

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
PPGCOM-UFOP

Dissertação

**Autorreflexão e autorreferência
em *Favela Vive*:
Rap e representação de uma
sociabilidade marcada pela
tensão entre vida e morte**

Camila Campos Costa

MARIANA
2022



UFOP

Camila Campos Costa

**Autorreferência e autorreflexão em *Favela Vive*:
rap e representação de uma sociabilidade marcada pela tensão entre
vida e morte**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade
Federal de Ouro Preto, como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Comunicação

Área de Concentração:
Comunicação e Temporalidades

Linha de Pesquisa: Práticas
comunicacionais e tempo social.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio
Rodrigues Coração

Mariana
2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C837a Costa, Camila Campos.

Autorreferência e autorreflexão em Favela Vive [manuscrito]: rap e representação de uma sociabilidade marcada pela tensão entre vida e morte. / Camila Campos Costa. - 2022.

129 f.: il.: color.. + Mapa mental.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Rap (Música). 2. Redenção. 3. Reflexão (Filosofia). 4. Representação (Filosofia). I. Coração, Cláudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Camila Campos Costa

Autorreflexão e autorreferência em Favela Vive: rap e representação de uma sociabilidade marcada pela tensão entre vida e morte.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 27 de abril de 2022

Membros da banca

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração (Orientador(a) e Presidente) – Universidade Federal de Ouro Preto

Prof.(a). Dr.(a) Laura Guimarães Corrêa - Universidade Federal de Minas Gerais Universidade Federal Fluminense

Prof.(a). Dr.(a) Denise Figueiredo Barros do Prado - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração orientador(a) do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 22/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 23/06/2022, às 08:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0349244** e o código CRC **BC96C375**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) que me acolheu com tanto carinho, em especial a todos que passaram por mim no campus de Mariana (MG) e que de alguma maneira deixaram um aprendizado. Sou grata a política de cotas que proporcionou o meu acesso ao ensino público, gratuito e de qualidade e ao subsídio da CAPES, que permitiu que eu me dedicasse por inteira a pesquisa. Agradeço a valiosa partilha de conhecimento nos encontros do grupo de pesquisa Quintais e a todas e todos que me ajudaram a evoluir como pesquisadora em um espaço aberto ao diálogo, ousado em pensar comunicação, cultura e política e cheio de afeto.

As amigadas que colhi nessa caminhada, agradeço a Juliana, Julia, Wigde, Maíra, Jussara, Yan, Dani e Matheus por dividirmos os desafios e as delícias do mestrado. Mesmo mediados pelas telinhas, pude encontrar em vocês um lugar de refúgio, de recuperar as energias e de levantar a autoestima acadêmica em um momento de tantos obstáculos, principalmente os inaugurados pela pandemia de COVID-19. Aos amigos de longa data que acompanharam de longe o meu processo de escrita, Agnes, Carol, Rafael e Wesley, agradeço enormemente por torcerem por mim com tanto afinho.

A Claudio Coração, meu orientador, agradeço pela dedicação e carinho com que acolheu minhas dúvidas, anseios e devaneios. Seu jeito peculiar de motivar me deixou a vontade para traçar meu próprio caminho neste que é o meu primeiro passo como pesquisadora. Obrigado pelo esforço em me convencer sobre o valor da poesia e por ser esta catarse ambulante de pulsão de vida.

Agradeço profundamente aos movimentos sociais e populares com os quais caminhei nas trincheiras da luta cotidiana, em especial ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ao Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB), ao Movimento de Trabalhadoras e dos Trabalhadores por direitos (MTD) e ao Levante Popular da Juventude. Com vocês aprendi o valor da militância política e da busca não só pela minha emancipação, mas por uma emancipação coletiva.

A minha parceira de vida, minha melhor amiga e meu amor, Alicia, agradeço por topar me ouvir falar incansavelmente desta pesquisa, pelas conversas que me ajudaram a elucidar o que de fato eu estava querendo dizer na dissertação, por partilhar momentos de alegria e descontração, assim como por segurar a minha mão nos momentos de insegurança e nos dias em que a ansiedade tomou conta. Com o seu apoio e afeto o

caminho foi mais prazeroso e o resultado, sem sobra de dúvidas, mais honesto comigo mesma.

A minha mãe, Kátia, agradeço a garra, perseverança e otimismo com que me inspira a correr atrás dos meus sonhos. Obrigado por acreditar em mim sem ressalvas, por incentivar desde cedo que estudasse e criasse senso crítico, por acreditar no meu potencial e por, em tantos sentidos, zelar por mim. Você é um exemplo de vida pra mim e me inspira, cada dia mais, a almejar um amanhã melhor.

Por fim, sou eternamente grata as mulheres que vieram antes de mim, desde as mulheres guerreiras da minha família, a minha avó Trindade e as minhas tias Geralda e Deia, as pensadoras negras que me antecederam, em especial, a Audre Lorde, que faleceu antes mesmo de eu nascer, mas com a qual compartilho profundamente afetos, indignações e sonhos.

*“Agora mesmo, eu poderia citar dez ideias que
consideraria intoleráveis ou incompreensíveis
e assustadoras a menos que viessem de
sonhos e de poemas.”*

Audre Lorde em “A poesia não é um luxo”.

RESUMO

Oriundo de Teresópolis (RJ), Além da Loucura (ADL) é um grupo de rap formado pelos artistas Lord e DK-47 e pelo produtor musical Índio. Em *Favela Vive*, convidam rappers vinculados à periferia, de diferentes estados, para uma *cypher*, gênero musical que reúne letras inéditas, geralmente com um tema em comum, nesse caso, a realidade na favela. Estudando o rap, que para além de um gênero musical é uma expressão cultural social e racialmente marcada, podemos elucidar questões sociais latentes que transbordam na *cypher* em uma espécie de crônica do cotidiano repleta de crítica social e política. Deste modo, tomando as quatro edições da *cypher Favela Vive* (2016 a 2020) - tanto os elementos discursivos quanto os estético-políticos - enquanto representações e tendo a cultura da mídia como aporte, nosso objetivo é: investigar o contexto social dos rappers; identificar as implicações das manifestações políticas e estéticas de *Favela Vive*; compreender os sentidos que despertam das referências de diferentes ordens implícitas na produção e; promover reflexões sobre a nostalgia, a melancolia, a memória e o *afropessimismo*. Por meio do estudo cultural multiperspectivo, dos estudos decoloniais e do reconhecimento da *cypher* enquanto sujeito e teoria, essencialmente, buscamos vislumbrar como *Favela Vive* produz o mundo ao seu redor por meio da linguagem e como esse mundo pode se transformar a partir desse movimento. Sendo assim, no acúmulo de nossas discussões, sedimentamos como categorias de análise a *autorrepresentação*, o *saudosismo estético* e os *usos da raiva*, a fim de compreender o processo narrativo *discursivo* da *cypher*. Diante do relato de uma sociabilidade específica, marcada pela tensão entre vida e morte, identificamos que a autorrepresentação em *Favela Vive* é trabalhada no limiar da autorreferencialidade e da autorreflexão em busca de uma *redenção*, isto é, uma ideia de futuro em que a favela viva. Frente a um contexto de *desumanização* de determinados sujeitos, os sentidos ecoados pelos rappers transcendem a denúncia de um cotidiano em que o risco de morte é constante, pois configuram-se enquanto ações de re-existência que estimulam a necessidade de memória diante de um passado que persiste e, em última instância, conduzem a elaboração de uma teoria própria, nos termos de bell hooks (2019).

Palavras-chave: Rap; Favela Vive; Autorrepresentação; Reflexão; Redenção.

ABSTRACT

Originally from Teresópolis (RJ), Além da Loucura (ADL) is a rap group formed by the artists Lord and DK-47 and by the musical producer Índio. In Favela Vive, rappers linked to the periphery were invited, from different states, to join a cypher, i.e. a musical genre that brings together new lyrics, usually with a common theme, in this case, the reality in the favela. By studying rap, which, in addition to being a musical genre, is a socially and racially marked cultural expression, we can elucidate latent social issues that overflow in the music sequence into somewhat a daily chronicle full of social and political criticism. Therefore, taking the four editions of the *Favela Vive cypher* (2016 to 2020) - the discursive elements as well as the aesthetic-political ones - as representations, and having the mediatic culture as a contribution, our goal is: to investigate the social context of rappers; to identify the implications of the political and aesthetic manifestations of Favela Vive, to understand the meanings that arise from the references of different orders implicit in the production, and to promote reflections about nostalgia, melancholy, memory, and afropessimism. Through a multi-perspective cultural study, from decolonial studies, and recognizing the cypher as subject and theory, essentially, we seek to observe how *Favela Vive* produce the world around through the language and how this world can change from this movement. Therefore, in our discussion, we sediment as analyze classes the self-representation, the aesthetic nostalgia and the uses of anger, aim to comprehend the narrative discursive process of the cypher. Confronted by the report of specific sociability, marked by the tension between life and death, we identify that the self-representations of *Favela Vive* are handled on the threshold of self-referentiality and self-reflection that seeks redemption to some degree, i.e., an idea of the future in which the favela lives. Faced with the dehumanization context of certain subjects, the meanings echoed by rappers transcend the denunciation of daily life in which the risk of death is constant, as they are configured as actions of re-existence that stimulate the need for memory in the face of a persistent past, and, ultimately, leads to an elaboration of their own theory, in bell hooks (2019) terms.

Keywords: Rap; Favela Vive; Self-representation; Reflection; Redemption.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa mental das categorias de análise.....	91
Figura 2: Frame de Djonga em Favela Vive 3	95
Figura 3: Frame de Funkero em Favela Vive 2.....	96
Figura 4: Frame de César MC em Favela Vive 4.....	96
Figura 5: Da esquerda para a direita, frame de Froid, Sant, DK, Raillow (de costa ao fundo) e Lord em Favela Vive 1	97
Figura 6: frame de crianças interpretando DK e BK em Favela Vive 2.....	98
Figura 7: Frame de Raillow usando uma camisa do Facção Central em Favela Vive 1	99
Figura 8: Da esquerda para a direita, frame de MV Bill, DK e BK em Favela Vive 2	99
Figura 9: Frame de Negra Li em Favela Vive 3.....	100
Figura 10: Da esquerda para a direita, frame de Lord e Menor do Chapa enquanto um helicóptero da Polícia Militar sobrevoa a favela durante a produção de Favela Vive 3	101
Figura 11: Frame do momento em que uma moradora nota o barulho dos tiros e fecha a janela para tentar se proteger, em Favela Vive 4.....	101
Figura 12: Frame de crianças assustadas com o forte barulho dos tiros, em Favela Vive 4	101
Figura 13: Da esquerda para direita, frame de MV Bill, DK, Funkero (de costas), BK e Lord, filmados do alto por um drone em Favela Vive 2	102
Figura 14: Frame de Sant em Favela Vive 1	103
Figura 15: Frame de Edi Rock em Favela Vive 4	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DISPOSIÇÃO PARA “PASSAR A VISÃO” DA RUA	9
<i>Reflexão I: Que tempos são estes?</i>	21
CAPÍTULO 1: RAP FAVELA VIVE	23
1.1 O social na batida do rap	23
1.3 Discípulos de Racionais e Fação Central	35
1.4 Cypher: do coletivo ao conhecimento	45
1.5 Saudosismo estético, “responça” social e corre pelos “seus”	48
1.6 A cor do som: raça, colonialidade e morte	56
CAPÍTULO 2: PAISAGEM FAVELA VIVE	63
2.1 Favela, periferia e comunidade: sentidos sobre a autorrepresentação	63
2.2 Sobre as experiências temporais de longa duração	71
<i>Reflexão II: Quadro de família</i>	77
2.3 Nostalgia, melancolia e dor do presente	78
2.4 Afropessimismo: entre a guerra e a guerra	83
<i>Reflexão III: Quem teme a raiva</i>	89
CAPÍTULO 3: UNIVERSO FAVELA VIVE	90
3.1 A favela na cena	92
3.1.1 Condições de produção e reconhecimento	92
3.1.2 Cenas	95
3.2 Sem “portá” um discurso	104
3.3 Esboços sobre o “Fim do Mundo”	111
<i>Reflexão IIII: Estéticas de redenção</i>	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS: FAVELA CRIA!	117
<i>Reflexão IIII: Fênix</i>	121
REFERÊNCIAS	122
REFERÊNCIAS DOS VIDEOCLIPES	126

INTRODUÇÃO: DISPOSIÇÃO PARA “PASSAR A VISÃO” DA RUA

Quando o trio de rap Além da Loucura (ADL) deu o pontapé para a primeira edição do rap *Favela Vive* não esperava o sucesso que se sucedeu. Os rappers, além da carreira musical, desde a adolescência, estiveram envolvidos com ações sociais na comunidade de Teresópolis (RJ). Pouco antes do germinar da produção, lançada em 2016, convidaram o rapper Sant para participar de uma dessas ações com crianças do bairro e aproveitaram a ocasião para convidar o MC para uma canção conjunta. Logo, DK-47, um dos integrantes do ADL, propôs de se aventurarem em uma produção mais ousada, uma *cypher*. De imediato postou em uma de suas redes sociais perguntando aos seus seguidores quais rappers gostariam de ver nessa empreitada. Foi neste momento que os integrantes foram escolhidos e o nome da *cypher* só foi decidido durante as gravações, baseado no final da última rima, feita por Lord “O bonde tá passando no baile Favela vive!”¹. Hoje, *Favela Vive* conta com quatro edições e mais de 140 milhões de visualizações, somando-se os videoclipes na plataforma do Youtube.

O grupo ADL, idealizador da *cypher*, é formado pelos rappers Lord e DK-47 e o produtor musical Índio. A sigla que dá nome ao grupo foi herdada do coletivo de pichação que os rappers faziam parte na adolescência. Críticos sociais desde a época em que deixavam suas insatisfações, frustrações e anseios políticos nos muros da cidade, a partir do rap, se projetam com a proposta de colocar suas experiências e vivências no papel e transformá-las em poesia no intuito de conscientizar jovens das comunidades do Rio de Janeiro. Em *Favela Vive*, o grupo convida rappers com bagagem de vivências periféricas, de diferentes estados, para uma *cypher*, gênero musical que reúne diferentes letras inéditas, ocasionalmente com um tema em comum. Neste caso, o tema é a realidade na favela.

As *cyphers* são uma tradição estadunidense no rap desde os anos 1960, e o termo remete ao legado de uma organização religiosa e política ligada à nação do islã, chamada

¹ Os integrantes do ADL contam o início do projeto em entrevista para o canal Som de Rua no Youtube. Disponível em [youtube.com/watch?v=of5vIdXC7VE](https://www.youtube.com/watch?v=of5vIdXC7VE)

*Five Percenters Nation*² (5%). Os postulados da organização já não são constituintes das *cyphers*, mas o espírito de equipe, a construção coletiva e o ideal de promoção de conhecimento e transformação social seguem como nortes desse formato de produção no gênero. No Brasil, o rap já nasce com um caráter coletivo e, inclusive, os primeiros álbuns de rap se tratava de coletâneas em que os artistas se revezavam nas faixas das antigas fitas K7 para “passar a visão” da rua. O que é o caso de um dos primeiros álbuns de rap brasileiro, o *Hip-Hop Cultura de Rua* e dos que se sucederam, a exemplo do *Consciência Black Vol.1*. No entanto, só a partir de 2010 que as *cyphers* começam a se projetar no Brasil, sendo as de maior expressão *Poetas no Topo*, *Poetisas no Topo*, *Cypherbox*, *Dissparo* e *Favela Vive*. Normalmente, essas expressões no rap têm o intuito de inaugurar rimas inéditas de diferentes rappers em uma mesma música e de apresentar novos rappers a cena.

Favela Vive se diferencia das demais *cyphers*, primeiro por fazer a opção de convidar rappers de longa data, tais como MV Bill, Menor do Chapa, Negra Li, Kmila CDD e Edi Rock e, segundo, pela estética e sonoridade dos videocliques. A forma indigesta, ácida e, de certa forma, cirúrgica de costurar as rimas, a sonoridade sombria e melancólica, assim como recursos de edição como a utilização de filtro VHS, que simula imagens dos arcaicos videocassetes, criam uma paisagem e um universo que remete a estética do rap nacional da década de 1990 e início dos anos 2000, recorte que aqui representamos na figura de Racionais MC’s e Facção Central.

É importante destacar, para que faça sentido o ponto que queremos chegar, que o rap é um gênero musical marcado social e racialmente, manifestado nos guetos nova iorquinos, Bronx, por meio da experiência musical de imigrantes do continente africano e das ilhas caribenhas nos anos 1960, ou mesmo oriundo dos guetos dos quatro cantos do ocidente a partir da contribuição de jovens negros da periferia, como no Brasil nos anos 1980, estação São Bento - SP³. Esse fenômeno é justificado a partir da ideia de diáspora africana, ou seja, a existência de processos culturais diversos em que a matriz africana é uma constituinte.

² A *Five Percenters Nation* (5%) é uma organização religiosa e política que surgiu nos anos 1960 no Harlem, bairro de Nova York, derivada de um rompimento entre os membros da nação do islã nos Estados Unidos, ambas organizações compostas por ativistas negros estadunidenses.

³ A estação São Bento é o marco da gênese do rap no Brasil e funcionava como um polo cultural do hip-hop, no qual aconteciam batalhas de rima, competições de break e troca de informações sobre a cena rap.

Tendo isso em mente, como defende Teperman (2015), é importante apontar que o rap transcende a definição de gênero musical, pois se trata de “um movimento, um estilo de vida, [que] quer mudar o mundo” (TEPERMAN, 2015, p.9). Nesse sentido, o propósito de compartilhar conhecimento, o quinto elemento do rap, para o autor, é crucial para o gênero. Trata-se de um conhecimento não em um sentido amplo, mas adquirido a partir da experiência e das demandas desses sujeitos da favela do mundo. Assim, fazendo parte da cultura hip-hop (rap, mixagem, break e grafite) o rap vai, além de produzir rupturas estéticas nos formatos musicais, no ritmo e na poesia, questionar seu lugar no social, a partir de um discurso em que o real é a matéria bruta a ser simbolizada.

Em *Favela Vive*, essa simbolização, produto do cotidiano periférico dos artistas, se transforma em relatos de episódios traumáticos, como a vivência da fome, a ausência de direitos básicos, a perda de amigos e conhecidos, assim como o próprio sentimento de morte iminente. Nesses últimos casos, a polícia militar é quem personifica a presença da morte no território da favela, sendo a responsável, em última instância, por vitimar os jovens racializados e negros no território. Deste modo, notamos que, mesmo involuntariamente, a temática parece ser o fio condutor da narrativa de *Favela Vive*. Ou seja, a “morte” é algo que os assombra nas diversas figuras da ausência, da escassez e da violência, e acreditamos que seja o índice de uma sociabilidade marcada, fundamentalmente, pela tensão entre vida e morte.

