

Pedro Meira Monteiro
Princeton University
E-mail: pmeira@princeton.edu



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Orfeu nas quebradas: Emicida modernista

Orpheus in the Quebradas: Modernist Emicida

Orfeo en las quebradas: Emicida modernista

Meira Monteiro, P. Orfeu nas quebradas: Emicida modernista. *Revista Eco-
Pós*, 28(3), 252–275. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28567>

RESUMO

O documentário *AmarElo* (2020), lançado às vésperas do centenário da Semana de Arte Moderna e em meio à pandemia, propôs uma nova linhagem para o movimento modernista no Brasil. As quebradas seriam a fonte de um encantamento órfico, como se delas emergisse, à meia luz, uma toada abrangente e porosa a carregar consigo os desafios da população negra e periférica, que guardaria o segredo nem sempre confessado da força da imaginação modernista. Neste artigo, analiso a releitura de 1922 proposta por Emicida e como, em *AmarElo*, os grandes debates sobre o marco nacional são relidos à luz de uma agenda contemporânea. Ao fim, a pergunta é se, em tempos de luta identitária e reversão democrática, seria ainda possível pensar a comunidade nacional como composição heteróclita e cosmopolita, assim como formulada por um dos mais líricos rappers que o Brasil já produziu.

PALAVRAS-CHAVE: *Modernismo; Emicida; Orfeu; Semana de Arte Moderna; Rap.*

ABSTRACT

The documentary *AmarElo* (2020), released on the eve of the centenary of the Modern Art Week and in the midst of the pandemic, proposed a new lineage for the modernist movement in Brazil. The Quebradas — the urban outskirts — would serve as the source of an Orphic enchantment, as if from them emerged, in half-light, a broad and porous melody carrying with it the challenges of the Black and marginalized population, which would safeguard the not always confessed secret of the strength of modernist imagination. In this article, I analyze Emicida's reinterpretation of 1922 and how, in *AmarElo*, the major debates surrounding the national framework are revisited in light of a contemporary agenda. In the end, the question is whether, in times of identity struggles and democratic reversal, it is still possible to think of the national community as a heterogeneous and cosmopolitan alignment, as envisioned by one of the most lyrical rappers Brazil has ever produced.

KEYWORDS: *Modernism; Emicida; Orpheus; Week of Modern Art; Rap.*

RESUMEN

El documental *AmarElo* (2020), lanzado en vísperas del centenario de la Semana de Arte Moderno y en medio de la pandemia, propuso una nueva genealogía para el movimiento modernista en Brasil. Las *quebradas* serían la fuente de un encantamiento órfico, como si de ellas emergiera, en penumbra, una tonada amplia y porosa que cargara consigo los desafíos de la población negra y periférica, la cual guardaría el secreto — no siempre confesado — de la fuerza de la imaginación modernista. En este artículo analizo la relectura de 1922 propuesta por Emicida y cómo, en *AmarElo*, los grandes debates sobre el marco nacional son revisitados a la luz de una agenda contemporánea. Al final, la pregunta es si, en tiempos de lucha identitaria y de reversión democrática, aún sería posible pensar la comunidad nacional como una composición heteróclita y cosmopolita, tal como la propone uno de los raperos más líricos que Brasil ha producido.

PALABRAS-CLAVE: *Modernismo; Emicida; Orfeo; Semana de Arte Moderno; Rap.*

Submetido em 17 de julho de 2025.

Aceito em 14 de outubro de 2025.

Introdução (O modernismo contra si mesmo)

Para um senhor de mais de cem anos, o modernismo paulista pode ainda parecer bastante jovial, embora não por uma característica que lhe seja intrínseca. Diferentemente, são as leituras do modernismo que se tornaram mais plurais e leves — talvez mais dialógicas — nos últimos anos.

Escrevo do ponto de vista de alguém que iniciou seus estudos na universidade pública brasileira no final da década de 1980, e que, portanto, não apenas viu um meio acadêmico muitíssimo menos diverso do que hoje, como ainda se educou ouvindo histórias sobre documentos escondidos, ciúmes e incompreensões, como se houvesse um grande complô para proteger e valorizar a qualquer custo os jovens modernistas de São Paulo, apagando tudo que não estivesse na linha virtuosa de suas especulações estéticas.

Hoje em dia dá uma preguiça imensa, macunaímica mesmo, pensar nessas polêmicas, muitas delas um tanto fantasiosas. Talvez seja seguro dizer que atualmente ninguém, ao menos seriamente, se escandaliza em pensar num Mário de Andrade negro ou gay, assim como se tornou quase moeda corrente propor a crítica das idealizações produzidas pelo modernismo, especialmente a de um passado afro-brasileiro — idealização elaborada, como se sabe, de um ponto de vista majoritariamente branco e conectado à situação privilegiada dos donos do negócio cafeeiro.

Se a presença escassa de intelectuais negras e negros no cenário de 1922 é um fato, a ausência de intelectuais indígenas é ainda mais flagrante. A grande virada das lentes de leitura do modernismo, em especial na sua vertente afro-indígena, é uma conquista do nosso tempo, muito especialmente de intelectuais indígenas, negros, negras e *negres*.

Penso, por exemplo, no grande intérprete do modernismo no Brasil que foi Jaider Esbell, artista que, cedo demais, foi viver o brilho inútil das estrelas. Sua visão de Macunaíma, com a suposição de que sua apropriação por Mário de Andrade fora fruto de uma malandragem *do próprio personagem*, é um dos mais iluminadores comentários sobre a dinâmica cultural cosmopolita que sustenta a leitura agonística do autor de *O Banquete* (Esbell, 2018; Goldemberg *et al.*, 2019).

A leitura do modernismo no Brasil é hoje impensável sem as inúmeras atividades que aconteceram em torno de 2022, por conta das comemorações e também das críticas ao

centenário da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Abordagens que se espalharam por exposições, traduções, experimentos artísticos, teatro, ensaio, artigos de imprensa etc. Já não é mais possível confundir o modernismo brasileiro com o modernismo paulista — este último, por si só, marcado por uma heterogeneidade que revela tanto sua força quanto seus limites. Reconhecer essa distinção é fundamental para compreender a pluralidade de vozes, regiões e matrizes culturais que compõem o modernismo no Brasil. Seria preferível falar de *modernismos*, no plural¹.

Convém, no entanto, criticar o modernismo paulista utilizando suas próprias armas. Para dizê-lo de outra forma — atenta ao debate contemporâneo da teoria social —, o próprio modernismo, nos seus cem anos, enseja uma crítica *reflexiva*, sendo que ele mesmo, como movimento cheio de contradições e limites, provê os instrumentos para uma abordagem que, no fundo, é uma forma de autocrítica. Usar o modernismo contra si mesmo é honrá-lo, fazendo justiça a seus personagens e proponentes.

