



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**EMICIDA E ANCESTRALIDADE MUSICAL:
DOS TAMBORES DE PELE AOS TAMBORES
DIGITAIS**

Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da Silva

Brasília

2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**EMICIDA E ANCESTRALIDADE MUSICAL:
DOS TAMBORES DE PELE AOS TAMBORES
DIGITAIS**

Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da Silva

Monografia apresentada no Curso de Comunicação Social – Audiovisual, na Faculdade de Comunicação (FAC), na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do professor Gustavo de Castro.

Brasília

2017

**EMICIDA E ANCESTRALIDADE MUSICAL:
DOS TAMBORES DE PELE AOS TAMBORES DIGITAIS**

Monografia apresentada no Curso de Comunicação Social – Audiovisual, na Faculdade de Comunicação (FAC), na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do professor Gustavo de Castro.

Aprovado em ___ / ___ / ___.

Prof. Gustavo de Castro
Universidade de Brasília
Orientador

Prof. Clodomir Souza Ferreira
Universidade de Brasília
Avaliador

Wagner Ribeiro de Souza
Membro Externo
Avaliador

“De pele ou digital, tanto faz, é tambor!”

Emicida

AGRADECIMENTOS

A todos os meus guias espirituais, pela firmeza e sabedoria para chegar até aqui.

A meus pais, Hugamaria Justiniano Fonseca da Silva e Afrânio Fonseca da Silva, por serem fonte de inspiração e força ao longo de toda a vida. Pelo apoio incondicional nas minhas escolhas, hoje e sempre.

A minha companheira, Maiara Martins, por todo o amor e amizade nessa caminhada e pelo incentivo na busca por minhas paixões e ambições.

Ao meu orientador, Gustavo de Castro, pela ajuda, paciência, liberdade, mas principalmente pela amizade e incentivo no desenvolvimento deste e de outros projetos.

A todos os meus amigos, mas especialmente a Wagner Santos, o grande educador que provocou a humanidade que há em mim, a Kalil Palhano, pelas problematizações e a Andrew Wallace, pelas trocas musicais ao longo dos anos.

A todos os responsáveis pela minha formação ao longo dos meus anos de estudo.

A todos os poetas, músicos e artistas que me inspiraram por toda a vida.

Agradeço a todos com muito carinho e amor.

RESUMO

Esta monografia se propõe a elaborar uma compreensão da ancestralidade por meio da música, explorando os elementos musicais que caracterizam a música africana presentes na música nacional, buscando reconhecê-los na produção musical de Emicida. Para tal, utilizaremos de autores da etnomusicologia que buscaram elaborar conceitos acerca de traços musicais africanos, bem como teóricos que desenvolveram pesquisas no sentido de fundamentar o *ethos* africano e afro-brasileiro, e assim aplicaremos seus conceitos em uma análise musical e outra textual sobre a obra de Emicida, rapper brasileiro que se baseia, entre outros temas, em uma preocupação cultural e racial para elaborar sua estética e obra.

Palavras-chave: Ancestralidade; Identidade Cultural; Rap Brasileiro; Emicida; Etnomusicologia; Civilização Africana; Música Afro-Brasileira;

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	I
RESUMO.....	II
1. INTRODUÇÃO: MÚSICA E RAÍZES.....	8
2. ANCESTRALIDADE MUSICAL.....	12
3. EMICIDA: BREVE BIOGRAFIA.....	17
4. MUSICALIDADE AFRO-BRASILEIRA.....	21
5. RAP ANCESTRAL: ANÁLISES SOBRE A OBRA DE EMICIDA.....	26
6. TAMBORES DE PELE E DIGITAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

1. INTRODUÇÃO: MÚSICA E RAÍZES

Em 2013, ingressei na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Dentre tantos acontecimentos nesse ano – em uma vida que estava começando a tomar um rumo “próprio” em seguimento à escola regular, um fato que hoje me parece marcante foi o lançamento do álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* de Emicida, seu primeiro álbum de estúdio. Eu já vinha acompanhando seu trabalho em anos anteriores, logo, eu não deixaria de lado esse marco em sua carreira. Ao ouvir aquilo e assistir ao minidocumentário que foi lançado junto ao álbum, eu percebi: aquele era outro Emicida. Já não era o mesmo rapper que havia começado a ouvir – sua postura havia mudado, algo em suas letras havia sido transformado. Além dos relatos da vida cotidiana, a presença mais marcante do som negro das batidas dos tambores, atabaques e agogôs já me indicavam o caminho.

Mas só em 2015 que foi possível o desvelar, a mim mesmo, desse caminho. Quando *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* ganhou vida, pude perceber: a África estava viva naquele trabalho. A pesquisa de Emicida para a produção de seu novo álbum me lembrou, musicalmente, Vinicius de Moraes¹ e Baden Powell² em *Os Afro-Sambas*³; reavivou o maestro Moacir Santos⁴ e seus trabalhos dentro da estética negra; rememorou Naná Vasconcelos⁵ e toda a complexidade rítmica que só a música filha de África poderia ter. Reencarnou os Tintoos⁶. Trouxe o que o Brasil tem da África que nos chegou em navios e moldou nossa cultura com muita bravura.

Esse era meu palpite. Palpite ainda mais instigado quando em uma apresentação do rapper em Brasília ele decidiu cantar um ponto para Exu, em determinada altura do show. Frente a tudo isso só me restava uma coisa: fazer uma análise franca do que suspeitava. E assim, com o apoio do orientador desse trabalho, professor Gustavo de Castro, esse projeto ganhou forma e foi feito com o cuidado necessário para que, a partir

¹ Figura relevante para a cultura brasileira. Sua obra perpassa pelo cinema, teatro mas é especialmente reconhecida na poesia e na música.

² Violonista importante na história do instrumento. Seu trabalho com as sonoridades afro-brasileiras, ao lado de Vinicius de Moraes se destacam em sua discografia.

³ Obra importantíssima na discografia brasileira, realizando uma (re)aproximação entre o samba (carioca) e as sonoridades afro-brasileiras, com origem especialmente na música sacra do Candomblé.

⁴ Músico, arranjador, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Seu trabalho possui uma faceta afro-brasileira notável.

⁵ Percussionista brasileiro com projeção internacional. Reconhecido principalmente por sua sonoridade afro-brasileira e seu trabalho com a percussão corporal.

⁶ Grupo vocal da música brasileira que procurou em sua discografia explorar a sonoridade barroca ao lado da música sacra afro-brasileira.

dos estudos prévios, fosse possível analisar características da música de origem africana. Utilizando de meus estudos na área da música com a qual me envolvo desde 2008 e a bagagem adquirida ao longo de 4 anos de universidade, vi a oportunidade de desenvolver um trabalho na Faculdade de Comunicação, que tivesse o som, a música, como matéria-prima. Dessa forma o que proponho a partir desse trabalho é uma análise técnica musical dos ritmos-base, como também uma análise poética das letras dos últimos trabalhos de Emicida.

Ao longo do trabalho faremos análises das músicas do rapper Emicida contidas nos álbuns *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* de 2013 e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* de 2015, bem como lançaremos esse olhar crítico sobre o *single Yasuke*. Nesses álbuns o artista aborda a temática e a estética negra em diversos níveis de sua música: desde a base rítmica-musical até o corpo suas letras.

Dessa forma, iremos, antes de mais nada, estabelecer os conceitos e categorias que utilizaremos ao longo do trabalho. Esses conceitos se estendem desde categorias que estabelecem um modo afro-brasileiro de viver e compreender o mundo, até estruturas rítmicas que nos serão úteis para as análises musicais.

Para trabalharmos essas investigações com um pouco mais de profundidade e contexto, faremos dois tipos distintos de análise. Uma que se preocupa com o texto de Emicida e seu discurso, a maneira como isso se relaciona com a estética negra e, principalmente, a ponte que se estabelece poeticamente entre a obra de Emicida e as religiões de matriz africana. Outra análise que será realizada será uma análise musical, com preocupação especial para as linhas-guias de ritmo nas faixas analisadas, posto que elas podem nos dizer muito acerca de sua origem e se estão próximas em estética de algo considerado *de terreiro, negro*, ou não.

A análise textual contará com as obras de autores como Laranjeira (2006) e Brandão (2006) que buscam estabelecer traços socioculturais de uma civilização africana e afrodescendente. Sendo assim, seus estudos serão de grande utilidade no que tange a busca por um comportamento, expressão e principalmente por uma estética negra. Nesse sentido também serão bastante presentes em nosso trabalho a obra de Prandi (2001) no que se refere à contextualização mitológica de origem africana e afro-brasileira, e a de Barros (1999) que nos elucida acerca da importância e da organização da música dentro do ambiente ritualístico do Candomblé, especificamente.

Já a análise musical é permeada por diversos fatores. De saída já dedicaremos alguma atenção à instrumentação utilizada nas músicas de Emicida. Em seguida nos dedicaremos a uma transcrição das linhas-guias contidas nas faixas, para que possamos fazer assim uma outra análise. Então serão utilizados conceitos do campo da etnomusicologia, ambiente de estudo musical que busca relacionar a música com seu contexto cultural, especialmente conceitos de autores como Arom (1991), Sandroni (2001) e Mukuna (1978), em que Arom trabalha com a música africana propriamente dita enquanto Sandroni e Mukuna se debruçam sobre as relações entre a música brasileira e a música africana. Assim, o que é chamado de texto musical, no nosso caso, o ritmo que transcrevermos, será colocado sob análise segundo conceitos os conceitos presentes nas obras desses autores.

Dessa maneira será possível ir no sentido em que poderemos conhecer e delinear uma relação entre a obra de Emicida, na qual será possível mapear as nuances de sua expressão artística, com uma estética que se dedica a ser e se declara negra. É assim que os dois tipos de análise se fazem essenciais: para que se possa compreender e comparar o contexto poético e o texto musical em sua obra, e só desta maneira poderemos afirmar de que forma e o quanto o rapper se relaciona com suas raízes, e nos mostra o quão ancestral sua sonoridade pode ser compreendida em pleno século XXI.

O trabalho segue da seguinte forma: o primeiro capítulo, Ancestralidade Musical, será dedicado a uma abordagem teórica que busca fundamentar de que forma e a razão pela qual a música pode, de fato, servir como um meio para se investigar a profundidade com que uma obra cultural do nosso tempo se relaciona com o que é considerado ancestral e raiz de determinada matriz cultural – no caso a matriz africana de identidade e cultura – e, então, ser compreendida como mais ou menos *ancestral*. No capítulo seguinte, Emicida: Breve Biografia, onde nos debruçaremos sobre a biografia de Emicida em busca de elucidar o contexto cultural e a origem de sua obra e inspiração. Esse momento é importante para que seja possível elaborar acerca das intenções do rapper. Em seguida, no capítulo 3, Musicalidade Afro-Brasileira, iremos fazer uma breve introdução aos conceitos básicos da música que serão úteis para a compreensão do ritmo musical. Também abordaremos os conceitos mais complexos que se dedicam a estudar a musicalidade africana e afrodescendente, oriundos da etnomusicologia. Por fim, o capítulo 4, Rap Ancestral: Análises sobre a obra de Emicida, será dedicado à análise que irá reunir todos os pontos e conceitos abordados até então, na busca de

compreender as relações poéticas e musicais entre o rap de Emicida, em 2013~2017, e a música de matriz africana presente nos rituais de Umbanda e Candomblé. Por fim, nas conclusões, buscaremos apontar os pontos que foram constatados em nossa análise, levando em consideração todas as elaborações feitas ao longo de todo o trabalho, verificando de que forma o resultado obtido se relaciona com o que propusemos até então.

2. ANCESTRALIDADE MUSICAL

Ancestralidade é um termo bastante difundido e utilizado quando se fala de cultura afro-brasileira. A busca por essa ancestralidade é incessante para quem procura se utilizar da estética negra na arte. Mas há também um debate que levanta a questão do que, de fato, é ancestralidade. E a indagação vai mais além: como se medir a ancestralidade?

Partindo dessas questões para pesquisarmos, foi possível encontrar uma categoria utilizada por Luz (2008) e Santos e Santos (1985, p. 46) que é a *arkhé*. Essa categoria é conceituada por Santos e Santos (1985) como: “os princípios inaugurais [...] que imprimem sentido e força, direção e presença à linguagem”, sendo que a linguagem à qual se referem é o que definem no começo de seu trabalho como “gestos, sons, exclamações, ritmos, cores e formas”, que, por sua vez, são caracterizados por um *ethos*: “o discurso significativo, o enunciado da linguagem, a configuração estética, o estilo ou modo de vida” (SANTOS E SANTOS, 1985, p. 45).

Os autores complementam o sentido de *arkhé* como algo que reúne, de forma indiscernível, dois princípios: o princípio-começo-origem, ou seja, o anterior, o ancestral; e o princípio-poder-comando, a força, a “arrancada”, a potência. Dessa forma, sendo algo que é a ligação com a origem (no caso do terreiro, mítica), temos a partir daí a possibilidade de ligar a condição e o acontecimento presente a algo ancestral e transcendente: “A *arkhé* se projeta na energia mítica que, articulando em um todo os inúmeros componentes mutáveis do cotidiano, direciona e os refere a valores incondicionais, transcendentos.” (SANTOS E SANTOS, 1985).

Assim é possível compreender a *arkhé* como o princípio que tem a potência de ligar o presente ao ancestral e, dessa maneira, transformar os acontecimentos, dando a eles um outro sentido e entendimento, pois “a linguagem proferida, atuada, recitada, cantada, reflete não apenas o sistema histórico cultural a nível de apreensão racional, mas reflete fundamentalmente o ser transcendente” (IDEM).

Seguindo esse raciocínio, dois autores que procuraram caracterizar a maneira como se manifesta esse *ethos* africano e afro-brasileiro, e por consequência a *arkhé* à qual nos referimos, foram Laranjeira (2006) e de Brandão (2006). Laranjeira buscou fundamentar o que de mais original encontrou na civilização africana, em 9 pilares estruturantes do ser e do fazer africano “numa caracterização abrangente, generalizante,

procuram dar conta de aspectos sobretudo espirituais das comunidades africanas, sejam elas do Sul, do Norte ou de qualquer outra latitude” (LARANJEIRA, 2006). Os pilares de Laranjeira são: A Origem, A Palavra, O Fogo, O Ritmo, O Homem, A Pragmática, O Coletivo, A Esperança e O Negro.

A Origem é o pilar que busca trabalhar a origem do ser humano, a noção da mãe-África, o berço de todas as civilizações. A Palavra é sintetizada como o poder criador, tão fundamental quanto o sopro da vida, o sangue, a respiração. O Fogo é o sol, o calor, a união que uma fogueira proporciona. O Ritmo se refere ao movimento, à alegria, tanto no sentido emocional quanto no musical. O Homem como a força do ser humano, a resistência, a raça superior. O Coletivo como a solidariedade, a família “alargada”, a edificação em conjunto. A Pragmática é definida como a maneira prática e eficiente de se propor e resolver questões de sobrevivência e do cotidiano. A Esperança é trabalhada como a força interior para superar as adversidades, a persistência, perseverança. E, por fim, O Negro, como a noção da estética do negro, positiva, o pilar que busca valorizar o ser e o que é ser negro. Esses pilares são fundamentais como forma de se procurar entender um *ethos* legitimamente africano.

Já Brandão (2006) trabalha as noções de seus valores civilizatórios de um ponto de vista nacional, brasileiro. Seu trabalho se apresenta de maneira a ressaltar características de nossa sociedade, como forma de propor uma reflexão da condição de ser do brasileiro. A autora deixa bem claro que todos os valores que trabalharemos são completamente relacionáveis, ou seja, não são pensados nem construídos de maneira linear ou estática, cada um dos valores aos quais nos referiremos se relacionam entre e si e se influenciam. São eles: A Memória, A Ancestralidade, A Oralidade, A Religiosidade, A Musicalidade, O Comunitarismo/A Cooperação, O Axé, A Corporeidade, A Circularidade e a Ludicidade.

A Memória é colocada como uma forma de se lembrar para se orgulhar, ou seja, a memória como uma forma de autoconhecimento. A Ancestralidade como uma dimensão aplicada dessa memória, de forma a constituir uma identidade. A Oralidade que movimenta a Memória e transmite o conhecimento, o aprendizado em comunidade. A Religiosidade traz a noção da fé a todo o instante, da religião aqui e agora, consigo e no outro, de maneira a independer de questões materiais para sua expressão. A Musicalidade como um princípio corporal que interagem com o mundo, na movimentação, no batuque, nas batidas do coração. O Comunitarismo ou Cooperação é

o valor que trabalha a união incondicional, o afeto mútuo, a solidariedade do brasileiro. O Axé é a força vital que habita em todos os seres do nosso planeta, a força criativa e criadora, o amor. A Corporeidade como o princípio que coloca o corpo, a dimensão física e energética como algo tão valioso quanto o racional, a intuição como uma dimensão relevante. A Circularidade como a constante renovação no dia-a-dia, a capacidade de se reinventar e de se relacionar com o mundo ao redor. E a Ludicidade como a noção de jogo, forma de aprendizado, assim como comunicação grupal.

