O retrato destas aspirações deve ser alvo de

questionamentos, na medida em que suas proposições geram, por vezes, efeitos inversos àqueles gestados através de narrativas que

“anunciam que o inimigo está dentro, que a sociedade está dividida e enfrenta conflitos explosivos” (Kellner, 2001).

Emicida e o rap

Natural da periferia paulistana, do bairro de Cachoeira, Zona Norte de São Paulo, Emicida ganhou visibilidade para sua música especialmente através das batalhas de *freestyle*, em que costumava triunfar sobre os adversários, devido à sua destreza no fluxo musical de pensamentos. Neste tipo de batalha, dois MCs desafiam-se com rimas improvisadas. O duelo entre rimadores tem alguns formatos diferentes, dentre os quais se destaca a “batalha de sangue”, na qual não há temática pré-estabelecida e o objetivo é que os artistas se “ataquem” através do improviso rimado sobre o *beat*. Normalmente, há uma divisão em dois *rounds*, que proporcionam dois blocos de 45 segundos para cada MC usufruir. Há um vencedor do primeiro e um vencedor do segundo. O público é quem toma a decisão. Caso haja um empate, ocorre então um terceiro *round*. Por conta de seu retrospecto impressionante de vitórias nas competições e capacidade destaca de improviso e rima, Leandro ficou conhecido como o “assassino” de MC’s. O reconhecimento gerou o codinome de Emicida, aquele que “mata” seus adversários nas batalhas. Posteriormente, o artista fez do codinome uma sigla: Enquanto Minha Imaginação Compuser Insanidades Domino a Arte (E.M.I.C.I.D.A).

Levando em consideração as *mixtapes*³ e álbuns de estúdio gravados pelo artista, há uma linha cronológica que segue a seguinte ordem: “Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida Até Que Eu Cheguei Longe” (2009), “Emicídio” (2010), “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” (2013), “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” (2015). Os trabalhos marcam a ascensão de Emicida, bem como o amadurecimento de sua arte, vendida de mão em mão em 2009 e agora distribuída pela Sony Music em todo o Brasil. Os discos apresentam músicas de autoafirmação, nas quais o rapper se coloca como um MC de destacado trabalho poético, e, mais do que isso, alguém que superou adversidades de todo tipo, das ruas de terra e barracos de madeira à fome que o fez morder um cachorro quando pequeno. Emicida, de alguma maneira, coloca-se como o que Gilroy (2001) chama de intelectual negro. Estes não seriam como “legisladores ou intérpretes”,

³ Disco feito a partir de uma compilação de músicas que juntas não formam uma sequência lógica, dotada de significado. Apenas a reunião de faixas aleatórias, que não exigem processo de criação de um todo.

o que sugere uma relação vertical, mas verdadeiros semelhantes, “manos”, portadores temporários de uma sensibilidade cultural distinta, com raízes políticas e filosóficas (GILROY, 2001). A questão racial na obra do artista está manifesta de forma clara, por exemplo, em músicas como “Cê Lá Faz Ideia?” (2010), “Levanta e Anda” (2013) e “Boa Esperança” (2015). É necessário destacar, entretanto, a diversidade de temáticas que permeia todas essas obras, especialmente a última, da qual faz parte a música analisada neste artigo.

“Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” (2015) foi composto após uma viagem do rapper a Angola e Cabo Verde. O disco apresenta canções que vão desde as românticas “Baiana” e “Madagascar” (2015) até o ativismo de “Mandume” e “Boa Esperança” (2015). A política não constitui temática única na obra do rapper. Há ainda, ao longo da carreira de Emicida, a tentativa de realizar uma junção de diferentes gêneros musicais. João Morgado, instrumentista de semba (gênero angolano semelhante ao samba), gravou a percussão de “Mufete” (2015), por exemplo. Kaku Alves, guitarrista que tocou por muitos anos com Cesária Évora, cantora de Cabo Verde, também fez parte da gravação do último disco. Através dessas evidências, podemos apontar uma tentativa de explorar diferentes aspectos da música negra. Movimento este que fica mais claro na aproximação entre Emicida e Wilson das Neves, sambista carioca. Os dois se conheceram através de projeto promovido pela VICE, em 2012. A parceria gerou uma participação de das Neves em “Trepadeira” (2013) e “Ô, sorte!”, música feita pelo rapper para homenagear o baterista.