1. O contexto de *AmarElo*

Dirigido por Fred Ouro Preto e estrelado por Emicida, o documentário *AmarElo* integra uma ampla frente de iniciativas homônimas, cuja origem remete ao álbum de 2019. O título do disco foi inspirado num poema de Paulo Leminski (“amar é um elo/ entre o azul/ e o amarelo”) e sua capa traz uma fotografia de Claudia Andujar realizada em seu trabalho com os Yanomami. Após o álbum, houve o concerto registrado no Theatro Municipal de São Paulo, hoje disponível, assim como o documentário, na plataforma Netflix. Por volta da mesma época, foi lançado o podcast *AmarElo Prisma*, que retoma e expande questões abordadas no documentário. Todo esse conjunto de produções esteve sob responsabilidade da Laboratório Fantasma, então produtora de Emicida e Fiote (Emicida, 2019; *AmarElo*, 2020; *AmarElo*, 2021; *AmarElo*, 2023).

¹ Dentre muitas outras manifestações à roda de 2022, penso numa peça como *O Banquete*, encenado pela Companhia Ensaio Aberto do Rio de Janeiro em 2024 (Vianna, 2024); a exposição *Contramemória*, no Theatro Municipal de São Paulo, no ano do centenário da Semana de Arte Moderna (Ayer, 2022; Barros, 2022); o trabalho cênico coletivo e multirregional que resultou em *Makunaimã* (Golbemberg et al., 2019); *Macunaíma Ópera Tupi*, de Iara Rennó, que em 2019 ganhou uma nova versão teatral acentuadamente afro-indígena (Rennó, 2019); e a exposição casada *Modernismo expandido e Ilê Funfun: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim*, no Museu Nacional da República, em 2022, em Brasília (Moreno, 2022).

O documentário trata da tomada do Theatro Municipal de São Paulo por uma população majoritariamente negra e periférica, historicamente excluída daquele espaço. Ao reconstruir a genealogia do movimento modernista paulista, o filme expande suas raízes, revelando insuspeitadas origens negras daquele lugar e seu entorno.

Trata-se da história do centro de São Paulo, desde os tempos coloniais até o presente. Nessa trama, tudo se revela poroso: a geografia urbana se entrelaça com uma geografia sentimental, onde ruas, praças e edifícios guardam não apenas marcas materiais, mas também afeto, memórias e disputas simbólicas. Mas Emicida não é Mano Brown. A poética dura e reta que retrata a zona sul da cidade, ou o Capão Redondo, cede espaço à zona norte e se torna mais leve, mas nem por isso menos aguda. Trata-se de outra Pauliceia, forjada no contraste entre a periferia e as demais zonas da “*cosmópolis* cidade de São Paulo”, como se ouve na narração em off, na voz de Emicida (AmarElo, 2020).

O cosmopolitismo, no caso, tem a ver com um senso de mistura que só é possível a partir da periferia, embora não haja aí qualquer canto das sereias de um suposto encontro incruento entre segmentos da metrópole. Sobreviver à violência é uma forma de cosmopolitismo que obriga o indivíduo e os grupos a uma leitura altamente seletiva e inteligente do mundo, ensejando uma compreensão que se aprofunda e se sofisticava muito mais do que no caso de alguém que se limita ao espaço central da *urbs*. A circulação pelos espaços, pelos gostos e por entre as classes sociais, é o vetor de um cosmopolitismo que, glosando Silviano Santiago (2004), vem do pobre. Nesse caso, a própria noção de “dependência” cultural se torna mais complexa, porque na condição subalterna não se obedece a um padrão normativo único, o que posiciona a “diferença” no centro do debate sobre a cultura (Botelho; Hoelz, 2024, p. 432).

Evidentemente, esse cosmopolitismo se aplica tanto a Brown quanto a Emicida. Mas algo se transformou nos quinze anos que separam o nascimento de um e outro. As arestas com que se enquadra e enfrenta o mundo são diversas, e talvez seja justo dizer que a visão de Emicida é mais afastada, capaz de maior reflexividade. Não se trata aqui de emitir um juízo de valor: ambos são gigantes da cultura brasileira, com contribuições notáveis no âmbito da literatura. Mas Emicida dá um nó na velha polêmica sobre o “fim da canção” (Silva, 2009; Oliveira, 2015), justamente por ser um rapper lírico.

Ora, quem se interessa por poesia sabe qual é o mitologema com que jogo aqui: Orfeu, sua *lira* e o espaço intersticial que ele habita, insatisfeito com a perda de um objeto que, ao mesmo tempo, deseja e sabe ser irrecuperável.

Na trama narrativa de *AmarElo*, personagens conhecidos e anônimos são evocados para reafirmar a veia negra que dá vida à cultura paulistana. Raça, gênero, necropolítica e as discussões sobre o popular informam a lente que passeia pela cidade e pela história, e o faz mobilizando um repertório que é também uma sorte de releitura do modernismo centenário, filtrado pela rica pesquisa documental de Felipe “Choco”, observador atento da ascensão do hip hop na cena cultural (Campos, 2020).

Para desenvolver o argumento que proponho, concentro-me em uma parte específica do documentário, a fim de interpelar a maneira como nele se discutem os marcos culturais da modernidade paulistana e brasileira. O objetivo é compreender a montagem fílmica a partir das escolhas narrativas, dos arquivos mobilizados, do vocabulário empregado, bem como do ritmo e da cadência com que ideias e imagens se enovelam. Em suma, procuro atentar para o plano que confere unidade ao álbum *AmarElo* e ao concerto realizado no Theatro Municipal de São Paulo, no início de 2020, em que a figura de Orfeu desempenha papel decisivo.

AmarElo pode ser visto como uma avaliação dos impasses gerados pela crise democrática, em torno da qual se equacionam, ainda hoje, de forma dramática, as demandas por direitos e as reações que elas suscitam. Sem compreender tais reações, não se explica, afinal, o surgimento de um novo tipo de fascismo no Brasil — resposta direta ao campo ampliado da cidadania inaugurado pela Constituição de 1988. A literatura crítica dedicada ao fenômeno da regressão democrática, no Brasil e no mundo, já é vasta; detenho-me aqui na noção de que, ao ser liberada, a vilania instaura uma atmosfera bélica, em que ambições e bravatas individualistas não encontram qualquer freio (Rocha, 2023). É nesse contexto que a releitura da história, em busca de matrizes coletivas, ganha intensidade.

Ainda que as datações sejam imprecisas, foi no período pós-ditadura que se montou o palco de um ensaio democrático, posteriormente interrompido por um ciclo de experimentos autoritários que se estendeu por pelo menos uma década, entre 2013 e 2022. Uma maneira de revisitar os momentos mais agudos dessa crise é justamente observar o que *AmarElo* propõe.

O bardo da zona norte paulistana é um intérprete do Brasil não apenas na sua contemporaneidade, mas também em relação à larga duração de sua história colonial e pós-colonial. Em *AmarElo*, conjugam-se as interpretações clássicas do país, enquanto se lança um repto a um modernismo que foi fiel herdeiro do primitivismo das vanguardas europeias.