Colocando lado a lado os pilares de Laranjeira e os valores de Brandão, é possível ver que muitos deles se cruzam e equivale, e mais do que isso, é possível traçar uma relação de influência não só entre os valores como dos valores civilizatórios com os pilares estruturantes da sociedade africana. Por exemplo, é inegável a relação entre O Ritmo, de Laranjeira, e A Musicalidade, de Brandão; entre O Comunitarismo, de Brandão, e o Coletivo, de Laranjeira; entre o pilar da Palavra e o valor civilizatório da Oralidade. Dessa forma é possível pensar numa equivalência entre os pilares de Laranjeira, que foram pensados sobre uma sociedade africana, e levar sua compreensão, traçando-se os paralelos com os valores civilizatórios, para as sociedades afrodescendentes, como o Brasil.

Todos esses pilares e valores nos interessam e serão utilizadas no que se refere a uma análise textual das letras de Emicida que faremos mais adiante. Mas além dessa análise textual será feita uma análise musical da obra do rapper. Nesse sentido é importante dissertar acerca de alguns conceitos já trabalhados até aqui. Se todos os pilares de Brandão (2006) são relacionáveis e mutuamente influenciados, então é possível fazer uma relação entre a Musicalidade e a Ancestralidade, além da relação que fizemos entre a Musicalidade e o Ritmo, de Laranjeira (2006). Dessa forma podemos inferir que na música há um elemento que sintetiza a Memória e cria uma identidade, ou seja, a Musicalidade, é passível de gerar uma relação com a Memória e, por sua vez, através da criação de uma identidade, ir em direção à Ancestralidade.

Ancestralidade esta que pode ser compreendida como a dimensão prática da *arkhé*, pois cria uma relação com o anterior, com a Origem, unindo o presente a algo ancestral e mítico, o que se relaciona diretamente com a ideia de *eidos*, que Santos e Santos (1985) apresentam em seu trabalho, como o que “carrega o poder do axé, da energia mítica, da estruturação e realização. [...] É por meio do *eidos* que os poderes míticos se presentificam”.

Porém é fato que, ao longo dos séculos, a ideia ancestral negra trazida por meio da diáspora foi sendo diluída no que tange à grande, senão maior parte, da população do Brasil. Mas o terreiro, onde Santos e Santos trabalha sua noção de *arkhé*, se estruturou ao longo da diáspora africana no Brasil, de forma a organizar um ambiente de rebelião social e união das diversas etnias africanas que chegaram e chegavam ao país, na intenção de manter a África “viva” (BARROS, 1999). Assim é possível assumir que, no terreiro e nos seus costumes, nos cantos e nos ritos há uma relação muito mais próxima de uma África ancestral, visto que se busca proteger ali essa identidade.

Tendo isso em vista, é necessário agora verificar a relação da música com o terreiro. Segundo Barros (1999) a música é uma ponte entre os homens e as divindades, entre o mundo dos homens, o *Ayié*⁷ e o *Orún*⁸, mundo dos Orixás, as forças da natureza, as divindades. Esse som há de ser proferido em alto e bom som para que chegue aos Deuses, juntamente aos cantos. É importante ressaltar que o iorubá litúrgico, idioma ritual no Candomblé, é uma língua tonal, em que a entonação faz toda a diferença para o sentido do que está sendo dito, dessa forma, a clareza sonora – na linguagem ou na música – é fundamental para uma boa comunicação com os Orixás. Além de que, segundo Merian e Berrangue (apud. BARROS, 1999), o repertório e a música no terreiro sofreram pouca ou nenhuma transformação ao longo dos séculos e se assemelha, em quase todos os momentos, com as músicas tradicionais da Nigéria, onde ainda se fala o iorubá litúrgico. Dessa maneira é possível notar a centralidade do som e da música dentro dos terreiros. O que nos leva a acreditar em um preciosismo ao se manter a sonoridade específica e tradicional intacta na música ritual e na estética musical do terreiro e, por conseguinte, negra.

A partir dessa reflexão é possível afirmarmos que a música é uma forma primordial de reunião do presente com o ancestral, maneira essencial de se reencontrar com uma identidade mítica, que já caracterizamos como Ancestralidade. Logo, é possível afirmar que se partirmos das características básicas da música africana e afro-brasileira e fizermos uma análise minuciosa da obra que estamos nos propondo, é possível, caso sejam encontradas semelhanças, afirmar que a sonoridade de Emicida é,

⁷ Para os adeptos de religiões de matriz africana, principalmente do Candomblé, o *Ayié* é o mundo material, o mundo em que os humanos habitam.

⁸ Da mesma maneira que o *Aiyé* se refere ao mundo material, *Orún* se refere ao mundo espiritual, Morada dos Orixás.

de fato, referente à África, uma vez que remete à essa identidade mítica e musical que vigora no terreiro.

Com isso queremos dizer que a música pode ser utilizada como instrumento para auferir o *quão* ancestral uma sonoridade ou uma música é. Quanto mais essa estrutura musical venha a se assemelhar com o que é encontrado na música de origem africana e suas características essenciais (que trabalharemos mais à frente), mais podemos confirmar essa ancestralidade musical, principalmente quando é possível reconhecer as relações entre essa música e a música de terreiro.

3. **EMICIDA: BREVE BIOGRAFIA**

Leandro Roque de Oliveira, hoje conhecido popularmente como Emicida, nasceu na periferia de São Paulo em 1985, filho de Dona Jacira e Miguel. É irmão de Evandro Fióti (seu parceiro musical e produtor), Tiana e Kaki (FIÓTI, 2016). Emicida já trabalhou como pedreiro, pintor, vendedor de cachorro-quente, vendedor em feira, trabalhou nos correios, se formou em Design, foi repórter, assistente de produção musical, trabalhou como desenhista e hoje é rapper (EMICIDA, 2011b e 2014).

Seu pai, Miguel, faleceu quando Emicida ainda era uma criança de 7 anos de idade. Foi criado durante a maior parte da vida apenas por sua mãe que, por atuar como empregada doméstica, não pôde estar sempre presente durante a infância de Emicida (EMICIDA, 2014). Porém, antes da morte trágica de seu pai – que era DJ – o rapper teve a oportunidade de ser introduzido ao mundo da música através de um de seus lados práticos: o lado da produção, de fazer o baile acontecer (EMICIDA, 2014).

Seus primeiros ensaios com a rima foram na criação espontânea de hinos de igreja e pontos de Umbanda, tendo em vista que acreditava que as músicas na Igreja e no Terreiro eram frutos de improviso, e quando voltava para casa tentava fazer seus próprios hinos de igreja (EMICIDA, 2010). Emicida tinha como costume, também, criar paródias para músicas que ouvia na rádio com a intenção de debochar de alguém e por pura diversão (EMICIDA, 2011b).

Uma das grandes paixões do Rapper foram as histórias em quadrinhos. Ainda menino, não se interessava pelos livros oferecidos na escola onde só havia texto, e ao se deparar com os quadrinhos, naturalmente com um elemento visual que prenderia sua atenção, ele se debruçou sobre elas (EMICIDA, 2014). Através dos quadrinhos reconheceu a força da palavra escrita e ao se aproximar de ídolos literários como Machado de Assis, Castro Alves e Mario Quintana (EMICIDA, 2011b) percebeu o poder da Poesia – a palavra falada. Junto a isso o jovem Emicida já recebia influência de rappers, além de diversos outros gêneros musicais, tendo contato com a música de Racionais MCs, Rappin' Hood, Planet Hemp entre outros (EMICIDA, 2014).

O primeiro holofote a se colocar sobre Emicida foi o das batalhas de MCs (EMICIDA, 2011a; 2011b e 2010). O rapper se destacou nessas batalhas, vencendo a batalha da Santa Cruz onze vezes consecutivas e por doze vezes a Rinha dos MCs, em Interlagos, São Paulo (EMICIDA, 2017b). Foi nesse meio que Leandro ganhou seu apelido “Emicida” que surge como a união das palavras MC e Homicida, uma vez que

nas batalhas de MC, quando um dos competidores perde, é dito que ele foi assassinado pelo adversário, formando dessa maneira Emicida (EMICIDA, 2010). Um torneio de batalhas de MCs importante para a carreira de Emicida, foi Liga dos MCs no Rio de Janeiro no ano de 2006, da qual saiu vencedor, e de onde extraíram vídeos das batalhas para a Internet, que o divulgou ostensivamente com milhares de visualizações no YouTube e no MySpace.

É notável a criatividade e capacidade de resolver demandas de produção de Emicida, uma vez que ele se apropria dos modelos de produção das grandes indústrias para produzir seu trabalho de maneira mais acessível a ele e ao seu público. Emicida, junto a seus amigos e irmão, já nessa época, esboçavam o que hoje se chama Laboratório Fantasma – empresa que produz não só Emicida como outros artistas, unidos a ele como numa espécie de cooperativa artística.

Em 2008 Emicida resolveu apostar todas as suas fichas em um *single* cujo título foi *Triunfo* com produção musical de Felipe Vassão. O clipe desse *single* alcançou a marca de 8 milhões de visualizações no YouTube, mas é importante ressaltar que, como o próprio Emicida diz (EMICIDA, 2011b), o trabalho mais importante é “na rua”, ou seja, é no boca-a-boca, venda de mão em mão, onde o rapper chegou a vender setecentas cópias vendidas no primeiro mês. Cópias que foram gravadas em casa, cujas capas foram carimbadas com um carimbo feito à mão pela equipe que trabalhava com ele (EMICIDA, 2016c) em papel craft, método adaptado a partir do modelo – segundo Emicida em entrevista à Studio62 – da Shonen Jump, empresa que distribui mangás⁹ famosos no Japão.

Com o sucesso de “*Triunfo*”, seu próximo passo foi o lançamento da *mixtape* *Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe* no ano de 2009. Essa *mixtape* provocou grande alarde na mídia. A revista *Época* afirma que essa primeira *mixtape* alcançou a venda de 3 mil cópias no “boca-a-boca”, fato um pouco duvidoso frente ao relato de Fióti da venda de mil cópias no primeiro fim de semana de lançamento da *mixtape* (FIÓTI, 2010). Tão grande foi a visibilidade alcançada por este trabalho que ela foi indicada a três categorias do Vídeo Music Brasil, prêmio musical brasileiro organizado pela MTV, sendo elas: “Melhor Grupo/Artista de Rap”, “Aposta MTV” e “Vídeo Clipe do Ano” (com *Triunfo*) (REDAÇÃO, 2009), embora não

⁹ Histórias em quadrinhos japonesas.

tenha vencido em nenhuma das categorias. No fim de 2009 o rapper lançou um EP intitulado *Sua Mina Ouve Meu Rap Também*.

No ano seguinte Emicida lança sua segunda *mixtape* com o nome de *Emicídio*. O anúncio da *mixtape* foi feito através do MySpace e em 9 de setembro de 2010 o rapper foi convidado do *Programa do Jô*, na Rede Globo, fato que o levou aos *trending topics* mundial do Twitter (BLOODYPOP, 2009). Mais uma vez o trabalho de produção foi feito manualmente e a venda feita no boca-a-boca. Esse ano foi marcado por um grande número de aparições do rapper na grande mídia, pois além de ter ido ao *Programa do Jô*, compareceu ao *Altas Horas*, *Caldeirão do Huck*, *Tv Xuxa* e ainda passou a fazer parte do elenco de repórteres do *Mano e Minas*, programa da TV Cultura.

Em 2011 Emicida alcançou mais um marco em sua carreira, se tornando o primeiro rapper brasileiro a se apresentar no Festival de Coachella, na Califórnia (EMICIDA 2011b; 2011c), Estados Unidos da América. Nessa ocasião ele teve a oportunidade de fazer contato e conexões com pessoas de dentro da indústria fonográfica estadunidense, principalmente na parte que diz respeito ao rap, e isso foi o motor para o lançamento do seu segundo EP, neste mesmo ano: *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*. Nele, Emicida rima sobre bases de K-Salaam e Beatnick, produtores estadunidenses. O EP foi lançado no festival The Creators Project, no Parque do Ibirapuera (EMICIDA, 2011b).

A parte a seguir da carreira de Emicida é a que iremos nos aprofundar ao longo do trabalho. A partir deste ponto, mais maduro e experiente, o rapper começa a trazer elementos musicais mais sofisticados para suas composições e toma uma postura diferente com relação ao seu próprio rap: além dos beats, as músicas começam a delinear uma forma musical mais evidente, expondo assim outras facetas, preocupações e influências do artista, principalmente brasileiras. Este recorte se dá justamente por haver uma mudança de postura e de certa forma uma renovação estética na obra do rapper.

Em agosto de 2013 Emicida apresenta sua nova obra: *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, seu primeiro álbum de estúdio. Nesta obra o rapper traz um leque de instrumentos bem diversificados, o álbum carrega instrumentos clássicos do samba como o violão de sete cordas e pandeiro, até sons mais presentes no Candomblé como o agogô e os atabaques, além de instrumentos da música universal como guitarras e bateria. O álbum traz como característica marcante a costura contínua feita por um poema recitado pela atriz Elisa Lucinda e pelo próprio rapper.

Se levarmos em consideração os instrumentos, já fica claro que o artista está resgatando algo que provém de sua criação musical na música brasileira mas também evidencia sua vivência religiosa na Umbanda e Candomblé. Além disso, nas letras expõe esse lado do artista desconhecido até então, através de palavras do meio religioso, através de ritmos musicais e até de um relato dado em uma das músicas por dona Jacira, sua mãe.

Enfim no ano de 2015 Emicida lança seu mais recente álbum: *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*. Esse é o álbum que me despontou a intuição para produzir este trabalho, visto que carrega em si uma aura assumidamente afro-brasileira. De acordo com a biografia disponível no site do rapper esse álbum é um documentário sonoro de sua viagem ao continente Africano (EMICIDA, 2017a). Em meio a essa viagem, Emicida também ficou imerso na literatura africana, principalmente lusófona, o que aproximou o artista da outra metade da história da escravidão, a metade que fica dos navios negreiros para trás, que ficou em África. (EMICIDA, 2016c).

Este fator é o que suponho ter reforçado a necessidade de um regresso ainda mais incisivo do artista às suas raízes como negro e brasileiro. Delas, Emicida trouxe suas letras mais carregadas de referências à vivência de Candomblé e Umbanda, além de referências à mitologia dos Orixás. Os instrumentos do culto aos Orixás se mantiveram, e seus modelos rítmicos são ainda mais aproximados do que se encontra nos Terreiros. Aspectos estes que serão tratados mais adiante.

Dessa viagem também surgiu a ideia de um desfile na São Paulo Fashion Week, em parceria com o estilista João Pimenta, no qual o rapper traz uma coleção inspirada no mito de um escravo negro que foi levado ao Japão por um padre e lá é transformado em um samurai. Com peças misturando as duas culturas, como quimonos com estampas de inspiração africana (BITTENCOURT, 2016), o desfile foi acompanhado de rimas e som, produzidos por Emicida e a Laboratório Fantasma, se tornando o mais recente *single* do artista a ser lançado, *Yasuke*, que também entrará nas análises do presente trabalho.

4. MUSICALIDADE AFRO-BRASILEIRA

Muito se discute e já se discutiu acerca da contribuição dos povos diásporos africanos à cultura popular brasileira e principalmente sua contribuição para a música brasileira, um dos maiores patrimônios culturais do nosso país que é internacionalmente reconhecido. Essas discussões chegam a este trabalho como forma de comparar modelos e estruturas rítmicas encontrados na música brasileira, cuja origem foi traçada por autores que estudaram esses padrões rítmicos na relação cultural África-Brasil.

Mas se faz necessário, antes, que sejam elucidados conceitos musicais básicos para que possamos desenvolver o trabalho com clareza. Como trataremos essencialmente de rítmica, é importante que se defina essa noção, assim como a de compasso. De acordo com Med (2016), ritmo é a maneira como se sucedem os valores de tempo na música. Dessa forma, ritmo é a alocação da emissão em um espaço de tempo determinado, normalmente os tempos do compasso. Mais à frente continua: “é a distribuição ordenada dos valores; é a relação entre as durações das notas executadas sucessivamente”, ou seja, a organização temporal da emissão sonora.

Ainda segundo o mesmo autor, compasso se define como “a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos”, e completa: “é o agente métrico do ritmo”. Com isso, pode-se compreender que o compasso age de forma a especificar um período cíclico de tempos musicais no qual se tem uma organização, bem como faz possível a localização na música – como uma coordenada – que indica uma métrica para o ritmo da música.

A terceira e última definição importante para nosso desenvolvimento, é de algo que é tratado como herança direta a música vinda do velho continente africano, a síncope. Segundo Med (2016), síncope se define como:

“um som articulado sobre o tempo fraco ou na parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo; é a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação do tempo fraco ou parte fraca do tempo para o tempo forte ou parte forte do tempo” (MED, 2016).

Com isso compreende-se que síncope é a deslocação, a partir da prolongação da duração de tempo de um som, de um tempo fraco, que seriam o último a cada dois tempos, ou parte fraca do tempo, que é a última a cada duas divisões do tempo musical, para um tempo forte ou parte forte do tempo, que são o exato contrário dos conceitos de

tempo fraco, de maneira a se sobrepor, ignorando a acentuação métrica¹⁰ natural do compasso.