Dito isso, tomamos como *corpus* as quatro edições da *cypher Favela Vive* - tanto os elementos narrativos discursivos quanto os estético-políticos - enquanto representações (HALL, 2002) de uma sociabilidade específica, a do jovem morador de favela, e dos deslocamentos estéticos a partir do espaço-tempo da *cypher*, no bojo do rico universo do rap. Deste modo, nosso objetivo é: investigar o contexto do sujeito morador de favela, já que a *cypher* narra críticas sobre o cotidiano periférico; identificar as implicações das manifestações políticas e estéticas de *Favela Vive*; compreender os sentidos que despertam das referências de diferentes ordens implícitas na produção e; tensionar a lente de determinados autores que se dedicaram ao estudo do rap em diálogo com a narrativa da *cypher*. Essas são reflexões inter-relacionadas que dizem de como os jovens favelados⁴ entendem a realidade ao seu redor, a partir de quais chaves a interpretam, de quais dispositivos estéticos fazem uso e de como se enxergam e enxergam os seus iguais na dialética de propagação de seu conhecimento. Ou seja, como produzem

⁴ Se você leitor achou o termo pejorativo, leia até o capítulo 2.

o mundo ao seu redor por meio da linguagem e como esse mundo pode se transformar a partir desse movimento.

Na realidade, o embrião da pesquisa, antes de que esta tomasse contornos, estava na seguinte indagação: porque o rap *Favela Vive*, uma expressão social, artística e cultural elaborada por moradores de favela, mesmo transmitindo em seu título um sentido de existência, presença e vida, tece suas rimas majoritariamente sobre eventos ligados à morte simbólica e biológica dos periféricos? Tal pergunta surgiu como um *insight*, uma espécie de desconforto, aquela pulga atrás da orelha que move a busca por conhecimento. Metodologicamente, a pergunta ganhou corpo através da ferramenta da “nuvem de palavras”⁵, cujo resultado mostrou que, de fato, a palavra “morte”, em suas diversas variações, aparece na *cypher* mais de 40 vezes. Desta pergunta outras germinaram: Por que os artistas mobilizam estéticas do rap de outrora em detrimento das experimentações contemporâneas do rap nacional? Por qual razão usam de uma postura e um discurso tão ácido? Por que utilizam *beats* tão sombrios e melancólicos? Por qual motivo repetem nas quatro edições a paisagem da favela? Por que dizem o que dizem?

Deste modo, as especificidades estéticas da *cypher* são uma das justificativas pela escolha em pesquisá-la. Em consonância, o conteúdo de *Favela Vive* é outra motivação, pois acreditamos que *Favela Vive* se configura enquanto uma iniciativa dos artistas de descrever, na trama de sua própria existência, relatos literais e, por vezes, imagéticos da memória coletiva da juventude periférica, em uma espécie de tentativa de apresentar uma versão “nua e crua” da realidade na favela. Sendo assim, compreendemos a dimensão de vivência local dos artistas, de uma espécie de lugar de autoridade quando se trata da realidade na favela, assim como percebemos que os mesmos são legitimados pelo conjunto da comunidade enquanto porta-vozes.

Sendo assim, acreditamos que esta pesquisa tem potencial de elevar o grau de humanização em um contexto social e político de descartabilidade da vida, ou seja, de humanizar pessoas racializadas e pobres em um sistema que parece odiá-las e, assim, retomar o escândalo diante da morte de indivíduos cuja existência é *desumanizada*. Em tempos de banalização da vida, chorar a morte como necessidade. Chorar a morte mesmo de sujeitos em um contexto de ambiguidade, entre o crime e a violência. Logo, é uma

⁵ A “nuvem de palavras”, também conhecida como “nuvem de tags” é uma ferramenta que permite identificar a frequência com que determinadas palavras aparecem em um texto. O procedimento foi realizado utilizando-se as palavras ditas nas quatro edições da *cypher* e excluindo-se artigos, preposições e palavras de ligação que, a nosso ver, faziam pouco sentido isoladas. Por fim, assumimos como variantes da palavra morte: morreram, mataram, morre, morto e etc...

forma de dar existência a uma dor que parece não ter lugar na atualidade. Por esse motivo, consideramos que exista um sentido de urgência em refletir questões na intersecção entre mídia, cultura, raça e processos sociais. Logo, a pesquisa parte de um esforço nosso em experimentar olhares sobre o fenômeno sociocultural, profanar leituras comuns e produzir metacrítica em uma perspectiva de transformação social, tendo a comunicação e a temporalidade como fios condutores. Ou seja, *Favela Vive*, a partir da estética e do conteúdo, nos permite não só compreender a sociabilidade do sujeito morador de favela e os sentidos intrínsecos às aplicações estéticas, mas também a revisitar estudos em torno deste gênero musical e propor novas questões à luz da experiência dos rappers. Dessa forma, *Favela Vive* é sujeito e teoria.

À vista disso, metodologicamente, buscamos estabelecer uma relação que não restrinja a *cypher* ao status de objeto, termo revelador de uma postura diante do corpus que é comumente usada nas pesquisas de um modo geral. Kilomba (2019) indica que não só a nomenclatura, mas a sequência de ações na pesquisa diante da ideia de “objeto” vem de um discurso pós-colonial, uma espécie de protocolo em pesquisas que, em contrapartida, promove a objetificação de identidades numa relação de poder. Essa postura pode ser entendida como uma postura pós-colonial, pois, de acordo com a autora, retira as subjetividades das identidades e as reduz a um objeto descrito e representado. Neste sentido, a intenção da pesquisa é exatamente o contrário, pois ao longo do desenvolvimento e da articulação dos operadores teórico-conceituais, a pesquisa procura, ao mesmo tempo em que investiga a *cypher*, optar por caminhos que subvertam o projeto colonial. Em outras palavras, na tessitura deste trabalho, o fenômeno sociocultural *Favela Vive* é referido como uma autoridade de si em um lugar de sujeito e não de objeto.

Entendemos como Kellner (2001) que “as teorias sociais são dispositivos heurísticos para interpretar e tornar inteligível a vida social” (2001, p.38) e que nenhuma delas é capaz de dar conta de todos os fenômenos do social. Assim, a partir do método multiperspectivo do autor, o trabalho articula múltiplas teorias. Por meio da combinação de abordagens teóricas, o que não deve ser confundido com um ecletismo teórico, já que tem o sentido de viabilizar uma abordagem mais abrangente sobre o contexto sócio-histórico que permeia a análise, pretendemos utilizar uma gama de estratégias textuais e críticas para investigar e interpretar a produção cultural analisada, assim como para produzir meta crítica.

Em concordância, mobilizando os estudos decoloniais, procuramos nos desligarmos de uma espécie de hegemonia epistêmica, nos termos de Mignolo (2008).

Por meio do conceito de *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008), o autor se recusa a comprometer-se com a lente eurocêntrica e nos convida a aprender a desaprender. Nesse sentido, o movimento de revisão teórica na pesquisa, em diálogo com *Favela Vive e* com um olhar sobre a diáspora africana, busca também provocar questionamentos sobre as apropriações de determinados referenciais no estudo do fenômeno sociocultural que o rap representa.

Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica desenvolvida a partir de material já elaborado de teor acadêmico foi crucial, pois, mesmo que a pesquisa tenha a perspectiva de buscar lacunas, tensionar certas lentes de entendimento e ensaiar olhares sobre a *cypher*, é importante compreender que o conhecimento é algo contínuo e a produção de crítica e metacrítica presume o estudo de um escopo teórico intelectual produzido historicamente. Portanto, investigamos enquanto eixos temáticos a cultura da mídia, o rap, a favela, a decolonialidade e a temporalidade.

Através da análise midiática do videoclipe, também pretendemos refletir sobre as configurações internas do produto midiático aqui estudado (*cypher Favela Vive*), seus aspectos estéticos, sonoros e visuais. De acordo com Soares (2013), o método propõe investigar as perspectivas de produção de sentido no videoclipe, levando em consideração as condições de produção e de reconhecimento inscritas nos audiovisuais, tendo em vista que a relação entre som e imagem no videoclipe é indissociável. A ferramenta metodológica também fornece caminhos para o entendimento contextual tanto dos agentes produtores, quanto de regras, classificações e rotulações na prática do mercado audiovisual.

Dando consequência as reflexões de Quijano (2015), propomos um olhar decolonial sobre a temporalidade. O autor nega a ideia de tempo como algo linear, apontando que as marcações etapistas da narrativa da História moderna criaram uma linearidade, evolutiva e desenvolvimentista, equivocada. Logo, o passado é constitutivo do presente a todo momento, já que os tempos estão, nesse sentido, em constante mistura e confronto. Sendo impossível separar dessa maneira as temporalidades, Quijano (2015) defende que coexistem estruturas de formas de existência social de diferentes tipos, do arcaico ao moderno, concomitantemente. Deste modo, o caráter da pesquisa nos possibilita reconhecer a presença do passado nas experiências atuais, investigar o arcaico que constitui o presente e promover uma reflexão sócio-histórica sobre as experiências temporais de longa duração. Entendendo que o passado não é algo que se supera, temos um rico arcabouço para estudar tanto o rap e o videoclipe na atualidade como os aspectos

sociais que concebem a sociabilidade na favela. O olhar temporal sobre *Favela Vive*, por um lado, é algo que parte da própria narrativa da *cypher*, que mais do que falar do contemporâneo, vai apontar a continuidade de determinadas estruturas de dominação e opressão para com negros e pobres no transcorrer da História. Por outro lado, à luz dos estudos decoloniais, podemos identificar a heterogeneidade histórico-estrutural e a co-presença de diferentes tempos históricos e, conseqüentemente, observar fragmentos das dinâmicas que fazem com que indivíduos racializados ainda tenham a humanidade negada, como aponta Quijano (2005).

Por fim, sob o olhar de bell hooks (2019), em relação a teorização, acreditamos que pesquisar sobre algo tem muito a ver com as nossas demandas por resposta, pela trajetória de vida que geram certas perguntas e pelo lugar que ocupamos na sociedade. Como sugeriria a autora, partindo da dor, o teorizar se converte em um lugar de cura e libertação. Cura dos nossos demônios interiores que teimam em nos sabotar e dos males sócio-históricos de longa duração que ainda promovem injustiças e desigualdades de diferentes ordens. Dessa maneira, a autonomia do pensamento, ou seja, da teorização, proposta por hooks (2019) é adotada metodologicamente e interfere nos diferentes recortes da pesquisa. O “eu” da pesquisa, que costuma ser involuntário ou camuflado em alguns trabalhos acadêmicos, visto que a neutralidade e imparcialidade são inalcançáveis e até mesmo problematizáveis, é assumido nesta pesquisa como um potencial.

Portanto a dissertação está organizada da seguinte maneira. No primeiro capítulo, abordamos quais os componentes estéticos-políticos que constituem a cultura hip hop e mais especificamente o rap e *Favela Vive*. Para tal: realizamos um estado da arte do rap; destrinchamos a intersecção entre rap e política e entre rap e identidade; adicionamos o componente da globalização combinado a identidade na propagação do gênero nos quatro cantos do ocidente; apontamos o fenômeno de diáspora africana no rap e; elucidamos a ideia de “apropriação cultural” e como o rap resiste a esse fenômeno.

Na sequência, buscamos identificar os sentidos e significados em torno de dois grupos ícones no rap nacional, Racionais MC’s e Facção Central, para identificar as aproximações, similaridades e até a presença de uma referencialidade de *Favela Vive* para com essas expressões do rap. Nesse sentido, analisamos a importância de Racionais MC’s no cenário cultural nacional e a referência que o grupo representa na cena rap. Da mesma forma, estudamos o sub gênero gangsta rap e analisamos três álbuns de Facção Central (*Versos Sangrentos, A Marcha Fúnebre Prossegue e Direto do campo de extermínio*).

Enfim, em diálogo com os autores, observamos a fratria entre os rappers e uma espécie de postura “pé na porta” herdada por *Favela Vive*.

Por meio dos estudos de Porteus (2013), abordamos a origem do significado de *cypher*, como esse formato se espalha no rap e hoje integra a indústria musical do gênero e, conseqüentemente, quais significados persistem em detrimento do esvaziamento de outros. Assim como relacionamos a prática das coletâneas no início da história do rap nacional com a experiência das *cyphers* atuais, almejando inaugurar um estudo genealógico das *cyphers* no contexto brasileiro, um recorte ainda pouco estudado no país. Enfim, por intermédio da obra Kellner (2001), consideramos como o individual e a identidade coletiva se alternam nas diversas expressões do rap.

Em conseqüente, aprofundamos o estudo em relação a referencialidade que *Favela Vive* tem em relação com a estética do rap dos anos 1990 e início dos anos 2000, o que chamamos de *saudosismo estético*. Por meio da separação entre *old school* e *new school*, que Teperman (2015) propõe para caracterizar as mudanças do gênero na história, abordamos o advento de novos sujeitos e o alargamento do que compreende os símbolos atribuídos ao rap. Procuramos nos desviarmos de interpretações do senso comum em relação ao *old school* e ao gangsta rap, espectro no qual *Favela Vive* está posicionado, principalmente na relação com o crime e com a religião, compreendendo o real sentido desses acionamentos. A partir da aproximação com a análise sobre Racionais e Facção Central, propomos afinidades que justificam a hipótese de *saudosismo estético* e observamos o aparente esforço de *Favela Vive* em fazer a manutenção da afiliação à origem negra e periférica do rap, assim como de reforçar uma espécie de missão social do gênero.

Na seqüência, mobilizamos estudos decoloniais para iniciar nossa investigação sobre o contexto de sociabilidade representado pelos rappers de *Favela Vive*, com centralidade no que diz respeito à corporeidade, ou seja, corpos negros. Mobilizando o conceito de colonialidade de Quijano (2005), identificamos como a origem de determinadas classificações, hierarquizações e homogeneizações da ordem da opressão a corpos não-brancos, remonta ao período de colonização. A partir da categoria colonialidade do ser, de Maldonado Torres (2007), que se desdobra do conceito de colonialidade, compreendemos como a raça opera enquanto um termo chave na *desumanização* de corpos racializados, o que tem uma implicação epistêmica na alteração dos modos de ser do humano e a interação dos sujeitos no mundo até os dias atuais. E,

por intermédio do método multiperspectivo de Kellner (2001), ratificamos nossa opção pela leitura decolonial combinada a outras perspectivas teóricas.

No segundo capítulo, abordamos a “Paisagem *Favela Vive*” no intuito de aprofundar o contexto de sociabilidade do sujeito morador de favela a partir da intersecção espaço- tempo, ou seja, corpos negros que cantam de um determinado lugar em um determinado tempo histórico. Para tal, primeiro comparamos os sentidos em torno das diferentes denominações atribuídas ao território dos artistas, mobilizando estudos sobre os símbolos e significados em torno dos termos “favela”, “periferia” e “comunidade”. Além de promover o entendimento de algumas dimensões deste território, onde há séculos são direcionados estigmas, preconceitos e opressões de diferentes ordens, compreendemos como a escolha por uma ou outra denominação é carregada de sentidos e porque *Favela Vive*, em um movimento de autorreflexão e ressignificação, utiliza com mais frequência o termo favela.

Na sequência, discutimos as experiências temporais de longa duração. A partir do conceito de necropolítica, percebemos a “morte” não apenas como um episódio, mas como cotidiano e projeto. O conceito de “guerra estrutural”, que se trata de uma destruição organizada, em que boa parte da população é vista como descartável, nos ajuda a compreender o constante risco de morte em que os sujeitos rappers se visualizam e visualizam seus iguais. A ideia de “estado de exceção”, ou seja, a suspensão permanente da norma e do direito pelo Estado, travestidas de excepcionais contra a própria população, como ocorre no território de favela, também justifica os episódios de vitimados pelo exercício da polícia militar na favela, principalmente com o aval da premissa da “guerra às drogas”. Por intermédio dos estudos de Marielle Franco (2014), investigamos tentativas frustradas de conter o crime e a violência no território da favela, principalmente no que diz respeito às Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Abordamos aspectos da política de encarceramento do povo negro no decorrer da História, por meio dos estudos de Angela Davis (2018), que aponta como a dinâmica de segregação sobre o corpo racializado trata de traspor, pós abolição, certas lógicas históricas da escravidão para as instituições prisionais. Enfim, através do diálogo entre os autores identificamos a manutenção de certos fenômenos que dão continuidade às mazelas históricas no território da favela, que parece viver os mesmos dilemas em forma de vestígios e rastros do passado colonial, mesmo em um cenário político com diversas transformações, mudanças de governos e abordagens.

Nas relações entre tempo e espaço em que o rap se articula, na sequência, buscamos destacar também o aspecto memorialístico de *Favela Vive*. A partir do olhar de Barbosa (2014), abordamos a melancolia e a nostalgia na *cypher*. Em detrimento da associação desses termos ao conservadorismo, o autor trata da melancolia enquanto fuga do presente, uma espécie de desconforto temporal, e a nostalgia, não necessariamente como uma vontade de voltar ao passado, mas como uma recusa do presente. A partir de nossos estudos, esses sentimentos parecem sintomas do que chamamos de *dor do presente*, ou seja, o desconforto de viver em determinado tempo-espaço, de se tomar consciência de uma espécie de situação de *looping* em relação a injustiças da ordem da colonialidade, ou mesmo o incômodo testemunhal da elaboração narrativa de alguns pontos traumáticos da história coletiva subterrânea. Nesse sentido, identificamos que a nostalgia na *cypher* não funciona como uma idealização ingênua do passado, assim como a figura da melancolia na sonoridade parte da estética de indivíduos para o qual não basta o progresso como narrativa de vida.

Em “Afropessimismo: entre a guerra e a guerra”, investigamos quais os sentidos explícitos e implícitos por trás do acionamento do sentimento de raiva e das indagações pessimistas da *cypher*. Identificamos que *Favela Vive* se soma a uma linha de pensamento negro africano diaspórico mundial que consta na ideia de que o fim do mundo já aconteceu e a distopia é hoje: o *afropessimismo*. Já que “pra quem vive na guerra a paz nunca existiu”⁶, investigamos os usos da raiva (LORDE,2019) na *cypher* e, em contrapartida, apontamos como o lampejo do sonho e o afeto também são sentimentos que constituem a *Favela Vive*, mesmo que a esperança não tenha lugar na narrativa.

Na última seção deste trabalho, abordamos o “Universo *Favela Vive*”. Para tal, exploramos como o rap se insere nas dinâmicas de produção e circulação de produtos midiáticos do gênero. O que implica o estudo das condições de produção e reconhecimento de *Favela Vive*, do advento dos selos de produção independente e das relações de mediação e desintermediação da produção de videoclipes na plataforma do Youtube. Dessa maneira, aprofundamos a observação em relação ao videoclipe, em diálogo com a metodologia proposta por Soares (2013) e em interlocução com um contexto de busca por emancipação do discurso pela cena rap.