A objetificação do mundo negro pelas vanguardas mundo afora encontrou, no Brasil da década de 1920, jovens intelectuais, em sua maioria brancos, dispostos a projetar o horizonte de uma modernidade nos trópicos. Mas, como bem sugere a poesia negrista a partir daquela época — e o mesmo se daria na pintura e na música —, o negro era uma inspiração sempre prestes a ser engolida pela idealização artística.

Sintomaticamente, Mário de Andrade é o “nosso modernista favorito” no documentário (*AmarElo*, 2020), num flerte com a dupla face — cosmopolita e nacionalista — do pensamento do autor de *Macunaíma*. Na animação a cargo da equipe liderada por Felipe Macedo, e com o documentário já mais adiantado, Emicida viaja pelo tempo e deposita seus óculos sobre uma mesinha. É o próprio Mário quem então aparece e encontra os óculos do rapper, passando a usá-los (*AmarElo*, 2020). Tudo como se o ditado iorubá lembrado no início do filme — “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” — reorganizasse a genealogia do modernismo paulista, ou como se Jorge Luis Borges aparecesse sem ser convidado, dizendo que o precursor é aquele que vem depois...

AmarElo tensiona o sonho de uma unidade da “cultura brasileira”, cifrada na defesa do “neo-samba” por Emicida — matéria que mereceria estudo à parte². A epígrafe do documentário, a propósito, vem do “Prefácio Interessantíssimo” da *Pauliceia desvairada*, de 1922: “Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou [...]” (Andrade, 1922, p. 7-8).

² A aproximação entre samba e rap é postulada, no documentário, a partir de um insight de Oga Mendonça, que escutara, em “Pequenas alegrias da vida adulta”, um “tempero que o rap visitava pouco”, isto é, o samba-rock (*AmarElo*, 2020). Uma vez desvendado o tempero do novo prato, voltam-se os ouvidos para “essa micro-África da Pauliceia desvairada mais conhecida como zona norte de São Paulo”. A fusão entre os gêneros aparece por meio de imagens de arquivo de uma apresentação do The Brothers Rap. A hipótese é que diversos artistas, inclusive os Racionais MCs, foram “diluindo a coisa estadunidense e mostrando que é impossível passear pelo caldeirão cultural do Brasil sem ser influenciado pela alma local”. O desafio seria superar a “fusão” e lançar-se à “elaboração de um novo ritmo, uma nova linguagem artística que, com *AmarElo*, eu tenho chamado de neo-samba”, como se escuta Emicida falando (*AmarElo*, 2020). Em 2024, Emicida lançaria a canção “Acabou, mas tem...”, produzida com Damien Seth. Letra e música lembram momentos de *AmarElo*, sobretudo na temática da superação e no cultivo da delicadeza diante da violência do racismo (Emicida, 2024). Em seu website, a canção é tida como parte do “encerramento do ciclo de *AmarElo* e também como evolução da incursão do artista pelo neo-samba” (Emicida, s.d.). No mesmo ano, foi lançado o podcast *Sambas Contados*, apresentado por Emicida e composto por dez episódios (Sambas Contados, 2024).

Convém observar que o documentário emerge sob o impacto do pós-George Floyd, nos Estados Unidos, e de um prolongado período pós-Marielle Franco, no Brasil. Em síntese, trata-se da problematização do imbróglio engendrado pela ideologia da democracia racial, criticada no filme sem que se perca de vista a questão da mistura — o que não implica, evidentemente, que a mistura se converta em ideologia.

Os primeiros lançamentos em torno de *AmarElo* coincidiram, quase simultaneamente, com a estreia, nos Estados Unidos, de um documentário composto a partir das filmagens de um festival de *soul music* realizado em 1969, durante o verão nova-iorquino, no Harlem. Trata-se de *Summer of Soul* (2021), que revelou um concerto até então praticamente desconhecido, no qual se apresentaram, entre outros, Nina Simone, Stevie Wonder, B.B. King, Ray Barreto e Mahalia Jackson. Espécie de Woodstock negro — ou negro-latino —, o filme veio à luz, de modo sintomático, no contexto pós-George Floyd.

De forma parecida, *AmarElo* pode ser compreendido como uma das grandes produções culturais do Brasil pós-Marielle Franco. Não por acaso, o filme se encerra com uma entrevista de Marielle sobre Ruth de Souza, cuja presença ocupa lugar central na trama. A atriz deveria ter aparecido no documentário, bem como no álbum, ao lado de Fernanda Montenegro, recitando um poema de Alphonsus de Guimaraens, não fosse sua morte poucas semanas antes da gravação.

Desenha-se, assim, uma equação: em ambos os países, marcados por um legado escravista ainda tão presente, o sacrifício de um corpo negro passa a catalisar e orientar releituras e resgates de sua história. A cultura ocupa o centro das explicações; é ela que confere densidade ao tempo que vivemos de modo coletivo e doloroso — uma dor, evidentemente, distribuída de forma desigual pela sociedade.

As grandes interpretações do Brasil sofreram, nos últimos anos, uma inflexão decisiva, com as questões negra e indígena assumindo centralidade na explicação dos impasses contemporâneos, dentro de um marco nacional já profundamente estremecido. Nesse horizonte, torna-se impossível contornar a questão do racismo e do olhar colonial que orientou inclusive as mais bem-intencionadas críticas da desigualdade que dá forma ao Brasil.

A máquina mitológica da democracia racial converteu-se em ativo quase exclusivo de certa direita, capaz de negar o racismo no plano discursivo para perpetuá-lo em sua prática social. É como se restasse apenas o obscuro pendor salazarista de Gilberto Freyre, simpático ao

golpe de 1964, que por seu turno abafaria o alento democratizante representado pela aposta de Florestan Fernandes naquele mesmo ano, no hoje clássico *A integração do negro na sociedade de classes*, estudo concluído, insisto, quase ao mesmo tempo em que se encerrava o ciclo democrático do pós-guerra no Brasil (Silva; Brasil Jr., 2021, p. 12).

Por sua vez, Lélia Gonzalez — outra figura central na narrativa e nas imagens de arquivo de *AmarElo* — surge associada à provocação, carregada de sentido durante a ditadura, de que enquanto não houvesse uma democracia política, tampouco seria possível falar em democracia racial. Tal observação se insere, no filme, pouco antes da aparição de Abdias do Nascimento.

Contrastar *AmarElo* com a velha hermenêutica do Brasil permite perceber como o suporte das interpretações nacionais e regionais se transformou vertiginosamente. Não apenas se desfez a fantasia de alcançar uma grande interpretação do Brasil, como também qualquer tentativa englobante e compreensiva — ainda que parcial — já não encontra lugar em um simples livro. O campo expandido das artes sempre interpelou a sociedade, mas agora, de fato e de direito, e para muito além dos livros, assumiu ainda mais a tarefa de emprestar sentido às coletividades.