Esses conceitos são fundamentais para se discutir os elementos musicais afro-brasileiros, tendo em vista que a música africana trabalha a noção de ritmo musical de maneira muito diferente da escola que se arregimentou no Brasil, de origem europeia. De acordo com Sandroni (2001) a síncope na música de tradição europeia é vista como uma jogada, como um ponto de irregularidade na estrutura rítmica da música, uma quebra na ordem e, fatalmente, uma exceção ao padrão do ritmo musical.

Já na música de boa parte dos países africanos, especialmente os povos que contribuíram com a cultura nacional, que entre diversas etnias destacamos as do complexo jeje-nagô (sudaneses) e bantos (África central) – os primeiros por suas contribuições no sentido religioso (BARROS, 1999), e os últimos por seu grande número e contribuições musicais para a cultura nacional (MUKUNA, 1978), esse ritmo base não é compreendido dentro de um sistema fechado de compasso, ou seja, “a ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música” como afirma Sandroni (2001). Essa música de berço africano não compactua, em termos gerais, com as regras ocidentais da música mas parte de outros conceitos e modelos próprios como os de cometricidade/contrametricidade, rítmica divisiva/aditiva, imparidade rítmica, e *time-lines*.

Ainda anterior a esses conceitos rítmicos existe uma característica muito presente na música de origem africana que chamamos de polirritmia. A polirritmia nada mais é do que a “sobreposição de ritmos diferentes; pluralidade de ritmos combinados” (MED, 2016). O autor traz duas distinções de polirritmia importantes para o estudo da música afro-brasileira: polirritmia com ritmos homogêneos ou complementares, onde as divisões dos tempos do compasso partem da mesma métrica, fazendo as duas linhas de ritmo soarem como uma única; e também existe a polirritmia com ritmos heterogêneos ou contraditórios – muito comum em músicas africanas – que se define quando as duas linhas de ritmo conservam, cada uma, sua métrica original, formando assim um ritmo que interpola suas métricas. O entendimento de polirritmia nos permite explicar os conceitos mencionados acima. Conceitos estes que serão de grande serventia em nossa futura análise da obra de Emicida.

¹⁰ É a acentuação natural da estrutura do compasso, em que a ocorrência de tempo forte e tempo fraco são, necessariamente, nesta ordem, exceto em caso de indicações na partitura que digam algo diferente.

Cometricidade e Contrametricidade são parâmetros criados por Mieczyslaw Kolinski, etnomusicólogo polonês, para o qual a “‘metricidade’ de um ritmo seria, pois, a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2001). Em sua tese de doutorado, Sandroni discute este conceito sistematiza para seu trabalho da forma que utilizaremos aqui. Define:

“Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte. [...] Caso ocorra articulação em posição seguinte, ainda assim uma articulação nas posições pares poderá ser contramétrica, mas à condição de apresentar algum tipo de marca acentual.” (SANDRONI, 2001).

Ou seja, quanto mais próximo da regularidade cíclica das pulsações do compasso, mais cométrico; e quanto mais se afastar desses “pontos de apoio”, articulando ao redor mas não precisamente sobre esses pulsos, mais é considerado contramétrico. Na música do continente africano a contrametricidade é percebida como algo regular, ao invés de ser compreendida, como na tradição europeia, sob o caráter de desvio. Nota-se, assim, que a contrametricidade característica da música de tradição africana, já estabelece uma relação direta com a síncope, que é a articulação no tempo fraco estendendo-se até sobrepor o tempo forte.

A definição de rítmica divisiva e aditiva, vem mais uma vez como uma oposição entre os sistemas ocidentais e o sistema africano de ritmo. Segundo Arthur Morris Jones, musicólogo importante que se dedicou ao estudo da música africana, outra diferença entre a rítmica ocidental e africana seria que a primeira possui uma métrica divisiva, ou seja, seus valores (em forma de compasso) são pensados de maneira a se dividir seus pulsos, e a africana a métrica seria aditiva, ou seja, pensada de modo a se somar valores de tempo musical, como explica Sandroni:

“Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a duas colcheias ou quatro semicolcheias etc. (Os casos em que semínimas são divididas de modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial.) Por outro lado, nos compassos compostos, como o 6/8 ou o 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em três colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e de três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana.” (SANDRONI, 2001).

Dessa maneira, a rítmica da música africana é considerada aditiva por reunir, intercalar e relacionar numa mesma estrutura de ritmo valores de 2 e 3 semicolcheias. Isso nos leva diretamente para os dois últimos conceitos: imparidade rítmica e *time-lines*. Simha Arom, importante estudioso francês da música centro-africana, percebeu que os ritmos africanos, criados sobre essa sucessão de valores de 2 e 3 semicolcheias, não é passível de divisão em duas partes simétricas. Dessa maneira, a soma das duas partes assimétricas (e normalmente ímpares) se converte em um número par. Por exemplo: $3 + 3 + 2$ (dois valores ternários (3 semicolcheias), mais um valor binário (2 semicolcheias)) totaliza 8 semicolcheias, mas só podem ser divididas – respeitando-se os valores de pulso – em $3 + 5$ (AROM, 1991; SANDRONI, 2001).

A imparidade rítmica por natureza acaba por fundamentar a necessidade do último conceito, o de *time-lines*. *Time-lines* que em português é traduzido livremente como “linhas-guia” pode ser compreendido como a visão africana de compasso (embora não se estruture de forma alguma parecida), em que o ritmo musical é “como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade.” afirma Sandroni (2001), e continua: “O fato é que essas ‘linhas-guias’ têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas acima, que são, então, repetidas em ostinato estrito¹¹, do início ao fim de certas peças”.

Uma variação nesse conceito é a repetição, ou seja, o ostinato não necessariamente estrito, mas algo que Arom cunhou “ostinato variado”, dando espaço para a improvisação e variações no ritmo do músico responsável pela linha-guia, variações estas que regularmente “obedecem ao princípio da subdivisão, ou seja, a decomposição em valores menores, sempre a partir dos agrupamentos principais da fórmula rítmica. Assim, por exemplo, $3+3+2$ pode ser subdividido em $(2+1)+(2+1)+(2)$ ou em $(1+2)+(1+2)+(2)$ e assim por diante.” (SANDRONI, 2001). É importante salientar que esses ritmos das linhas-guia normalmente são executados por instrumentos de timbre agudo. Um exemplo corriqueiro na vida de Terreiro é o Agogô que marca os pulsos da linha-guia de rítmica aditiva.

Esses são os conceitos que serão utilizados na análise proposta neste trabalho. Cabe lembrar que não são conceitos distintos, separados uns dos outros, mas são

¹¹ Repetição constante da mesma ideia musical ou ritmo musical.

estruturas que se complementam, e na maioria das vezes serão encontradas em conjunto. Por exemplo, as linhas-guia também podem funcionar como um meio que ajuda a compreender visualmente os ritmos de origem africana sem que se recorra aos pontos de ligadura, que seriam essenciais para a escrita desses ritmos na escrita musical tradicional. E não há a necessidade de utilizarmos linhas-guias sem a interpolação de valores binários e ternários ou sem a presença da contrametricidade. Assim, se torna evidente que estes conceitos se complementam e se auxiliam para uma melhor descrição da análise feita a seguir.

5. RAP ANCESTRAL: ANÁLISES SOBRE A OBRA DE EMICIDA

Relacionando os conceitos desenvolvidos anteriormente – os pilares da civilização africana, os valores civilizatórios, a biografia do rapper Emicida, os conceitos musicais, os elementos musicais afro-brasileiros, entre outros – temos agora caminho livre para avançarmos para a análise. É importante lembrar que esta se dá na intenção de mapear na obra do artista esses elementos musicais, bem como as referências em suas letras à mitologia afro-brasileira e ao culto aos Orixás.

Conforme dito anteriormente, nossa análise vai se dedicar à carreira de Emicida no período que vai do ano de 2013, lançamento de seu primeiro álbum de estúdio, a fevereiro de 2017, lançamento de seu *single* – *Yasuke*. Esse recorte parte de uma observação pessoal em que há certa intensificação nas relações do rapper com suas raízes afro-brasileira, não só na música ou em seu discurso, mas também na vestimenta, como por exemplo a utilização de uma guia – colar de miçangas ou contas utilizado por adeptos do Candomblé e Umbanda.

Do álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (de 2013) analisaremos: “Nóiz”, “Crisântemo”, “BANG!”, “Gueto”, “Hino Vira-Lata”, “Samba do Fim do Mundo” e “*Ubuntu* Fristili”.

Na terceira música do disco, “Nóiz”, o rapper traz, timidamente, atabaques no fundo instrumental da obra, servindo apenas como uma leve ambientação – praticamente imperceptível. O que chama mais atenção nessa faixa é a referência à um elemento religioso meio a seus versos: “Me benze e traz Arruda-de-Guiné/Pois pra tirar essa *zica*, só pela fé”. Arruda-de-Guiné é uma erva utilizada em banhos, na Umbanda e Candomblé, para a limpeza espiritual do indivíduo. Dessa forma, é possível inferir que a fé do rapper repousa no Terreiro. Com essa colocação, o valor civilizatório de Religiosidade (BRANDÃO, 2006), em que a religiosidade é vivida em todo o instante e com todas as coisas, em si mesmo, se faz evidente.

Mas, Emicida também se pronuncia acerca do pilar Coletivo, de Laranjeira (2006), e do valor civilizatório Comunitarismo, de Brandão (2006), que fundamentam a importância da união e da cooperação mútua. Quando o rapper diz que vai ratear os seus ganhos com os “remelentos”, aqui compreendidos como os marginalizados, nos versos: “Ó só, num tira, não, aí jão, onde é que tá meu din?/ A diferença é que eu vim

pra sacar, não saquear/Pra num criar criaca e no fim meu plano miar/Vou ratear, distribuir pros remelento”, ele faz presente a força desses conceitos.

Da mesma forma, Emicida evoca Ancestralidade (BRANDÃO, 2006) e Memória (idem), bem como Origem e o Negro (LARANJEIRA, 2006), no momento em que diz: “E botar a cara de Zumbi/Em cada nota de duzentos”. Nesse trecho o rapper está confirmando a necessidade de relembrar a história, a memória de Zumbi, o último líder do Quilombo dos Palmares, reforçando a memória de seu nome, o que seu nome representa – resistência, que por sua vez reforça um traço da identidade do povo negro no Brasil. Os versos também indicam uma vontade de reforçar a estética negra e revalorizar a autoestima desse povo, quando propõe que a face de um dos grandes heróis da resistência afro-brasileira, Zumbi, seria estampada na cédula de 200 reais, valor acima de qualquer outro existente.

Mais adiante, o rapper reforça o vigor em lutar pelo seu povo, pois traz consigo a mesma força que Zumbi tinha, quase como uma maneira de reverenciar o ancestral, como no ritual de Axexé¹², do qual trata Luz (2008), e que se relaciona diretamente com a questão da Memória (BRANDÃO, 2006) em que a memória é uma forma de respeito e orgulho, e com Ancestralidade (idem, 2006) que é uma forma de utilização dessa Memória como forma de identidade. Ele diz: “Trago em mim o que fez Zumbi merecer/O que fez Zumbi perecer, o que fez Zumbi aparecer”, afirmando carregar a força e a fúria de batalha que Zumbi, personagem histórico na resistência e luta contra a escravidão, tinha.

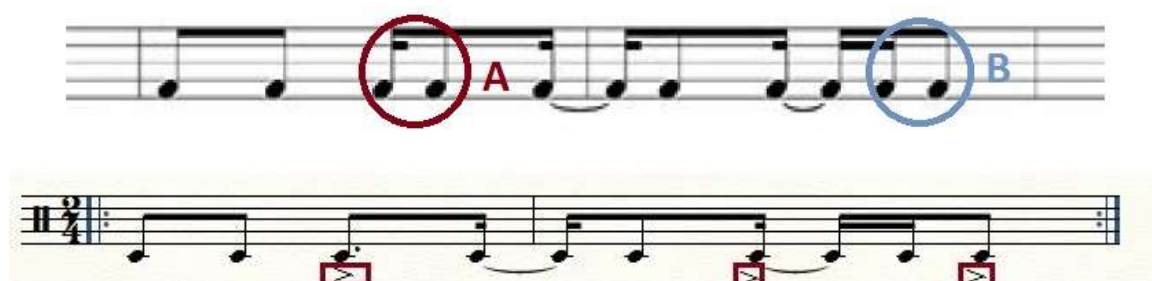
“Crisântemo”, faixa de número 5, é dedicada ao pai de Emicida, delineada sobre o som de um Violão de 7 Cordas, instrumento clássico do samba brasileiro. Além disso, a caixa e o tamborim se apresentam no fundo musical caracterizando de forma mais clara o ambiente de samba. Sandroni (2001), desenvolveu seu trabalho dedicado ao samba, onde disserta sobre as relações entre a música (afro)brasileira e africana.

O samba se apresenta fazendo uso dos conceitos musicais desenvolvidos previamente neste trabalho. A síncope é uma constante no ritmo, apresentando contrametricidade regularmente (SANDRONI, 2001); a existência de valores binários e ternários (2 e 3 semicolcheias) também é evidente no ritmo percutido pela caixa e tamborim. Isso faz com que seja muito mais simples se pensar o ritmo de samba a partir dos conceitos de ritmo aditivo, em forma de linhas-guia (idem). Essa faixa se aproxima

¹² Rito que caracteriza a passagem do estado de vivente para o de morto se denomina Axexé (LUZ, 2008)

muito do que Sandroni (2001) trata de paradigma do Estácio¹³, ou seja, o tipo de samba dito mais moderno que o samba baiano, que tinha ligação íntima com o Lundu.

O ritmo presente no tamborim de “Crisântemo”, é o mesmo ritmo retratado por Sandroni (2001) como “ciclo do tamborim”, uma "célula pode ser tocada em vários instrumentos, por exemplo em um tambor agudo [...] ou até num violão. Trata-se de um elemento focal, no qual os outros instrumentistas, cantores e dançarinos encontram um pivô de orientação” (KUBIK apud. SANDRONI, 2001), caracterizando-se como a linha-guia existente no samba, delineada pelo tamborim. Segue abaixo primeiro um trecho do samba do Estácio, do livro de Sandroni (2001) e em seguida a transcrição de “Crisântemo”:



Existem apenas duas diferenças entre os dois ritmos. A primeira é que os valores ternários no ciclo do tamborim, nos pontos (A) e (B), estão decompostos em (1+2), mas em “Crisântemo”, o primeiro tempo ternário não é decomposto, embora o segundo seja dividido em (1+2), da forma que Sandroni (2001) demonstra. O ritmo do tamborim, na faixa, funciona exatamente como o que Sandroni (2001) chama de linha-guia, ou seja, uma linha rítmica que se repete ao longo da faixa em ostinato estrito. Isso ocorre dado o fato de que o ritmo transcrito acima é fruto de uma rítmica aditiva, ou seja, os valores são somados ao invés de divididos em pulsos regulares, o que é justificado pela presença de valores de 2 e 3 semicolcheias como pulsos da linha-guia, no caso, o ciclo do tamborim.

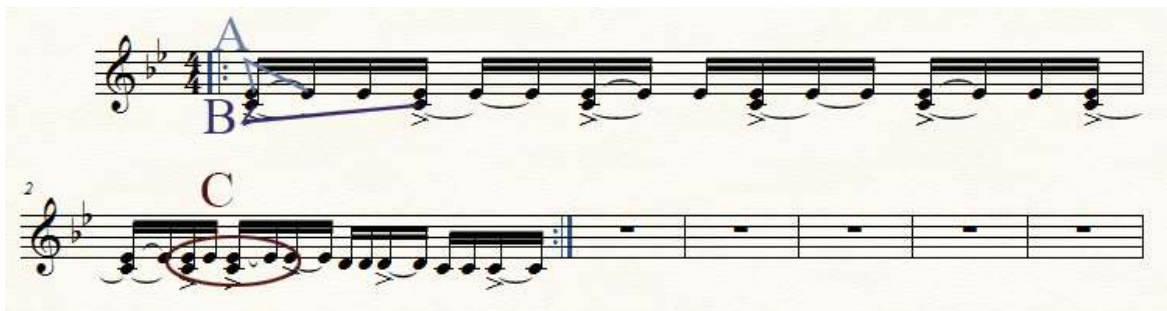
No ritmo da linha-guia de “Crisântemo”, a fórmula em semicolcheias fica da seguinte maneira: 2+2+3+2+2+2+(1+2), totalizando 16 semicolcheias, que para serem divididas em 2 grupos de maneira que se respeite seus pulsos de 2 e 3 semicolcheias, é dividido em 7+9 ou 9+7. Isso configura o que Sandroni (2001) e Arom (1991) chamam de imparidade rítmica. Outra característica que é fatídica no ciclo do tamborim (e no

¹³ Denominação que Sandroni (2001) dá à maneira de se fazer samba, cuja origem atribui ao Largo do Estácio, de onde saíram sambistas como Ismael Silva, Mestre Marçal, entre outros.

samba como um todo) é a presença da contrametricidade, ou seja, a acentuação deslocada do que a escola europeia de compasso fundamentou como “tempos fortes” para onde seriam os “tempos fracos”. Os acentos estão destacados em vermelho na transcrição de “Crisântemo”, onde pode-se ver que estão em posições que são ou a “cabeça” do tempo fraco ou a parte fraca do tempo, ou seja, no segundo a cada dois tempos ou na segunda a cada duas subdivisões do tempo.