Uma das características do trabalho musical de Leandro Roque é o desenvolvimento de uma estética de enfrentamento do racismo, refratária ao mito da democracia racial e fortemente identificada com o apontamento de contradições sociais. Herdeiro declarado do trabalho dos Racionais, o rap de Emicida opera a partir de uma politização, que não se caracteriza necessariamente pelo discurso do enfrentamento aberto, mas pela veiculação de interpretações sociais outras que não as hegemônicas (ROSE, 1994). Como sugere a autora, através da linguagem, da dança e da música, os oprimidos produzem uma estética subversiva disfarçada, parte de um discurso oculto, criticando e resistindo a vários aspectos da dominação social.

A estética do videoclipe

A estética do videoclipe pode ser compreendida, em linhas gerais, como marca de um gênero híbrido, que conjuga elementos de cinema, rádio, literatura e televisão, ao associar música e imagens

(SOARES, 2004). O videoclipe, enquanto forma de mediação técnica, pode ser responsável por transformar a canção (união de letra e melodia) em canção popular (encontro entre cultura popular e

artefatos midiáticos). Sob essa perspectiva, “o trajeto histórico da canção popular até a sua configuração de massa perpassa, portanto, a execução ao vivo para, em seguida, estar submetida às diversas formas de mediações técnicas” (JANOTTI JÚNIOR E SOARES, 2008).

No que se refere à canção, é possível afirmar que ela poderia trazer em sua sonoridade uma dicção conectada a determinados traços imagéticos. Segundo Tatit (1997, 1999, 2001, 2004, apud Janotti Júnior e Soares, 2008), “pode-se, a princípio, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira, em três dicções diferenciadas”. Dentre as três, nos interessa a última, “figurativização, em que há uma valorização na entoação linguística da canção, valorizando os aspectos da fala”. O rap, em linhas gerais, abarca tais características, apesar da configuração das canções, como lembram Janotti Júnior e Soares (2008) não se esgotarem em apenas um modelo e apesar do rap brasileiro não seguir exatamente a trajetória da canção brasileira. Na relação que se desenvolve entre imagem e canção, suscitar a conceituação acerca das dicções parece importante na medida em que “determinadas canções as quais não trazem uma dicção evidenciadora, por exemplo, das imagens que podem lhes reverter, têm a sua dicção sugerida pela imagem” (Janotti Júnior e Soares, 2008). Em alguma medida, parece-nos que o videoclipe de “Boa Esperança” segue precisamente esta lógica, segundo a qual a imagem sugere algo à canção, criando o imaginário que perpassa o conjunto de versos do MC paulista.

A relação entre os dois elementos também pode ser analisada a partir do ponto de vista do caráter rítmico do vídeo, que segundo Soares (2004), ao lado da natureza propriamente imagética, é o ponto de destaque do videoclipe. Tal característica chama atenção para o processo de montagem, realizado com o objetivo de atribuir velocidade, “pinçando” e “recortando” figuras que não têm como propósito “durar” na tela (Soares, 2004). Sob essa perspectiva, compreende-se, como enfatiza o autor, a relação de duração dos quadros como um eterno devir, algo que já nasce fadado a ceder o seu lugar em curto espaço de tempo, buscando uma relação de organicidade com o ritmo.

A desarmonia, todavia, não significa que a lógica regente deste universo possa ser descrita simplesmente como “fragmentária”, característica de “um fenômeno formal” (Soares, 2004). De acordo com o autor, o gênero é, antes de tudo, um “fenômeno cultural”. O autor concorda com Canclini (1998), que interpreta tal aspecto como semelhante ao hibridismo cultural, que põe fim ao “conjunto fixo de arte culta-saber- folclore-espaço- urbano”. A ruptura com dicotomias como estas confere ao videoclipe a propriedade de *transtemporalidade*. Esta pode ser entendida como atributo referente à convivência de imagens próprias do presente e passado. Tal

articulação, no entanto, vai além de uma simples forma de “reverência” e acaba por promover o Soares (2004) chama de uma

espécie de “negociação do passado com o presente”. Como afirma o autor, “trata-se do deslocamento e convivência de tradições e, sobretudo, renovação de preceitos simbólicos, que encontram uma nova forma de atuar na contemporaneidade” (Soares, 2004).