Para jogar com os termos de uma discussão clássica, se quiséssemos identificar o *Raízes do Brasil* do século XXI — isto é, o ensaio capaz de interpretar os dilemas inscritos na já gasta palavra *Brasil* —, conviria dirigir o olhar a um documentário como *AmarElo*. Trata-se de uma peça altamente reflexiva, que produz uma interpretação instauradora de sua própria dinâmica de sentidos em torno da origem negra da assim chamada cultura brasileira e que, muito provavelmente, continuará a suscitar leituras cujos desdobramentos ainda não somos capazes de prever.

2. Arquitetura do filme

AmarElo compõe-se de uma mescla de tomadas do show, imagens de arquivo e animações, sempre acompanhadas pela voz em off de Emicida, ocasionalmente interrompidas pelo registro fílmico de seus deslocamentos pelo teatro, pelos estúdios, bem como pela casa e pelos jardins onde ele atravessou parte da pandemia.

O grande mote de *AmarElo* é 22. O concerto promove a ocupação do canônico centro simbólico do modernismo. Uma população que, em boa parte, jamais havia pisado no Theatro

Municipal de São Paulo encontra-se, de repente, lá dentro, descobrindo-se refletida no palco — e não mais como mera espectadora. A história das periferias é reinscrita em um espaço festivo situado literalmente no coração da metrópole. Aquilo que os modernistas tomavam como objeto ou inspiração — as manifestações negras e mestiças — converte-se, agora, em agente produtor de sua própria história. Abre-se aí a possibilidade de experimentar formalmente num espaço esteticamente normatizado, inventando formas que “ainda não estão disponíveis historicamente”, fugindo ao “paradigma da coletividade baseado exclusivamente na identidade racial” (Lima, 2023, p. 27-28).

Ao serem evocadas, as origens negras do modernismo se atualizam em encontros e desencontros de forças estéticas, políticas e, sobretudo, musicais. No plano sonoro, cifra-se o choque entre culturas de matriz africana e práticas de origem europeia. Nada é conclusivo, dual ou simplesmente preto e branco nessa história. No jogo de cinzas e semitons que se desenha, a leitura que enegrece o modernismo revela a capacidade de explorar a trajetória de sujeitos violentamente estilizados ao longo da produção centenária da arte moderna brasileira.

Com seu vasto trabalho de arquivo, *AmarElo* reivindica lugares de memória, tanto simbólicos quanto concretos, e postula um espaço de experiência coletiva atravessado pela vida de quem habita um corpo negro em uma sociedade erguida sobre o racismo.

O deslocamento para dentro do Theatro Municipal de uma população majoritariamente negra não se reduz a uma ocupação bem-sucedida. Emicida narra, com notável senso poético, pequenas histórias que conduzem do Municipal a lugares adjacentes e também distantes, mas sobretudo a outros tempos, inclusive 1922 — esse “arregaço” que foi a Semana de Arte Moderna, segundo o narrador (*AmarElo*, 2020). Cem anos depois, a Semana é relida em um Municipal tomado por aquela população que havia sido responsável por grande parte dos produtos culturais celebrados na década de 1920.

Não se trata, porém, de um salto único de cem anos. Pela narrativa, aprende-se que, nas escadarias do Municipal, em 1978 — ainda sob a ditadura — ocorreu o encontro inaugural do Movimento Negro Unificado. O tema reaparece tanto no show quanto no documentário, quando Emicida pede que algumas pessoas da plateia se levantem. Descobrimos então que se trata de um pequeno grupo de membros do MNU que, quarenta anos antes, protestavam diante do teatro

e foram agora trazidos para dentro dele. Duplamente trazidos: da frente para o interior da casa de espetáculos, mas também do fundo do tempo para o presente.

O surgimento do grupo de militantes do Movimento Negro Unificado (MNU) é avassalador. A plateia se levanta em aplausos frenéticos, até que a banda engata “Pantera Negra”, com seu vaivém irresistível de versos: “Minha pele, Luanda / Antessala, Aruanda / Tipo T’Challa, Wakanda / Veneno black mamba / Bandoleiro em bando [...] Com a garra, razão e frieza, mano / Se a barra é pesada, a certeza é voltar / Tipo Pantera Negra (eu voltei) / Tipo Pantera Negra” (Emicida, 2019).

O documentário se abre com a imagem de um garotinho negro subindo as escadarias suntuosas do Theatro Municipal, para em seguida passear pela sala lateral do segundo piso, onde observa, com um espanto desconfiado, as pinturas no teto. A cena é envolvente e carregada de significados: mundos em contraste e em comunicação. Nos antípodas das intenções que outrora guiaram arquitetos e apreciadores de toda aquela ostentação, uma criança negra procura inscrever-se, no presente, dentro da moldura de um espaço em que sua gente quase não aparece³. É que nos painéis de Oscar Pereira da Silva — que estudou em Paris no final do século XIX — no teto do Municipal, o conservadorismo estético, ainda que belo, reserva às chamadas camadas populares apenas o papel de figurantes nos quadros idílicos de uma Antiguidade idealizada, em contraste com o bulício que ia convertendo a cidade provinciana em cada vez mais moderna⁴.

O papel da população negra e afro-indígena diante desse adjetivo estrondoso e enganador (*moderno*) é justamente o que se coloca em disputa, cem anos depois, em *AmarElo*.

3. Outro Orfeu negro

É nos quinze minutos iniciais do documentário que o tema de Orfeu aparece. Mas antes, o filme se abre com os eixos que situam o problema, como que anunciando o índice de um livro:

³ Na já referida exposição *Contramemória*, que ocupou os salões do Theatro Municipal de São Paulo entre abril e junho de 2022, o contraste entre, de um lado, o neoclássico e o *art nouveau* que caracterizam aquele espaço consagrado e, de outro, as obras produzidas por uma grande diversidade de artistas, foi inspirado pela cena inicial de *AmarElo*. A expografia, a propósito, criou um diálogo entre os dourados e a exposição por meio de tubos que criavam o efeito de obras em suspensão (Chalabi, 2022).

⁴ Em linha bastante diversa à que se procura abrir aqui com o estudo de *AmarElo*, Sevcenko (2024) utilizou a figura de Orfeu para referir-se ao êxtase expresso pelas novas tecnologias e pela aceleração do tempo na São Paulo dos anos 1920. Em seu livro, publicado há pouco mais de trinta anos, ele pensava o encantamento órfico em paralelo à curiosidade de artistas europeus diante de uma cultura local que, contudo, envergonhava não poucos brasileiros tidos por cultos.

1) escravidão; 2) a riqueza do café; 3) ausência de direitos ou reparação no pós-abolição, associada às políticas de branqueamento que se intensificam no início do século XX; 4) gentrificação das áreas centrais, com a criação das periferias e o correlato apagamento da história negra no centro; 5) migração interna ao longo do século XX, sobretudo do Nordeste, e crescimento das zonas periféricas; 6) influência do hip hop como forma privilegiada de expressão das periferias; 7) politização da cultura periférica; 8) o rap para além do protesto e das balizas do gênero, aproximando-se da cultura do samba e outras; 9) o caráter emancipador dessa cultura para jovens, com o advento das mídias digitais; 10) o desejo coletivo de, a partir desse quadro, rescrever a história do país.