No fim da canção, entra a voz de Dona Jacira, mãe de Emicida, entoando um texto de sua autoria. Nesse texto a senhora relata como foi a morte de Miguel, pai de Emicida, e diz que estava no terreiro, onde foi avisada que algo de ruim viria a acontecer. Diz ela: “[...] Na festa do Terreiro, a certa hora, o Erê subiu e quem desceu foi Seu Sultão da Mata; me chamou e disse: ‘pegue os meninos e vá pra casa’, disse: ‘prepare o coração e seja forte’ [...]”. Essa relação íntima entre a vida religiosa e a vida pessoal, de alguma forma se relaciona com o valor civilizatório de Religiosidade (BRANDÃO, 2006), em que a religiosidade é vivida em todo instante, já que a vida do terreiro foi “para dentro da casa” de Dona Jacira, de forma que a relação de Dona Jacira e sua família com o Terreiro, se faz presente no cotidiano infantil de Emicida.

A faixa “BANG!”, de número 9, traz um ritmo complexo e que se correlaciona com alguns conceitos que viemos trabalhando. De saída, o ritmo da música já se apresenta como uma polirritmia (MED, 1996), como é mostrado na imagem a seguir, sobrepondo uma linha rítmica (A) em 4/4, ou seja, trabalhando valores de métrica binária e uma outra linha rítmica (B) com a marcação de valores ternários o que já caracteriza uma polirritmia de ritmos heterogêneos (idem). Acontece que a marcação da estrutura rítmica, a linha-guia, ao invés de ser definida pelo instrumento mais agudo, como seria de costume, é no grave que está a linha-guia. Ela é quase que completamente estruturada em valores ternários, exceto no ponto (C) onde ela intercala um valor binário e outro ternário, fazendo breve alusão ao que poderia ser considerado imparidade rítmica (AROM, 1991; SANDRONI, 2001), além de apresentar a síncope entre o fim do primeiro compasso e o início do segundo. A essa sucessão de valores de 2 e 3 semicolcheias Sandroni (2001) apresentou como rítmica aditiva.

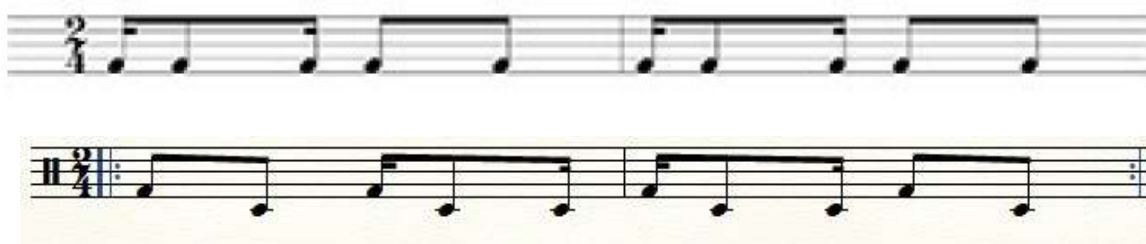


Outro aspecto apresentado pela faixa é o fato de que a linha-guia, ou seja, a linha de ritmo (B) articula sons acentuados em tempos fracos por diversas vezes. Isso se encaixa no conceito de contrametricidade embora a linha-guia não possa ser definida como mais ou menos cométrica ou contramétrica, por ter essas articulações em quantidades parelhas.

A música seguinte, intitulada “Gueto”, faz uso de berimbaus em seu arranjo, o que já sugere um ambiente afro-brasileiro, visto que o berimbau é utilizado nas rodas de capoeira, arte marcial que mantém relações com as religiões de matriz africana. A música traz também o seguinte verso: “Canto pro meu santo/e os *verme* treme mais que com o tecnobrega [...]”. Cantar para o santo é algo regular nas comunidades-terreiro, mais do que isso, é essencial no culto aos Orixás (BARROS, 1999). De acordo com Barros (1999) o canto e o tambor se fazem ecoar no Orún, morada dos Orixás, e clamam a presença das divindades em terra. O segundo verso citado, parece fazer referência ao preconceito e discriminação que faz as religiões de matriz africana serem temidas e compreendidas como demoníacas, em que os “vermes” preconceituosos tremem de medo frente ao canto de evocação. Mais uma vez Emicida explicita o valor civilizatório da Religiosidade (BRANDÃO, 2006).

“Hino Vira-Lata” é a faixa de número 11 em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. Essa música é executada em parceria com o grupo Quinteto em Branco e Preto que leva à faixa um ambiente de samba, que, de acordo com o que foi dito aqui, é objeto de extensa abordagem na obra de Sandroni (2001). O interessante aqui é que a célula rítmica que se repete ao longo da música é mais próxima à fórmula do samba baiano, que tem relações diretas com o lundu (SANDRONI, 2001) em detrimento do que o autor denomina “paradigma do Estácio”. Veja a relação entre a

primeira imagem, baseado na canção Jura de Sinhô, um samba “baiano, e a segunda, transcrição própria para este trabalho, de “Hino Vira-Lata”:



A grande diferença entre os dois modelos rítmicos é que no “Hino Vira-Lata” as duas células rítmicas que compõe cada compasso (os grupos de notas) ao invés de repetir a ordem de, o primeiro grupo ser de 3 articulações e o segundo de duas articulações nessa mesma ordem, ele muda a ordem no segundo compasso. Esse grupo de 3 articulações é uma das células rítmicas mais comuns ao samba (SANDRONI, 2001) e é contramétrica, o que dá uma sensação de acentuação naturalmente, pois apresenta essa articulação mais longa (colcheia) entre as duas de semicolcheias, na parte fraca do tempo, que seria a última a cada 2 divisões do tempo. Também pode-se deduzir que a linha do tamborim transcrito seja uma linha-guia, posto que atravessa praticamente toda a faixa em ostinato estrito.

Com relação à letra da música, Emicida entoava os seguintes versos: “De nego véio, filosofia/Palavra boa é poesia” nos quais evoca de uma só vez dois valores civilizatórios e um pilar. Dos valores Emicida traz à tona em “De nego véio, filosofia” são os de Memória e Ancestralidade (BRANDÃO, 2006), que por muitas vezes andam juntos, posto que um representa a história a se orgulhar, e o segundo, a maneira como isso significa identidade, no verso representados como a filosofia herdada de “nego véio”. O pilar que ele trabalha é o de Palavra (LARANJEIRA, 2006), em que a palavra é uma força tão importante e poderosa quanto o sopro de vida, é uma força criadora. Emicida “aplica” o pilar quando afirma que palavra boa é poesia, poesia que é a criação por meio da palavra.

E continua: “É a Gira pra todos Orixás/Pra dividir com todos, igualzinho o sol faz/Caridade, amor, Aruanda/Sem vacilo, cobiça ou demanda [...]”. Gira é como se chamam os rituais dentro das casas de Umbanda e Candomblé, um momento sagrado, em que as energias entre os presentes e os planos existenciais (mundo terreno e espiritual, Orún e Aiyé (BARROS, 1999)) se encontram e se influenciam. Aqui, Emicida trabalha a Religiosidade (BRANDÃO, 2006) bem como trabalha o

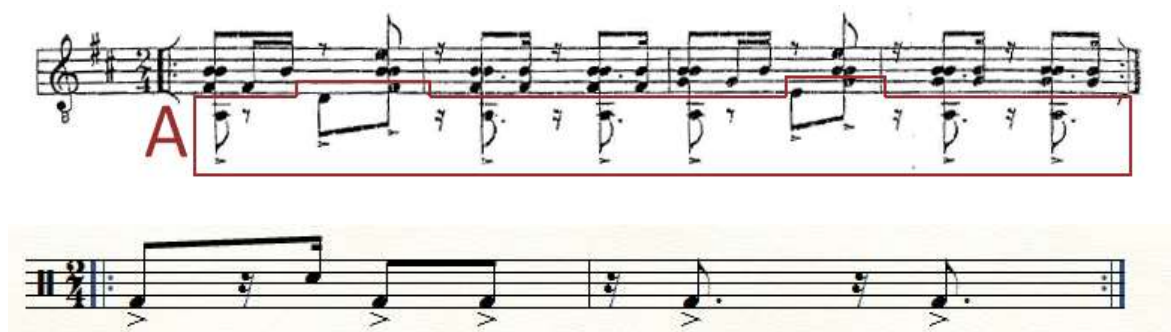
Comunitarismo (idem), valor civilizatório que fundamente a visão de que a comunidade e a união são essenciais, valor este que se cruza com pilar de Coletivo, de Laranjeira (2006), visto que a Gira que o rapper anuncia é uma que se dedica a todos os Orixás, e cuja energia há de ser partilhada entre todos. Caridade e amor são valores centrais para a Umbanda, fazendo parte da base filosófica da religião. Base filosófica essa que reprova a cobiça, o comportamento vil, que, por sua vez, pode levar à demanda: o pedido a alguma entidade para a feitura de um trabalho com más intenções direcionadas ao próximo.

“Samba do Fim do Mundo” é a faixa seguinte a “Hino Vira-Lata”, e a despeito do que o nome sugere, o ritmo base dela vem de outra fonte – do Maracatu. Em seu livro Sandroni (2001) inclui o Maracatu no gama de ritmos herdeiros de características africanas:

“Mas o que nos interessa mais diretamente é constatar que, neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa. De fato, a música brasileira está coalhada de casos que podem ser descritos de maneira muito mais adequada através de conceitos como os expostos acima que através da teoria do compasso. No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no Candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros [...]” (SANDRONI, 2001)

Sandroni afirma isso com tanta certeza pois tem em vista que o ritmo de maracatu apresenta a seguinte métrica (se reduzida a valores de 2 e/ou 3 semicolcheias): $2+2+2+3+3+1+3$, embora na prática o maracatu se articule, em essência, da seguinte forma: $(2+2 \text{ (pausa)}) + 2+(2+1 \text{ (pausa)}) + 3+1 \text{ (pausa)} + 3$, sendo que essas pausas não parecem presentes por conta dos demais instrumentos e ritmos da polirritmia. O que nos interessa é notar que essas somas formam dois grupos ímpares, um de 9 semicolcheias e outro de 7 semicolcheias, configurando a imparidade rítmica de Simha Arom (1991). Por intercalar valores binários e ternários, isso também configura o ritmo aditivo, sendo guiado por uma *time-line* (SANDRONI, 2001). A contrametricidade (idem) se dá no momento em que a síncope surge no contexto rítmico, acentuando dessa forma a semicolcheia seguinte.

É dessa maneira que encontramos a fórmula rítmica do Maracatu em “Samba do Fim do Mundo”. Seguem abaixo outras duas imagens, a primeira com o modelo rítmico de Maracatu feita por Marco Pereira (2007) e a segunda é a transcrição para o nosso trabalho.



A área (A) marcada na primeira imagem é para separar o ritmo base, do tambor, dos demais ritmos. Comparando-se os ritmos da área delimitada e o ritmo transcrito, se torna evidente sua semelhança.

Um fato interessante é o fato de um verso que descreve a música de Emicida como “Nagô de tambor digital”. Nagô (como falado anteriormente) é uma etnia sudanesa que veio escravizada para o Brasil e possui uma nação com seu nome no Candomblé (BARROS, 1999). Já o maracatu tem Pernambuco como berço e, segundo Pereira (2007), o maracatu de baque virado – ou de nação (este que vimos acima) – surge a partir dos cortejos aos reis negros e tem relações com Candomblé, já que muitos dos músicos que tocam o maracatu são de nação Nagô. Tudo isso já esboça alguma relação, mesmo que sutilmente, com a Memória, de Brandão (2006), assim como com a Origem, de Laranjeira (2006), que fala da importância da mãe África, da terra natal onde o negro impera.

O álbum termina com “Ubuntu Fristili”, música em que Emicida partilha abertamente de sua visão de mundo com relação à sua própria música, da história afro-brasileira, do racismo entre outras temáticas. A começar pelo instrumental da peça, de saída já escutamos o som do agogô. Este instrumento é utilizado nos terreiros, nos rituais e festas aos Orixás, embora também seja vastamente utilizado na música popular, como nos sambas mais antigos, por exemplo. A utilização do instrumento já é referente à uma intenção musical, pois reaviva o ambiente sonoro afro-brasileiro.

O toque do agogô utilizado na faixa, é similar ao seu uso nos terreiros e assemelha-se com diversos toques do Candomblé, de diversas nações. Mas foi em um toque para Lembá Dilé, no Candomblé de nação Angola, Orixá referente a Oxalá no complexo Jeje-Nagô, o criador de todos os seres vivos (PRANDI, 2001), que encontramos o ritmo idêntico ao da gravação de Emicida. Este toque está registrado no álbum *Redandá – Candomblé Angola de Redandá* (2007), na faixa de número 16. Nela

a transcrição do ritmo do agogô pode ser feita de maneira idêntica à transcrição de “Ubuntu Fristili”, da seguinte forma:



Na transcrição vemos a articulação rítmica da seguinte forma: $2+2+(2+1)+2+(2+1)+2+2+(2+1)+2+(2+1)$, ou seja: $2+2+3+2+3+2+2+3+2+3$, somando 24 semicolcheias, divididas em dois grupos de 12 semicolcheias. Todas as marcações da imagem são os grupos de 3 semicolcheias, articulados sempre em (2+1). Não ocorre a imparidade rítmica, mas existe a sucessão de valores de 2 e 3 semicolcheias, podendo ser considerado um ritmo aditivo, em que o agogô transcrito cumpre a função de “dar” a linha-guia, em ostinato estrito, ou seja, em repetições idênticas. Percebe-se também a articulação de sons nos tempos e partes de tempos considerados contramétricos, como a articulação na última semicolcheia do compasso, a deslocação da acentuação do compasso para a segunda semicolcheia (no compasso do meio), tudo isso proporcionado pelas síncopes entre os compassos e entre os tempos dos compassos.

Nos versos da faixa, Emicida também evidencia suas relações com as religiões afro-brasileiras ao dizer: “Axé pra quem é de Axé”. Axé que, nas religiões de matriz africana, é a energia vital de todas as coisas. No dia-a-dia Axé é utilizado como desejo de boa-venturança, de força e energia. Nesse ponto o rapper já está evocando a Religiosidade, de Brandão (2006).

A colocação que ele faz de “Axé pra quem é de Axé” é, também, uma forma de manter respeito à quem não é de Axé, visto que ele completa “independente da sua fé, música é nossa religião”, envolvendo todos – os que são e os que não são de axé – numa única comunidade, se relacionando com o valor civilizatório de Comunitarismo (BRANDÃO, 2006) e com o pilar Comunitarismo (LARANJEIRA, 2006). Emicida ainda demonstra mais de seu conhecimento com as religiões afro-brasileiras quando diz: “Eu me refaço após cada passo/Igual reflexo nas poças/Mandinga, coisa nossa”, como se afirmasse possuir a habilidade de se renovar a partir de uma mandinga, “coisa nossa”, de “quem é de Axé”.

E mais adiante ele vem com outra saudação: “Saravá Ogum, Saravá Xangô, Saravá/Saravá Vovó, Saravá Vovô, Saravá/Saravá Mamãe, Saravá Papai/De pele ou digital, tanto faz, é tambor.”. Saravá é outra saudação utilizado pelo povo de santo, com a mesma intenção que Axé. Aqui, Emicida saúda Ogum e Xangô, dois Orixás, o

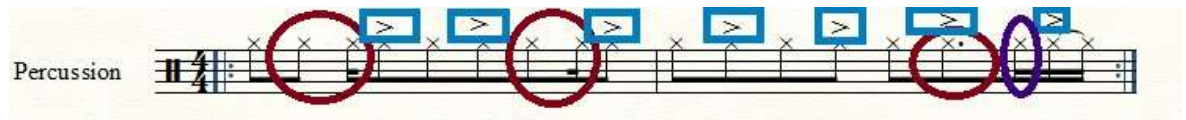
primeiro conhecido como a divindade da guerra e do ferro, e o segundo como o senhor da justiça (PRANDI, 2001). Em seguida reverencia Vovó e Vovô, muito certamente se referindo às (aos) Pretas (os) Velhas (os), carinhosamente chamados em terreiros por Vovós e Vovôs. Por fim, cumprimenta Mamãe e Papai os quais podem ser referentes aos pais biológicos tanto quanto podem ser direcionados aos pais espirituais. Todas essas saudações remetem ao ritual de Axexé (LUZ, 2008), indo de encontro com a Memória e Ancestralidade, de Brandão (2006).

O último do verso citado acima – “De pele ou digital, tanto faz, é tambor” – parece sustentar muito bem o que vem sido dito neste trabalho. Com essa fala, é possível inferir que não importa *onde* está o tambor, se no terreiro ou na música popular, se ele é um tambor tradicional ou um tambor digital, o que é relevante de fato é se esse tambor tem a força do negro e conta sua história; se esse tambor é afro-brasileiro ou não. As demais questões que envolvem o “digital” ou “analogico”, não vão mudar a origem e a importância desse tambor, desse som.