Pela decupagem dos quatro videoclipes e com o auxílio de *frames* dos audiovisuais, recurso que nos permite discorrer sobre as cenas, analisamos *Favela Vive* a

⁶ Trecho da canção “Negro drama” do álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*, de Racionais MC’s.

fim de descrever o processo narrativo discursivo das quatro edições da *cypher*, isto a partir de três categorias de análise: a *autorrepresentação*, o *saudosismo estético* e os *usos da raiva*. Os aspectos analíticos da pesquisa não são exclusividade deste capítulo, pois, as categorias de análise foram lapidadas no acúmulo de nossas discussões. Sendo assim, esta etapa é dedicada a amarrar a discussão teórica e relacioná-la com as dimensões estético-políticas de *Favela Vive*.

Em “Sem ‘portá’ um discurso”, investigamos como o processo narrativo discursivo de *Favela Vive* tensiona uma espécie de universalismo epistêmico. Ao mobilizarmos estudos decoloniais e ao adotarmos uma postura metodológica que permite a escuta da expressão sociocultural enquanto sujeito, verificamos que a *cypher* não está moldada por certos discursos contra hegemônicos e, inclusive, manifesta uma falta de identificação mútua, desvendada na pesquisa através do *afropessimismo*. Nesse sentido, trata-se de um discurso ambíguo, polifônico e indigesto em constante elaboração que, apesar dessas características, parte de um lugar de consciência dos artistas, da convicção de que os mesmos, de que o seu território, a sua história e seus antepassados, têm conhecimentos sobre realidade não só para compartilhar, mas para conduzir sua própria teoria, nos termos de hooks (2019), para a *redenção* (nos termos de WILDERSON, 2020). Não é à toa que identificamos que os vetores de *Favela Vive* são autorrepresentação, autorreferencialidade e autorreflexão.

No fim da dissertação, propomos inferências sobre os sentidos da *cypher* em diálogo com as categorias de análise visando sintetizar o debate que liga todo o trabalho, a autorreferencialidade e a autorreflexão em *Favela Vive*, e captar a *redenção* ideal para os artistas. Deste modo, percebemos que os saldos da expressão socioculturais estudada são expressos em ações de resistência e re-existência (ALBAN-ACHINTE, 2019) contra a *desumanização* dos jovens negros e pobres, na contramão dos múltiplos apagamentos que assolam o povo negro, a fim de criar possibilidades de um *porvir* desassociado dos que fazem a manutenção do quadro de opressão ou dos que os desconsideram em seus respectivos sonhos de libertação, ou de arquitetar o “Fim do Mundo” como o conhecendo ou mesmo de elaborar futuros de *redenção* indescritíveis ou incompreensíveis (ainda).

No transcorrer da dissertação, são apresentadas algumas *reflexões* extraídas das abstrações da autora, em primeira pessoa, no intuito de retratar questões na pesquisa que emergiram de sua vivência no social. As *reflexões* justificam o interesse por *Favela Vive*, os diferentes recortes realizados, apresentam dilemas teórico-práticos e questões da

ordem da subjetividade, funcionando como um diário de bordo, mas, sobretudo, como uma espécie de mapa dos afetos. De maneira por vezes poética, o objetivo das *reflexões* é revelar questões sensíveis trabalhadas, assim como os temores, os medos e as angústias da estrada que é teorizar a cura e a libertação, nos termos de bell hooks (2019).

Por fim, nossa hipótese central é que as representações de *Favela Vive* são trabalhadas no limiar da autorreferencialidade e da autorreflexão. Autorreferencialidade que pressupõe entendermos o *nós* na *cypher*, ou o que chamamos também de os “seus”. Os “seus” compreendem as figuras políticas negras que lutaram contra o racismo, os rappers que os antecederam no sentido de continuar a agitar as bandeiras que estes representaram, assim como os próprios moradores do território da favela, já que os rappers se referenciam em experiências e vivências de subjetividades atravessadas pelos mesmos dilemas materiais e simbólicos da ordem da *desumanização* desses sujeitos: seus familiares, amigos e vizinhos. Igualmente, o esforço em fazer a manutenção do componente político em *Favela Vive*, através de uma estética e conteúdo que reforçam uma espécie de missão no social, ou seja, de passar conhecimento e mudar a realidade, e a afiliação à origem negra e periférica do rap, também dizem da autorreferência de sujeitos que se identificam entre si e agem a partir desse reconhecimento. Já a autorreflexão significa exatamente que os rappers trabalham essa referencialidade à luz da própria experiência e de suas subjetividades. Deste modo, ressignificam sua leitura de mundo na dialética com as referências citadas, reorganizando sentidos em torno da autorrepresentação. Por fim, a combinação de autorreferência e autorreflexão resulta em uma polifonia de vozes que, diante do assombro da morte, clamam uma ideia de futuro para a favela.

Reflexão I: Que tempos são estes?

O ano de 2020, que poderia facilmente ser confundido com roteiros de distopia das mais pessimistas, escancarou feridas abertas em diversos setores sociais e fez circular a dor em nossas multitelas em tempo real enquanto vivemos em um isolamento social sem precedentes na era moderna. Mais de seis milhões de mortos pela pandemia de COVID-19 no mundo e de seiscentos mil só no Brasil, e contando, nos fez olhar - ou deveria - para o pouco valor atribuído à vida de algumas pessoas. A banalização da morte virou rotina e revelou uma sociedade pouco praticante dos valores de humanidade, igualdade e fraternidade tão agitados pela modernidade.

De acordo com estudo do Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde, grupo da PUC-Rio, os negros e negras, assim como a população pobre, são as principais vítimas da pandemia. Não que a doença procure por certos genes para intensificar seus efeitos, mas porque a desigualdade econômica e social coloca determinados sujeitos em situação de vulnerabilidade social, com precário acesso às políticas de saúde pública e na linha de frente dos serviços mais precarizados. Contudo, não é a pandemia de COVID-19 que inaugura essa dinâmica social de exclusão e desumanização.

Ao mesmo tempo que, mediados pelas tecnologias, assistimos à assustadora crescente de vítimas da doença, também testemunhamos a morte de George Floyd, homem negro asfixiado pela polícia militar norte americana em maio de 2020, fomos comunicados da morte de João Vitor Gomes da Rocha, jovem negro assassinado pela polícia militar do Rio de Janeiro, também em maio de 2020, enquanto entregava cestas básicas para ajudar famílias atingidas financeiramente pela pandemia e, estarrecidos, vimos 28 jovens mortos na chacina do Jacarezinho em maio de 2021. Essas mortes se juntam aos milhares de negros mortos pela polícia militar, pelo projeto de morte do estado e pelo racismo. Situação que segue sendo realidade, mesmo com as medidas de isolamento social, no ano com maior número de mortes causadas por policiais militares

nos últimos 22 anos no Rio de Janeiro, o ano de 2020. Todo esse cenário fez ressoar em mim um sofrimento, ininterrupto, em forma de pergunta: Porque tanta desumanização?

Enquanto mulher negra, pobre, não heterossexual, vivendo em uma conjuntura política, econômica e social de desumanização de pessoas como eu, não pude pensar em outra coisa, como se o meu corpo e mente me convocassem a esse tema, pois tem a ver com quem eu sou, com questões que ferem a minha carne. Porém, como aponta Mano Brown, “na verdade, os negros querem falar de outra coisa [...] tem coisa que a gente já tá ligado a 400 anos, ou mais de 1000 talvez. A gente quer viver coisas novas⁷”. Concordo com Brown, desde o início da vida acadêmica tentei me esquivar do tema do racismo, até por birra das pessoas que ao reparar a minha pele partiam da suposição de que eu fosse me dedicar a esse tema. Assim, a ideia era estudar outras coisas. Inclusive, entrei no mestrado com um projeto de pesquisa sobre jornalismo investigativo, mas o ano de 2020, como um tsunami, me levou ao tema que trabalho nesta dissertação. Resignifiquei essa espécie de obrigação velada e a transformei em potencial: se eu não falar quem é que vai? E não é simplesmente isso, quem vai olhar a partir desse olhar? Quem vai fazer as perguntas que eu acredito que precisam ser feitas? Quem vai confrontar? Então tomei gosto pela pesquisa e mergulhei de cabeça no tema com o objetivo de não simplesmente repetir, reiterar ou reproduzir, mas de transformar, para que um dia os negros e negras não se sintam assombrados, como eu, por uma espécie de responsabilidade em ser expert em racismo.

Favela Vive não surge na minha vida nesse momento. O rap faz parte do meu cotidiano desde a infância e escuto o tal “gangsta rap” há muito tempo. Ouvia Racionais, Fação Central e Expressão Ativa na adolescência, no tempo em que minha cidade, Santa Cruz de Minas (MG), era considerada uma das cidades mais violentas do Brasil, entre 2008 e 2009. Até os dias atuais acompanho a cena rap e, desde a primeira edição de Favela Vive, venho aprendendo com a cypher e misturando minhas angústias em torno da realidade com as frustrações dos rappers. Então, de certa forma, antes de ir pro “papel”, eu já vinha teorizando, no sentido apontado por bell hooks (2019), e realizando indagações em relação às canções. Portanto, de alguma forma, esta pesquisa me faz trabalhar questões e buscar respostas - ou criar perguntas diferentes - para inquietações, as quais compartilho com vocês no decorrer do trabalho.

⁷ Entrevista de Mano Brown para a filial brasileira do jornal Le Monde Diplomatique em fevereiro de 2018. Disponível em [youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ](https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ)

CAPÍTULO 1: RAP *FAVELA VIVE*

1.1 O social na batida do rap

Existe um certo consenso em torno da origem do rap. O significado da sigla é atribuído a *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e acredita-se que tenha surgido no Bronx, distrito de Nova York nos Estados Unidos, a partir da experiência musical de imigrantes jamaicanos no decorrer dos anos 1970. A situação de descaso, racismo e xenofobia daquele período fez dos guetos o lugar de moradia e expressão artística e cultural desses imigrantes, principalmente das ilhas caribenhas e do continente africano, que transformavam a sua insatisfação e resistência frente às injustiças vividas em letras e rimas que manifestavam ideais de transformação e justiça social.

Mais a fundo na História do rap, poderíamos destacar a influência de práticas como o *the dozens*, uma espécie de jogo de palavras e insultos em que duas pessoas se enfrentam, comum entre afro americanos no período de germinação do rap. Teperman (2015) adentra ainda mais outras versões sobre a origem do gênero, dentre elas, a de que o rap seria um legado das narrativas dos griôs - poetas e cantadores tidos como sábios nas savanas africanas (TEPERMAN, 2015, p.13). Em contrapartida, o autor evidencia que desafios cantados, com escárnio e auto engrandecimento ou o canto falado, característico do rap, são identificados em número expressivo de culturas. Assim, “ainda que muitos autores atribuam à brincadeira do *dozens*, assim como aos outros jogos verbais ou torneios de insulto, a origem do canto falado do rap, essa associação não é suficiente para explicar “a origem” do gênero” (2015, p.15).

Para o autor, “mais que explicações, essas são interpretações, e defender uma delas é uma espécie de alinhamento ideológico, que terá impacto no modo como essa música se situará no mundo social” (TEPERMAN, 2015, p.13). De qualquer forma, nos interessa os símbolos e significados que permeiam o rap e, de acordo com o autor, “com a sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais

africanas - o ritmo - a outro, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais “hegemônicos” - a poesia” (TEPERMAN, 2015, p.16).

O rap surge muito ligado a performances ao vivo, nas quais os DJs utilizam trechos modificados de músicas já existentes (samples) sons do dia a dia, repetição de trechos (*backspin*) e efeitos de arranhar disco (*scratch*). A miscelânea de sons se somava a versos falados, improvisações e pequenos trechos previamente pensados ou escritos para agitar os presentes (*routines*) dos MCs (TEPERMAN, 2015, p.21). Apenas com os avanços tecnológicos da época que o gênero passou das ruas para a indústria fonográfica, com certa resistência, pois “a maior parte dos MCs não achava uma boa ideia gravar em disco o que para eles só fazia sentido como performance ao vivo, no contexto de festa” (2015, p.21).

A partir desse momento, o rap passa a ser sondado como uma oportunidade comercial, a exemplo do grupo Sugarhill, idealizado em 1979 pela produtora, cantora e compositora Sylvia Robinson. O grupo não tinha necessariamente ligação com experiências culturais no Bronx, assim como não foi o primeiro rap gravado, mas devido a considerável repercussão da música "Rapper's Delight" impulsionou outros grupos, tais como Grandmaster Flash, tido como um dos pioneiros do rap no mundo. A canção "Rapper's Delight" chegou a sofrer ameaça por plágio da banda Chic, por samplear a música "Good Times", o que acabou se resolvendo quando decidiram colocar os artistas da banda como coautores, um tipo de situação que virou normalidade na indústria fonográfica (2015, p.22). A aproximação do rap com o mercado, já naquele período, começava a gerar incômodo aos rappers, pois ao mesmo tempo que “o mercado possibilitava a disseminação de elementos que eles reconheciam como legítimos e desejáveis, havia o temor, justificado, de que se perdesse o controle sobre a produção de significados” (2015, p.26).

Essa preocupação demasiada com a forma com que os significados atribuídos ao rap circulariam agora em meio a indústria musical diziam dos aspectos do rap para além de um gênero musical, pois, como aponta Teperman, o rap mesmo buscando espaço no mercado fonográfico “é uma música que quer ser mais do que apenas isso: é um movimento, um estilo de vida, quer mudar o mundo” (2015, p.9). Dessa maneira, o rap, constituinte de uma cultura mais ampla, a cultura hip-hop (rap, mixagem, break e grafite) vai, além de produzir rupturas estéticas nos formatos musicais, dessacralizando composições nas samples, no ritmo, desconstruindo, reconstruindo e criando batidas, e na poesia, transcendendo o lugar canônico e branco do poeta, vai também questionar seu

lugar no social. É neste ponto que Teperman (2015) introduz a ideia de quinto elemento do rap: o conhecimento.

Em 1977, é criada a Zulu Nation, primeira organização comunitária do hip-hop. Idealizada pelo músico Afrika Bambaataa, a Zulu Nation tinha objetivo de enfatizar o potencial do rap como instrumento de transformação. Os anos 1980, inclusive, é o momento em que o rap passa a se politizar e a se articular contra a desigualdade social e racial por meio da aproximação com o movimento negro. Antes disso, o rap não tratava especificamente desses temas de ordem social, “nem por isso o gênero deixava de ser um forte estruturador de movimentos pela valorização da identidade negra: a música, a dança, o estilo de se vestir são por si só produtores de significado” (TEPERMAN, 2015, p.27).

Um dos primeiros raps a abraçar a concepção do quinto elemento foi o “The Message” do grupo Grandmaster Flash. Com o trecho marcante “It's like a jungle sometimes, it makes me wonder / How I keep from goin' under”⁸, o rapper conta da vida caótica no gueto e da falta de perspectiva de futuro para os filhos do subúrbio “My son said daddy I don't wanna go to school / Cause the teacher's a jerk, he must think I'm a fool / And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper/ If I just got a job, learned to be a street sweeper”⁹.

No entanto, a virada mais significativa para o conhecimento e a transformação social como norte no rap é atribuída a “Fight the Power” do grupo Public Enemy. O grupo traz explícito nas rimas a ideia de que é preciso “combater o poder” e as desigualdades de diferentes ordens que assolam os sujeitos negros no subúrbio. Em uma postura combativa, os rappers se apresentavam em vestes militares similares às dos Panteras Negras e teciam seus versos “usando metáforas militares e revolucionárias para se autodescrever” (KELLNER, 2001, p.237).

No Brasil, a cultura hip-hop passa a fazer parte do circuito de bailes black dos anos 1970 e 1980 nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, dividindo espaço com a cultura do funk. Nesse período, o break tinha se tornado uma febre, principalmente depois do sucesso dos álbuns *Off The Wall* (1979) e *Thriller* (1982) de Michael Jackson, que recorriam a uma estética alusiva à cultura hip-hop. Surfando nessa onda, as emissoras de TV e rádio naquele período promoviam competições de break e davam certa visibilidade

⁸ “É como uma selva, por vezes isso me faz pensar, como é que consigo aturar” (tradução nossa).

⁹ “Meu filho disse: pai eu não quero ir pra escola porque o professor é um idiota, ele deve achar que eu sou um otário. E todas as crianças fumam maconha, eu acho que seria mais barato se eu arrumasse um trabalho, aprendesse a ser um gari” (tradução nossa)

à cultura hip-hop (TEPERMAN, 2015, p.33). Nesse sentido, a cultura da mídia foi determinante na construção da identidade hip-hop nos jovens brasileiros. De acordo com Kellner, o processo de identificação

é mediado por imagens produzidas para a massa na sociedade contemporânea em que predomina a mídia, enquanto a imagem e o estilo cultural são cada vez mais fundamentais para a construção de identidade [...] A cultura da mídia constitui vigorosa fonte de novas identidades, substituindo nessa função nacionalismos, religiões, família e educação (KELLNER, 2001, p.212).

Filmes como *A loucura do ritmo* e *Wild Style* indicavam como se vestir e se portar em um movimento em que a mídia promove uma espécie de comunhão imaginária entre pares. Contudo, a dimensão dessa identidade não se resume à assimilação da performance ou do vestiário. Para Guimarães (2007), a exclusão e violência que afligiam e afligem os jovens negros do globo historicamente se assemelham a tal ponto de criar, a partir do rap, uma identidade em comum, pois

os jovens excluídos das periferias de todo o mundo criam uma narrativa que possibilita a construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade e não em uma idealização, como as referências à identidade nacional pretendiam construir. E que ganha universalidade porque a própria exclusão tornou-se parte integrante dessa identidade (GUIMARÃES, 2007, p. 183-184).

É nesse bojo de significados em torno do hip-hop que o rap nacional é gestado. A estação São Bento, na cidade de São Paulo, é o principal marco da gênese do rap no Brasil. A estação funcionava como um polo cultural do hip-hop, no qual aconteciam batalhas de rima, competições de break e troca de informações sobre a cena, em um tempo em que a internet não tinha as dimensões de hoje em dia. Artistas que logo se tornariam referências do rap nacional eram frequentadores assíduos da estação São Bento, em especial, Thaíde e DJ Hum e integrantes do Racionais MCs. Dessa organização cultural também surgiram parcerias e os primeiros álbuns de rap no Brasil. Essas parcerias e a importância do grupo Racionais MCs no cenário do rap nacional serão aprofundadas nos próximos capítulos.

A estação de São Bento serve também para ilustrar uma diversidade de polos culturais ou “cenas” de rap que nasceram em todo Brasil, uma experiência plural com características diversas a partir da localidade. Apesar de em um determinado período a mídia mobilizar elementos do hip-hop na programação, a recepção em relação ao rap não foi tão imediata. Assim, o rap nacional circulava por meio das rádios comunitárias, sobretudo nos anos 1980 e 1990. Fora dos circuitos comerciais hegemônicos, as rádios eram produzidas pelos próprios moradores de favela e bairros pobres e pelas lideranças de movimentos sociais locais. Com recursos precários e improvisados, desempenhavam

o papel de propagação do gênero e, além do rap, as rádios comunitárias contavam com uma grade de programação diversa e tinham a perspectiva de criar canais próprios e autônomos de comunicação (TEPERMAN, 2015, p.88).