A canção “AmarElo”, como se sabe, sampleia uma composição de Belchior, e é com um pequeno trecho dela que se anuncia o documentário, acompanhado pela voz do “dramaturgo” que afirma: “perder não é opção” (*AmarElo*, 2020). Logo após os créditos, sucedem-se alguns takes de Emicida em casa e, finalmente, a cena já mencionada do menino negro subindo as escadarias do teatro.

Surge então “Principia”, a primeira canção do álbum — à qual regressarei adiante —, seguida de “A ordem natural das coisas”, em que se desdobra aquilo que venho chamando de órfico. Por volta dos 11 minutos do documentário, a narrativa conduz à célebre cena de *Orfeu Negro*, filme de Marcel Camus, em que o menino Zeca toca violão e faz o sol nascer no alto do Morro da Babilônia, na zona sul carioca. Na transição dessa cena para uma tomada do nascer do sol na zona norte de São Paulo, escuta-se uma voz infantil que comenta: “Ele fez o sol levantar/ igualzinho no filme” (*AmarElo*, 2020).

Logo em seguida, vê-se Emicida em sua casa, batendo nas teclas de uma máquina de escrever, enquanto explica “a estrutura do disco *AmarElo*”, concebida a partir de um sonho (*AmarElo*, 2020).

A referência a *Orfeu Negro*, longa-metragem de Marcel Camus lançado em 1959, carrega implicações decisivas. O filme foi alvo de inúmeras críticas pela estetização da pobreza, mas também marcaria a invenção, em escala mundial, do mito da favela — uma construção cinematográfica que respondia quase diretamente às idealizações dos primeiros modernistas, encantados, em seu tempo, com as vanguardas europeias (Fléchet, 2009).

O anedotário sobre o alcance global de *Orfeu Negro* inclui Barack Obama, que em suas memórias relata o momento em que, na juventude, foi levado pela mãe para assistir ao filme que ela tanto adorava. Já com a estória pela metade, aborrecido e não vendo no filme nada além de uma narrativa racista e preconceituosa — “o reverso de uma estória de Conrad”, na observação notável do então futuro presidente —, ele se volta para a mãe e, surpreso, percebe a emoção estampada em seu rosto iluminado pela tela (Obama, 2004). Trata-se de uma iluminação em múltiplos sentidos, pois transparece também a fantasia da jovem — que vira o filme pela primeira vez ainda adolescente — diante de um universo outro, radicalmente distante da moça branca do Midwest norte-americano e que, ao fim, se casaria com um homem africano, negro.

A lista de pessoas mundo afora que passaram a compreender o Brasil a partir do filme de Camus é extensa, todos atentos ao que se passava “*down there*”, segundo a curiosa locução adverbial empregada por Dizzy Gillespie ao recordar sua primeira exposição ao samba — precisamente a partir da trilha sonora de *Orfeu Negro* (apud Fléchet, 2009).

O filme de Marcel Camus tem como base a peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes em 1954, que por sua vez integra um amplo horizonte de imaginação em torno do mito de Orfeu. Entre as releituras do pós-guerra, destaca-se a introdução de Jean-Paul Sartre à antologia da nova poesia negra e malgaxe organizada por Léopold Senghor (2021), publicada em 1948. Assim, na breve cena órfica evocada pelo documentário, o mito que poetiza o corpo negro se reafirmava em um plano que já havia alcançado escala internacional.

Orfeu, filho de Calíope — uma das musas da mitologia grega —, é tradicionalmente associado à música. Mestre da lira e considerado o inventor da cítara, seu canto era tão mavioso que a própria natureza se detinha para ouvi-lo. Árvores se inclinavam, rios interrompiam seu curso, e até figuras condenadas como Sísifo e Tântalo tiveram seus fardos suspensos por um instante, enlevados pela passagem de Orfeu.

Ao regressar da expedição dos Argonautas, Orfeu desposa a ninfa Eurídice. Certo dia, Aristeu tenta violentá-la; Eurídice foge, mas ao pisar em uma serpente é picada e morre. Desolado, Orfeu decide então descer ao Hades — os infernos da mitologia grega — para resgatá-la. A tarefa seria impossível, não fosse o canto plangente do poeta, que comove Plutão, que por sua vez decide conceder a Orfeu uma última chance. Ele poderia trazer Eurídice de volta, mas sob uma condição: até atravessar as portas do Hades, não deveria voltar-se para trás. Em outras

palavras, deveria emergir dos infernos sustentado apenas pela imagem de uma Eurídice imaginada atrás de si (Brandão, 1992).

Eurídice é a figura espectral: sombra, ideia, lembrança que acompanha Orfeu, embora ele não possa voltar o rosto para vê-la. Deve seguir adiante, sustentado pela certeza — ou pela crença — de que essa sombra é real, presença que integra a própria narrativa. Inevitavelmente, porém, a dúvida o assalta; Orfeu não resiste, volta-se para trás e assiste a Eurídice desfazer-se, retornando definitivamente ao Hades.

A crença órfica repousa, em grande medida, na ligação entre aquele que segue adiante e quem ficou para trás, mas não foi propriamente abandonado. É como se caminhássemos sustentados pela certeza de que o objeto desejado nos acompanha, ainda que se manifeste apenas como sombra.

4. Emicida *qua* Virgílio

O mito de Orfeu atravessa o documentário de Emicida e abre espaço para refletir sobre uma relação densa e complexa com a memória. O passado torna-se presença, cabendo ao sujeito que avança reconhecer que ele está ali, ainda que seja proibido voltar-se ou retornar a ele. Contudo, como afirma o rapper ao recorrer à circularidade das temporalidades de matriz africana, “eu sou o ontem” (*AmarElo*, 2020). Em outras palavras, movo-me pelas sombras do passado, tomando-as como motor de existência e criação.

A travessia constitui tema central desse imaginário, seja no mito de Orfeu, que precisa atravessar o Letes — o rio que separa vivos e mortos — em busca de Eurídice, seja na escravidão moderna, cuja Grande Travessia simboliza a origem violenta do sequestro de corpos e almas. Em outras palavras, todo avanço carrega a sombra do passado em seus calcanhares. O retorno a uma unidade perdida é impossível, mas a poesia que brota da lira de Orfeu torna presente esse passado que o acompanha como sombra incontornável. Transfigurada em música, a inquietação diante dessa presença fantasmática pode converter-se em experiência benéfica.

Há um jogo de amarelinha entre o vate Orfeu e o próprio rapper. Em *AmarElo*, Emicida se converte numa espécie de Virgílio contemporâneo, conduzindo-nos pelas mãos e revelando o

caminho até os infernos. Não se trata, contudo, do inferno católico; ao contrário, acentua-se aí um elemento fundamental das culturas negras nas Américas: a Grande Travessia, que instaura a possibilidade de um retorno mirífico a uma Eurídice que é simultaneamente sonho e sombra. Não será exagerado supor que nesse gesto esteja a África como fonte de imaginação, mas também como passado que o sujeito pode parcialmente habitar. Parafraseando Saidiya Hartman (2008), se o passado é um território estrangeiro, podemos ser seus cidadãos. Quem recorda poeticamente o que antecede a Grande Passagem torna-se ponte entre vivos e mortos.