O álbum seguinte a ser utilizado em nosso trabalho, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (EMICIDA, 2015), será analisado nas faixas “8”, “Casa”, “Amoras”, “Mufete”, “Baiana”, “Chapa”, “Boa Esperança”, “Trabalhadores do Brasil”, “Mandume”, “Madagascar” e “Salve Black”. Nota-se que, das 14 faixas, 10 oferecem material sólido sobre o qual nos debruçaremos. Em comparação com o álbum anterior do qual trabalhamos com 7 das também 14 faixas, o aumento na proporção pode ser um sinal do estreitamento de laços do rapper com sua origem e ancestralidade africana, uma vez que este álbum é filho das inspirações colhidas em sua viagem ao continente africano.

“8”, a primeira faixa na qual reteremos nossa atenção, parece não demonstra muito dos conceitos musicais que estivemos trabalhando. Porém, isso é apenas uma impressão advinda de um olhar superficial. Ao longo da música é possível ouvir um tamborim soando nas pausas dos demais instrumentos, principalmente dos instrumentos mais presentes como a bateria, o baixo e a guitarra. Ao fim da música, se ouve apenas esse tamborim soando junto a um atabaque. Presume-se, dessa forma, visto que é possível escutar estes instrumentos na pausa, que eles estão presentes em segundo plano ao longo de toda a faixa, o que pode ser confirmado com uma audição mais cuidadosa

e melhor aparelhada. No fim da música, e ao longo da mesma o tamborim faz, em suma, o seguinte ritmo:



O ritmo acima se articula de acordo com a seguinte fórmula (em semicolcheias): $2+(2+1)+2+2+2+(2+1)+2+2+2+2+2+2+3+(1)+2$, totalizando 32 semicolcheias que são divididos em dois grupos de 16 semicolcheias. Mais uma vez não se confirma a imparidade rítmica (AROM, 1991; SANDRONI, 2001), mas a interpolação de valores de 2 e 3 semicolcheias é inquestionável. Os valores de 3 semicolcheias estão circulosados de vermelho na imagem, onde se vê que em 2 das 3 vezes que aparece, ele vem articulado como 2+1 semicolcheias. O que está circulado em roxo é uma articulação extra que pode ser interpretada como parte ainda da articulação anterior, transformando essa última articulação de 3 semicolcheias em 4, ou como parte da articulação seguinte, formando no quarto grupo um conjunto de 3 semicolcheias, porém, acentuado na semicolcheia do meio. Ou ainda, pode ser vista como uma articulação de 1 semicolcheia que, embora não seja parte do padrão dos conceitos discutidos aqui, também é encontrada como algo incomum mas, não necessariamente, algo *raro*. Essa soma de valores variados também é responsável pela estabilização de uma rítmica aditiva (SANDRONI, 2001).

Embora essa linha rítmica esteja presente em boa parte da música, ela não pode ser considerada uma linha-guia, já que ela está em segundo plano na faixa. A base musical da guitarra, bateria e baixo estão seguindo a métrica do 4/4, sugerindo algo que se aproxima de uma polirritmia (MED, 1996). Já as marcações em azul, são para destacar a presença dos pontos de acentuação ao longo dos dois compassos. Acentuações estas que estão ocorrendo sempre na segunda divisão a cada duas divisões do tempo, ou seja, nas partes fracas dos tempos, confirmando a presença de uma das características que trouxemos como fundamentais à música africana e afro-brasileira, a contrametricidade (SANDRONI, 2001).

Nos versos, Emicida entoia: “Tipo Central do Brasil, eu vou sozin’/Os passo é o que faz o caminho/Louvou pixaim, Axé Ossaim/A trilha dos outro vai só até onde os outro já foi”. Com Central do Brasil, certamente o rapper se refere ao filme com este título e, como o protagonista do filme que vai em direção às suas raízes (seu pai no Nordeste), Emicida também foi – em África, já trabalhando a noção de Origem que

Laranjeira (2006) traz em seus estudos. O caminho em direção às suas raízes é feito passo a passo, certamente com um objetivo, mas não necessariamente com a pretensão de adivinhar o que haverá nesse caminho. Louvou o que há de negro em si e no nosso mundo ao louvar “*pixaim*”, que é como se referem ao cabelo crespo – que ele exalta ao longo de seu álbum como forma de reestruturar uma autoestima negra, ou seja, deu força ao que há de Negro em si, atitude que Laranjeira (2006) caracteriza como um pilar da civilização africana e das afrodescendentes batizado “Negro”, que é essa valorização da estética física e artística do povo negro. Esse respeito com sua identidade, como negro, também é um motivador para essa viagem tipo “Central do Brasil”. Além disso, ele louva Ossaim, este que é o Orixá “senhor das folhas, da ciência das ervas, o Orixá que conhece o segredo da cura e o mistério da vida” (PRANDI, 2001), com um *Axé*, muito certamente pedindo benção para este caminho, pois Ossaim o manteria livre de demandas e a salvo para trilhar um caminho seguro, fato que trabalha a noção de Memória e Ancestralidade de Brandão (2006), já que os Orixás no terreiro são compreendidos como ancestrais míticos de cada um de nós.

No último verso, o artista parece se referir à essa caminhada que as pessoas procuram fazer, e que ele parece compreender como algo singular, seguindo a dele até onde ele puder. Quem já fez, ou faz, chegou somente até onde conseguiu ir, nada mais que isso, o que não o interessa, já que é uma jornada íntima e singular.

Na faixa seguinte, “Casa”, os ritmos presentes são bem comuns à música pop, com pulsos e batidas em 4/4, e articulações por vezes acentuadas nos contratempos, mas nada que remeta o ambiente musical diretamente a África. Porém, Emicida traz nos beats¹⁴ a eloquência afro-brasileira das rodas de capoeira por meio do berimbau, que apesar de também não apresentar nenhum ritmo contramétrico, ou que venha a se comportar de algum modo como linha-guia, ele funciona no sentido de estabelecer um contexto sonoro e ambiente musical afro-brasileiro. Esse ambiente ainda é reforçado e reafirmado pela presença do agogô, da mesma forma que o berimbau: sem nenhuma forma rítmica bem definida ou especialmente africana, mas provê essa sensação do ambiente afro-brasileiro.

Embora a letra não tenha referências diretas a África, a letra chega com alguns dizeres e posturas que nos interessam. Vejamos:

“Sem amor, uma casa é só moradia
De afeto, vazia

¹⁴ As batidas eletrônicas presentes no rap.

Tijolo e teto, fria
Sobre chances, é bom vê-las
Às vezes se perde o telhado, pra ganhar as estrelas
'Tendeu?

O céu é meu pai
A terra, mamãe
E o mundo inteiro é tipo a minha casa
O céu é meu pai
A terra, mamãe
E o mundo inteiro é tipo a minha casa

Ah, a gente já se acostumou
Que a alegria pode ser breve
Mostre o sorriso, tenha juízo
A inveja tem sono leve
À espreita, pesadelos
São como desfiladeiros
Chão, em brasa
Nunca se esqueça o caminho de casa”
(EMICIDA, 2015)

Nessa parte final de “Casa”, o rapper parece evocar uma força interior – que parece comum ao povo brasileiro – de tentar enxergar as coisas pelo lado bom. A isso corriqueiramente dá-se o nome esperança. Mas, como vimos, Esperança é um dos 9 pilares sobre os quais se estrutura a civilização africana (LARANJEIRA, 2006) e, creio poder afirmar, afro-brasileira também.

Quando Emicida diz “Às vezes se perde o telhado, pra ganhar as estrelas”, ele parece estar reafirmando o dito popular de que “há males que vem para o bem”, em que, talvez, o fato de perder uma parte da casa (que é importante já que Origem também é um pilar da civilização africana (idem)) e que se relaciona com o valor civilizatório de Comunitarismo (BRANDÃO, 2006), não é tão ruim frente ao que ele ganha com isso: algo ainda mais belo e sublime, as estrelas no céu. Mais adiante ele diz: “Nunca se esqueça o caminho de casa”, essa casa que ele mesmo fala que é o mundo inteiro, e mais, onde há afeto para ele, onde sempre foi sua Comunidade (idem), sua Origem (LARANJEIRA, 2006), pois é para lá que você deve olhar e se focar; isso ele já vinha dizendo desde *Pra Quem Mordeu Um Cachorro Por Comida Até Que Eu Cheguei Longe*, em 2009: “É necessário voltar ao começo/Quando os caminho’ se confunde é necessário voltar pro começo/Não sabe onde ir? Tem que voltar pro começo/Pra não perder o rumo, não pode esquecer do começo”.

Em “Amoras”, faixa de número 4, Emicida também não apresenta nenhum tipo de rítmica afro-brasileira, ainda mais por se tratar de um poema recitado, mas que

carrega conceitos relevantes entre os valores civilizatórios já trabalhados. Segue os excertos do poema:

Mas como o pensar infantil fascina
De dar inveja, ele é puro, que nem Obatalá
[...]
Entre amoras e a pequenina eu digo
As pretinhas são o melhor que há
[...]
Que a doçura das frutinhas sabor acalanto
Fez a criança sozinha alcançar a conclusão
"Papai que bom, porque eu sou pretinha também"
(EMICIDA, 2015)

O pensar infantil também faz parte dos valores centrais da estrutura social africana, pois em Brandão (2006), a Ludicidade é tratada como um valor civilizatório onde o jogo tem papel central na transmissão de conhecimento a partir dos mais sábios para os mais jovens, o que dá protagonismo e valoriza o raciocínio inocente da criança. E ele confirma essa visão de Ludicidade: “De dar inveja, ele é puro, que nem Obatalá”, Obatalá que é outro nome para Oxalá (PRANDI, 2001), o Orixá com o poder criador, que criou todos os seres vivos do mundo, sendo uma entidade pacífica, serena, pura. O poema do artista é uma ode ao povo negro, visto que fica claro no poema que as “amoras pretinhas” são as melhores, pois são as maduras e doces, reforçando o pilar Negro, de Laranjeira (2006), que faz parte de um *ethos* africano que busca valorizar a estética e o ser negro.

A próxima música a ser analisada por nós é “Mufete”, que parece ganhar este nome por conta de um prato tradicional da Ilha de Luanda (ou Ilha do Cabo) em Angola. Essa faixa nos apresenta um ritmo com características tipicamente africanas, a começar pelo ambiente musical e base rítmica de origem na kizomba angolana (BONGO, 1997; SANTOS, 2017):

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Claves' and is in 2/4 time. It shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Percussion' and is also in 2/4 time. It features a rhythmic pattern with four measures. The first two measures have a quarter note followed by a quarter rest, with a red circle containing a white triangle under the note. The last two measures have a quarter note followed by a quarter rest, also with a red circle containing a white triangle under the note. The percussion staff is divided into two systems, each with two staves.

A primeira imagem, é do ritmo apresentado por Santos (2017) como o ritmo base da kizomba, e a segunda é nossa transcrição de “Mufete” de Emicida. Com o auxílio das acentuações, marcadas em vermelho, é evidente a origem do ritmo de “Mufete” na Kizomba. A acentuação se faz necessária na transcrição pois como existem outras articulações ocorrendo na música, é importante que o leitor tenha noção de onde se encontra a pulsação da música. Essas acentuações também nos levam à conclusão de que, sem dúvida, é um ritmo contramétrico (SANDRONI, 2001), tendo seus pulsos em tempos fracos ou partes fracas de tempo, além demonstrar claramente onde está a linha-guia do ritmo, que é exatamente o que a imagem superior traz.

O ritmo se articula de acordo com a seguinte fórmula (em semicolcheias): $3+(1+2)+2$, possuindo esse grupo de 3 semicolcheias do meio, (1+2), articulado em dois ataques, o primeiro com duração de 1 semicolcheia e o segundo com duração de 2 semicolcheias. Isso é relevante pois torna impossível dividir a linha-guia de 8 semicolcheias ($3+3+2$) em duas metades iguais, tornando-se $3+5$ a divisão mais prática e próxima de um agrupamento em partes iguais (em detrimento de $6+2$), ou seja, dois grupos de quantidades ímpares de semicolcheias somando uma quantidade par de semicolcheias, o que já vimos que configura uma característica básica da música de berço africano: imparidade rítmica (AROM, 1991; SANDRONI, 2001).

Na letra da música, Emicida chega com diversas referências com relação a África e ao Terreiro. O rapper inicia a faixa nomeando os locais que passou enquanto fazia sua viagem-pesquisa em África: “Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois/Marçal, Sambizanga, Calemba dois”, estes que são nomes de bairros periféricos de Luanda, em Angola. Mais adiante, Emicida diz “Que arte é fazer parte, não ser dono”, frase que se relaciona com o valor civilizatório de Comunitarismo (BRANDÃO, 2006), em que a comunidade e a cooperação nela é que geram frutos verdadeiros, o que, por sua vez, se relaciona com uma palavra que o artista vem utilizando nos últimos anos: *Ubuntu*, que é definida por ele como “Eu sou porque nós somos”, ou seja, só há sentido em ser humano se for na comunidade.

“Gente, só é feliz
Quem realmente sabe, que a África não é um país
Esquece o que o livro diz, ele mente
Ligue a pele preta a um riso contente”
(EMICIDA, 2015)

Os versos acima parecem reiterar a força da alegria afro-brasileira, da Esperança negra (LARANJEIRA, 2006), que não deve ser confundida com inocência ou

irresponsabilidade com a realidade que nos cerca, mas como a força pra se persistir, resistir e sobreviver. Por isso, ao dizer “Esquece o que o livro diz, ele mente” ele está evocando um outro valor civilizatório de Brandão (2006) – a Oralidade. Este valor é recorrente nas culturas africanas e, sem sombra de dúvida, nas afrodescendentes, basta olhar as expressões culturais – tradicionais ou atuais – que é possível perceber esta realidade: o repente nordestino, o samba de partido alto, o próprio rap, a estruturação religiosa do Candomblé (que não possui um livro de preceitos), os Sona, que são os desenhos de areia dos povos tchokwe e compõem “um elevado corpus de mitos, fábulas, provérbios e contos” (GERDES, 1987 apud. OLIVEIRA, 2016), entre tantos outros possíveis exemplos.

Então, o rapper se aproxima das religiões afro-brasileiras e diz: “Respeito sua fé, sua cruz/Mas temos duzentos e cinquenta e seis Odu”. Odu é um destino, uma predestinação, que se relaciona com um ou mais Orixás e é utilizado, principalmente, pelo jogo de búzios. E continua: “Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus/Desde então o povo esqueceu/Que entre os meus, todo mundo era deus“, se referindo ao fato de que as religiões de matriz africana não conhecem, por natureza, uma definição de diabo como é presente na visão cristã, da mesma forma como se refere à crença de que todos os praticantes de religiões afro-brasileiras são *filhos de santo*, ou seja, assumidamente carregam uma centelha divina que os aproxima dos Orixás.

Em “Baiana” Emicida demonstra uma grande intimidade com os ritmos baianos, principalmente os provenientes de blocos-afro como o Olodum¹⁵. A música é uma grande demonstração da musicalidade afro-brasileira, já que ela vem se construindo a partir de uma base de rap, de saída não tão “tradicional”, visto que carrega consigo desde o início uma certa contrametricidade, até desembocar em uma polirritmia semelhante às dos blocos-afro. A batida que é a base de toda a música se transcreve da seguinte forma:



Podemos perceber a partir da imagem acima que o ritmo se estrutura de uma maneira quase que totalmente cométrica, com exceção dos pontos circulados em vermelho, que estão em posição “fraca”, ou seja, parte fraca do tempo, porém carregam acentuação, caracterizando-se como um ritmo com traços contramétricos (SANDRONI,

¹⁵ Bloco-afro que faz parte do carnaval baiano.

2001). Por si só isso já se destaca da maioria das produções de rap, principalmente as mais antigas ou as internacionais, de países como Estados Unidos, em que os ritmos tendem a ser cométricos.

O ritmo acima apresenta uma fórmula de semicolcheias um tanto confusa, vejamos: $(2+2)+(2+2)+1+3+3+1$, onde essa primeira semicolcheia “solitária”, representada pelo número 1 na fórmula, é uma pausa e a segunda uma articulação. É uma fórmula confusa justo por causa dessas semicolcheias “solitárias”, pois o mais lógico seria considerar a articulação começando ou terminando com uma acentuação, natural ou não. Com isso voltamos ao mesmo dilema que enfrentamos ao analisar “8”: se considerarmos a primeira semicolcheia solitária como pertencente ao grupo anterior de $(2+2)$, teríamos agora um novo grupo de 5, e a última semicolcheia ficaria como uma articulação de 1 semicolcheia o que, já dissemos, não é algo raro, pois pode se tratar de uma antecipação. Esse novo grupo de 5 semicolcheias então poderia ser dividido em $(2+3)$, resultando em uma fórmula em semicolcheias assim: $(2+2)+(2+3)+3+3+1$, o que se for contado acompanhando a música, se encaixa perfeitamente, pois outros sons da polirritmia articulam nessas divisões. Resolvido isso, concluímos que temos em mãos um ritmo aditivo (SANDRONI, 2001), pois interpola pulsos de valores binários e ternários em sua composição. Esse ritmo transcrito é, conceitualmente, linha-guia de um ritmo contramétrico, de rítmica aditiva e é compreendido dentro do conceito de imparidade rítmica, posto que para suas 16 semicolcheias serem divididas em 2 grupos respeitando seus pulsos binários e ternários, ele só poderia ser dividido, de forma a ficar mais parecido com duas metades iguais, em $9+7$.