Dessa forma, vimos que a mídia desempenha um papel central na proliferação do rap, gênero que passa a ser apropriado por jovens negros dos quatro cantos do ocidente. Para Guimarães (2007), esse trânsito é justificado pela globalização, que passou a viabilizar intercâmbios culturais e a constituição de novas identidades em disputa com as idealizações engendradas pela modernidade. Entretanto, gostaríamos de destacar um fenômeno que liga a experiência de negros e negras por todo o globo: a diáspora africana. Com a migração forçada de negros e negras no período de colonização - estima-se que nove milhões e meio para a América e Europa e quatro milhões e meio só para o Brasil - não só corpos foram transpostos de territórios, mas também maneiras de significar o mundo. Essa onda migratória, caracterizada pela extrema violência, resulta, em contrapartida, em processos culturais diversos em que a matriz africana é uma constituinte, inclusive nos dias atuais (DE SOUZA, 2013).

Esse fenômeno, de alguma forma, já foi exemplificado no decorrer desta seção, quando apontamos que a experiência cultural de sujeitos imigrantes das ilhas caribenhas e do continente africano é fundamental na gênese do rap no Bronx. Essa espécie de linha subterrânea que liga o episódio da escravidão dos povos negros, a imigração forçada e a posterior desigualdade pós-abolição não é uma especificidade do processo “civilizatório” estadunidense, sendo experienciada também em toda a América Latina e, guardadas as devidas proporções, em todo mundo. É por esse motivo que Teperman defende que

O rap é uma das manifestações musicais mais significativas do Atlântico negro, sendo ouvido e produzido atualmente no mundo todo. Os processos de transmissão, invenção e reinvenção dessas manifestações culturais revelam tanto o “fundo comum de experiência” quanto contornos particulares que adquirem localmente (TEPERMAN, 2015, p.30).

Emicida, rapper brasileiro, em entrevista concedida ao Roda Viva (2020), exemplifica bem esse processo de transmissão, invenção e reinvenção de manifestações culturais na experiência brasileira e a dinâmica de diáspora africana do ritmo, do atabaque e da poesia falada na constituição de um dos mais característicos ritmos brasileiros: o samba. Com raízes na cultura negra, para o rapper, o samba tem participação essencial nas experiências de produção do rap no Brasil, visto que ele antecede um dos pioneiros do rap, do hip-hop e da mixagem nos EUA.

Eu sempre entendo a música rap, e nisso os [norte] americanos querem morrer quando eu falo esse barato [...]. Pra mim o rap é só um fruto do que o samba já tava produzindo, entendeu? A música falada em cima de uma batida é uma coisa que o samba já vinha produzindo. Tanto que o "Deixe que digam" [Deixa Isso Pra Lá], do Jair Rodrigues antecede o 73 do Grandmaster Flash, [...] o ritmo e poesia já estavam ali (EMICIDA, 2020).

Essa conexão entre as experiências culturais do povo negro vai desaguar no ritmo e na poesia, mas também nas formas de representar tanto os dilemas materiais de pessoas não brancas, quanto sua cultura, não aceita, discriminada e em determinadas vezes apropriada. É nesse ponto que devemos compreender, se ainda não lhe ocorreu, que o rap é uma expressão cultural marcada, sobretudo, racialmente. Nesse sentido, além de promover representações críticas à desigualdade social e à burguesia, o rap em geral expõe que essa burguesia tem cor e têm um arcabouço cultural que lhes autorreferencia e que o rap se recusa a engolir.

Em um trecho de “Fight the Power” do grupo Public Enemy, os rappers apontam “Elvis was a hero to most / But he never meant shit to me you see / Straight up racist that sucker was/ Simple and plain / Mother Fuck him and John Wayne / Cause I’m Black and I’m proud”¹⁰ trecho que tem mensagem similar ao verso que o rapper Froid introduz no FV1¹¹ “Assisto Donald Trump, mas odeio Donald Trump/ Também não leio Hamlet, nem Shakespeare, ô, eu tive infância”. A negação de ídolos brancos da cultura hegemônica ocidental é frequente no rap, uma negação em diferentes proporções, desde o que esses corpos representam, o lugar que ocupam no mundo, as injustiças que personificam até o discurso que evocam e que, em muitas ocasiões, silenciam a narrativa negra na História.

Para exemplificar esse ponto, utilizaremos o exemplo justamente de Elvis Presley. Se você fizer uma pesquisa no google nesse exato momento¹² com a frase “quem criou o rock”, a foto do artista aparece com a frase “Há historiadores que apontam que o rock "surgiu" em 1954, quando Elvis Presley gravou a música “That's Alright Mamma” no Sun Studios, em Memphis, nos Estados Unidos. No entanto, o que nos interessa é o fim do parágrafo que diz “mas sabemos que isso é só uma pequena parte da história”¹³. A outra parte da História, a que não cabe no resumo, é a que se refere a Chuck Berry, um cantor e compositor negro estadunidense, dentro outros tantos, que antecede Elvis no

¹⁰ “Elvis era um herói para a maioria. Mas pra mim ele nunca significou nada, tá ligado. Ele era um otário racista. É simples assim. Que ele se foda e o John Wayne também. Porque eu sou negro e me orgulho disso” (tradução nossa).

¹¹ *Favela Vive* primeira edição.

¹² Pesquisa que realizamos no dia 22 de abril de 2021.

¹³ A plataforma de busca do Google direciona para o trecho de uma reportagem do NSC Total nsctotal.com.br/noticias/quem-inventou-o-rock

gênero rock and roll. Em especial, a pioneira do rock que, na verdade, foi Sister Rosetta Tharpe, uma mulher negra que tinha um programa gospel na rádio e que chegou a fazer turnê com a The Jordanaires, banda que posteriormente passou a trabalhar com Elvis Presley. Pode-se argumentar que Elvis fez mais sucesso e por isso é identificado como o marco do rock, mas é preciso compreender que o apagamento da História de um ritmo baseado em experiências afro-americanas, legado só recentemente reconhecido, tem aspectos racistas. Porque essa pequena parte da História do rock (Elvis) é a que importa? Seria porque Elvis Presley é branco? Por ele ser branco o sucesso e o reconhecimento estiveram mais palpáveis? Pensemos.

O rock nessa chave funciona como um exemplo para os diferentes momentos da História em que a cultura negra foi, de diferentes formas, apropriada. De acordo com Williams, "apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos" (2019, p.29). Nesse sentido, o autor aponta que o conceito não pode ser confundido com uma dinâmica individual ou um processo de aculturação, homenagem ou simples troca cultural, chamando atenção para seriedade de se entender essa dinâmica visto que "nas estruturas de opressão que caracterizaram o colonialismo, a apropriação cultural foi uma estratégia eficiente que continua sendo usada como instrumento de dominação" (2019, p.15).

O rap parece ter resistido com mais afinco, ou mesmo ter tido uma consciência mais imediata dessa dinâmica de apropriação do gênero enquanto ela ocorria. Logo, acreditamos que o rap talvez tenha reconhecido o fenômeno logo no princípio e a esse argumento atribuímos dois fatores. O primeiro diz respeito ao quinto elemento sistematizado por Teperman (2015): o conhecimento. O rap talvez seja um gênero mais difícil de esvaziar de sentidos, pois a força da estética musical e visual do rap tem a mesma proporção da importância do discurso que ele carrega. A exemplo disso, um dos primeiros raps a figurar na Billboard foi o "Ice Ice Baby" do rapper branco Vanilla Ice, em 1990. Esse evento gerou extrema indignação entre rappers e a comunidade hip-hop. Apesar da evidente apropriação dos elementos estéticos do rap em uma versão galã branco que por si só incomodou a cena hip-hop, o maior problema do Vanilla foi "forçar a barra" simulando um pertencimento com o gueto, o que era explicitamente falso (TEPERMAN, 2015, p.58). Para alguns gêneros musicais a ficção não é um problema, contudo, o rap presa pelo conhecimento, que no gênero está representado na figura da experiência. A polêmica teve tanta repercussão que acabou pesando na carreira de Vanilla, que optou por

dar uma pausa em seus projetos musicais envolvendo o rap. Nesse sentido, mesmo não sendo o único gênero musical “para além da música”, “talvez a particularidade do rap seja reivindicar de modo explícito o fato de que “está no mundo”” (2015, p.57).

O segundo fator que justifica nosso argumento de que o rap talvez tenha resistido mais ativamente a apropriação cultural tem a ver com a hipótese de que o gênero adquiriu uma bagagem de aprendizados com as experiências musicais do povo negro na História. Acreditamos que a autorreferência no rap se amplia ao se reconhecer nas expressões culturais inauguradas pelos negros em diferentes tempos. Por ser um ritmo que surgiu depois de outros gêneros musicais com raízes negras, como o jazz, o blues, o samba, entre outros, o sujeito do rap assistiu a essas dinâmicas e aprendeu com elas, a partir da experiência, a resistir. O trecho de “Bluesman” do rapper Baco Exu do Blues condensa essa reflexão:

*Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco
Vento na minha cara, eu me sinto vivo
A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio/
E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues
É isso, entenda
Jesus é blues
Falei mermo*

“Bluesman” reúne essas experiências de apropriação da música negra na figura do blues, reiterando essa ligação, uma espécie de trajetória comum, ao mesmo tempo em que veste de valor e de resistência o rap, na luta contra o esvaziamento das expressões culturais do povo negro. A autorreferência tanto no rap quanto ampliada na música negra, na dimensão do discurso, mas também nos aspectos estéticos, é algo que pulsa em *Favela Vive*, o que aprofundaremos no decorrer da análise.

Em contrapartida, a atuação de rappers brancos, sem vínculo com as comunidades pobres, acabou sendo determinante para a disseminação do gênero. Assim como o jazz, o blues e o rock, manifestações originalmente lideradas por músicos negros, “o rap só se tornou massivamente popular ao atingir as “camadas brancas” da sociedade. Afinal, “artistas brancos que imitam estilos negros acabam tendo maiores oportunidades

econômicas e acesso a públicos mais amplos”” (TRICIA ROSE apud TEPERMAN, 2015, p.58 e 59).

De qualquer maneira, o importante é destacar como o rap historicamente se mobiliza a partir das dinâmicas entre classe e raça, fala de política em um sentido mais amplo, traz para o centro a figura da experiência enquanto legitimadora e promove um discurso consciente sobre realidade social. Portanto, estudar o fenômeno do rap nos permite examinar aspectos do social, pois

As tensões das relações sociais se encarnam na linguagem rap e projetam a produção cultural como uma memória seletiva de aspectos do trabalho, da política, dos costumes, dos símbolos e valores do emaranhado que é a sociedade contemporânea. É possível pensar essas músicas como portadoras de elementos constituintes das constantes mudanças sociais, como um campo de luta em que as disputas de domínio e afirmação social se fazem presentes. São representações que reconstróem (ou constroem em articulação com) elementos/acontecimentos socialmente vividos. Em suma, um processo de reconfiguração da experiência que estreita os laços entre cultura e vida social (CAMARGOS, 2015, p.130).

Apesar de hoje o rap contar com uma diversidade de formatos, sujeitos produtores e aproximação maior ou menor com a indústria musical, a partir de uma infinidade de estéticas, o gênero segue sendo característico de grupos socialmente marginalizados, discriminados e oprimidos, caso de *Favela Vive*. Nesse sentido, o rap é “uma importante via para adentrarmos no terreno dos conflitos, das tensões e do poder que opera desigualmente na vida social” (CAMARGOS, 2015, p.27).

Ao mesmo tempo, ler politicamente o rap no bojo da cultura da mídia nos permite situá-lo em “sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos” (KELLNER, 2001, p.76). Deste modo, ao enquadrarmos *Favela Vive* nessa chave podemos mapear como se articulam as representações no rap, as quais reproduzem as lutas sociais existentes, transcodificando os discursos políticos do nosso tempo ao passo que destrinchamos, em consequência, as implicações estéticas desses deslocamentos.

1.2 Além da Loucura

A história do grupo Além da Loucura (ADL) começa a ser germinada bem antes de 2012, ano de lançamento do primeiro EP do grupo. Os jovens Lord e DK-47 (ou DK) se conheceram no início dos anos 2000 no colégio Euclides da Cunha, escola que

frequentavam e local onde costumavam se encontrar para, nos intervalos, compartilhar as letras de rap que escreviam. Dessa experiência nasceram algumas produções musicais caseiras, feitas com poucos recursos na casa de Lord e, naquele período, divulgadas pelo MSN¹⁴.

Durante a infância e adolescência, DK frequentava a igreja evangélica e, além da caminhada no rap, chegou a tentar carreira no futebol. Quando conheceu Lord, DK fazia parte de um coletivo de pixação, mais especificamente de Xarpi, uma espécie de linguagem e estética na pixação criada nos anos 1980 pelos artistas cariocas. É deste coletivo que o grupo de rap herda o nome Além da Loucura. Do xarpi para o microfone, um destaque desse período é o lançamento da canção “Toal Proibido, desabafando”, em 2005.

Com o passar do tempo, os dois jovens se envolvem com o tráfico de drogas, começando com vendas pequenas até chegar a posições de gerência no mercado de ilícitos da região. A canção “Terror Nenhum” de 2017 conta sobre a relação entre a tentativa de alavancar a carreira no rap e a necessidade de fazer dinheiro através do crime, como no trecho “crime era amante, o rap eu amava, sonhava com o rap e vivia de crime”.

Em 2010, criaram junto aos jovens de Teresópolis (RJ) a Roda Cultural do Alto, evento que, ocupando espaços públicos da cidade, promove batalhas de MC’s e reúne aos domingos a cena do hip-hop e da arte marginal da região. Agregando quem faz grafitti e pixação, dança break, canta rap e anda de skate, a roda também tem como horizonte promover encontros para falar de temas como educação ambiental e prevenção ao uso de drogas.

Pode soar um tanto quanto contraditório o fato dos rappers estarem envolvidos com o tráfico na época e, ao mesmo tempo, aconselharem seus iguais a não seguirem o mesmo caminho; no entanto, entre os objetivos do ADL está falar sobre seus erros. O grupo é ligado à tradição do rap de mensagem e, nesse sentido, falar das contradições da vida no crime em um tom de aconselhamento é uma prática comum. Em outras palavras, as narrativas nas canções são como uma espécie de não-exemplo autodeclarado, em que a experiência do erro é quem orienta os jovens a não trilharem os mesmos passos.

O primeiro EP do grupo, *Sonho de menino*, foi lançado em 2012 e, logo após, o videoclipe da música de mesmo nome, gravado no bairro Alto em Teresópolis (RJ) com

¹⁴O MSN foi um serviço de mensagem espontânea criado antes do surgimento dos aplicativos de mensagens atuais, como o WhatsApp.

a participação de moradores e amigos dos rappers. A paisagem que figura também em *Favela Vive* é uma marca já nesta primeira produção audiovisual. Nela os jovens aparecem transitando em meio às vielas da periferia, cercados por crianças e vestidos de blusas de time. O tema da canção é o futebol e, embalados por um *beat* inspirado no samba, não deixam de lado a crítica social, já que “os mais habilidosos já driblaram a fome”¹⁵.

A parceria com o rapper Funkero em 2013 na canção “Poesia de Sexta-feira” foi um importante passo na carreira dos artistas para tentar penetrar o cenário do rap nacional, sendo a primeira produção de expressão do ADL. Contudo, a rima ácida e a postura “gangster” dos rappers já anunciavam que o caminho de propagação do tipo de rap que produziam seria os circuitos alternativos (rádios comunitárias e redes sociais) já que a linguagem e a estética de seus videoclipes eram incompatíveis com os hits temas de novela e insistentes nas rádios *mainstream*. Já nesse momento também emerge um tema que, a nosso ver, marca fortemente a *cypher Favela Vive* e grande parte das produções do grupo: a tensão entre vida e morte.

*Ei, eu ouço a morte me chamar
Com o sorriso no rosto e o álcool na mente
Me seguindo aonde eu vou
E, quando ela vem me acordar
Tô com a arma na mão a estopa e o isqueiro
Vai dar caô*¹⁶

Em paralelo com a vida no crime e no rap, os artistas também eram envolvidos em causas sociais e em determinadas datas promoviam eventos para distribuir brinquedos e alimentos, assim como para promover lazer e cultura na comunidade. Em um desses eventos convidaram Sant, rapper natural de Pilares, bairro da zona norte do Rio de Janeiro (RJ) e, desse encontro, nasce a ideia de fazer uma *cypher*. Para completar o time, convidam os rappers Raillow, que nasceu da Zona Leste de São Paulo (SP) e Froid, rapper

¹⁵ Trecho da canção “Sonho de Menino”.

¹⁶ Refrão da canção “Poesia de Sexta-feira”. Em adendo, é interessante observar como no videoclipe a figura que faz analogia à morte é a de uma mulher que seduz, engana e mata. hooks na obra *Anseios* (2019) analisa como as mulheres são costuradas em obras cinematográficas de forma sexualizada e objetificada mesmo em produções socialmente engajadas em denunciar sistemas de opressão e desigualdade. No caso, a autora se refere ao filme *Faça a coisa certa*, de Spike Lee. Já em “Poesia de Sexta-feira”, notamos também como, mesmo que na trajetória dos rappers da ADL a aura de ameaça venha da polícia, do assédio do mundo do tráfico ou da relação de confiança e desconfiança em outras figuras masculinas (o pai e o amigo), o imaginário machista quando representa a morte à reproduz no corpo de uma mulher. Não só a partir da pesquisa, mas de extensos dados escancarados, a constatação é que homens matam homens.

natural de Belo Horizonte (MG). A primeira edição de *Favela Vive* foi lançada em formato videoclipe em setembro de 2016, em parceria com o selo Esfinge e a produtora Contra Corrente, além da produção musical do *beatmaker* Índio.

Devido ao sucesso da primeira, em dezembro de 2016 o ADL lança a segunda edição da *cypher*. Nela participam os rappers BK, do bairro Jacarepaguá, MV Bill, do bairro Cidade de Deus, ambos do Rio de Janeiro (RJ), e Funkero, do bairro Jardim Catarina, em São Gonçalo (RJ). MV Bill, além de participar da segunda edição da *cypher*, foi importante na carreira do ADL, pois apadrinhou os jovens e os orienta até os dias atuais em relação a carreira. Em adendo, as duas primeiras edições de *Favela Vive* foram gravadas na favela da Rocinha no Rio de Janeiro (RJ), a maior da América Latina e a quarta maior no mundo¹⁷.