Sob esta perspectiva, o videoclipe demanda o consumo imediato, dentro de uma espécie de prazo de validade para as questões que propõe e para sua relação com outras já passadas. Soares (2004) interpreta essa relação como ilustradora de uma “cultura do agora”, catalisadora, através dos elementos de imagem. Tais noções a respeito da transtemporalidade da estética do videoclipe são de fundamental importância para a compreensão da linguagem de “Boa Esperança”. Acreditamos que no clipe ocorre uma espécie de “vandalização” das imagens da escravidão em face da ascensão social ocorrida na década de 2000, e esta se enquadra precisamente nesta lógica de violação do tempo através da relação entre presente e passado.

Aspectos do Brasil de Lula

Para avançarmos na discussão a respeito do discurso político de Emerica na obra em questão, é fundamental coordenar o debate sobre a linguagem de audiovisual do videoclipe com as transformações sociais ocorridas na sociedade brasileira durante a presença do Partido dos Trabalhadores no comando do Executivo Federal. Para tal é necessário introduzir a categoria de “subproletariado”, criada por Singer (1981) e retomada nos estudos de Singer (2009) em torno da dinâmica eleitoral do que ele mesmo chama de Lulismo. O intuito de tal reflexão consiste em apreender os avanços materiais proporcionados pelo governo petista, bem como as proposições de Singer a respeito dos rumos ideológicos desta fração de classe.

Ao analisar o voto nas eleições presidenciais de 1989 até a de 2006, Singer (2009) propõe a tese de um realinhamento eleitoral. Segundo o autor, o eleitorado de Lula sofreu profunda modificação na eleição de 2006, ganhando significativa adesão entre os mais pobres e perdendo apoio entre os tradicionais eleitores petistas, oriundos da classe média. Uma das razões cruciais que levaram este estrato populacional a aderir ao projeto petista foi uma espécie de sensação de aumento de potencial de consumo, tanto em produtos tradicionais quanto em relação a produtos até então distantes, como celulares, eletrodomésticos e passagens aéreas. Singer (2009) também aponta o

Bolsa Família⁴, o aumento real do salário mínimo e a criação do crédito consignado como fatores decisivos para o apoio de uma parcela muito empobrecida da população à Lula.

Esta melhora significativa nas condições de vida desta fração da população talvez caminhe lado a lado com a ascensão de Emicida. De acordo com Singer (2009), tradicionalmente, aquele eleitorado costumava optar por candidatos conservadores em detrimento da opção por Lula. Conforme o autor, isso ocorreria a partir de uma perspectiva segundo a qual “os eleitores mais pobres buscariam uma redução da desigualdade, da qual teriam consciência, por meio de uma intervenção direta do Estado, evitando movimentos sociais que pudessem desestabilizar a ordem” (Singer, 2009). O antigo torneiro mecânico e sindicalista do ABC paulista representava a desordem das greves, rejeitadas por esta classe. Tendo em vista o fato de Lula ter sido eleito e então conquistado o apoio dessas pessoas, é fundamental que nos perguntemos a respeito da mudança de pensamento sobre os “movimentos sociais que pudessem desestabilizar a ordem” (Singer, 2009).