Após o primeiro refrão, Emicida abre espaço para que soe um bloco de percussão afro, tocando o seguinte ritmo:

Nesse ritmo tivemos que escrever duas linhas de percussão, uma para as articulações do surdo, e outra para as das caixas e repiques. A linha inferior, referente ao surdo, vê-se uma marcação de pulsos com uma acentuação no segundo tempo de cada compasso (marcado em vermelho), se assemelhando muito com o surdo encontrado no samba do Estácio (SANDRONI, 2001). Vale ressaltar que cada toque do surdo é

precedido por uma antecipação também comum ao Samba carioca. A linha do surdo, nas áreas circuladas, já expõe o compasso como contramétrico, como o Samba é por natureza (embora a música analisada não se trate de um Samba).

As marcações em azul, são para demonstrar a continuidade entre o tempo do final do compasso e o início do primeiro, tornando-se algo cíclico. Acontece que a contagem de tempos pode parecer confusa, caso se conte da maneira como está demonstrado, por isso escrevemos, para fins didáticos, da seguinte forma:

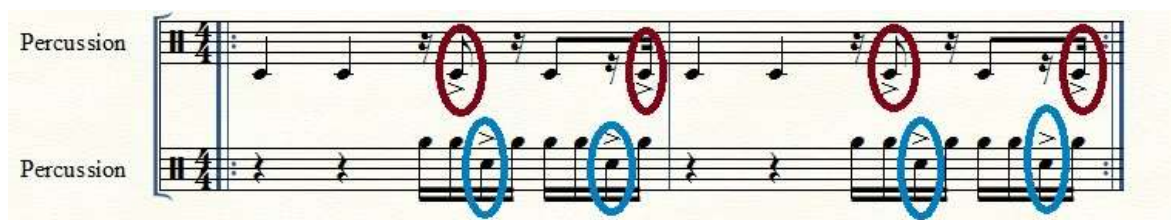
Está em circulado em vermelho o que antes era o fim do segundo compasso e o início do primeiro. Com essa transcrição é mais prático que se faça a contagem dos tempos para que determinemos a fórmula. Como na música a velocidade da pulsação é dobrada, tivemos de fazer uma escolha entre: escrever em outras figuras, as quais não trabalhamos ao longo desse trabalho, ou poderíamos mudar a fórmula de compasso¹⁶ (marcado em roxo) para que seja condizente com a música e se mantenham as figuras às quais já estamos habituados; acabamos optando pela segunda opção. O ritmo da linha superior – das caixas e repiques – continua com um total de 16 semicolcheias, se estruturando da seguinte forma (acompanhar pela primeira imagem): 1+2+3+2+3+3+2, em que o último pulso (2) se soma com o primeiro (1) por se tratar de um ostinato estrito, e isso faz com que, de fato, o fim do segundo compasso soe como se fosse completado pelo primeiro (como na segunda imagem). Se formos dividir essa fórmula acima, conseguiremos dividir em 2 grupos de 8 semicolcheias, perfeitamente. Isso não configuraria um caso de imparidade rítmica. Mas, para verificarmos se realmente se trata de um caso desse tipo, consideraremos a fórmula da segunda imagem unindo assim o pulso de 2 e o de 1 (o que acontece na prática), se tornando: 3+3+3+2+2+3, ou seja, 9+7. Neste caso se configura imparidade rítmica, pois claramente se trata de um ritmo aditivo, sendo a linha superior, das caixas e repiques, uma linha-guia. Linha-guia esta que apresenta um perfil completamente contramétrico, tendo em vista que suas

¹⁶ Fração que indica a estruturação do compasso, ou seja, quantas batidas de quais figuras rítmicas.

acentuações são, em sua maioria, no tempo fraco ou na parte fraca do tempo (marcações em verde).

A linha rítmica do surdo que vimos anteriormente não pode ser considerada uma linha-guia da maneira como estamos tratando aqui, pois não comunga dessa interpolação de ritmos binários e ternários. Porém ela nos leva a uma outra característica importante para nosso trabalho: esse trecho que estamos analisando se trata de uma polirritmia de ritmos complementares (MED, 1996).

A música volta à sua base original, que já analisamos, mas, aos poucos, vai ocorrendo a inserção de instrumentos usados nos blocos-afro da Bahia, como o os repiques e as caixas já citados, ocorrendo como forma de ornamentação, até que na última estrofe da música a polirritmia entra como parte da base, também se repetindo em ostinato estrito:



The image shows two staves of musical notation for Percussion in 4/4 time. The top staff has four measures of music. In each measure, there are two notes: one on the first half of the measure (strong half) and one on the second half (weak half). The notes on the weak half are circled in red. The bottom staff also has four measures. In each measure, there are two notes: one on the first half of the measure (strong half) and one on the second half (weak half). The notes on the strong half are circled in blue. This illustrates a complementary polyrhythm where the two parts are out of phase by half a measure.

Talvez essa adição não modifique a estrutura rítmica da linha-guia que continua sendo a mesma analisada anteriormente, mas sem dúvida essa mudança aumenta o caráter contramétrico do ritmo musical, já que a nova linha de percussão (inferior) é acentuada no exato contratempo (marcações em azul) da acentuação contramétrica (marcados em vermelho) da linha-guia (superior).

No os versos, Emicida também dá especial atenção ao ambiente cultural afro-brasileiro, especificamente baiano. Ele começa: “Baiana cê me bagunçou/Pirei em tua cor nagô, tua guia”, e ao em vez de ele se referir à cor da mulher como negra – algo importante para ele enquanto negro e transmissor da memória dessa etnia, tendo em vista que o Negro, é um pilar das civilizações afrodescendentes (LARANJEIRA, 2006) – ele faz referência às origens dessa cor, na África, sendo nagô uma etnia importante na diáspora africana, que teve papel fundamental na estruturação do Candomblé no Brasil (BARROS, 1999). E a “guia” à qual ele se refere, é o colar de miçangas ou contas que funciona como amuleto, utilizado pelos adeptos de Candomblé e Umbanda.

E continua: “Cê me lembra malê, gosto pra valer/Dique do Tororó, Império Oió/A descer do Orún, bela Oxum”, dizendo que a musa o lembra os malês, que eram negros muçulmanos no Brasil que apesar de serem escravos, não eram submissos e são

os protagonistas da Revolta dos Malês¹⁷. Ele faz alusão ao Dique do Tororó, ponto de turístico da cidade de Salvador, na Bahia, como se traçasse um paralelo entre o ponto turístico e a moça, e parece colocar o Dique do Tororó (e a moça) frente ao Império da cidade de Oió, cidade que levou “a cultura iorubá a pontos distantes da África Ocidental” (BARROS, 1999), ou seja, Império que se expandiu ao longo do território africano, o que põe a musa na posição de realeza, de imponência. E confirma essa realeza quando diz que ela parece descer do Orún, morada dos Orixás, como a bela Oxum, Orixá senhora do rio Oxum e da fertilidade (PRANDI, 2001), algo natural, visto que “entre os seus, todo mundo era deus”, todo mundo é filho de santo, filho de Orixá.

“É o mito em Iorubá, bonito pode pá”, diz ele confirmando a relação da mulher como uma representante da memória afro-brasileira por ser negra, sempre refletindo acerca do valor civilizatório de Ancestralidade (BRANDÃO, 2006), em que a Memória (outro valor civilizatório) é trabalhada como forma de identidade, de busca de si em caminho à autenticidade.

Então ele se refere à Iemanjá:

“2 de Fevereiro, dia da Rainha
Que pra uns é branca, pra nós é pretinha
Igual Nossa Senhora, padroeira minha
Banho de pipoca, colar de conchinha”
(EMICIDA, 2015)

Em que se refere ao dia 2 de Fevereiro o dia de Iemanjá, conhecida como a mãe dos Orixás, a rainha das águas (PRANDI, 2001). Que já foi e é retratada como branca, mas para ele e o povo de santo é negra, mais uma vez reforçando o Negro enquanto valor, pilar das civilizações afrodescendentes (LARANJEIRA, 2006). Tal como a padroeira do Brasil, Nossa Senhora, santa negra que por vezes é sincretizada como Iemanjá. Quando ele se refere a “banho de pipoca”, parece estar se referindo a algum ritual relacionado a Omulu, Orixá senhor das doenças (PRANDI, 2001), tendo em vista que a pipoca é conhecida no terreiro como “flor de Omulu”, e é alimento específica do Orixá. Dessa forma, “Baiana” se torna uma música muito completa no sentido que estamos analisando aqui, pois traz diversos elementos rítmicos e mitológicos que sentido ao nosso trabalho.

Na música são feitas diversas citações e referências aos Orixás e o seu culto. A maior parte delas sempre em um contexto cotidiano, em que ela fazia parte do momento

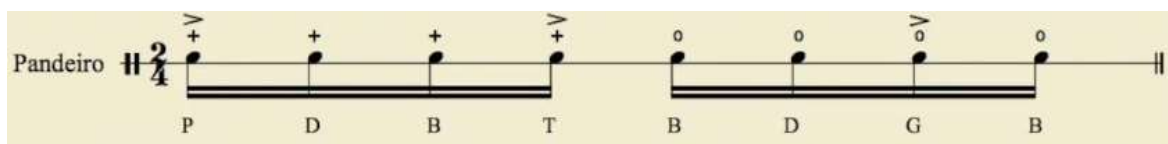
¹⁷ Revolta negra ocorrida em 1985, demandando a libertação de escravos muçulmanos.

sem nenhum tipo de destaque da realidade, sem uma “pausa” para o culto. Isso está dentro do que Brandão (2006) chama de Religiosidade em seus valores civilizatórios, este valor que faz com que a espiritualidade seja vivida a todo instante sem destaques da realidade ou necessidade de outra coisa, material ou ritual, que não seja a própria fé.

A faixa de número 9, intitulada “Chapa”, merece menção principalmente por conta de seu ritmo. Uma característica interessante da faixa é o encontro de dois ritmos brasileiros: a embolada e o samba. Ao longo das estrofes da música, o ritmo básico se apresenta da seguinte forma:



Que é exatamente o ritmo da embolada (VIÉGAS, 2012):



Onde as acentuações de nossa transcrição de “Chapa” coincidem exatamente com as acentuações da embolada.

As marcações em vermelho são para explicitar os tempos de 3 semicolcheias. A fórmula do ritmo da embolada interpola esses valores de 3 semicolcheias com valores de 2 semicolcheias, dessa forma caracterizando uma rítmica aditiva, estruturada de acordo com a seguinte fórmula: 3+3+2, fórmula reincidente na música de herança africana (SANDRONI, 2001). Essa fórmula não pode ser dividida, respeitando-se seus pulsos (3+3+2), em duas metades iguais. Logo, a divisão mais próxima disso seria 3+5, ou seja, a soma de 8 semicolcheias que essa linha-guia apresenta, é dividida em 2 partes ímpares, configurando dessa forma a imparidade rítmica de Arom (1991).

É importante ressaltar que o segundo pulso, de 3 semicolcheias e o último, de 2 semicolcheias, estão sendo articulados no tempo fraco ou na parte fraca do tempo. Isso confirma também a contrametricidade (SANDRONI, 2001) do ritmo da embolada, legitimamente brasileiro.

É no refrão que Emicida encaixa o samba em cima dessa base de embolada, que vem em ostinato estrito (SANDRONI, 2001) ao longo de toda a música, simplesmente

adicionando os instrumentos tradicionais de samba e choro: o violão de 7 cordas e o cavaquinho, além de um coro em uníssono¹⁸, característica corrente nas obras de samba.

Em “Boa Esperança”, o rapper debate muito a cerca de racismo e justiça social. Logo na introdução a música, despeja os versos “Já viu eles chorar’ pela cor do Orixá?”, se referindo ao racismo, mas pra além disso, a maneira como é feita a referência à pele negra, chama a atenção. Mais uma vez o rapper coloca a cor da pele como uma metáfora, e dessa vez ele compara com a cor do Orixá, já evocando, de certa forma, o valor civilizatório afro-brasileiro que Brandão (2006) chama de Religiosidade, conceituado como a prática da religiosidade a todo instante, aqui e agora, consigo e com todos. Mais adiante, Emicida demonstra a importância que dá à Memória (BRANDÃO, 2006), por meio da revolta que a tentativa de roubá-la lhe causa. Acusa: “Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer”, parecendo se referir à mentalidade eurocêntrica que impõe uma verdade “escrita” e ignora a força da Oralidade (BRANDÃO, 2006), fundamental para a transmissão Memória (idem) nas civilizações afrodescendentes, subestimando toda a história, toda Origem (LARANJEIRA, 2006) desse povo.

A faixa seguinte, de número 11, é um texto de Marcelino Freire, poeta pernambucano, interpretado por ele mesmo. Esse texto ele entra em nossa análise não por ser algo criado pelo próprio Emicida, mas por ser uma escolha do rapper, e entendemos isso como uma escolha estética, logo, embora ele não tenha criado os versos, cada um deles é parte da escolha e representam a expressão artística do álbum.

Como o todo a obra nos interessa para análise, segue o texto na íntegra:

“Enquanto Zumbi trabalha cortando cana
Na zona da mata Pernambucana
Olorokê vende carne de segunda a segunda
Ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima
Tá me ouvindo bem?
Enquanto a gente dança no bico da garrafinha
Odé trabalha de segurança
Pegando ladrão que não respeita
Quem ganha o pão que o Tição amaçou honestamente
Enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente
Que não levanta um saco de cimento
Tá me ouvindo bem?
Enquanto o Olorum trabalha como cobrador de ônibus
Naquele transe infernal de trânsito
Ossaim sonha com um novo amor
Pra ganhar um passe ou dois
Na praça turbulenta do Pelô
Fazer sexo oral, anal, seja lá com quem for
Tá me ouvindo bem?
Enquanto rainha Quelé

¹⁸ Quando duas ou mais pessoas ou instrumentos entoam as mesmas notas.

Rainha Quelé limpa fossa de banheiro
São Bongo bungo na lama
Isso parece que dá grana, porque povo se junta
E aplaude São Bongo na merda
Pulando de cima da ponte
Tá me ouvindo bem?
Tá me ouvindo bem?
Tá me ouvindo bem?
Ein, ein, ein? Seu branco safado!
Ninguém aqui é escravo de ninguém!”
(EMICIDA, 2015)

Todo o texto procura explorar o tema do racismo recorrente na sociedade brasileira, buscando trabalhar o valor e a relação do Negro (LARANJEIRA, 2006) em nossa sociedade, característica marcante que Emicida veio trazendo em todo o seu álbum. Para isso, Marcelino utilizou do nome de personagens míticos e representativos do povo afrodescendente, dando sentido aos nossos valores civilizatórios de Religiosidade, Memória e principalmente Ancestralidade (BRANDÃO, 2006), visto que ele representa o negro por meio de seus ancestrais míticos e históricos.

O texto começa citando Zumbi, figura história na luta contra a escravidão e líder do Quilombo dos Palmares, relacionando-o com um cortador de cana, como se dissesse que dentro de todo e qualquer um cortador de cana, há um pouco de Zumbi; talvez, tal como o personagem histórico, querendo sua liberdade. Já Olorokê, também conhecido pelo povo de santo por Okê ou Oquê, é o Orixá das montanhas, serras e colinas (PRANDI, 2001), que agora trabalha como açougueiro. E Odé, também chamado Oxóssi, grande caçador e Orixá protetor das matas e dos caçadores (idem), agora ganha a vida protegendo a propriedade de outrem, responsável por *caçar* ladrões que não respeitam a vida, já dura, de Odé.

Obatalá, conhecido também como Oxalá, Orixá criador responsável por todos os seres vivos do planeta, só tem a glória de criar a casa dos outros, pomposos, que não possuem sequer um calo nas mãos. Isso enquanto Olorum, senhor supremo criador do universo e dos Orixás (PRANDI, 2001), está em cada ou qualquer cobrador de ônibus e Ossaim, senhor das ervas e dos segredos da vida (idem), tem que se prostituir para garantir sua sobrevivência. Enquanto isso, as inúmeras “Rainhas Quelé” (se referindo à Clementina de Jesus¹⁹, comumente chamada de Quelé ou Rainha Ginga) limpam privadas, assim como os Orfeus, que Emicida cita em Mufete: “Louco, tantos Orfeus, trancados/Nos contrato de quem criou o pecado”, pessoas talentosas que não são

¹⁹ Sambista brasileira.

reconhecidas por conta de condições sociais que os impedem de desenvolver e de mostrar seus talentos.

Cada citação dessa, funciona como uma forma Oral de se reavivar a Memória de uma Religiosidade e Ancestralidade mítica, todos três valores civilizatórios de Brandão (2006), relembrando que dentro de cada um de nós, povo brasileiro e por conseguinte, afrodescendente, habitam todos os Orixás e seus respectivos Axés. Assim, ele renega a desigualdade racial e eleva a autoestima das pessoas humildes que cumprem as funções que cada Orixá executa no texto de Marcelino Freire. Dessa forma vem à tona os pilares do Coletivo. de Laranjeira (2006), e o valor de Comunitarismo, de Brandão (2006), com a necessidade de todos se enxergarem uns nos outros; fala de Pragmática, outro pilar de Laranjeira (2006), quando coloca o brasileiro como alguém que precisa agir para sua sobrevivência a qualquer custo; e além disso tudo, quando o autor reconhece no ser humano o Orixá, ele está falando de nada menos que o Axé, a energia vital que habita todos nós e todo o universo (BRANDÃO, 2006); e mais que isso, ele se refere ao Negro (LARANJEIRA, 2006), que é o pilar que valoriza a estética, a força, mas principalmente o ato de ser negro – na pele, sim, mas também de ter herdado as mazelas atribuídas ao longo dos séculos.