Naquele momento, o grande número de visualizações dos vídeos da *cypher* na plataforma de *stream* do Youtube ainda não se convertia em lucro para o grupo. Por outro lado, devido às diferentes disputas no tráfico, a crescente fama dos rappers os deixava em situações delicadas de exposição. Por esse motivo, contam que, por vezes, tocavam armados em shows. Somente com o nascimento da filha de DK que os jovens cogitam largar o crime. No entanto, voltar para o desemprego ou para os bicos que faziam, como DK que montava barraquinhas na feira, não parecia uma opção. Até que um dia DK quase é preso na porta da creche da filha, episódio que marca a decisão de largar o crime e apostar todas as fichas no rap.

No ano de 2017 fazem shows em diferentes partes do país e só então o rap passa a gerar lucros para o grupo. ADL lança o álbum *Da Favela pro Mundo* e grava o videoclipe da canção de mesmo nome nos EUA. O reconhecimento nacional gera outras parcerias solos dos artistas, assim como a participação em diversos *feats* e *cyphers*.

Já no início de 2018, o grupo passou a se questionar de como fazer com que seu sucesso, exposição, e até mesmo seus recursos financeiros, pudessem refletir na comunidade em que moravam. Os artistas já faziam ações sociais e culturais com certa frequência, mas refletiram que era importante ampliar as atividades, assim como dar regularidade e planejamento. Foi então que decidiram fundar o Centro Cultural Favela Cria¹⁸ em parceria com produtores de audiovisual, artistas e educadores na cidade de Teresópolis (RJ). Para isso, ADL comprou um balcão onde antes funcionava um bar e

¹⁷ A favela da Rocinha está localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro e ocupa mais de 864 mil metros quadrados. Além disso, a comunidade tem 69,3 mil habitantes.

¹⁸ Site oficial do Centro Cultural Favela Cria favelacria.com.br/

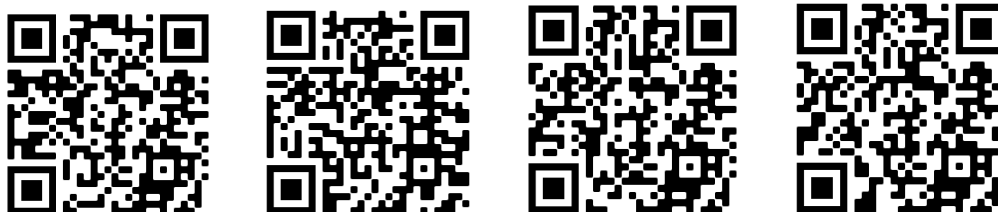
passou a promover diferentes atividades ligadas à cultura, educação e esporte. Um exemplo interessante relatado com orgulho por DK, em entrevista, é que sua avó aprendeu a ler no Centro Cultural. O rapper conta também que usou da influência e do respeito que construiu por meio do tráfico para gerir o Centro Cultural e que com isso a favela mudou pra melhor, pois, afinal de contas, como destacam, os traficantes eram eles mesmos e hoje são MC's e líderes comunitários a serviço da favela.

Em agosto de 2018 sai a terceira edição de *Favela Vive* com produção musical de Índio e Mortão. Nela participam Negra Li, rapper natural da Brasilândia, zona norte de São Paulo (SP), Djonga, de Belo Horizonte (MG), Menor do Chapa, funkeiro do Morro do Turano no Rio de Janeiro (RJ) e Choice, de Niterói (RJ). O videoclipe atingiu mais de 59 milhões de visualizações e é a edição com maior repercussão dentre as quatro já feitas.

A quarta edição da *cypher* é de novembro de 2020 com produção musical de Índio e Tibery. Participaram Kmila CDD, da Cidade de Deus no Rio de Janeiro (RJ), Edi Rock, natural de Jaçanã, zona norte de São Paulo (SP), Orochi, de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro (RJ), MC Cabelinho, da região do Pavão, Pavãozinho Galo (PPG), na Zona Sul do Rio de Janeiro (RJ) e César MC, do Morro do Quadro na cidade de Vitória (ES).

Hoje o ADL está envolvido em diversos projetos paralelos, em especial por meio do selo fonográfico e audiovisual Favela Cria, inaugurado junto ao Centro Cultural. Também anunciaram em entrevista ao Cometa Podcast uma produção junto ao tradicional grupo de rap Facção Central. Por fim, dentre os projetos atuais do grupo, além do “boom bap”, clássico estilo de produção musical dos *beats* na cultura hip hop e herança presente no ADL e nas batidas de *Favela Vive*, o grupo vem se experimentando no Trap e no Drill.

Antes de prosseguir com a leitura, convido você que está lendo a assistir os videoclipes de *Favela Vive*:



1.3 Discípulos de Racionais e Facção Central

Em 1991, um grupo de rap, em seus primeiros anos de carreira, se dirige empolgado para o hotel onde o Public Enemy se preparava para um show icônico no

Brasil, mais especificamente no ginásio do Ibirapuera, em São Paulo. No lugar de fãs, trocaram olhares tensos com a produção do evento, mas logo que avistaram Chuck D, vocalista do Public Enemy, “o cara” do rap na época, “rolou” uma conexão e acabaram recebendo a atenção do rapper, assim como “trocaram figurinhas” surpresos e admirados. O rap tem muito disso, o respeito ao que veio primeiro, um sentimento de continuidade, de sinalização de que, de alguma forma, o bastão está sendo passado. Na ocasião, o rapper convidou o grupo para assistir à apresentação que aconteceria pouco depois. Chegando no local do evento, o grupo trocou farpas com os seguranças novamente, mas, avistados pelo Public Enemy, adentraram ao camarim e, inclusive, tiveram a oportunidade de abrir o show dos rappers naquela data. Esse momento marcou a carreira do grupo que hoje é a maior referência do rap nacional: os Racionais MC’s.

Ice blue, integrante do grupo, conta esse episódio em uma entrevista para o Red Bull Station¹⁹, na qual o entrevistador indaga “quando vão pesquisar Racionais algumas pessoas acreditam que vocês foram convidados para abrir o show do Public Enemy [...] vocês foram convidados mesmo? O vocalista Mano Brown, uma figura de extrema importância do rap brasileiro, logo responde “mais ou menos”. Após contar o episódio, Ice Blue conclui afirmando: "Ou seja, ninguém convidou, nós invadimos, se num invadissemos nós num teria chegado lá. Invadimos, demos um dribble no segurança e invadimos”.

Esse episódio, além de um fato curioso na rica história do grupo de rap Racionais MC’s, nos ajuda a introduzir o capítulo falando de dois aspectos do rap nacional: a fratria no rap e o imperativo do “pé na porta”. Em especial em dois grupos que influenciam fortemente o caráter da produção *Favela Vive* e que condensam experiências com uma noção de missão no social e afiliação à origem negra e periférica do rap: Racionais MC’s e Fação Central.

O Racionais MC’s foi fundado em 1988 a partir das experiências de alguns integrantes do grupo frequentadores da São Bento e alguns assíduos do Clube do Rap, festa tradicional que reúne a cena rap na Bela Vista, São Paulo, desde os anos 1980. Em 1991, quando abriram o show do Public Enemy, já se destacavam como o principal grupo de rap nacional. O primeiro álbum do Racionais, intitulado *Holocausto Urbano* chegou a vender cerca de 200 mil cópias e o álbum seguinte, *Raio X do Brasil*, se destacou na cena rap e nas periferias paulistas, principalmente pela canção “Homem na estrada”. Contudo,

¹⁹ Trecho disponível no link: [youtube.com/watch?v=m22z9tLsSU0](https://www.youtube.com/watch?v=m22z9tLsSU0)

o álbum *Sobrevivendo no inferno* é o marco da projeção do Racionais a nível nacional, vendendo cerca de 1,5 milhão de cópias e atingindo todas as camadas sociais. Logo, o álbum entra no *hall* de obras primas brasileiras, o que fez com que o Racionais se tornasse um vetor estético e cultural de outras diversas produções artísticas da periferia. Mesmo evitando o contato com a mídia hegemônica, rejeitando conceder entrevistas e se recusando a participar de programas televisivos, o grupo conquistou um espaço gigantesco no contexto cultural. Como defende Oliveira

Seu impacto no cenário nacional pode ser comparado sem exageros ao de outras grandes obras pertencentes aos mais diversos campos culturais, como Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, Terra em transe, de Glauber Rocha, e Chega de saudade, de João, Gilberto. Em termos políticos, contudo, é praticamente sem paralelo (OLIVEIRA, 2018, p.22).

As canções do grupo aprofundaram de tal forma a crítica social que suas músicas guiaram debates sobre encarceramento do povo negro e pobre, desigualdade social, entre diversos outros. Deste modo, são inúmeras as quantidades de dissertações, teses e livros que abordam o fenômeno do Racionais em diferentes vertentes.

Nesse sentido, mais do que falar da realidade social dos desprivilegiados, o grupo foi capaz de mexer com a subjetividade de milhares de sujeitos que se identificavam com a sua música. Como aponta Tiarajú D'Andrea (2013), inaugurando uma maneira de tematizar o cotidiano periférico, o grupo promoveu uma autoimagem positiva do morador de periferia, criando uma nova subjetividade que, em detrimento do estigma, estava centrada no orgulho da condição de periférico. Para o autor, o *sujeito periférico* fruto dessa forma de encarar a realidade é definido a partir de três características: assume sua condição de periférico; tem orgulho de sua condição de periférico e age politicamente a partir dessa condição. (D'ANDREA, 2013, p.174).

Dentre os muitos estudos sobre o Racionais, Maria Rita Kehl (1999) identifica como o grupo subverte a lógica vertical da dinâmica das pessoas em geral com um ídolo ou líder. O grupo, ao convidar os jovens que se identificam -negros e pobres - a “trocar uma ideia”, desenvolve a fratria entre os “manos”. A “consciência” e a “atitude” são imperativos nas canções, “que em termos gerais significam: orgulho da raça negra e lealdade para com os irmãos de etnia e de pobreza” (KEHL, 1999, p.96). Assim, a autora defende que

As letras são apelos dramáticos ao semelhante, ao irmão: junte-se a nós, aumente nossa força. Fique esperto, fique consciente – não faça o que eles esperam de você, não seja o “negro limitado” (título de uma das músicas de Brown) que o sistema quer, não justifique o preconceito dos “racistas otários”

(título de outra música). A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades (KEHL, 1999, p. 96).

A ideia de fratria atribuída ao grupo funciona, de acordo com a autora, como uma alternativa ao lugar de desamparo, seja da figura de um pai biológico presente ou de um pai enquanto figura social, já que “não temos grandes heróis entre os fundadores da sociedade atual, capazes de fornecer símbolos para nossa auto-estima” (KEHL, 1999, p.98), num país extorquido em todo o processo de “civilização”, assim como desamparo do estado de direito que de alguma forma teria a função de resguardar esses sujeitos.

Portanto, retomando a questão da conexão dos rappers do Racionais com o Chuck D do Public Enemy em 1991, podemos inferir que, por um lado, existia a dimensão de admiração do grupo para com o rapper, por outro, a conexão também parece nascer da ideia de fratria. Uma forma de experienciar o sentimento de que *somos irmãos de cor, os desfavorecidos de um mesmo sistema e temos consciência e atitude*. Essas duas faces da mesma moeda que significa ser uma referência no rap são constituintes do grupo Racionais, logo que suas falas “passam do lugar comunitário dos manos ao lugar do herói exemplar, escorregando dali para o lugar da autoridade, falando em nome de um “pai” que sabe mais, que pode aconselhar, julgar, orientar” (KEHL, 1999, p.98).

No entanto, não foi só a identificação positiva do rap nacional com os sujeitos periféricos que alavancou o gênero para um novo patamar no cenário nacional. O discurso indigesto, que produz incômodo a elite brasileira, a uma parcela da classe média e a branquitude, foi o responsável por colocar em evidência um dos grupos de rap mais polêmicos no Brasil, o Facção Central.

Com versos e cenas agressivas, o grupo protagonizou um caso midiático da TV brasileira ao ser acusado judicialmente por incentivar a violência e o crime no videoclipe de “Isso aqui é uma guerra”, o que culminou na criminalização da produção que havia sido exibida seis vezes na MTV. O promotor de justiça Carlos Cardoso foi o responsável por encaminhar a denúncia de “apologia ao crime” no Ministério Público, resultando em uma ação sem precedentes no Brasil desde a redemocratização: a censura do videoclipe.

A mídia hegemônica se alimentou desse conflito, não vendo com bons olhos as cenas do audiovisual, o que ajudou a estigmatizar os integrantes e associá-los ao tráfico

de drogas. Programas jornalísticos, principalmente da TV Globo e do SBT²⁰, acompanharam o desenrolar do processo na justiça e uma entrevista realizada no programa de Sônia Abrão na RedeTV com Facção Central e o promotor de justiça marca esse evento na mídia. No programa, os dois lados da discussão apresentam seu ponto de vista sobre o caso. Rebatendo a ideia de “apologia ao crime”, Eduardo, integrante do grupo, defende que programas como Cidade Alerta²¹ é que fazem “banhos de sangue” durante a programação e aponta que o videoclipe é um produto artístico, como qualquer outro, e tem liberdade para fazer uso de determinadas estéticas, mesmo que incomodem a uma parcela da sociedade. Podemos relacionar esse evento com o que descreve Kellner, de que

o rap muitas vezes é um bode expiatória para os verdadeiros problemas de uma sociedade extremamente dividida, onde os conflitos entre classes, raças e sexos são por demais explosivos. É perverso imputar essas divisões ao rap, que simplesmente chama a atenção a eles (KELLNER, 2001, p.249 e p.250).

Assim, como aponta o autor, “é ridículo gastar tanta energia atacando as fantasias de violência de um Ice Cube [ou dos rappers em geral], quando a violência de verdade está sendo exercida contra os membros de sua comunidade” (2001, p.251).

Deste modo, idealizado por moradores dos bairros do Glicério e do Cambuci, região extremo sul da cidade de São Paulo, o Facção Central é um grupo de rap fundado em 1989 que passou por diversas formações, mas suas principais referências, dentro do recorte histórico da produção estudada aqui, são os rappers Dum Dum e Eduardo. O grupo produziu oito álbuns entre os anos de 1995 e 2020 e aqui iremos discorrer sobre os três álbuns de maior repercussão, lançados entre os anos 1999 e 2003: *Versos Sangrentos*; *A Marcha Fúnebre Prossegue* e; *Direto do campo de extermínio*. Assim, nossa intenção é, simultaneamente, buscar os sentidos e significados no discurso e na estética do Facção Central, fazer um balanço sobre o sub gênero gangsta rap associado ao grupo e identificar

²⁰ Um canal no Youtube compilou trechos de algumas das matérias jornalísticas sobre o ocorrido e a entrevista com Facção Central e com o promotor de justiça Carlos Cardoso no programa de Sônia Abrão na REDETV! Não foi possível identificar a data exata das matérias e da entrevista, mas acreditamos que são do início do ano 2000, quando o processo judicial se iniciou. Na época o registro foi feito em fita cassete, por esse motivo, as imagens então em baixa qualidade e, se tratando de um compilado, as matérias iniciam a partir de 1 minuto e 40 segundos de vídeo e a entrevista de 7 minutos e 20 segundos. Disponível em: [youtube.com/watch?v=jMtqwYLYp38](https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwYLYp38)

²¹ Cidade Alerta é um programa de jornalismo sensacionalista da Record TV, exibido desde 1995. Um jornal sensacionalista pode ser definido como aquele que notícia informações “espetacularizadas” com elementos desproporcionais, destacados ou subtraídos, fazendo uso de temáticas como violência, escândalos, perversões sexuais, dentre outras que atraíam o leitor pelo impacto da informação. Através do jornalismo factual e dos fait divers (fatos diversos), o que se sobressai do acontecimento não é a informação em si, mas o ilícito, o cruel, o destino e a morte (MORIN,1997).

como este influencia na produção *Favela Vive*. Dedicamos uma parte razoável do trabalho a analisar Facção Central, pois existem poucos estudos sobre o grupo e acreditamos que a produção deste reflete, mais diretamente, em *Favela Vive* e, portanto, nos ajuda a investigar a *cypher*.

O álbum *Versos Sangrentos*, que pelo título já expõe o caráter das músicas, carrega a canção mais polêmica do grupo, a “Isso aqui é uma guerra”. O conteúdo da música escancara imagens que parecem uma espécie de efeito colateral diante do horror cotidiano que vivencia o jovem pobre descrente nas instituições, cético sobre uma melhora nas condições de vida na via do trabalho ou do estudo e disposto a levar às últimas consequências suas ações de sobrevivência. Já nos primeiros versos expõem:

*É uma guerra onde só sobrevive quem atira
Quem enquadra a mansão, quem trafica
Infelizmente o livro não resolve, o Brasil
Só me respeita com um revólver, aí
O juiz ajoelha, o executivo chora
Pra não sentir o calibre da pistola
Se eu quero roupa, comida
Alguém tem que sangrar*

A ideia de que seus atos são consequência do contexto de pobreza e violência é uma constante em uma realidade em que, para os rappers, “a fome virou ódio”. De acordo com Camargos (2018), os sentimentos indigestos nas canções, como o ódio, o rancor ou a raiva, são direcionados a elite burguesa e a classe média, já que personificam privilégios exorbitantes enquanto a classe representada pelos rappers não tem o que comer ou vestir. Logo, o grupo chega na máxima, “é a lei da natureza, quem tem fome mata”, explicando que “Se for pra ser mendigo, doutor / Eu prefiro uma Glock com silenciador / Comer seu lixo não é comigo, morô?”.

Camargos (2018) acredita que o Facção Central, além de tecer críticas ácidas, responsabiliza essa elite pelas mazelas sociais que vivenciam. Assim, o autor defende que, através de versos agressivos, os rappers assumem uma postura revanchista em oposição à burguesia. A ideia de um “eles”, a classe dominante ou privilegiada, aparece na figura do “doutor”, do “playboy”, da “burguesa” ou da “madame” e, nesse sentido, a hipótese do autor é que as rimas do Facção Central são molas propulsoras de um certo revanchismo de classe, um revide social, um grito de revolta. Portanto, para o autor, “os acontecimentos trágicos e indesejáveis mencionados na composição seriam, portanto,

uma espécie de efeito colateral da ordem capitalista, em especial da concentração de renda e riquezas” (CAMARGOS, 2018, p.72).

O grupo de fato deixa explícito a repulsa que sente pela classe dominante e pela desigualdade social, que evidentemente tem raízes no sistema econômico capitalista. No entanto, gostaríamos de acrescentar a questão racial nas críticas cantadas pelo Facção Central. Primeiro, como destacamos, o rap é um gênero musical marcado social e racialmente e o lugar de que falam os rappers é atingido pelo sistema econômico, mas também pelas relações de opressão geradas pelo racismo e a colonialidade. Em adendo, como aponta Silvio de Almeida (2019) em sua tese de racismo estrutural, as análises de cunho social se tornam incompletas quando não levam em consideração a questão da raça.