Este público seria precisamente o que Paul Singer (1981) conceituou como “subproletariado”. Aqueles que, de acordo com o autor, “oferecem a sua força de trabalho no mercado sem encontrar quem esteja disposto a adquiri-la por um preço que assegure sua reprodução em condições normais”. Dentro destas especificações se encontram “empregados domésticos, assalariados de pequenos produtores diretos e trabalhadores destituídos das condições mínimas de participação” (Singer, 1981). Trata-se de uma massa de trabalhadores “superempobrecida”, que se insere num patamar abaixo do operariado formalmente empregado. Mesmo em momentos de crescimento econômico, esta extrato social atesta o aumento das desigualdades, verificado sempre na piora da distribuição de renda. Isso se deve a um aumento da exploração do trabalho pouco qualificado, que concentra riqueza no topo da pirâmide de classes, alargando o mercado interno sem, no entanto, diminuir a pobreza ou a desigualdade. Toda esta gente, que de acordo com Singer (1981) corresponderia a 48% da população, tem sua origem histórica na escravidão, que estruturou a sociedade brasileira em praticamente 4 dos seus 5 séculos de história. Desta maneira, o que fica claro é que, mesmo nos momentos de modernização econômica e social experimentados pelo Brasil ao longo do século XX, esta grande massa não ascendeu nem mesmo à condição formal de operário.

A hipótese que se delineia é a de que esta fração de classe passou de avessa à figura de Lula, antes personificadora da desordem, à condição de base de sustentação do presidente. O aceno positivo dos mais pobres ao governo, portanto, parecia estar condicionado aos ganhos de renda. O

⁴ Principal programa de transferência de renda do governo Lula, o Bolsa Família garante auxílio mínimo mensal de 77 reais para famílias em situação de extrema pobreza, independente da composição familiar. Existe também um valor variável, para famílias pobres e extremamente pobres que tenham filhos, de até 17 anos, matriculados na escola.

presidente petista parece ter aderido ao ideário do subproletariado, que como dito anteriormente, ansiava por redistribuição social com forte intervenção estatal, mas sem a radicalização de movimentos sociais. Neste sentido, a classe, antes completamente marginalizada, encontrou uma representação, uma forma de ascensão econômica e simbólica, na medida em que passam a frequentar outros espaços de status e a adquirir bens até então inacessíveis. Assim, parece que o lulismo “terminou por encontrar outra via de acesso ao subproletariado, amoldando se a ele, mais do que o modelando, porém, ao mesmo tempo, constituindo o como ator político”. (Singer, 2009)

No que se refere à questão negra, ao longo dos governos Lula, a discussão sobre racismo ganhou representação em políticas públicas e ações práticas de governo. De acordo com trabalho realizado por Feres, Daflon e Campos (2012), o reconhecimento da existência de discriminação racial no país foi feito inicialmente por Fernando Henrique Cardoso, sem que, no entanto, esta abertura se convertesse em políticas públicas mais efetivas e abrangentes. A chegada de Lula ao poder intensifica esta discussão. Lula cria uma secretaria dedicada à promoção da igualdade racial, o que integrou movimento negro ao debate na condição de proponente de políticas públicas (Feres et al., 2012). Dessa forma, parece haver uma iniciativa de horizontalidade, na qual o papel dos negros passa da posição meramente simbólica, submissa à opinião da tecnocracia, à condição de protagonista institucional, em que é agente condutor de um processo de afirmação através de políticas públicas.

A criação do Fies e do Prouni, financiando ou isentando de mensalidade alunos de baixa renda, e a aprovação da Lei nº10.639, que tornou obrigatória a inclusão da disciplina de história da África e Cultura Afro-Brasileira no currículo de todas as escolas do ensino fundamental (FERES ET AL., 2012) são também iniciativas capazes de alargar horizontes de vida para a população negra periférica. As duas primeiras incentivam diretamente a entrada no ensino superior, antes dominado quase exclusivamente por brancos (Carvalho e Grin, 2004), enquanto a segunda tem importância significativa para o conhecimento da história da cultura afro-brasileira, contribuindo, assim, para um reconhecimento que se reverte muitas vezes em ganho de autoestima.

Apesar de a preocupação com questões raciais e ações afirmativas não terem sido uma bandeira do governo Lula, segundo Feres, Daflon e Campos (2012), o avanço formal foi significativo. A integração de jovens negros ao debate público, bem como a tentativa de promover oportunidades de estudo e qualificação, criou novas perspectivas para esta população. Neste sentido, aparentemente, se dá a constituição de um novo ator político, dessa vez ativo, capaz de

produzir enunciados relevantes dentro da dinâmica sociocultural. A atenção a esse processo de transformação

sociopolítico é decisivo para a análise dos elementos discursivos encontrados no clipe de “Boa Esperança”.