Não se trata, aqui, da África como origem absoluta. A experiência é americana e colonial, e é nesse quadro — já fora do continente africano — que o espaço deixado se reconfigura, dando origem a estórias que são também fruto de inúmeras misturas, como quase tudo o que se produz sob a égide da colonização. Em *AmarElo*, o momento em que Mateus Aleluia recorda o sino da igreja católica que despertava a comunidade para o candomblé revela, de forma eloquente, essa sobreposição de temporalidades e práticas culturais. Mas a questão não é só geográfica. A Passagem — no sentido órfico, que evoca a ida e a volta dos infernos, ou então no sentido moderno, que contempla a colonização e a escravidão — é também um lugar de indefinições e de lusco-fusco: de escuridão e luz, em suma.

A observação das formas, da narrativa e também da ambientação e do trabalho fotográfico no trecho inicial do documentário remete a uma das grandes sínteses órficas: a antiga crença no poder imensurável da noite, capaz de engendrar o dia. A imagem mítica ensina que o Oeste é quem há de parir, isto é, dar à luz o próprio dia. O sol, astro-rei que surge apenas depois — como lembram os versos de Emicida em “A ordem natural das coisas” — é gerado pela noite, pelo Oeste.

Na cultura antiga, tanto grega quanto romana, o oriente era concebido como o espaço do nascimento. No Novo Mundo, porém, o sol emerge do oceano a leste, como se o lugar de onde se tangem as cordas da lira atraísse o astro através das águas, diante da grande calunga. No imaginário bantu, o oceano é portal entre o mundo espiritual e o dos vivos, mas também imensidão, fonte e origem da vida, princípio de uma força em perpétuo movimento (Fu-Kiau, 2024).

Mas em que mãos repousa a lira? Quem possui a força de atravessar o espaço sagrado e fazê-lo emergir, trazendo consigo o murmúrio dos mortos?

A incorporação de *Orfeu Negro* — seja no documentário ou no show — configura um gesto de ousadia. Afinal, a obra foi alvo de críticas intensas e justificadas por suavizar a questão racial e cristalizar estereótipos da paisagem social carioca, como já sugeri anteriormente.

Contudo, no final da década de 1950, *Orfeu Negro* tornou-se uma das plataformas de lançamento da bossa nova em escala mundial, permanecendo, até hoje, parte de uma construção simbólica poderosa em torno da favela — hoje diríamos das periferias — como espaço musical, capaz de conservar aquele poder de, ao tocar a lira, fazer o mundo renascer e brilhar. Em síntese, trata-se de uma obra fundamental para a criação de um imaginário moderno do Brasil. A lista de admiradores e detratores é extensa, e vai de Barack Obama, como se viu, a Jean-Michel Basquiat, que relatava ter encontrado suas primeiras influências musicais no filme de Camus e em *West Side Story*, de Leonard Bernstein (Fretz, 2010).

5. Ouvir da Cantareira

Considerado o aspecto órfico do documentário, que se abre com o tópos clássico da noite a parir o dia, noto ainda que os pontos cardeais orientam a geografia social da cidade de São Paulo, como trabalhada pela ótica afetiva de Emicida. Trata-se, insisto, de uma visão poética que parte da zona norte. A “Sezefredo” (Avenida Coronel Sezefredo Fagundes) permite olhar cada vez mais para baixo, pois aquela região — à qual pertence o poeta — está incrustada na Serra da Cantareira. É o anúncio do dia, em “A ordem natural das coisas”, que ele canta com MC Tha. Os versos são límpidos, de cadência impressionante, e privilegiam, no plano sonoro, as consoantes sibilantes.

A merendeira desce, o ônibus sai
Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce
De madrugada que as aranha desce no breu
E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu (Emicida, 2019).

O que se ouve e vê, no vaivém da população, é aquilo que o poeta denomina, usando um neologismo, “*cosmópolis*” periferia de São Paulo, que sonha e parte para o trabalho. O olhar voltado para a Serra da Cantareira, entre Guarulhos e São Paulo, configura também uma forma de ascese, uma elevação que permite contemplar a avenida a partir da montanha, de modo a

surpreender, na madrugada, as luzinhas da quebrada confundindo-se com as estrelas. Tudo isso se revela a partir desse grande manancial de água que é a serra, cujo nome remete ao *cântaro*.

Embora Morfeu seja quem compareça nos versos, a dimensão órfica — sempre situando-nos na fímbria entre escuridão e luz — se manifesta tanto nas imagens poéticas quanto na ambientação musical. A solução fílmica é igualmente decisiva, não apenas nas belas tomadas de drone sobre a região montanhosa e periférica onde tudo se inicia, mas também na iluminação, no canto auroral que se abre com vozes femininas, no trombone de timbre plenamente jazzístico que ressoa, e no jogo de luz e sombra que se desenha no interior do teatro.

Ainda no início do documentário, as tomadas do proscênio e da cordoaria que sustenta as cortinas do Theatro Municipal são de grande impacto, evocando umas luzes da ribalta órficas, como se alguém estivesse prestes a emergir do Hades entre os cabos que sobem e descem, na fronteira tênue entre sombra e sonho.

Poderosa, essa inversão — a periferia é quem olha o centro e sonha — integra uma ampla discussão, ao longo do documentário, sobre lugares e memória. Em *AmarElo*, cada espaço é restituído à sua própria história, sobretudo à história que, enfim, reconhece a gente preta como agente de sua narrativa. Reafirma-se, assim, o sentido daquele gesto inaugural que trouxe para dentro do teatro aqueles que jamais haviam estado ali. Em ritmo calculado e preciso, o filme percorre histórias de lugares próximos e distantes, conduzindo o espectador a outros tempos, oscilando na cronologia, atravessando múltiplas questões e propondo um novo mapeamento da Pauliceia, baseado, como sugerido até aqui, na memória negra e na luta contra o apagamento.

Além do constante deslocamento rumo à periferia — lugar de onde se vê e faz o dia nascer —, esclarece-se que o hip hop e as batalhas de rap tiveram início praticamente ao lado do Theatro Municipal, na estação São Bento do metrô, elo que conecta periferias e centro da cidade. O centro de São Paulo torna-se, assim, “epicentro” (*AmarElo*, 2020) de uma explosão cultural marcada por intensa experimentação vocabular, rítmica e sintática, o que nos conduz a uma questão premente no Brasil: o valor da educação poética no plano oral, em um país de baixo letramento, pouca leitura e escolas precarizadas. Refiro-me, em síntese, ao valor da educação — formal ou informal — no despertar da paixão pela poesia, precisamente ali onde o solo pareceria impróprio para o florescimento do talento (Wisnik, 2018).