Algumas canções do Facção Central fazem referência explícita ao racismo, como o caso da música “Apartheid No Diluvio de Sangue”, do álbum *O Espetáculo Do Circo Dos Horrores*. Citando o abominável episódio do Apartheid, regime de segregação racial que vigorou da África do Sul de 1948 a 1994, os rappers expõem que no Brasil que vivem a segregação é racial e social, ao mesmo tempo apontam a discriminação a partir de territórios, colocando em oposição a favela e os bairros “nobres”. Em um trecho da música também evocam a figura de Martin Luther King, referência da luta contra o racismo nos Estados Unidos: “O sonho de King não me tira da mandíbula da besta / Escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa / Vigora Apartheid racial, social / De um lado favela, do outro Hilton, Morumbi, Marginal”.

O dilema entre sonho e guerra, a luta pacífica e o enfrentamento aguerrido, que figuram nas imagens de King e Malcolm X, é uma dialética que promove diferentes reflexões no rap. Em Facção Central é nítida a suspeita em relação aos métodos de transformação social associados à figura de King. Inclusive, toda a canção “Apartheid No Diluvio de Sangue” circula em torno do Salmo 109 da bíblia cristã, que em síntese fala sobre não conceder clemência aos algozes. O deus do velho que figura no Salmo foge bastante da ideia de um deus de bondade ou perdão, aproximando da representação de um deus que castiga, que amaldiçoa até o fim das gerações de quem é responsável pelo sofrimento dos seus fiéis. E é nesse sentido que o trecho “Lá o negro era enforcado e tinha blues na igreja / Aqui fecham o Vectra do juiz e dão dois tiros na cabeça” que Facção Central parece buscar sua *redenção* justificando a revanche no estilo de Geraldo Vandré na canção “Aroeira”: “é a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar”.

O videoclipe de “Isso aqui é uma guerra” também nos ajuda a elucidar a questão da raça em Facção Central. No audiovisual que acompanha a canção, os rappers assaltam

impetuosamente uma família de classe média e “doutores” que passam de carro ou estão no caixa eletrônico. No fim, um dos assaltantes é preso e duas pessoas morrem, a mulher de classe média assaltada e um dos assaltantes. Este é um resumo do videoclipe que por si só tem diversos elementos para analisar, mas aqui queremos focar nos corpos que transitam nessas imagens em movimentos. O *eles* que falamos, o “doutor” ou a “madame”, além de indicar o *status quo* dos indivíduos parecem categorias racialmente marcadas. O “playboy” ou a “burguesa” tem cor, tanto nos videoclipes quanto na vida real, e essa cor é a branca. Em contrapartida, a maior parte dos membros do grupo, no clipe os assaltantes, são negros.

O álbum *A Marcha Fúnebre Prossegue* mantém a estética e o discurso do álbum antecessor, com adendo a referências e críticas pesadas à criminalização que sofreram pelo videoclipe “Isso aqui é uma guerra”. Na música que dá nome ao álbum, o grupo já inicia dizendo “Não queria o moleque com a faca na mão / Ajoelhando o tio grisalho, querendo seu cartão / queria só rimar choro de alegria / Mas na favela não tem piscina, armário com comida”, dando o tom do que seguem repetindo: a violência é uma consequência, efeito colateral do sofrimento causado pela desigualdade social e racial.

A música “Sei que os porcos querem meu caixão” é uma referência aos oficiais de justiça, polícia civil e militar e agentes penitenciários, ou seja, sujeitos que são de alguma forma os “cães de guarda” do Estado ou da ordem social. O sentimento de que o estado deseja a morte desses sujeitos é escancarado também na *cypher Favela Vive*. A canção de Facção Central também faz menção ao que chamam de “sistema”, termo que não aparece apenas no rap, já que a crítica ao “sistema”, de forma ampla, também é característica em estilos musicais ligados à cultura rock, em especial ao punk-rock. Camargos acredita que no rap, apesar da menção ao “sistema” aparecer como algo genérico, pode-se “depreender que significa o modo de organização e reprodução da sociedade capitalista” (2018, p.84). No entanto, entendendo que o autor busca uma precisão conceitual no termo, acredito que podemos cair em uma armadilha se reduzirmos a compreensão do sentido de “sistema” partindo, *a priori*, de um modelo elaborado a par da crítica do rap em geral. Em outras palavras, o sistema pode representar a crítica ao capitalismo, mas, em simultâneo, a diversas outras críticas que não cabem na análise se partimos do pressuposto de que “sistema” significa sistema capitalista. Deste modo, buscamos alargar essa categoria a fim de não engessá-la e gerar opacidades em outras forças que colidem com a sociabilidade dos sujeitos periféricos, como a colonialidade e a necropolítica. Portanto, exploramos outros conceitos que dão corpo a esse “sistema”,

entendendo que talvez o termo se refira a forças ordenadas ou com certo grau de funcionamento estrutural que impedem a emancipação de determinados sujeitos, em determinado local em diferentes temporalidades, que se encontram no real e no simbólico.

A última música do álbum *A marcha fúnebre prossegue* anuncia: “a paz está morta”. O álbum em si já traz essa mensagem para justificar o conteúdo e a estética de sua produção, pois, já que não existe paz, comida e segurança para *nós* a elite não terá sossego. E é nesse clima que o álbum se liga ao terceiro analisado aqui, o *Direto do campo de extermínio*. A música “Hoje Deus Anda de Blindado” traz a síntese da perspectiva de impossibilidade da paz, já que seu símbolo universal está profanado.

*O ódio atravessou a fronteira da favela
Pra decretar que paz é só embaixo da terra
Não sou eu que a impunidade beneficia
Me diz quantos Nicolau tão na delegacia
Quer o fim do barulho de tiro a noite
Faz abaixo-assinado contra Taurus Colt
A fábrica de armas tá a mil na produção
Contrabandeando pro Rio, Sp, Afeganistão
E a cada bala no defunto, um boy sai no lucro
Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo
Hoje Deus anda de blindado, cercado e protegido por dez anjos armados
A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito*

Deste modo, Facção Central se nega a assumir como motor de transformação social a paz. Essa síntese aponta o caráter da produção dos artistas e letras tão duras, ácidas e agressivas. Diante de uma realidade dura e extrema em que a própria morte ou o desejo de morte ao algoz está sempre em jogo, não é surpresa que dois dos três álbuns investigados aqui, já nos títulos, fazem referência a “morte”, de forma mais ou menos explícita (*A Marcha Fúnebre Prossegue* e *Direto do campo de extermínio*).

Por fim, o rap produzido pelo Facção Central foi “identificado” como subgênero gangsta rap, principalmente pela mídia hegemônica durante o processo judicial sofrido pelo grupo. “Identificado”, pois o termo chega no Brasil, mediado pelos veículos de comunicação, carregado de aspectos negativos, como a ideia de “apologia ao crime”, promoção da violência ou a prerrogativa de que versos tão agressivos não poderiam ser “música de verdade”. No entanto, autores se preocuparam em destrinchar os sentidos atribuídos a esse subgênero, pois o gangsta rap surge, na realidade, nos Estados Unidos

concomitante com a breve História do rap narrada anteriormente, principalmente na figura de Ice-T e Tupac.

Para Teperman “pode-se dizer que o gangsta rap é caracterizado por batidas pesadas e sombrias letras politicamente engajadas e agressivas, retratando os aspectos mais duros da realidade social em comunidades desprivilegiadas” (TEPERMAN, 2015, p.97). Citando o antropólogo Alexandre Pereira, o autor aponta que dois aspectos também caracterizam o gangsta rap: o de procedência, origem ou proveniência (do lugar de onde fala esse rap) e o de procedimento ou comportamento (os modos de agir, a postura corporal e o uso de determinadas gírias).

Teperman defende, caracterizando outros aspectos do subgênero, que o gangsta rap carrega um código moral herdado de setores relevantes das periferias, expresso na ideia de que “o “crime” é guardião legitimado de valores políticos como paz, justiça, liberdade e igualdade” (2015, p.97). A premissa de não condenação moral em relação ao crime ou ao tráfico de drogas é de fato uma constituinte do gangsta rap, mas testamos esse código moral apontado pelo autor no caso de *Favela Vive* mais à frente. Um último aspecto apontado por Teperman é que

Entre as ambiguidades do gangsta rap está a de ao mesmo tempo formular algumas das mais poderosas e libertadoras críticas à sociedade contemporânea e tantas vezes acabar por produzir e reforçar os valores mais retrógrados, como a misoginia, a homofobia e o fetiche da mercadoria (TEPERMAN, 2015, p.104).

Só recentemente o rap vem fazendo uma autocrítica a incoerência de lutar contra determinadas opressões e seguir reproduzindo outros. Já em relação ao fetiche da mercadoria, trata-se de um tema complexo que optamos por não aprofundar. Contudo, faz sentido imaginar que um sujeito que não tem o que calçar vá sonhar em ter um tênis da Nike.

Portanto, em suma, buscamos aqui apontar os sentidos e significados no discurso e na estética de dois grupos musicais que influenciam fortemente a produção *Favela Vive*. A partir da alusão de dois componentes, a fratria de Racionais e o “pé na porta” de Facção Central, que ao mesmo tempo são a fratria e o “pé na porta” de ambos, já que Facção Central, quando estabelece um eles, em oposição cria um *nós*, um *nós* conjunto que compartilha, que se ensina, que reflete dentro da esfera do rap e que se referencia na experiência dos seus “parceiros”, enquanto Racionais também chega com o pé na porta da cena musical brasileira e, como o Facção Central, já sofreu criminalização de seus shows.

1.4 *Cypher*: do coletivo ao conhecimento

O rap no Brasil já nasce com um caráter coletivo. Desde os encontros na estação São Bento e o surgimento de expressões culturais similares nos quatro cantos do país, rappers, em conjunto, se juntam para promover bailes, encontros e batalhas de rima. Ainda que a origem do rap seja o “ao vivo”, com apresentações de DJ’s, rodas de break e MC’s nas improvisações, assim que as tecnologias de captação de áudio passam a ser mais popularizadas, os rappers começam a produzir dentro dos estúdios.

Os primeiros álbuns de rap no Brasil foram feitos no formato de coletâneas com diferentes integrantes da cena local. Precursor nessa empreitada, em 1988, um dos primeiros discos de rap a ganhar repercussão nacional foi o *Hip-Hop Cultura de Rua*, que contou com a participação de diversos artistas e grupos, entre eles Thaide & Dj Hum, referências na História do rap nacional. O álbum já inicia com a música da dupla, “Corpo Fechado”, que “é uma espécie de carta de apresentação e petição de princípios, em que se misturam referências ao candomblé, à vida difícil, à relação tensa com a polícia e à ética da favela” (TEPERMAN, 2015, p.38).

Já em 1989 é lançado o disco *Consciência Black Vol.1*, também uma coletânea fruto das articulações culturais na estação São Bento. Os Racionais MC’s são geminados neste álbum com a canção “Pânico na Zona Sul”, dividindo espaço com faixas de outros rappers locais. O disco segue as temáticas do *Hip-Hop Cultura de Rua* e, no título, faz uma demarcação racial, chamando atenção para a mensagem da consciência “preta”.

As experiências das coletâneas de rap nos apresentam uma polifonia de vozes em contraste que buscam “passar a visão” da rua. Kellner, ao falar da dinâmica de grupos de rap, aponta a relação entre o coletivo e o individual, expondo que

A natureza frequentemente coletiva dos grupos de rap, por um lado, descentra o individualismo em favor da identidade grupal, mas muitas vezes afirma ambas as coisas, visto que muitos rappers chamam a atenção para si, individualmente, como uma voz distinta, voltando depois a submergir no grupo (KELLNER, 2001, p.233).

Deste modo, quando o rap é realizado por uma junção de vozes, a dimensão individual e a coletiva se alternam de modo a representar a perspectiva de uma identidade compartilhada, mas também as diferentes subjetividades do sujeito rapper. Nesse sentido, surgem contrastes, oposições e contradições entre os diferentes discursos, que ainda assim se referenciam e se compõem em um mesmo corpo musical.

Deste modo, outros muitos discos surgiram nessa época com propostas de parcerias que reuniam faixas de diferentes rappers e muitos deles iniciaram a carreira a

partir dessas produções. Posteriormente, a cena do rap nacional cresce e se torna mais diversificada, momento em que a prática de coletâneas se tornou menos habitual e os álbuns de carreira dos artistas ou dos grupos tomaram o protagonismo.

Só recentemente, após os anos 2010, que a tendência de projetos coletivos com participação de rappers de diferentes grupos retoma em um novo formato: a *cypher*. O termo remete a uma forma de produção conjunta no rap em que os artistas apresentam rimas inéditas em uma mesma música, em alguns casos, com um tema em comum. No Brasil, as *cyphers* de maior expressão são *Poetas no Topo*, *Poetisas no Topo*, *Cypherbox*, *Dissparo* e *Favela Vive*.

O formato *cypher* no Brasil ainda é um tema pouco estudado, principalmente em uma perspectiva sócio-histórica referenciada na própria cena de rap nacional. Assim, normalmente fala-se da transmissão dessa tradição a partir da experiência estadunidense. Através dessa perspectiva, a gênese da denominação *cypher* remonta aos anos 1960 nos guetos de Nova York e remete a uma organização religiosa e política chamada *Five Percenters Nation* (5%), derivada de um rompimento entre os membros da nação do islã nos Estados Unidos, ambas organizações compostas por ativistas negros do país norte-americano. Os 5% partem da ideia de que 80% da população seria cega para as verdades do mundo e 15% teria a capacidade de enxergar. Desses 15% que teriam tal dom, 10% utilizam-no para escravizar o restante e apenas 5% estariam dispostos a contar a verdade ao mundo e acabar com a tirania dos 10%. Esse cálculo tem relação com um dos princípios da organização, que é a *supreme mathematics*. Lord Jamar, rapper norte americano integrante do 5% explica em uma de suas canções os fundamentos da organização

ONE - One is Knowledge

TWO - Two is Wisdom

THREE - Three is Understanding, the devil's underhanded

FOUR - Four is Culture Freedom

FIVE - Five is Power Refinement

SIX - Six is Equality, newborns follow me

SEVEN - Seven is God,

EIGHT - Eight is Build or Destroy

NINE - Nine is Born, you forget to rewind the song

*ZERO - Zero is Cipher, now there you have it and cause I sincerely love Allah's Mathematics*²²

²² "UM - Um é Conhecimento, DOIS - Dois é Sabedoria / TRÊS - Três é Entendimento, o diabo é dissimulado / QUATRO - Quatro é Cultura Liberdade, CINCO - Cinco é Refinamento de Poder / SEIS - Seis é Igualdade, recém-nascidos me seguem / SETE - Sete é Deus, OITO - Oito é Construir ou Destruir /

O “zero” representa a *cypher* e tem a ver com a proposta de circulação de conhecimento que a organização prega, em analogia ao formato circular do número zero. Uma outra premissa religiosa da organização é a de que todo homem negro é a personificação de deus. Nesse sentido, o contato entre os 5% e o rap se dá, pois o berço da organização foi o bairro Harlem, localidade para qual o rap se expandiu a partir do Bronx se alastrando para outros bairros nova iorquinos. Logo, nesse período histórico muitos rappers se tornaram 5% e muitos 5% se tornaram rappers no sentido de propagar sua mensagem política e religiosa.

Para Porteous (2003), é difícil dimensionar o quanto dos princípios do 5% são herdados para as *cyphers* contemporâneas, mas a autora acredita que é justo dizer que existe uma conexão entre o espírito de equipe no rap e na cultura hip-hop em geral e as crenças filosóficas e ensinamentos dessa organização, assim como de outras, como a Zulu Nation. De acordo com Porteous

There is an element in these philosophies that advocates a sense of togetherness and the communication of peace and knowledge, which is certainly displayed in the practice of cypher. An important aspect of cypher and these philosophies is that there is always the desire to seek truth and to maintain a sense of personal development, as well as development for the collective as a whole²³ (PORTEOUS, 2013, p. 171).

Portanto, em alguns aspectos, existe um legado dos 5% nas *cyphers* atuais, mesmo que a maioria dos rappers, principalmente brasileiros, não compartilhem do arcabouço religioso e político que a organização defende, ou mesmo o desconheça. De qualquer forma, quando um termo é popularizado, como no caso da *cypher*, ele adquire novos sentidos ao passo que outros perdem lastros no decorrer das diferentes utilizações.

Dessa forma, hoje, além de um instrumento coletivo do rap para passar uma mensagem, fazer circular o conhecimento de determinados sujeitos e buscar transformar a realidade através das palavras, a *cypher* funciona como uma maneira de introduzir novos rappers na cena. Como é o caso da BET Hip Hop Awards, *cypher* norte americana, talvez a mais popular mundialmente, que alavanca a carreira de artistas desde os anos 1990. Dentre eles, rappers muito conhecidos atualmente, como Nicki Minaj, Eminem, Kanye

NINE - Nine is Born, você se esquece de retroceder a música / ZERO - Zero é Cípher, agora você tem e porque eu sinceramente amo a matemática de Alá” (tradução nossa).

²³ “Há um elemento nessas filosofias que preconiza um senso de união e a comunicação de paz e conhecimento, o que certamente é exibido na prática da cypher. Um aspecto importante da cypher e dessas filosofias é que sempre há o desejo de buscar a verdade e manter um senso de desenvolvimento pessoal, bem como desenvolvimento para o coletivo como um todo” (tradução nossa).

West e Kendrick Lamar. Como apontamos, no Brasil, a *cypher* é ainda uma novidade e as de maior expressão foram lançadas a partir de 2016, ano de lançamento de *Favela Vive* e de *Poetas no Topo 1*.

No caso de *Favela Vive*, por um lado, os aspectos coletivos são evidentes. As rimas parecem participar de um grande debate filosófico, político, religioso e existencial, em que a perspectiva de “passar a visão” do sujeito morador de favela parece o sentido de existência da *cypher*, ao mesmo tempo que o conhecimento é validado a partir da experiência do sujeito rapper, já que *Favela Vive* só convida artistas com vivência periférica. Por outro lado, mais do que alavancar novos rappers na cena, a *cypher* convida artistas de longa data, *tais* como MV Bill, Menor do Chapa, Negra Li, Kmila CDD e Edi Rock. Os artistas de carreiras mais recentes convidados tendem a ser reconhecidos na cena e, de certa forma, muitas vezes com maior expressão do que a própria ADL, idealizadora da *cypher*, como é o caso de Djonga, Sant, Froid, BK e Oroshi. O que essa experiência vem indicando foi introduzida no capítulo anterior e seguimos analisando no capítulo seguinte, que é uma espécie de saudosismo ao rap dos anos 1990 e início dos anos 2000.