“favela ainda é senzala, ‘jão’: bomba relógio prestes a estourar”

Gestado durante uma viagem de Emicida a Angola e Cabo Verde, o disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” (2015), do qual “Boa Esperança” faz parte, conta com participações de nomes consagrados da MPB, como Caetano Veloso, em “Baiana”, e Vanessa da Mata, em “Passarinhos”. As canções não acompanham precisamente a estética combativa presente na faixa que é o objeto de análise deste artigo. A trajetória que começa com “Mãe”, homenagem de Emicida à Dona Jacira, passa por canções leves exaltando o continente africano, como “Casa” e “Mufete” e termina com “Salve Black”, tem outro ponto atrelado à política em “Mandume”, que aborda questões como o feminismo negro e conta com participação da rapper Drik Barbosa. “Boa Esperança” foi a primeira música do disco a ganhar um clipe, antes mesmo da divulgação da obra. Lançado no *youtube* no dia 30 de junho de 2015, o vídeo que foi dirigido por Katia Lund e João Wainer e já alcançou mais de 2 milhões e meio de visualizações. A história retratada no videoclipe é a única dentre as que ganharam formato audiovisual a tratar abertamente da questão do racismo.

O aspecto fundamental para a abordagem do produto cultural em questão é a noção já desenvolvida de “transtemporalidade”. Numa “negociação entre passado e presente”, observada por Soares (2004), está a consonância entre o refrão da música e a sequência lógica da “história narrada”:

“E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, jão
Bomba relógio prestes a estourar⁵”

Na letra de Emicida existe um paralelo explícito entre o passado escravocrata brasileiro, expresso através dos “negreiros” e “senzalas”, e a sociedade atual, caracterizada pelos “camburões” e “favelas”. Trata-se, portanto, de uma narrativa refratária ao mito da democracia racial, na medida em que nega a hipótese de a miscigenação ter arrefecido os conflitos raciais (FREYRE, 2006). De acordo com o clipe, ainda há um resquício importante de escravidão dentro das cozinhas e portarias brasileiras, exatamente os lugares de trabalho habitados pelos negros presentes no clipe.

⁵ Fragmento da letra de “Boa Esperança”.

O último verso do refrão parece deixar claras estas relações contraditórias ao versar sobre a fragilidade da igualdade das relações raciais no Brasil. A “bomba relógio prestes a estourar”, sobre a qual fala Emicida implode teses que defendem a existência de uma convivência harmoniosa e cordial entre brancos e negros no país. Conforme a proposta da rima, a herança de tantos anos de escravidão estaria prestes a cobrar sua conta de maneira explosiva, sem conciliações. Neste sentido, existe a ação de um tempo presente sobre imagens de um tempo passado. O caráter transgressor das linhas escritas pelo artista parece permitir a substituição da expressão “negociação entre passado e presente” (Soares, 2004) pela “vandalização de uma imagem passada através de condições sociais ilustradoras de um tempo presente”.

Dentre os paralelos identificados na construção imagética da narrativa, destacamos a oposição entre a casa-grande e a senzala, desenhada através de uma analogia com seus “pares atuais”, a saber, “Sala-de-Estar” (com os donos da casa e seus convidados) e a cozinha (com as empregadas domésticas). Enquanto os dois primeiros elementos de ambos os casos são espaços de propriedade dos brancos, os posteriores são habitados pelo trabalhador braçal negro, em condições de precarização e, no clipe, até de humilhação. Fica evidente, na obra, a divisão dos ambientes. Os negros, todos uniformizados, não devem invadir os espaços dos brancos, pois estão ali apenas para servir, não devendo, sob hipótese alguma, chamar atenção ou adotar qualquer postura ativa em relação a seus empregadores.