Convém indagar: para cada Sacolinha ou Luz Ribeiro, quantas pessoas poderiam estar lendo, escrevendo ou fazendo poesia — mas não estão? No âmbito das políticas públicas, a ampliação da experiência de leitura a partir das práticas orais tornaria vozes como essas ainda mais relevantes do que já são. Tome-se como exemplo Luz Ribeiro, testemunho vivo de um percurso que leva o *slam* à poesia, ou, em sentido inverso, redescobre a poesia no *slam*.

Não por acaso, Emicida evoca as “*veinha* da quebrada, as *veinha* da Penha” (*AmarElo*, 2020), que cantam como se entoassem uma canção de ninar. No fim das contas, trata-se do nascimento da voz, despertada da mesma forma que o sol foi trazido, enfeitiçado pela lira de Orfeu. Estamos, aqui, próximos do que Luiz Antônio Simas denomina “sabença encantada” (2020): uma sabedoria sem livros, profunda, enraizada e sempre vizinha do candomblé.

Para concluir o passeio órfico e temático pelo documentário, destaco a página web do álbum *AmarElo*, onde se apresenta a primeira canção e se evidencia como religião e sociedade podem constituir uma única força. Trata-se de afirmar e confirmar a potência da arte como mediadora entre mundos, capaz de transformar memória e espiritualidade em experiência coletiva e política.

“Principia” inicia a narrativa do experimento social proposto pelo artista na perspectiva do amor e da fé. Uma maneira de abrir os caminhos para, em seguida, falar de coisas positivas. Regida pelo agogô, um dos instrumentos característicos do Candomblé, a faixa busca em sua sonoridade os caminhos da música sacra brasileira. “Ouvi muito gospel e tudo soava, obviamente, muito norte-americano. Quis encontrar uma forma de trazer aquela força bonita do gospel deles para um ambiente de terreiro, de pé descalço, de canto e de percussão”, diz o rapper sobre o processo de pesquisa. “Aqui, é como se negassem a música sacra do Brasil por ela ser preta”, pensa. Daí, surgem as participações especiais encarregadas por criar um ponto de contato via a espiritualidade de cada um. Além da cantora Fabiana Cozza (no refrão), Nina Oliveira, Indy Naíse e Marissol Mwaba agregam no coro, assim como as Pastoras da Comunidade do Rosário. Trata-se de mulheres sexagenárias da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França (construída por descendentes africanos mantidos como escravos no século XVIII). “A importância das Pastoras no coro é por elas conferirem uma energia secular de uma espiritualidade que não se deixou corromper pelo tempo”, afirma Emicida. O diálogo é encerrado por uma palavra do Pastor Henrique Vieira (*AmarElo*, 2019).

A passagem é profundamente marioandradiana na valorização de uma arte sacra impura em relação a suas origens europeias. Vale recordar que Mário de Andrade percebia uma ligação intensamente significativa entre o cantochão e o canto popular (Meira Monteiro, 2023). O que está em jogo é a ambiência híbrida das igrejas ocupadas por pretas e pretos. Se toda igreja é, em alguma medida, um teatro, neste caso trata-se da apropriação das práticas cristãs como veículo de uma cultura que excede e transcende o quadro conceitual e existencial habitualmente identificado como europeu.

A Igreja da Penha, erguida em 1802, tombada em 1982 e situada na zona leste de São Paulo — ainda que não totalmente distante da Cantareira — tornou-se hoje espaço de celebração da ancestralidade afro-brasileira. O grupo das Pastoras, criado em 2017, além de colaborar com grandes produções como *AmarElo*, declara-se herdeiro das congadas, dos moçambiques e sambas de roda. Nos primeiros domingos de cada mês, realiza-se ali uma “celebração inculturada”, que segue os preceitos da Igreja Apostólica Romana, “sobretudo aqueles delineados a partir do Concílio Vaticano II, quando a liturgia se flexibiliza e se espelha nas tradições culturais de cada país e de cada povo”, como se lê em seu website (Comunidade, s.d.), numa alusão clara à importância da Teologia da Libertação para o hibridismo simbólico da fé em contextos pós-coloniais.

Conclusão: que Brasil?

O surrado refrão da democracia racial só adquire sentido quando politizado, como já apontava Lélia González, relida por Emicida. Há muito não há espaço para a projeção de um encontro incruento de civilizações, tal como no molde romântico que, em certa medida, se atualizou nos primeiros tempos do modernismo. Hoje, as forças atuam a céu aberto, após duas décadas de políticas afirmativas e de intensa disputa pelas matrizes do que ainda se poderia nomear como Brasil.

Nunca o caráter violento do significante *Brasil* foi tão convocado à realidade. É como se o país, ao voltar-se para sua própria história, arriscasse perder a fantasmática unidade que o sustentou, convertendo-a naquilo que toda arena política deveria ser: palco de disputa sobre origens reais e simbólicas, sobre o que se pretende esquecer e sobre o que se escolhe lembrar e trazer do fundo da memória, em meio à luta desigual pela riqueza.

Difícil esquecer o valor da “opacidade” entre os estudiosos da negritude no contexto francófono e creoulizado do Caribe — lembrança rápida e decisiva no documentário de Emicida — e o reconhecimento de que a força do sujeito subalterno deve ser, sempre que possível, ocultada, numa batalha em que as línguas desempenham papel preponderante (Glissant, 2021). Contudo, quando a relação colonial se rompe, isto é, quando o teatro da cultura é ocupado por corpos negros, aquilo que se manteve escondido pode finalmente revelar-se, com orgulho e potência inéditos.

Para finalizar, deixo suspensa a pergunta sobre o que significa a presença de um pastor evangélico ao término da recordação poética que conduziu Emicida às “velhinhas da Penha”, que cantam como quem nina o “pretinho” (*AmarElo*, 2020), orgulho e preocupação da família negra. Família que, na música e na realidade, sustenta com sua força de trabalho a maior metrópole da América do Sul.

Hoje deputado federal pelo PSOL, o pastor Henrique Vieira empresta sua voz a “Principia”. Mais que sermão, o que se ouve é um hino amoroso, simultaneamente carnal e angelical, verdadeiro “ubuntu da emancipação” (*AmarElo*, 2019). A transcendência que se projeta em seu discurso não se dá em termos escatológicos — apontando o fim do mundo e a justiça final —, nem propõe uma leitura ao pé da letra dos textos sagrados, o que conduziria à contenção moral e à intolerância. Aliás, a violência dirigida contra os cultos afro-brasileiros hoje em dia é por demais eloquente para ser ignorada (Souza, 2022).

Como na circularidade do canto daquelas “velhinhas” da Penha — na verdade, mulheres sexagenárias —, a experiência comunitária negra ergueu-se muitas vezes sobre suas raízes africanas, num complexo jogo de resistência e negociação travado no seio da relação colonial, sob o teto de uma capela ou igreja. Resta indagar se o culto evangélico algum dia acolherá um grau mínimo dessa porosidade.