“Mandume” é a faixa de número 12 em *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (EMICIDA, 2015). Essa faixa conta com a participação de diversos rappers além do próprio Emicida. Nela há um ritmo que predomina por praticamente toca a música, que é trabalhado com reduções das polirritmias ou adições de outros instrumentos ao fundo. O ritmo que predomina, ao longo de praticamente toda a música, é o na imagem a seguir:

The image shows a musical score for Percussion in 4/8 time, consisting of three staves. The top staff contains a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The middle staff features a simpler, more repetitive rhythmic pattern, with several notes circled in red and some notes marked with blue square symbols containing a right-pointing arrow. The bottom staff shows a basic rhythmic pattern with a few notes and rests. The score is presented on a yellow background.

Por se tratar de uma polirritmia (MED, 2016), optamos por transcrever a música em 3 pentagramas²⁰ diferentes para que ficasse mais didático e, embora tenhamos feito

²⁰ Estrutura de 5 linhas sobre a qual são escritas as músicas.

a transcrição dessa maneira, o pentagrama central é o que mais nos interessa por conter a linha-guia, sendo os demais pentagramas transcritos, partes da polirritmia, assim como diversos instrumentos e passagens que não transcrevemos.

Os trechos circulos em vermelho destacam os pulsos de 3 semicolcheias da música, que predominam na linha-guia da faixa, e só são substituídas no fim do segundo compasso, quando dão espaço para 2 pulsos de 2 semicolcheias. Essa intercalação de pulsos de 3 e 2 semicolcheias já nos direciona à estética musical afro-brasileira, pois categoriza uma rítmica aditiva (SANDRONI, 2001). Sua fórmula, respeitando seus pulsos, fica da seguinte maneira: 3+3+3+3+2+2, totalizando 16 semicolcheias, cuja divisão que torna as duas partes o mais equivalentes o possível, ainda evitando desfazer a estrutura de seus pulsos, é a de 9+7 – o que configura a imparidade rítmica de Arom (1991).

Já os destaques em azul se dão pela presença de acentuações em tempos fracos ou partes fracas de tempo ao longo da música. Todas as marcas se encontram no segundo a cada dois tempos ou na segunda a cada duas divisões de tempo, e isso ocorre em toda a base rítmica transcrita, com exceção do primeiro pulso do primeiro compasso e o segundo pulso do segundo compasso, que estão nos tempos naturalmente, de acordo com a acentuação métrica dos compassos, fortes – ou seja, cométricos. Dessa maneira, as marcações em azul são todas de pontos contramétricos da linha-guia, o que evidencia a predominância dessa característica. Por possuir uma rítmica aditiva, podemos considerar que se trata de uma linha-guia; há a presença da imparidade rítmica na faixa e há a predominância da contrametricidade, portanto, essa base rítmica de fato pode ser compreendida como afrodescendente.

A única variação dessa base musical que não seja necessariamente uma redução ou adição de seus elementos é quando esta base rítmica é substituída pelo ritmo a seguir:



Esse ritmo, hoje, é difundido popularmente como pertencente ao *funk* carioca. Porém, esse modelo rítmico provém de outro lugar: da capoeira e nas religiões de matriz africana, chamado de maculelê. O toque de maculelê é utilizado na capoeira, como uma manifestação cultural dentro da própria capoeira e também é encontrado em pontos de Umbanda como no de Zé Pelintra.

Isso já nos faz intuir que se trata de um ritmo afrodescendente, e a nossa análise vem para investigar esta intuição. Em vermelho, estão marcados os pulsos de 3 semicolcheias. Ao contrário do ritmo analisado anteriormente, os pulsos de 3 semicolcheias não são predominantes. A fórmula do ritmo, de acordo com seus pulsos, que por contar com a interpolação de valores de 3 e 2 semicolcheias considera-se um ritmo aditivo, ficaria: 3+3+2+2+2+2+2, compondo um número de 16 semicolcheias, e, diferente do ritmo transcrito anteriormente ele pode ser dividido em dois grupos de 8 semicolcheias. Dessa forma não se confirma a imparidade rítmica, mesmo que se trate de um ritmo com tradição forte na cultura da capoeira e das religiões afro-brasileiras. Apesar de não se confirmar a imparidade rítmica, esse ritmo não deixa de se comportar como uma linha-guia, tendo em vista que esse ritmo tanto na música analisada quanto no seu uso corrente, sofre variações nestes “pontos de apoio”.

Os acentos estão marcados em azul, justamente nas posições contramétricas, ou seja, no tempo fraco ou na parte fraca do tempo. Contrametricidade esta que convive bem com a cometricidade, embora as articulações cométricas sejam 3 contra 4 articulações contramétricas. O ritmo é bem equilibrado neste sentido, mas ele ainda pode ser considerado contramétrico. Assim o ritmo de maculelê ou de *funk* pode ser, sim, tratado como um ritmo de origem afro-brasileira, mesmo que não se apresente com todas os conceitos que viemos trabalhando.

Outro ponto importante dessa faixa é que ela se comporta, de fato, como uma polirritmia. Em toda sua construção ela apresenta a sobreposição de ritmos e instrumentos sobre as suas linhas-guia. Esses ritmos também aparecem sem necessariamente concordar com os ritmos das linhas-guia ou da pulsação de compasso, na qual inserimos a linha-guia, passando por momentos de polirritmia de ritmos homogêneos e também de ritmos heterogêneos (MED, 1996).

O título da música “Mandume” vem em homenagem a Mandume Ya Ndemufayo, último rei dos Cuanhamas (SASMAN, 2009), indicando que o tema geral da música irá girar em torno da “majestade” que há no Negro. Dessa maneira, a música evoca o valor do Negro, pilar das civilizações africanas de Laranjeira (2006), que busca elevar o *ser* negro e tudo o que isso envolve, de questões humanas e sociais até questões estéticas. Isso parece carregar um pouco do que Laranjeira aponta como Esperança, pilar que simboliza a força interna do Negro africano em superar as adversidades do

cotidiano, e ainda pode-se deduzir que ele provoca a Pragmática, essa agilidade em se prontificar a resolver esses problemas com agilidade e criatividade.

Contudo, os versos são permeados por diversas temáticas, afinal, trata-se de uma composição de vários rappers além do Emicida. Amiri, um desses rappers, traz os seguintes versos: “Apropriação a eras desses tá repleto na história/Mas nem por isso eu defeco na escória/Pensa que eu não vi?/Eu senti a herança de Sundi/Ah tá, não morro incomum/Pra variar, herdeiro de Zumbi”. Nessas linhas o pilar da Origem (LARANJEIRA, 2006), e os valores de Memória e Ancestralidade (BRANDÃO, 2006), são evocados no retratar da percepção das origens das diversas apropriações culturais que são feitas cotidianamente. Ele as percebe ao sentir a herança de Sundi (Sundiata Keita), historicamente um grande imperador e conquistador (SILVÉRIO, 2010), seja na cor, seja nos demais valores civilizatórios que compõem o *ethos* das sociedades afrodescendentes. Percebe tanto na herança de Sundi, quanto na de Zumbi, o grande símbolo da luta pela libertação dos escravos.

Mais à frente Raphão Alaafin se apresenta com os versos: “Cantar pra saudar, negô, seu rei chegou/Sim, Alaafin, vim de Oió, Xangô”, que canta para saudar – como é comum no povo de santo – se identifica como Alaafin de Xangô, ou seja filho do Orixá da justiça (PRANDI, 2001) mas também, historicamente um Alaafin, obá (rei) de Oió (BARROS, 1999) e dessa forma, evocando sua Ancestralidade (BRANDÃO, 2006). Continua: “Oyá, todos temos a bússola de um bom lugar/Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omongwa”, onde pede a Oyá (também conhecida como Iansã), Orixá das tempestades e dos ventos (PRANDI, 2001), já que viaja-se pelo mar, que em detrimento de alguns que buscam viajar para Lisboa, o origem branca do brasileiro, que ela o leve em direção à Omongwa, no Namíbia, África. Essa atitude afirmativa vai em direção aos valores civilizatórios de Memória e Ancestralidade (BRANDÃO, 2006), em que o rapper busca ir em direção ao local de onde seus ancestrais vieram e sua Origem (LARANJEIRA, 2006).

Na faixa seguinte, “Madagascar”, Emicida não faz uso de ritmos afrodescendentes, porém, nos versos ele traz alguns sinais que nos guiam em direção à África. Ao longo da música ele se refere à ilha de Madagascar, no continente africano, como o “Mundão de Odudua, da pele afro”. Odudua é a Orixá senhora da Terra, responsável pela criação do mundo, e o mundo pelo qual foi responsável, foi habitado por gente da *pele afro*, mundo do povo Negro (LARANJEIRA, 2006).

Na música que fecha o álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, “Salve Black”, Emicida chega com outra polirritmia. No início a faixa dispõe de diversos ritmos que no seu decorrer vão se misturando até se transformar em uma massa sonora e, principalmente, rítmica. Porém, há um ritmo que se destaca ao longo de toda a música:



Este ritmo parece uma variação sobre o ciclo do tamborim (SANDRONI, 2001) do qual já falamos aqui. Essa linha rítmica é repetida ao longo de toda a faixa em ostinato estrito, ou seja, sem variações. A linha transcrita acima apresenta tempos de 2 e 3 semicolcheias, embora os tempos de 3 semicolcheias (marcações em vermelho) estejam decompostos em (2+1), na marcação que começa no fim do segundo compasso e termina no início do primeiro, e (1+2) na divisa entre os dois compassos.

Dessa forma o ritmo se solidifica de acordo com a seguinte fórmula: $(2+1)+2+2+2+(1+2)+2+2$, ou seja, $3+2+2+2+3+2+2$. Esta soma totaliza 16 semicolcheias que, respeitando-se os grupos de 2 e 3 semicolcheias, são divididos em $7+9$ ou $9+7$, configurando, dessa maneira a imparidade rítmica (AROM, 1991; SANDRONI, 2001). É interessante notar que, de fato, essa divisão de grupos de semicolcheias é semelhante aos apresentados por Sandroni (2001) em seu livro. Por acontecer essa interpolação de grupos com valores de 2 e 3 semicolcheias, tratamos essa rítmica como aditiva (idem) e, adicionando-se isso ao fato de que essa linha rítmica se repete ao longo de toda a faixa em ostinato estrito, deduzimos que se trata de uma linha-guia (idem).

A última questão que nos falta avaliar é se este ritmo transcrito é cométrico ou contramétrico. As marcações em azul são para identificar os pontos onde há uma acentuação não-regular dentro dos compassos. Com exceção dos primeiros tempos de cada compasso e do segundo tempo, o tempo fraco, do segundo compasso, temos acentuações em toda a linha rítmica.

Isso se explica a partir de Sandroni (2001) que afirma que a noção de tempos fortes é estranha à música de berço africano: “A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais” (SANDRONI, 2001). E, segundo os conceitos do mesmo autor,

concluimos que se trata de uma linha-guia contramétrica, visto que, apesar de apresentar acentuações quase que de fora-a-fora, os tempos “tradicionalmente” fortes, não possuem essa acentuação.

Dentre todos os versos de Emicida na música, os que nos provoca para trazê-los para o nosso trabalho são: “O mundo tá doente, eu mando a rima que sara/Sara e pá, tipo Saravá, firmão?” em que o rapper evoca o poder de cura de seu trabalho. A Palavra (LARANJEIRA, 2006) é um pilar que evoca o poder criador, a palavra, seu som, é tão fundamental quanto o sopro da vida, isso já se relaciona diretamente com o valor civilizatório da Oralidade (BRANDÃO, 2006), que movimenta a memória e transmite o conhecimento.

A afirmação de que sua rima cura, também dá caminho para o que Brandão (2006) chama de Axé, a força vital que habita todas as coisas do nosso mundo. Dando sentido à uma fé, uma Religiosidade (BRANDÃO, 2006) que é vivida em todos os lugares e também na música, na rima que sara que, por sua vez, parece esboçar uma certa preocupação com a sua comunidade, com os seus ouvintes, o que Brandão (2006) chama de Comunitarismo. Isso se confirma quando diz: “sara e pá, tipo saravá”, de onde podemos inferir que ele fala da força curativa dos Orixás e entidades que trabalham nos terreiros.

A última música que será analisada em nosso trabalho é *Yasuke*. Essa faixa foi produzida por Emicida para a apresentação de sua coleção na São Paulo Fashion Week, com o nome LAB Yasuke. Essa coleção foi inspirada majoritariamente na cultura afro-brasileira, mas também traz elementos nipônicos em sua composição.

Yasuke é assim intitulada de acordo com o relato histórico de um negro moçambicano que foi levado ao Japão e lá se tornou samurai, servindo a um senhor feudal e ganhando seu nome *Yasuke* do próprio senhor feudal. Isso serve como fundamentação para a estética da coleção que Emicida lançou na São Paulo Fashion Week, apresentada ao som do *single* sobre o qual nos debruçamos.

No instrumental o rapper demonstra essas mesmas influências. Ele mistura instrumentos tradicionais japoneses com tambores e agogôs afro-brasileiros, além das batidas eletrônicas. Isso por si só já constrói uma polirritmia (MED, 2016) na base sobre

Nos versos da faixa, o rapper ainda evoca um espírito de luta pela libertação e união entre todos os brasileiros, evidenciando a batalha contra o racismo e se posicionando em direção à estética do negro brasileiro, com as saudações do Candomblé e Umbanda, os Orixás, ídolos da história do negro brasileiro e universal, entre outras referências. Isso tudo vem em confluência com a fala do próprio Emicida no “mini-documentário” LAB Yasuke (EMICIDA, 2016b) em que ele fala acerca da sua vontade de “conduzir a criatividade brasileira pra casa”.

Com isso, antes mesmo de entrarmos na análise dos versos, já é possível enxergar o pilar do Negro, de Laranjeira (2006), ou seja, a estética, o valor, a força; junto ao da Origem, sempre buscando personagens históricos, seus heróis e ícones que são ofuscados ao longo da história, coisa que muito se relaciona com o valor civilizatório da Memória de Brandão (2006). Tendo tudo isso em vista, os versos nos chegam:

“Isso é pra afastar todos os maus espíritos, sai! Axé!
Sempre foi quebra de corrente, sem brincadeira
E a sua luta escondida na dança é igual capoeira
Resistência mocada na trança, beleza guerreira
A magia de um talo de arruda que vale uma floresta inteira
Abre o olho maloqueiro, maloqueira
Não dorme de toca
As pessoas são como as palavras
Só tem sentido se junto das outras
Foi sonho, foi rima, hoje é fato pra palco
Eu e você juntos somos ‘nós’,
‘Nós’ que ninguém desata.
A rua é ‘nós’!”
(EMICIDA, 2017c)

A faixa é iniciada com uma criança gritando que o seu propósito é afastar todos os maus espíritos, e pra isso, evoca Axé de forma a consumir a firmeza espiritual. O Axé é um valor civilizatório de Brandão (2006), que evoca a valorização da energia vital do mundo e todos seus componentes e, dessa forma, reconhece e respeita a todos os que são feitos de Axé, ou seja, todo o nosso mundo conhecido.

Sempre houve a Esperança da qual Laranjeira (2006) fala. Dizemos isso pensando que, para haver a luta que Emicida retrata, há de existir, também, a Esperança da vitória, caso contrário haveria banzo²¹ em vez de luta. Assim, sempre houve quebra de corrente, a cada dia uma é corrente é quebrada e percebe-se outra que deve ser quebrada também. Essas correntes são quebradas como sempre foram, na surdina, onde

²¹ Vocábulo que se refere à melancolia dos escravos por serem separados de sua terra natal e sua família. Também é compreendido como sinônimo de depressão.

a capoeira, arte marcial, era escondida em forma de dança, que também pode ser interpretado como um sentido poético da luta negra no Brasil. O mesmo se repete na trança, que também é uma forma de resistência diária e constante, silenciosa e ainda assim contundente no que tem a dizer: “sou negro!”, e isso é tão reforçado, que a estética Negra (LARANJEIRA, 2006) se cristaliza em uma “beleza guerreira”, como diz Emicida.

Com todo o Axé, a Religiosidade (BRANDÃO, 2006) do aqui e agora, sem necessidade de templo ou terceiros, dá potência ao talo de arruda, erva tão cara ao povo de santo. Sua força purificadora tem magia para limpar e proteger tão vasta que chega a valer por uma floresta inteira. Essa é a força da fé, do Axé, do povo guerreiro. Esse é o tamanho da Esperança do Negro (LARANJEIRA, 2006).

Em seguida o rapper traz à tona o Comunitarismo de Brandão (2006) e o Coletivo de Laranjeira (2006), ao dizer que “as pessoas são como as palavras/só tem sentido se junto das outras”, colocando o valor do indivíduo como parte de um todo capaz de construir e transformar, de agir de maneira Pragmática (LARANJEIRA, 2006) para se chegar a um objetivo comum a todos. E ele termina esse verso dizendo que juntos somos nós que não há maneira de desatar, a união do povo guerreiro, seja ele de onde for, de qualquer origem, se fizer parte dessa essência guerreira, é parte dessa força indestrutível, e ele confirma, assinando sua “via do contrato” de união com o ouvinte, voltando ao bordão que o trouxe até onde está, desde “*Triunfo*”: “A rua é nós”.