1.5 Saudosismo estético, “responça” social e corre pelos “seus”

Continuando nossa jornada, Teperman (2015) separa o rap em *old school* (velha escola) e *new school* (nova escola). Para o autor, a separação do rap nessas categorias tem o objetivo de caracterizar as transformações do rap até os dias atuais e, mais do que algo datado, são expressões do rap que se sobrepõem, e o que interessa mais é o que iluminam sobre o gênero. Na *old school*, estariam artistas como Racionais, Facção Central e expressões estéticas pautadas nessas referências, mobilizadas anteriormente. Já na *new school*, Emicida, Criolo e artistas que transbordam a estética e a sonoridade do rap, por exemplo. Um outro aspecto que diferencia essas duas gerações do rap é que os artistas da *new school*

tiveram os primeiros contatos com o rap em festivais de música promovidos nos colégios onde estudaram, ou então acessando a internet em lan houses ou mesmo em seus computadores pessoais. A maior escolaridade, o maior acesso a bens de consumo, a desenvoltura no trato com a mídia e o desembaraço com as noções de “carreira” e “mercado” são alguns dos aspectos que diferenciam as duas gerações (TEPERMAN, 2015, p.124).

A nova escola do rap, além das rupturas estéticas e do trato com o mercado, segue o legado de transformações que ocorreram quando outros sujeitos passaram a cantar rap, como, por exemplo, a presença das mulheres na cena, escassa nos primórdios do gênero

enquanto rappers, MC's e DJ's. O primeiro grupo a ter uma mulher em sua formação foi o The Funky Four, formado em 1976 no Bronx. Nos anos 1990 outras artistas entraram em cena, em especial Queen Latifah, rapper que em uma de suas canções criticou a forma pejorativa com que o rap em geral retrata as mulheres. Na música U.N.I.T.Y, pede união e respeito no rap no refrão “U.N.I.T.Y., U.N.I.T.Y. that's a unity (You gotta let him know. You go, come on here we go) U.N.I.T.Y., Love a black woman from (You got to let him know) Infinity to infinity (You ain't a bitch or a ho)²⁴”.

No Brasil não foi muito diferente. Os homens é que predominavam na cena no início do fenômeno musical do rap, mesmo que muitas mulheres frequentassem os polos culturais do gênero. Ainda assim, alguns grupos de rap contavam com a participação de mulheres, como é o caso do RZO (Rapaziada da Zona Oeste), que surgiu no distrito de Pirituba em São Paulo em 1980 e tinha como integrante Negra Li. Alguns desses grupos com participação de mulheres empregavam as vozes femininas, principalmente, nos *backing vocal* (vocal de apoio), fazendo as partes mais melódicas e cantadas das canções. Este é o caso de Ao Cubo, fundado em 2003, que conta com a presença da rapper Dana Kelly, e Expressão Ativa, que existe desde 1993, no qual a artista Adriana faz parte da formação até os dias atuais. Ainda que presentes nas expressões do rap nacional, as mulheres ainda eram minoria, visto que em grupos de cinco ou até mais rappers, apenas uma voz feminina se destacava entre inúmeras vozes masculinas. Já outras rappers se destacaram em carreira solo no início dos anos 2000, com destaque para Nega Gizza e Kmila CDD.

Contudo, o boom de mulheres no rap ocorreu mesmo a partir de 2010, com artistas como Karol Conka, Drika Barbosa, Flora Matos, Lurdez da Luz, Dryca Ryzzo, entre muitas outras. Teperman aponta que “a presença cada vez maior de mulheres no rap vem contribuindo para o amadurecimento e a sofisticação do gênero, que revê seus limites e fronteiras” (2015, p.108), seja na estética ou na assimilação de novos valores.

Nesse sentido, a lista de novos sujeitos no rap é grande, resultando em outros subgêneros, como o rap indígena, rap gospel e rap ostentação, por exemplo. Para Teperman, “por um lado, isso fragiliza o rap como música “oficial” de um movimento

²⁴ U.N.I.Ã.O., U.N.I.Ã.O. Isso é união (tem que deixar ele saber. Vamos, venha cá e aqui vamos nós) U.N.I.Ã.O. Ame uma mulher negra (tem que deixar ele saber) Do infinito até o infinito (você não é uma vadia ou uma puta) (tradução nossa).

social; por outro, esse mesmo componente político fica à disposição para que outros grupos em situação de precariedade social o adotem à sua maneira” (2015, p.108). Deste modo, para o autor, a *new school* representa uma mudança de paradigma no rap, capaz de adicionar novas reivindicações sociais, como a demarcação das terras indígenas no rap indígena, trazer novos sentidos, como Emicida que explora a dimensão do amor como componente político transformador, principalmente no álbum Amarelo ou as mulheres que desencadeiam novas visões da realidade para dentro do rap, como o feminismo.

No entanto, a cooptação do rap pela cultura de consumo também é um imperativo, seja quando o rap deixa de circular as esferas do social para figurar unicamente em um discurso que fetichiza a mercadoria, caso da grande parte das expressões do rap ostentação, ou na outra face da moeda, quando o rap se torna ferramenta de propaganda. Como aponta Kellner,

o rap pode facilmente transformar-se numa mercadoria fetiche e num modo de assimilação. Suas técnicas também têm sido usadas em propagandas de tênis, carros e até alimentos (a campanha [w]rap da Reynolds). No entanto, todas as mercadorias comercializadas têm dois gumes, ou até mais. O rap-mercadoria pode divulgar modos irreverentes de agir e pensar, dando força na luta contra o sistema de opressão. Pode funcionar apenas como uma amenidade e um divertimento, sendo cooptado para finalidades conservadoras (KELLNER, 2001, p.248).

Desde modo, a marcação das fronteiras em relação aos sentidos atribuídos ao rap acaba se tornando mais turva, ao passo que outros significados e símbolos passam a figurar no gênero. De qualquer maneira, as novas vozes que ecoam no rap, mulheres, indígenas, entre outros, são acolhidas na cena, pois esse movimento segue reafirmando o aspecto de resistência do gênero. Como diria Sabotage, referência na cena brasileira, "rap é compromisso, não é viagem". Ou mesmo, nas palavras do rapper contemporâneo Rashid, na *cypher Poetas no topo 3.3 parte 1*, "o que rap tem a ver com causa social? Aí é foda, tem você que não entende de nenhum dos dois".

Portanto, até aqui conversamos sobre o alargamento do que compreende os símbolos atribuídos ao rap, apontando as consequências dessa ampliação do que "cabe" no gênero. Além disso, destacamos os componentes de "missão no social" e "filiação à origem negra do rap", justificando por que tais questões parecem intrínsecas a essa expressão cultural. Apesar das colocações, é importante entender que o rap não é um corpo homogêneo e essas disputas de sentido sobre o gênero estão ativas na atualidade. Logo, o que defendemos é que, nesse conflito dentro do rap, *Favela Vive* busca defender fortemente os componentes de missão no social e filiação à origem negra do rap, se

colocando como uma força a demarcar as fronteiras anti esvaziamento e subversão do discurso característico do rap, ou seja, reforçando o componente político.

Assim sendo, acreditamos que outra característica que marca a produção *Favela Vive* é a referência nas expressões de alguns raps dos anos 1990 e início dos anos 2000, caracterizados aqui na figura de Racionais MC's e Facção Central. Deste modo, além do que caracterizamos acima como fratria e “pé na porta”, aspectos que *Favela Vive* carrega, defendemos que existe uma espécie de *saudosismo estético* na *cypher*, desde o caráter das letras e sonoridade, até a forma de se vestir e portar. Se fôssemos caracterizar *Favela Vive* nos termos de Teperman (2015), diríamos que a *cypher* segue uma tradição *old school*.

Em relação ao conteúdo e à sonoridade, primeiro, gostaríamos de desviar o leitor de certas interpretações do senso comum em relação ao rap dessa natureza. Como vimos, *Favela Vive* tem diversos pontos de convergência com o rap dos Racionais MCs. Por esse motivo, tomaremos emprestado estudos realizados por Kehl (1999) para descrever esse tipo de rap.

Ao apontar com frequência um cotidiano marginal que envolve armas e o tráfico de drogas, essas produções são interpretadas, por vezes, como apologia ao crime, como vimos anteriormente. Acusações que chegam, inclusive, a se tornar processos judiciais. No entanto, a autora aponta que as descrições constantes da dinâmica do crime nas letras são consequência, retrato ou rastro do cenário de miséria e risco de morte constante e não um incentivo à violência. Tanto a sonoridade quanto o conteúdo apontam que essas produções não buscam exaltar a “marginalidade”, mas dizem da realidade de um cenário em que “o terror, e não o poder, dá o tom exasperado a essas falas”, pois “o crime e a droga são uma tentação enorme, agravada ainda pela falta de alternativas” (KEHL, 1999, p.100). Deste modo, “o real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo” (KEHL, 1999, 104).

Deste modo, o real da favela está cercado pela contradição do tráfico de drogas e do crime, que, como aponta Teperman (2015), não é condenado moralmente, principalmente pelo gangsta rap. Todavia, essencialmente no que diz respeito a *Favela Vive*, parece existir uma tensão na ideia de que o crime, como defende o autor, mobilizando o sociólogo Gabriel Feltran, seja “guardião legitimado de valores políticos como paz, justiça, liberdade e igualdade” (2015, p.97). Adentrando esse argumento, para o autor

se usualmente o “crime” é figurado no polo oposto da lei e da ordem, bem como dos valores morais que amparariam a política e a comunidade, nessa tradição expressiva ele progressivamente *salvaguarda a paz, a justiça, a liberdade e a igualdade*, construindo um ideal normativo específico, que legislaria a ordem das periferias. O “crime” seria, nessa perspectiva, o esteio de uma comunidade centralmente afeita a valores justos (FELTRAN, 2013, p.46).

Em se tratando de uma *cypher*, em que várias vozes, por vezes dissonantes, ecoam, a tensão está em, por um lado, não condenar moralmente o crime ou mesmo fazer parte de organizações desse cunho, assim como carregar os valores de paz, justiça, liberdade e igualdade, nos termos de Feltran (2013). Por outro lado, a *cypher* desaconselha seus iguais a seguirem o mesmo caminho, fazendo um balanço de que o crime, na prática, fere os favelados, seja com a morte, a prisão ou a cadeira de rodas e de que o crime faz parte de um projeto de extermínio do próprio estado para com eles, principalmente o tráfico de drogas. O trecho de BK da segunda edição de *Favela Vive* exprime essa ideia:

*Eu lucro fazendo dinheiro,
mas ganho fazendo meus irmãos pensar
somos iguais, não vamos nos matar.
Iih, o crime te chama, rapaz
Não se entregue de vez, negue de vez
Não seja burro igual meu pai
Não viu a coisa mais inteligente que fez*

Este é um exemplo da advertência em relação ao universo da criminalidade. Versos que também reforçam que o crime, como aponta Kehl (1999), é uma tentação do dia a dia que atravessa o cotidiano do jovem favelado. Uma tentação de diferentes ordens, do material ao simbólico, pois como aponta Mano Brown em entrevista para a filial brasileira do *Le Monde Diplomatique*, a facção valoriza a vida desses jovens, os dá uma razão para viver diante da miséria e da ausência de perspectiva de futuro²⁵.

Deste modo, para Camargos, o gangsta rap fala de “dentro de uma densa rede de relações sufocantes” (p.2018, 83) e, diante disto, não está disposto a se sujeitar às regras do sistema. Nas palavras de Mano Brown, quando em entrevista concedida ao *Roda Viva* o jornalista José Nêumanne o indaga que herói mesmo é o trabalhador que acorda cedo e batalha no trabalho com honestidade pelo seu sustento, “os herói tão cada vez mais

²⁵ Entrevista de Mano Brown para a filial brasileira do jornal *Le Monde Diplomatique* em fevereiro de 2018. Disponível em [youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ](https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ)

humilhado, sem direitos, sem escola, sem hospital. Então os moleque passa a ver que ser herói não vale tanto a pena, herói que só apanha?”.

Em contrapartida, mesmo que os elementos estéticos de *Favela Vive* coadunem com uma leitura que o aproxima da experiência do gangsta rap, os artistas do ADL preferem denominar sua arte como rap de mensagem. Essa expressão do rap ainda pouco estudada parece ter aproximações com o que se entende por gangsta rap, mas carecemos de estudos no tema para avançar nessa discussão.

Uma segunda questão que gostaríamos de destacar é: a ideia talvez limitada de que os relatos no rap são atravessados por uma concepção conservadora da realidade em razão do apelo à religião. De acordo com Kehl (1999), a referência a deus no rap faz sentido, pois deus protege, deus dá "valor" a sua vida. De certo modo, “deus está lá como referência simbólica, para "não deixar desandar”” (KEHL, 1999, p. 101), um cotidiano de extrema pobreza e falta de referências, pois

No que depender da lei dos homens, estes jovens já estão excluídos, de fato, até do programa mínimo da Declaração dos Direitos do Homem. A alternativa simbólica moderna, imanente, a Deus, seria “a sociedade” – esta outra entidade abstrata, abrangente, que deveria simbolizar o interesse comum entre os homens (KEHL, 1999, p.100).

Como apontamos anteriormente, esse é um dos fatores que justifica o argumento da autora de fratria entre os rappers, uma espécie de irmandade de cor, raça, classe e ideais. Em adendo, como indicamos antes, a figura de deus no rap é ambígua, uma representação que transita entre a figura de um deus que protege e concede perdão à imagem de um deus impetuoso que castiga o inimigo, como vimos na canção “Apartheid No Diluvio de Sangue” do Facção Central.

Portanto, tendo superado o dilema em relação ao crime e a deus no rap, retomemos a ideia de *saudosismo estético*. Já na primeira edição de *Favela Vive*, o rapper Railflow aparece com uma camisa do Facção Central. A referência ao grupo não está apenas na vestimenta, mas na forma em que se porta frente a câmera, na maneira que nos encara e tece seus versos sem o sinal de um sorriso e na máxima de convidar artistas que ascenderam na *old school* para participar da *cypher*. O estilo gangsta é característico em praticamente todos os rappers que participam, mesmo os que em carreira solo transcendam de alguma forma essa estética, como o caso de Negra Li, Orochi, Froid e Djonga.

Quem dá o tom da produção é o grupo ADL, idealizador de *Favela Vive*. O perfil ácido e implacável de suas produções é transportado para a *cypher*, muito provavelmente

por meio da produção de Índio, integrante do grupo. O “tom” de *Favela Vive* muito se assemelha aos grupos que demos ênfase, Racionais e Facção Central, e esse é um dos nossos argumentos para propor a classificação de *saudosismo estético*.

O saudosismo, por um lado, está no conteúdo das letras, na maneira em que se portam, na paisagem que apresentam no videoclipe, por outro lado, nas estéticas que acionam a partir desse movimento. Em detrimento de explorar novos formatos sonoros no rap, a *cypher* opta por dar continuidade ao caráter do gênero dos anos 1990 e início dos anos 2000, experiências matrizes do rap nacional, seja na marcação das músicas, na sonoridade melancólica das melodias e na rima falada.

A ideia de um objetivo transformador em comum e a referência que tem uns nos outros, em uma espécie de confiança, a partir da experiência e vivência de subjetividades atravessadas pelos mesmos dilemas materiais e simbólicos, é algo que constitui *Favela Vive*. Assim, essa postura de comunhão entre os participantes da *cypher*, cujas reflexões se completam por meio da linguagem, ao se auto aconselhar ou aconselhar seus iguais, reforça a tese de fratria entre os artistas, assim como Kehl (1999) identificou em Racionais.

A relação com o mercado da música na produção da *cypher* também se assemelha à pouca proximidade que Facção Central e Racionais tinham com a mídia hegemônica. No entanto, devido a era da internet, os rappers desenvolveram outras maneiras de propagar sua produção, como nas redes sociais, principalmente o Youtube, e a partir de parcerias independentes. Mas o que interessa é que a estética ácida de *Favela Vive* dificilmente teria lugar em programas televisivos ou na rádio. Então, assim como Facção Central e Racionais MCs, que se propagavam nas ondas das rádios comunitárias, *Favela Vive* é difundido em circuitos independentes.

Assim como Facção Central, tampouco *Favela Vive* parece disposto a regular ou amaciar seu discurso para se encaixar em meio aos hits impulsionados pela indústria da música. O que não é uma surpresa, pois o método desse tipo de rap é invadir a cena, chegar com o “pé na porta”, já que não está disposto a subverter ou esvaziar o componente político de seus versos. Componente político este que segue a incomodar a elite, questionar privilégios e denunciar a desigualdade social e racial.

Além disso, *Favela Vive* dá continuidade a uma linguagem no rap que é expressada a partir do sentimento de raiva. O rap como um todo, historicamente, não mobiliza apenas essa expressão, mas as referências destacadas aqui, dos anos 1990 e início dos anos 2000, sim. Logo, o saudosismo está também na escolha por mobilizar tais

sentimentos, ao invés de explorar outros componentes políticos transformadores, como o amor ou a esperança. O que não quer dizer que *Favela Vive* não expresse afetos “positivos”, seja pela família e pelos “seus”.

Contudo, o afeto só tem lugar para os que compartilham na carne o que é ser “favela”, já para os que personificam os privilégios, para os identificados como responsáveis pela desgraça dos “seus”, e para os agentes que são a materialidade da força do estado na periferia, não há piedade. Pois, nessa lógica de *nós* e *eles*, os rappers de *Favela Vive*, assim como Racionais e Facção Central, acreditam que *eles* querem a sua morte. Dois trechos da quarta edição da *cypher* mostram esse aspecto de não compaixão para com o algoz, nos moldes de Facção Central,

*Quem nasce em meio ao massacre
Tem ódio de amostra grátis
Que minha vida não é um Tik Tok
Minha vida é um tic tac, ó
Eu relaxando em pleno dia de domingo
E no churrasco um racista queimando vivo
Tá parecendo até filme do Tarantino
A sua viúva chorando é música pros meus ouvidos²⁶*

*Enquanto essa porra não mudar (enquanto não mudar, enquanto não mudar)
O Estado vai ser recebido assim (recebido assim)
Com balas de AK (com balas de AK)
O Águia vai cair (o Águia vai cair)
Blindado vai enguiçar (blindado vai enguiçar)
Favela vive em mim²⁷*

A temática da morte também é uma característica dos raps referenciados em *Favela Vive* e atravessa toda a *cypher*. Acreditamos que descrever os episódios de morte na favela de forma tão literal e imagética, ou seja, falar do caixão, do sangue que escorre no chão, do enterro, da bala que acerta uma criança, faz parte da linhagem de Racionais e Facção Central e, por esse motivo, esses grupos também são saudados na estética por meio dessa forma de narrar o real. *Favela Vive* também remete à própria estética dos anos 1990 quando utiliza um filtro VHS no videoclipe, que simula imagens dos quase arcaicos videocassetes. O resultado ajuda a criar uma composição da qual emerge uma paisagem

²⁶ Trecho de DK-47 na quarta edição da *Favela Vive*.

²⁷ Trecho de MC Cabelinho na quarta edição da *Favela Vive*.

melancólica, ao mesmo tempo que, por vezes, as rimas evocam uma nostalgia ao lembrar de tempos da infância e da adolescência.