Em suma, o que fazer da pedra do neopentecostalismo no caminho dessa creoulização que, a seu modo, também se deu no Brasil? Estaríamos diante de um processo que conduz “das narrativas de tragédias”, num primeiro momento do rap, ao “discurso normativo” e, deste, ao “apelo salvacionista” (Campos, 2020, p. 77) de um rap suavizado? Ou, no atual contexto de avanço neoliberal, estaríamos presenciando uma “estetização da periferia” que, na melhor das

hipóteses, se manteria em tensão com uma “periferização da estética”? (Santos; Pardue, 2023, p. 363)

Difícil saber. Mas, seja qual for o desdobramento que a história nos reserva, o modernismo permanece como um caminho reflexivo fértil, sobretudo quando, pluralizado, estende suas raízes e permite compreender as formas contemporâneas de um impasse que envolve a inclusão, no centro do palco, de uma população que deseja deixar de ser mera idealização.

Referências

AMARELO. *Lab Fantasma*, 2019. Disponível em: <http://www.labfantasma.com/amarelo/>. Acesso em: 6 set. 2021.

AMARELO: ao vivo. Direção de Fred Ouro Preto. São Paulo: Lab Fantasma, 2021. Netflix (99 min).

AMARELO: é tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. São Paulo: Lab Fantasma, 2020. Netflix (89 min).

AMARELO Prisma. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020-2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0xfztI0qN9g4CuTpgcq5WS>. Acesso em: 23 dez. 2024.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Editora Monteiro Lobato & Cia., 1922. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000019565&bbm/7651#page/10/mode/2up>. Acesso em: 23 dez. 2024.

AYER, Maurício. *Contramemória*: Um sopro no coração do modernismo. *Outras Palavras*, 2 jun. 2022. Disponível em: <https://outraspalavras.net/mauricioayer/contramemoria-um-sopro-no-coracao-do-modernismo/>. Acesso em 13 jul. 2025.

BARROS, Diogo. *Contramemória*: Theatro Municipal recebe exposição 100 anos após a Semana de Arte Moderna. *Artsoul*, 13 maio 2022. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/contramemoria-theatro-municipal-recebe-exposicao-100-anos-apos-a-semana-de-arte-moderna/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Silviano Santiago, crítico. In: BOTELHO, André *et al* (org.). *Glossário MinasMundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2024, p. 430-437.

BRANDÃO, Junito de Souza. Orfeu. In: *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992, v. 2, p. 196-204.

CAMPOS, Felipe Oliveira. *Rap, cultura e política*: batalha da matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.

CHALABI, Eduardo *et al*. *Chalabi*. Exposição *Contramemória*, 2022. Disponível em: <https://www.chalabi.arq.br/expo-contramemoria>. Acesso em: 13 jul. 2025.

COMUNIDADE do Rosário da Penha. Website, s.d. Disponível em: <https://comunidadedorosariodapenha.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2025.

EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Sony Music, Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://emicida.bandcamp.com/album/amarelo>. Acesso em: 23 dez. 2024.

EMICIDA. Acabou, mas tem... *Emicida Youtube canal oficial*, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/RybB6rL2KG0?si=iveAWCC5gM1brubR>. Acesso em: 15 jul. 2025.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85241>. Acesso em 23 dez. 2024.

FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008). *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 36, n. 32, jul.-dez., 2009, p. 43-62. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766006003.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2024.

FRETZ, Eric. *Jean-Michel Basquiat: A Biography*. Santa Barbara: Greenwood Biographies, 2010.

FU-KIAU, Bunsek. *O livro africano sem título: Cosmologia dos Bantu-Kongo*. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GLISSANT, Édouard. Transparência e opacidade. In: *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021, p. 140-149.

GOLDEMBERG, Deborah *et al.* *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

HARTMAN, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

LIMA, Diane. Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação. In: LIMA, Diane. (org.). *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023, p. 11-32.

MEIRA MONTEIRO, Pedro. *Modernismos em transe: a religião e a ordem em Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2023. Disponível em: <https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/1-1246>. Acesso em: 14 jul. 2025.

MORENO, Saulo. Rubem Valentim e Modernismo são destaques culturais do fim de semana. *Agência Brasília*, 9 jun. 2022. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/rubem-valentim-e-modernismo-sao-destaques-culturais-do-fim-de-semana>. Acesso em: 15 jul. 2025.

OBAMA, Barack. *Dreams from my Father: a story of Race and Inheritance*. Nova York: Three Rivers Press, 2004.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2015. Acesso em: 23 dez. 2024.

PORRA, Véronique. Sur quelques Orphées noirs. Reproduction, adaptation et hybridation du mythe d'Orphée en contexte post(-)colonial. *Revue de littérature comparée*, 2012, v. 4, n. 344, p. 441-455.

RENNÓ, Iara. Macunaíma Ópera Tupi — Trans_Criação, 2019. Disponível em:

<https://macunaoperatupi.wixsite.com/makunaima/macunaima-opera-tupi>. Acesso em: 13 jul. 2025.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Bolsonarismo: da guerra cultural ao terrorismo doméstico*. São Paulo: Autêntica, 2023.

SAMBAS Contados. São Paulo: Globoplay, Laboratório Fantasma, 2024. *Podcast*. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/6Oj1pz5sFGUpWRuWskhyck>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 45-63.

SANTOS, Daniela Vieira dos; PARDUE, Derek. Brazilian Performers Go Beyond the Street: The Queering and Artification of Hip Hop. *Novos Estudos*, v. 42, n. 2, 2023, p. 351-370.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, précédée de "Orphée noir" par Jean-Paul Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 2021.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Fernando de Barros e. O fim da canção (em torno do último Chico). *Serrote*, Rio de Janeiro, n. 3, nov. 2009.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da; BRASIL Jr., Antônio. Prefácio. In: FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Contracorrente, 2021, p. 9-49.

SIMAS, Luiz Antônio. Sabença encantada: Erêmi é como a Umbanda: um canto encantado de respeito, alegria e liberdade. *Quatro Cinco Um*, n. 38, out. 2020.

SOUZA, André Ricardo de. A busca ecumênica de apoio aos adeptos dos cultos afro-brasileiros vitimados por intolerância. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 34, n. 1, 2022, p. 83-104.

SUMMER of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised). Direção de Ahmir "Questlove" Thompson. New York: RadicalMedia et al., 2021. Hulu (117 minutos).

VIANNA, Luiz Fernando. "O banquete", de Mário de Andrade, inaugura o Teatro Vianinha, parte da ampliação do Armazém da Utopia. *O Globo*, 7 set. 2024. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/09/07/o-banquete-de-mario-de-andrade-inaugura-o-teatro-vianinha-parte-da-ampliacao-do-armazem-da-utopia.ghtml>. Acesso em: 23 jul. 2025.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Pedro Meira Monteiro – Princeton University

Doutor em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Histoire Socio-Culturelle, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Mestre em Sociologia, Unicamp. Graduado em Ciências Sociais, Unicamp. Docente na Princeton University. Autor de *Nós somos muitas* (2022) e *Modernismos em transe* (2023).

E-mail: pmeira@princeton.edu.