Os versos persistem:

“Etiópia, Guerra Fria, razão no breu
Eu usei meu rancor,
Munição pesada no meio da selva, deu
Passagem pro amor,
Criança sorrindo no meio da relva, Deus
Juntei todas cor,
Qual outro arco-íris surgiu dessa merda, meu?”

Dinheiro nóiz gosta igual Peri,
Alto, tomamo de assalto
Do topo do ranking mais triste da city
Pro topo do palco
Vermelho Xangô, fogo,
A esperança é álcool
Sonho de Clementina,
Sonho de Zumbi
Esse é o sonho de Malcolm”
(EMICIDA, 2017c)

Laranjeira (2006) coloca a Origem como um pilar da civilização africana e afrodescendente, em que a África, a *mama* África, representa a origem de todos os seres

humanos e principalmente dos Negros, lugar ao qual devemos estar sempre prestando atenção, já que é parte de nossa essência. Partindo desse ponto, a Etiópia parece ser referência para a cor da pele, para negros aqui mesmo no Brasil, a partir de uma possível origem geográfica. Essa Etiópia no Brasil, vive uma Guerra Fria todos os dias, que chamamos: racismo. Racismo esse que a maior parte do Brasil não enxerga, pois está sob o véu do mito da igualdade racial e da mestiçagem.

Em seguida faz um relato: com seu rancor, rancor da condição social que vivia, da marginalização dos pobres, abusos sobre os marginalizados, da exclusão e do mesmo racismo que estamos falando, ele abriu caminho – por meio de seu rap – para hoje, espalhar o amor e a união, pra que possa, hoje, ter uma atitude educadora e conscientizadora dos que estão abandonados, como ele foi. Hoje ele se orgulha de ter “juntado todas as cor”, ou seja, uniu brancos, negros, homens, mulheres e é possível afirmar que isso também se refere à comunidade LGBT, cuja bandeira é arco-íris. Mais uma vez exaltando o Comunitarismo, a Circularidade (BRANDÃO, 2006) e o Coletivo (LARANJEIRA, 2006).

Assim ele foi do “ranking mais triste” da cidade, pra cima do palco, onde tem a oportunidade de espalhar sua atual mensagem de amor e união. Pra isso ele teve de assumir em si, sua faceta de majestade e guerreira, visto que evoca Xangô, Orixá rei, senhor dos trovões, do fogo não domado pelo ser humano e da justiça (PRANDI, 2001), rei guerreiro senhor do império de Oió (BARROS, 1999), cujo fogo, ou seja, sua luta pela justiça e pela autoestima do Negro, é alimentado pela Esperança (LARANJEIRA, 2006), que é como combustível, álcool, para essa luta. Esse álcool é a Esperança de que Laranjeira (2006), é essa a Esperança deixada pelos sonhos de Clementina de Jesus, Zumbi dos Palmares e Malcolm X, negros que lutaram pelo povo Negro e sua libertação em diversos níveis.

E encerra:

“O negro é lindo
E desde de Jorge Ben
No meu alforje tem,
Filme mais de cem
Pose, Kodak, Leica, Fuji
Tudo pra que eu,
Hoje 'regaçasse' igual
Doze por Angola, Jeje e Keto
Fiz com a passarela
O que eles fez com a cadeia
E com a favela
– Enchi de preto

Bendito, louvado seja,
Bendito, louvado seja”
(EMICIDA, 2017c)

O Negro é lindo, e desde o Jorge Ben (Jor), que é um grande pesquisador da estética negra na música, essa forma de se enxergar o Brasil e o negro brasileiro ganha força. É o pilar “Negro”, das sociedades africanas e afrodescendentes de Laranjeira (2006), que se demonstra forte e fundamental na luta pela autoestima do negro no Brasil. Tudo isso serve de alimento para a estética, para a poética de Emicida, pra que ele, hoje, “regaçasse” igual, pra que ele se tornasse um exemplo e líder na luta contra as opressões que o negro brasileiro sofre calado todos os dias e, constantemente, sofre sem ter conhecimento. São doze versos por Angola, Jeje e Keto, as três maiores nações de Candomblé, são em homenagem ao povo de santo, que sintetizam todos os valores civilizatórios e pilares de Brandão (2006) e Laranjeira (2006). E como líder, ele mostra sua atitude de guerrilha: fez com a passarela, em seu desfile, o que “eles”, o Estado que abandona, o poder econômico que gira em torno das mesmas famílias há séculos, fizeram com a cadeia e com a favela – *encheu de preto*. Bendito, louvado seja.

6. TAMBORES DE PELE E DIGITAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise dos álbuns *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* e *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, a afirmação de que Emicida se propõe a “porta-estandarte” da história, cultura e estética negra não é surpreendente. Principalmente tendo em vista todos as noções trabalhadas até aqui.

Emicida não se mostra receoso em hastear tal bandeira. Ele o faz de diversas maneiras: sempre evocou o nome dos Orixás, desde *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe*, fez disso algo cada vez mais constante; então passou a usar o colar de contas, a guia, de Ogum; em seguida, reviveu nomes da história negra e africana, literalmente e simbolicamente por meio das tranças que utilizou; enfim, foi em direção à sua Origem (LARANJEIRA, 2006); até que lançou uma coleção de moda inspirada na estética negra, e “encheu a passarela de preto”. Conquistou mais esse espaço. E tudo isso não parece ser um discurso acidental, visto que seus poemas, as obras analisadas, dão sustentação para essa postura.

O rapper trabalha ostensivamente em suas letras os pilares da civilização africana enumerados por Laranjeira (2006), tal como os valores civilizatórios formulados por Brandão (2006). Essas categorias vêm no sentido de ajudar a caracterizar o *ethos* afro-brasileiro que, por sua vez, é a forma que a *arkhé*, a energia mítica-ancestral se manifesta no cotidiano, ligando o presente à origem.

Dentre os tantos pilares e valores dos quais Emicida se utiliza de forma poética ao longo das obras analisadas, ele parece ter uma relação muito forte com a ideia de Origem (LARANJEIRA, 2006), bem como a de Memória (BRANDÃO, 2006). Parece ser claro para o artista que não há como se combater o racismo e os preconceitos diários que os negros sofrem no Brasil, sem o reacender da autoestima da população negra, bem como sua história, por vezes omitida e marginalizada. Isso nos leva de encontro ao pilar da civilização africana, que Laranjeira (2006) chamou de Negro, que caracteriza-se pela tendência nas sociedades afrodescendentes de, em algum momento, buscar valorizar o ser negro, com toda a carga simbólica, religiosa, cultural e estética que isso possa significar.

Outro ponto importante e recorrente no discurso de Emicida é o da união. Desde *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, o rapper faz o uso em suas comunicações públicas da expressão *Ubuntu*, esta que vai no nome da faixa que encerra o álbum referido – “*Ubuntu* Fristili”. Esta expressão significa “eu sou porque nós

somos”, noção que trabalha de maneira nem sempre literal em sua obra. Essa postura remete, sem dúvida, ao que Laranjeira (2006) nomeou Coletivo, pilar que expressa a noção de “família alargada”, uma família que extrapola a hereditariedade e considera parte de si seres da comunidade da qual é cercada. Este pilar faz paralelo com o valor civilizatório que Brandão (2006) chama de Comunitarismo.

Partindo dessas e outras evidências textuais que encontramos em nossa análise, ou seja, incluindo as diversas referências mitológicas e rituais ao Candomblé e Umbanda que Emicida faz em sua obra, é plenamente possível afirmar que seu trabalho exercita a *arkhé negra*, a energia mítica que dá sentido ao *ethos* presente em sua obra, ligando a sua arte contemporânea às divindades que cita. E todos os pontos levantados ao longo deste trabalho não se afastam das evidências encontradas nas análises dos ritmos.

Em contato com os conceitos da etnomusicologia que trouxemos a partir de Arom (1991), Mukuna (1978) e Sandroni (2001), percebemos o quão fundamental são as linhas-guia para a noção de ritmo africana, uma vez que nelas se encontra boa parte da razão de sua complexidade sonora: a interpolação de valores de 2 e 3 semicolcheias como duração de seus pulsos. Dessa forma, tomamos a decisão de transcrever os ritmos que girassem em torno desse conceito de linha-guia e os outros que, junto a ele, formassem uma polirritmia, característica à qual não podemos renegar quando falamos de música afrodescendente.

Assim fizemos diversas transcrições, sempre que a música apresentava a intenção de soar africana ou afro-brasileira, de forma que nos aproximamos de resultados que nossa intuição já indicava: a maioria das músicas que aspirava a estética negra comungava dos conceitos que trouxemos e utilizamos como forma de medir sua *ancestralidade* sonora. Essa conclusão se torna ainda mais apropriada frente às referências musicais as quais os ritmos transcritos remetem, como por exemplo os ritmos de toques religiosos de Umbanda e Candomblé, o maracatu, bem como a kizomba africana e tantos outros que falamos no corpo do trabalho.

Os instrumentos utilizados e a forma que são usados também são evidências da inspiração negra das faixas analisadas. O uso constante do agogô como marcador da linha-guia, tanto quanto o tamborim, nos remetem ao ambiente religioso do Candomblé e Umbanda que utilizam o agogô, como no samba, cujo tamborim marca uma célula rítmica constante. Outra evidência importante é a repetição das linhas-guia em ostinato estrito (SANDRONI, 2001), repetição comum no ambiente musical brasileiro. Isso se

soma à presença dos diversos tipos de tambores, digitais e *de pele*, atabaques, caixas e outros.

Tendo tudo isso em vista é difícil negar a relação entre o trabalho de Emicida e a música sacra afro-brasileira e a música negra brasileira. Quanto mais há essa busca pela estética, pela expressividade, mais o artista se aproxima da riqueza que habita na alma do povo de santo, e principalmente do povo negro. Quanto mais ele se envereda em conhecer o ambiente musical e cultural africano *in loco*, mais ele tem a chance de entender as expressões brasileiras na música e na arte como um todo. Ao ir nessas direções, Emicida se coloca na jornada de reviver no rap, linguagem atual e contemporânea, a majestade mítica do negro brasileiro, já que ele trabalha no sentido de elevar a autoestima e de revalorizar a cultura nacional, comumente banalizada e colocada de lado frente aos produtos culturais estrangeiros bem-empacotados, de aparência pomposa, que desembocam no Brasil.

É nesse sentido que a obra de Emicida é ancestral. É ancestral por se aproximar do *ethos*, da forma expressiva, da estética do negro. Por conseguinte, se aproxima da imagem e aura mítica que dá razão a esse *ethos*, se aproxima da origem e energia mítica da *arkhé*. É ancestral por, como no ritual do Axexé (LUZ, 2008), lembrar os nomes, os sons, os valores e a estética negra que vem sendo construída há séculos no Brasil. É ancestral por fazer, dessa maneira, uma ponte entre a cultura negra brasileira contemporânea com a que desembarcou dos negreiros no século XVI e, a duras penas, se solidificou. É ancestral por continuar lutando com resistência para um dia ver essa faceta de nossa cultura valorizada como deve verdadeiramente ser.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AROM, SIMHA. **Structural Principles and Their Application**. In: African Polyphony & Polyrythm: Musical Structure and Methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BARROS, JOSÉ FLAVIO PESSOA DE. A Fogueira de Xangô O Orixá do Fogo: Uma Introdução à Música Sacra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: UERJ. Intercon, 1999.

BITTENCOURT, BRUNA. Sobre rap, corte e costura. São Paulo: Revista Trip, 2016. Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-leva-o-rap-e-a-periferia-para-o-spfw-e-faz-historia-na-moda-nacional-junto-o-irmao-com-fioti>>. Acesso: 13 fev. 2017.

BLOODYPOP. Emicida no Jô Soares. 2009. Disponível em: < [https://bloodypop.com/2010/09/10/emicida-no-jo-soares/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+bloodypop+\(Bloody+Pop\)](https://bloodypop.com/2010/09/10/emicida-no-jo-soares/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+bloodypop+(Bloody+Pop))>. Acesso: 13 fev. 2017.

BONGO. Roça de Jindungo. Portugal: VIDISCO, 1997. 1 disco compacto (42 min.): digital, estéreo.

BRANDÃO, ANA PAULA. Valores e referências afro-brasileiras. In: Saberes e fazeres, v.3 : modos de interagir .Rio de Janeiro : Fundação Roberto Marinho, 2006.

EMICIDA. Agora é Tarde: Entrevista [out. 2011]. Entrevistador: Danilo Gentili. São Paulo: Band, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9gTSyiNiiY>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. De Frente com Gabi: Entrevista. [out. 2011]. Entrevistador: Marília Gabriela. São Paulo: SBT, 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRt8IytaN3A>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. Histórias do Rap Nacional – Emicida: Entrevista. [fev. 2016]. Entrevistador: Ronald Rios. São Paulo: TV Gazeta, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gkWIDzSbo8>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. LAB Yasuke. 2016b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nkefFzfYTTQ>>. Acesso: 24 abr. 2017

EMICIDA. O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. 1 disco compacto (51 min.): digital, estéreo.

EMICIDA. Programa do Jô: Entrevista [set. 2010]. Entrevistador: Jô Soares. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CB21WnZZhhg>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. Programa Freestyle: Entrevista [set. 2016]. Entrevistador: Marcilio Gabriel. São Paulo: Programa Freestyle, 2016c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mdr3rXS3Npw>>. Acesso: 17 fev. 2017.

EMICIDA. Provocações: Entrevista [ago. 2011]. Entrevistador: Antônio Abujamra. São Paulo: TV Cultura, 2011c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-v3tSameGE0>>. Acesso: 17 fev. 2017.

EMICIDA. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. 1 disco compacto (51 min.): digital, estéreo.

EMICIDA. Studio62 Bate Papo: Entrevista [set. 2014]. Entrevistador: Desconhecido(a). São Paulo: Studio62, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hlS8>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. Website. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://emicida.com/>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. Emicida In: Wikipédia, a enciclopédia livre. 2017b. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>>. Acesso: 13 fev. 2017.

EMICIDA. Yasuke (Bendito, Louvado Seja). *Yasuke (Bendito, Louvado Seja)*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2017c. (5 min.): digital, estéreo.

FIÓTI, EVANDRO. Quilombo TV: Entrevista. [mai. 2010]. Entrevistador: Desconhecido(a). São Paulo: Quilombo TV, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FcnQnvzDSsY>>. Acesso: 13 fev. 2017.

FIÓTI, EVANDRO. Website. São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.fiotioficial.com>>. Acesso: 13 fev. 2017.

LARANJEIRA, PIRES. Para uma teoria da civilização africana. Comunicação apresentada em Londrina, 2006.

LEMO, EDUARDO. Emicida está no Manos e Minas da TV Cultura. 2011. Disponível em: <<http://www.tvtelinha.com/manos-e-minas-tc-cultura-emicida/13176/>>. Acesso: 17 fev. 2017.

LUZ, MA. Cultura negra em tempos pós-modernos. 3 ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MED, BOHULMIL. Teoria da Música. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

MUKUNA, KAZADI WA. O Contato Musical Transatlântico: Contribuição Banto à Música Popular Brasileira. Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1978.

OLIVEIRA, ALAN SANTOS DE. Sankofa: A circulação dos provérbios africanos – oralidade, escrita, imagens e imaginários. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

PAULUSSI, ERIK. Emicida critica a moda nacional: "Não reconhece a diversidade étnica do país". São Paulo: GQ Brasil, 2016. Disponível em:

<<http://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2016/03/emicida-critica-moda-nacional-nao-reconhece-diversidade-etnica-do-pais.html>>. Acesso: 13 fev. 2017.

PEREIRA, MARCO. Ritmos Brasileiros. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007.

PRANDI, REGINALDO. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REDAÇÃO. Divulgada lista de indicados ao VMB 2009. São Paulo: Revista Rolling Stone, 2009. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/divulgada-lista-de-indicados-ao-vmb-2009/>>. Acesso: 17 fev. 2017.

REDANDÁ, LUNZO. Redandá – Candomblé Angola. A Barca. São Paulo: Independente, 2007. 1 disco compacto (78 min.): digital, estéreo. Coleção Turista Aprendiz.

SANDRONI, CARLOS. Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, M. DEOSCOREDES; SANTOS, JUANA E. A Cultura Nagô no Brasil: Memória e Continuidade. Salvador: Mimeo, 1985

SANTOS, YASMANE. Clase de kizomba para percusionistas. Drum and congas. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HIIIDmdDg>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

SASMAN, CATHERINE. Namibia: Mandume Ya Ndemufayo - Reformer and Fierce Fighter (1894-1917). 2009. Disponível em: <<http://allafrica.com/stories/200907130091.html>>. Acesso: 17 de abril de 2017.

SILVÉRIO, VALTER ROBERTO. História geral da África, IV: África do século XII ao XVI. Brasília : UNESCO, 2010.

VIÉGAS, JÚNIOR. Embolada. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cHMO5KsnNp4>>. Acesso em: 05/04/17.