O conflito que inicia toda a problemática do vídeo se dá quando um dos patrões murmura algo no ouvido de uma das domésticas. No caminho para a cozinha, a mulher do empregador arranca um guardanapo da bandeja segurada pela jovem negra e passa agressivamente no rosto desta. Ao entrar na cozinha, a serviçal dá início ao que seria uma rebelião de trabalhadores. É importante notar que a jovem entra na cozinha, joga a louça sobre a mesa e, antes de chorar, retira a toca higiênica que cobre sua cabeça, revelando longas tranças no cabelo, típico sinal do orgulho negro. O momento coincide com o verso: “o trabalho liberta, ou não”. A libertação não está expressa na atividade laboral, mas no gesto de soltar os cabelos e negar a submissão ao trabalho precarizado.

Logo em seguida, os trabalhadores iniciam uma revolta, e diversos objetos remetentes ao período escravocrata são resgatados. A barreira Casa-Grande-Senzala, ou Sala-Cozinha, é definitivamente rompida. Desta vez, no entanto, quem segura os chicotes e correntes, são os negros, outrora subalternos. Neste sentido, é reconhecida a afirmação de Soares (2004), segundo a qual “o videoclipe se localiza em algum lugar no agoral, a partir da perspectiva de que este lugar de onde é enunciado o clipe está em relação a outro”. Observa-se, então, a re-enunciação em 2015 de algumas

fissuras da sociedade brasileira contemporânea, em oposição àquela cuja marca era os grilhões atando os negros nas senzalas. A escravidão é evocada de maneira crítica a partir da perspectiva de ascensão social do Brasil pós-Lula. Aquele subproletariado agora se apropria de novos espaços de fala.

Tal aspecto fica evidente logo após o segurança da casa, interpretado pelo próprio Emicida, observar com certo deleite as imagens insurreição e ignorar o chamado de ajuda dos patrões. Daí em diante, o que vemos é uma sequência de imagens nas quais os trabalhadores assumem o controle da casa e usufruem de objetos caros, utilizados pelos empregadores. A questão identitária entra no quadro, em *contra-plongée*, (enquadramento que confere ar de superioridade) quando uma das mulheres que trabalhavam na cozinha encontra-se vestida com um casaco de pele, fumando charuto e sorrindo, enquanto ao fundo vemos labaredas de fogo. Também é retratada a queima de roupas dos empregadores, quando a polícia invade o local. O fim do clipe se dá com chamadas de telejornal anunciando uma rebelião de domésticas em São Paulo, fazendo os patrões de reféns. Talvez haja aí uma ressignificação da palavra rebelião, tradicionalmente ligada a episódios em penitenciárias.

A transgressão do passado presente tanto nos versos de Emicida, bem como no conjunto de imagens rápidas do clipe, ocorre tanto nas questões que tangem o conceito de subproletariado como em relação ao racismo. Os trabalhadores domésticos do clipe são praticamente todos negros, só há uma doméstica não negra. A recíproca parece ser verdadeira, o que nos leva a pensar também a pobreza, pelo menos em São Paulo, como representação majoritária dos negros periféricos. Esses dois caminhos se cruzam nos debates sobre desigualdade no Brasil. Nesse sentido, o discurso de autoestima advindo da melhora nas condições materiais de vida dos subproletários encontra sentido próprio também no orgulho negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2013, foi sancionada a proposta de Emenda à Constituição (PEC) estendendo direitos já garantidos na CLT aos empregados domésticos de todo país. A PEC das empregadas, como ficou conhecida, regulamentou a jornada de trabalho em um máximo de 8 horas diárias e 44 horas semanais. A proposta também assegurou o recebimento de ao menos um salário mínimo por mês para empregados contratados sob regime de remuneração variável. O trabalho noturno passou a ganhar acréscimo de 20% em cima do valor pago em período diurno. O depósito do FGTS, que antes era opcional, se tornou obrigatório, assim como a indenização em caso de demissões sem

justa causa. As domésticas passaram a ter acesso também a seguro contra acidentes de trabalho. São diretamente

beneficiados pela medida aprovada todos os trabalhadores que prestam serviços de maneira não eventual por mais de duas vezes na semana

A tarefa central deste artigo foi compreender como o videoclipe “Boa Esperança” sugere um acirramento nos conflitos sociais brasileiros a partir deste novo momento brasileiro, em que há expansão de direitos para algumas frações da população. Através da elaboração de uma espécie de retrato de uma nova classe trabalhadora, forjada na última década, a música e as imagens desenvolvidas por Emicida no clipe parecem narrar um novo momento de autoestima da população periférica. A ascensão social de uma parcela significativa da população trabalhadora traduziu-se fundamentalmente na melhora de acessos ao consumo e à educação, e encontrou no clipe “Boa Esperança” um reflexo estético radicalizado a partir da representação de uma rebelião de trabalhadores domésticos. Se, por um lado, é possível observar no rap contemporâneo a apropriação de símbolos de status das classes médias e altas via consumo, se pode notar também, através da análise do clipe em questão, um empoderamento e a ocupação de espaços de poder e fala antes interditados por parte do que chamamos aqui de “subproletariado”.

Do ponto de vista cultural, o rap pode ser visto como um produto do que Hall (2003) chama de “sincronizações parciais”, em que uma tradição é formada a partir da justaposição de várias outras, pressupondo a negociação crítica entre essas fontes e a ressignificação contínua de aspectos culturais existentes. Tendo sua forma nascida da confluência de aspectos da cultura negra africana e as condições diaspóricas, o Rap opera como crônica da realidade e ao mesmo tempo vocalização de críticas dos negros periféricos. Emicida emerge neste cenário como alguém que segue uma certa tradição de rap político no Brasil e é, ao mesmo tempo, popular e midiático. Atento às questões mais caras à população negra e periférica, Emicida transita com seu rap nesta curiosa dualidade, refletindo as tensões sociais e raciais do seu tempo na mesma medida em que obtém sucesso comercial.

Referências

CANCLINI, N. G. 1998. Culturas híbridas. 2ed., São Paulo: Edusp, 392 p.

DE CARVALHO, J. M.; GRIN, M. 2004. Educação pública elitista?. *Ciência Hoje*, v. 34: p. 16-20.

EMICIDA. *Pra quem Já Mordeu um Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009, 1 CD

_____. *Emicídio*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010, 1 CD

_____. O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013, 1 CD

_____. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa.... São Paulo: Laboratório Fantasma/Sony Music, 2015, 1 CD

FERES JÚNIOR, J; DAFLON, V. T.; CAMPOS, L. A. 2012. Ação afirmativa, raça e racismo: uma análise das ações de inclusão racial nos mandatos de Lula e Dilma. Revista de Ciências Humanas, Viçosa, v. 12, n. 2: p. 399-414.

FREYRE, G. 2006. Casa grande & senzala. 51ed., São Paulo, Global Editora, 768 p.

GILROY, P. 2001. Atlântico negro, O. 1ed., São Paulo, Editora 34, 432 p.

GUTIERREZ, G. 2015. O Rap contra o racismo: a poesia e a política dos Racionais Mc's. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática v.14 n.27: p. 56-77

HALL, S. 2003. Que “negro” é este na cultura negra? In: _____. Da diáspora: identidade e mediações culturais. 1ed., Brasília, UFBG, p. 335-352.

JANOTTI JUNIOR, J. S.; SOARES, T. 2008. O Videoclipe como extensão da canção; apontamentos para análise. Galáxia (PUCSP), v.15: p. 91-108

KELLNER, D. 2001. A cultura da mídia. 1ed., São Paulo, EDUSC, 454 p.

MACEDO, I. 2011. A linguagem musical do Rap: expressão local de um fenômeno mundial. Tempos Históricos, v.15, p. 261-288.

ROSE, T. 1994. Black noise: Rap music and black culture in contemporary America. 1ed.,Middletown, Wesleyan, 257 p.

SINGER, A. 2009. Raízes sociais e ideológicas do lulismo. Novos Estudos – CEBRAP, n.85: pp.83-102.

SINGER, P. I. 1981. Dominação e desigualdade: estrutura de classes e repartição da renda no Brasil. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra

SOARES, T. 2004. Videoclipe, o elogio da desarmonia: Hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação. In: Intercom, Porto Alegre, 2004.