Portanto, neste tópico apontamos algumas inferências sobre onde está posicionado *Favela Vive*: 1) *saudosismo estético*, uma forte referência nas experiências de rap dos anos 1990 e início dos anos 2000; 2) noção de uma espécie de missão no social, na qual a ideia de conscientização não é apenas uma consequência, mas uma função do rap no social; 3) afiliação a origem negra no rap, assim como na valorização da experiência e vivência dos seus” para contar o que fere a sua carne.

1.6 A cor do som: raça, colonialidade e morte

Fizemos até aqui o estado da arte do rap, apontamos aspectos da genealogia do gênero e situamos a *cypher Favela Vive*, isto dentro do espectro que tange essa expressão cultural diversa, mas que ainda assim, no geral, é norteada por valores sociais e políticos ligados a crítica à desigualdade social e racial. Em se tratando de uma expressão que parece endurecer ainda mais seu discurso de reprovação das dinâmicas de dominação e exploração para com o povo pobre e negro no território de favela, procuramos neste capítulo introduzir uma reflexão sobre o contexto de sociabilidade representado pelos sujeitos rappers, a partir da linguagem, nas músicas.

O fato da sociabilidade, na forma do cotidiano dos artistas, ser a base das rimas dos rappers já foi apontado neste trabalho, primeiro, a partir dos estudos de Kehl, que defende que o “real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap” (1999, p.104). Segundo, a partir de Camargos, que expõe a relação entre rap e política, apontando que “no caso do rap, o que chama a atenção é o fato de as transformações que conhecemos como históricas e/ou com certo distanciamento, serem apresentadas, com bastante ênfase como experimentadas na própria carne” (2015, p. 130-131), assim como sua hipótese de que o gangsta rap de Fação Central tem um caráter de revanchismo de classe (2018).

Nesse sentido, no intuito de alargar nossa análise e, de certa forma, aprofundá-la, neste primeiro momento, mobilizamos estudos decoloniais para buscar compreender o que representa existir em um corpo negro a partir da colonização. Denise Prado (2020) é uma referência a inaugurar o diálogo entre o rap e os estudos decoloniais em análise do videoclipe “Mandume”, do rapper Emicida, que também é uma espécie de *cypher* que reúne artistas da *new school* do rap. Apesar de apontarmos a forte ligação entre *Favela Vive* a as expressões do rap nacional dos anos 1990 e início dos anos 2000, isso não

significa que os rappers da *cypher* façam uma cópia idêntica do discurso e da estética, mas que se referenciam nelas enquanto modelos. Logo, os rappers fazem um balanço dos significados do rap de outrora, ao mesmo tempo em que se auto referenciam nessa dialética. Logo, acreditamos que os estudos decoloniais também podem contribuir no aprofundamento de nossa análise.

De qualquer maneira, o esforço em investigar mais a fundo o contexto de sociabilidade desses sujeitos parte de uma demanda do próprio fenômeno sociocultural a partir desse balanço realizado na *cypher*. Ou seja, acreditamos que *Favela Vive* apresente dinâmicas que extrapolam as análises sobre os dois grupos referenciados, Racionais MC's e Facção Central, feitas pelos pesquisadores acionados até aqui. Por um lado, porque a própria narrativa das *cyphers* escancara essas limitações, por outro, porque, a partir das perspectivas de determinados pesquisadores, algumas questões ficaram opacas ou apareceram de forma ilustrativa, principalmente a questão racial. Nesse sentido, buscamos preencher certas lacunas com a combinação de outros olhares, neste caso, com a contribuição da lente decolonial.

Nesse sentido, de acordo com estudos decoloniais, existe uma dimensão oculta da modernidade: a colonialidade. O conceito proposto por Quijano (2005) é descrito por Maldonado-Torres (2007) enquanto um padrão de poder que é resultado do colonialismo moderno e se refere “a forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza”²⁸ (MALDONADO-TORRES, 2007, p.131).

De acordo com Quijano (2005), a colonialidade é a constituição da diferença como uma inferioridade. Essa diferença é destacada por meio de categorizações hierarquizantes, dicotomizadas, homogeneizantes e universalizantes. Nesta dinâmica, a raça é um marcador chave para compreender por que o negro ou o não-branco foi e é reconhecido socialmente, ainda hoje, como um ser inferior. A própria ideia de “negro” é uma categoria ou identidade que emerge das relações de poder instauradas no colonialismo. Antes da colonização não existiam negros, mas congolêses, angolanos, malis etc..., assim como não existiam índios, mas Ianomâmis, Tupiniquins, Astecas, Incas etc... Portanto, a racialização dos povos inaugura múltiplas formas de *desumanização* do outro em uma maneira de legitimar toda a violência do colonialismo. Em contrapartida, como afirma

²⁸ “[...] a forma como trabalho, conhecimento, autoridade e relações intersubjetivas se articulam, por meio do mercado capitalista mundial e da ideia de raça” (tradução nossa).

Kilomba (2019), sendo o racismo a construção da diferença, a branquitude é o marco de referência a partir do qual se constrói “o outro”, “o diferente”. É importante demarcar a branquitude, pois, em uma construção ideológica pautada pela colonialidade, ela é o mais elevado patamar das relações de poder na hierarquia racial, do qual se classifica o outro no lugar de inferioridade.

Nesse sentido, Maldonado-Torres (2007), conversando com conceitos derivados do termo colonialidade, propõe o conceito de colonialidade do ser. É importante destacar que essa categoria, assim como a colonialidade do saber, revela faces da colonialidade se desdobrando em eixos. Logo, o conceito colonialidade do ser surge da intenção do autor de entender os efeitos da colonialidade na experiência vivida. A perspectiva do autor não é apenas abordar as subjetividades provenientes da colonialidade na mente dos subalternos, mas dos diferentes agentes sociais e suas implicações. Para o autor,

si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje²⁹ (MALDONADO-TORRES, 2007, p.130).

Portanto, o autor defende é que a colonialidade faz parte da experiência do ser moderno. Por mais que não seja algo que queira se reconhecer enquanto constituinte do moderno, as relações de opressão e submissão inauguradas na colonização, em diferentes ordens, ajudam a explicar relações de poder e a produção de representações, através da linguagem, como as analisadas na cypher *Favela Vive*.

No entanto, quais os argumentos que sustentam a ideia de colonialidade do ser? Para Maldonado-Torres (2007), o conceito emerge quando se coloca a suspeita permanente se o outro é humano ou não, ou seja, a colonialidade inaugura o questionamento radical da humanidade do não-europeu. De acordo com o autor, desde Descartes, descobrimos

una complejidad no reconocida de la formulación cartesiana: del “yo pienso, luego soy” somos llevados a la noción más compleja, pero a la vez más precisa, histórica y filosóficamente: “Yo pienso (otros no piensan o no piensan adecuadamente), luego soy (otros no son, están desprovistos de ser, no deben existir o son dispensables)³⁰ (MALDONADO-TORRES, 2007, p.144).

²⁹ “[...] se a colonialidade do poder se refere à inter-relação entre as formas modernas de exploração e dominação, a colonialidade do saber tem a ver com o papel da epistemologia e as tarefas gerais da produção do saber na reprodução dos regimes coloniais de pensamento, a colonialidade do ser refere-se, então, à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem” (tradução nossa).

³⁰ “[...] uma complexidade não reconhecida da formulação cartesiana: de “penso, logo existo” somos levados à noção mais complexa, mas ao mesmo tempo mais precisa, histórica e filosoficamente: “penso

Um exemplo dessa *desumanização* do outro acontece quando o ser racializado só é humano após catequizado, prática do período de colonização que ainda tem resquícios na contemporaneidade. A catequização “garantia” que o indígena teria alma. Logo, se tem alma é humano. Dessa maneira, a lógica de colocar a humanidade do outro em questão, de estabelecer critérios para a humanidade e negá-la enquanto inerente ao ser, é chamada por Maldonado-Torres (2007) de *ceticismo misantrópico*. Essa *desumanização* torna o genocídio aceitável, pois esses seres não teriam alma, não seriam humanos. Um substrato que orienta o epistemicídio e que impede com que o europeu se relacione com o outro num status de humano, tornando o sujeito colonial descartável.

Um outro argumento do autor que sustenta o conceito de colonialidade do ser é a lógica da não ética da guerra, ou seja, o fato do extermínio do outro, as dinâmicas da conquista, da invasão de territórios, de submeter ao outro a sua ordem social, política e religiosa passar a ser motivo de orgulho. Deste modo, a não ética da guerra altera as coordenadas metafísicas da realidade humana, um mundo que “viene a ser formado por relaciones sociales que elevan a un grupo al nivel de la divinidad y que someten a otros al infierno de la esclavitud racial, la violación y el colonialismo perpetuo”³¹ (Maldonado-Torres, 2007, p. 153). Essa dinâmica passa a gerar um padrão de relação pautado na dominação que naturaliza a morte e a escravização através da raça.

Nesse sentido, pensar em termos de colonialidade nos desafia também a subverter certas lógicas de temporalidade inauguradas na modernidade, como a linearidade ou a ideia de progresso ou superação. Para Quijano (2005) e Maldonado-Torres (2007), a colonialidade não trata apenas do processo de colonização enquanto um episódio histórico de “descobrimento”, mas de eventos de implicação epistêmica que alteram os modos de ser do humano e a interação dos sujeitos no mundo. Ou seja, não é porque a colonialidade se iniciou no passado que ela está encerrada material e simbolicamente. Quijano (2005), mobilizando a obra *Dom Quixote*, define como na América Latina diferentes temporalidades coexistem e aponta, contrapondo ideais da modernidade, que o passado não é algo superável. Essas temporalidades coexistem formando um “cenário de des/encontros entre nossa experiência, nosso conhecimento e nossa memória histórica” (2005, p.15). Para o autor,

(outros não pensam ou não pensam adequadamente), logo existo (os outros não são, são desprovidos de ser, não devem existir ou são dispensáveis)” (tradução nossa).

³¹ “[...] passa a ser formado por relações sociais que elevam um grupo ao nível de divindade e que submetem outros ao inferno da escravidão racial, estupro e colonialismo perpétuo” (tradução nossa).

Trata-se de um momento da história no qual os vários tempos e histórias não se configuram em nenhuma ordem dualista e em nenhuma sequência unilinear e unidirecional de evolução, como o eurocentrismo ensinou a pensar desde o final do século XVII. São, ao contrário, complexas, contraditórias, descontínuas associações entre estruturas fragmentárias e mutantes de relações, de sentidos e de significados, de múltiplas procedências geoistóricas e de simultâneas e entrecruzadas ações, todas, no entanto, partes de um mesmo e único mundo novo em plena constituição (QUIJANO, 2005, p. 11).

Nessas condições, Quijano (2005, p.14) propõe que a heterogeneidade histórico-estrutural e a co-presença de tempos históricos, e de fragmentos estruturais de formas de existência social de diferentes tipos, é característica dos modos de existência e de movimento de toda sociedade. Logo, os padrões que regem a colonialidade não são algo que um dia foi, mas uma cotidianidade do ser no presente. Fragmentos das dinâmicas de dominação e opressão que fazem com que indivíduos racializados ainda tenham a humanidade negada.

Assim sendo, a *desumanização* permite um contexto em que a morte de determinados sujeitos seja algo banal. Maldonado-Torres (2007), acionando o conceito de *damné* de Fanon, que, para o autor, é a gênese para se entender a colonialidade do ser, destaca que, em detrimento da ideia de *dasein* de Heidegger, que se limita a analisar essencialmente o homem branco, o ser racializado

percibe la vida, no como un florecimiento o desarrollo de su productividad esencial, sino como una lucha permanente contra una muerte omnipresente (mort atmosphérique). Esta muerte siempre amenazante es materializada en la hambruna generalizada, el desempleo, un nivel alto de muerte, un complejo de inferioridad y la ausencia de esperanza por el futuro. Todas estas formas de corroer la existencia del colonizado hacen que su vida se asemeje a una muerte incompleta.³² (MALDONADO-TORRES, 2007, p.147, tradução nossa).

O que a colonialidade do ser descortina é que a morte para os racializados, em diferentes proporções, é uma iminência. Essa atmosfera está presente nas representações de *Favela Vive*, cuja exposição a um constante risco de morte se manifesta na figura da fome, da falta de estrutura básica para a sobrevivência e, sobretudo, no controle militar do Estado, temas tratados com centralidade na *cypher*. Deste modo, *Favela Vive* parece articular as vozes de sujeitos que não conseguem desvincular dessa experiência de vida

³² “percebe a vida, não como um florescimento ou desenvolvimento de sua produtividade essencial, mas como uma luta permanente contra uma morte onipresente (mort atmosphérique). Esta morte sempre ameaçadora é materializada em fome generalizada, desemprego, um alto índice de mortalidade, um complexo de inferioridade e a falta de esperança para o futuro. Todas essas formas de corroer a existência do colonizado fazem sua vida parecer uma morte incompleta” (tradução nossa).

em sofrimento ou da morte sempre iminente, seja na morte dos “seus” — amigos, familiares ou vizinhos — ou no próprio risco de morte.

Os artistas da *cypher* representam os alvos mais escancarados da dinâmica da desigualdade social e da opressão racial no território da favela. São os jovens negros com poucas oportunidades de ascensão social, os que conseqüentemente são atraídos pelo tráfico e pelo crime, os sujeitos estereótipos vitimados pela polícia militar e os que, em última instância, têm a existência banalizada, descartável e *desumanizada* perante a sociedade. São os indivíduos que o episódio da morte não choca, não comove, se “justifica”, e que os rostos se confundem com muitos outros jovens negros mortos principalmente em ações policiais, que chegam ao extremo de chacinas, como a mais recente chacina do Jacarezinho, que deixou 29 mortos, dentre eles, um policial militar e 28 moradores da favela do Rio de Janeiro³³.

Portanto, compreender o contexto do jovem periférico, favelado ou de comunidade, também a partir do conceito de colonialidade, nos permite ampliar a análise em relação a representação dos rappers da *cypher*, dando profundidade à crítica à opressão racial. Em outras palavras, os estudos decoloniais viabilizam o acréscimo de elementos para a compreensão do que é dito nas músicas. Como defende Kellner, “as teorias sociais são dispositivos heurísticos para interpretar e tornar inteligível a vida social” (2001, p.38). Para a compreensão dessa citação, podemos pensar que as teorias são como ferramentas que nos possibilitam desenvolver certas tarefas, mas nem mesmo um canivete suíço é capaz de desenvolver todas as tarefas humanas. Ou mesmo podemos fazer uma analogia a uma lente que aproxima determinadas observações, mas torna opacas outras questões. Por esse motivo, o autor aconselha a articulação de múltiplas teorias nos estudos sobre a cultura da mídia e aponta que

a utilidade ou não de determinadas teorias dependem da tarefa em pauta e do fato de a teoria em questão ser apropriada a essa tarefa. [...] Mas é erro grave acreditar que há uma superteoria ou narrativa-mestra que forneça as chaves de interpretação ou da explicação a todos os nossos problemas intelectuais e políticos (KELLNER, 2001, p.39 e p.40).

A proposta de combinação de abordagens teóricas, como defende Kellner (2001), não é mero ecletismo, já que tem o sentido de viabilizar uma abordagem mais abrangente sobre o contexto sócio-histórico que permeia a análise. O que o autor vai chamar de estudo cultural multiperspectívico, ou seja, um estudo que “utiliza uma ampla gama de

³³ A chacina aconteceu no dia 6 de maio de 2021 na favela do Jacarezinho, durante uma operação da Polícia Civil, sendo a mais letal ocorrida na cidade do Rio de Janeiro.

estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame” (2001, p.129), que tem o potencial de fornecer “um arsenal crítico, toda uma gama de perspectivas para dissecar, interpretar e criticar produtos culturais” (2001, p.130).

Nesse sentido, buscamos articular a teoria decolonial com as demais contribuições dos diversos autores citados neste trabalho, observando o que pode se somar e quais limitações estão intrínsecas em determinadas análises. Neste primeiro momento, a colonialidade foi acionada para preencher lacunas, visto que a questão racial tendeu a ficar em segundo plano em grande parte dos estudos de destaque sobre o rap que mobilizamos aqui, nos quais a raça foi mobilizada como ilustração, ou seja, não deixou de ser abordada, contudo, foi utilizada para elucidar questões de classe.

CAPÍTULO 2: PAISAGEM FAVELA VIVE

2.1 Favela, periferia e comunidade: sentidos sobre a autorrepresentação

Vimos até aqui como o processo coletivo de exposições de ideias e, essencialmente, de conhecimentos, faz de *Favela Vive* um esforço de simbolização em torno de uma sociabilidade específica, a do morador de favela. Logo, os rappers representam o que significa ser quem são no território onde habitam. Deste modo, após investigar o contexto de *desumanização* de seus corpos, corpos negros, exploramos este lugar do qual cantam os artistas.

Para tal, fazemos um breve estudo sócio-histórico sobre o território de favela no intuito de buscar compreender mais a fundo, por um lado, o contexto de sociabilidade desses sujeitos, por outro, para investigar os sentidos e os significados que estão em disputa nos termos “favela”, “periferia” e “comunidade”. O propósito de examinar esses termos parte de uma inquietação nossa pelo fato da *cypher* optar pelas denominações “favela” e “favelado” em detrimento de outras maneiras de descrever a localidade e seus moradores³⁴. Acreditamos que a escolha por utilizar determinadas nomenclaturas não é aleatória, mas sim um movimento de ressignificação de “favela” a partir da compreensão, por parte dos artistas, de que existem intencionalidades intrínsecas na utilização desses diferentes termos por diversos agentes (Estado, mercado, Academia e movimentos sociais).

Portanto, existem alguns fatores determinantes para a gênese da favela e para suas diferentes interpretações a posteriori. O primeiro diz respeito às políticas de expulsão dos moradores de cortiços no centro do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Este evento tem relação direta com a ocupação dos morros da cidade, como o caso da destruição, articulada pelo Estado, do maior cortiço da antiga capital do Brasil, o “Cabeça de porco”, que dá origem ao Morro da Providência, posteriormente nomeado morro da Favella, evento que inaugura a denominação “favela” como classificação de territórios de aglomeração de máxima precariedade em encostas (VALLADARES, 2000).

Até o princípio do século XX, o interesse pela favela ocupava um lugar secundário nas interpretações do Brasil. Os cientistas daquele período, em grande parte engenheiros

³⁴ A opção por “favela” é explícita, inclusive no título que dá nome a *cypher*. No entanto, para confirmar, verificamos a frequência do termo nas canções por meio da ferramenta da “nuvem de palavras”, que apontou que os termos “favela” e “favelado” aparece 54 vezes, somando as quatro edições, enquanto a palavra “periférica” aparece uma única vez e “comunidade” três vezes.

e médicos, visto que as Ciências Sociais ainda estavam por conquistar espaço enquanto ciência, encontravam-se centrados nas questões envolvendo a pobreza, o sanitarismo e o modelo arquitetônico do país. Nesse sentido, os “intelectuais” desse capítulo da história consideravam de pouca importância essa forma geográfica e social no que tange o futuro da ali jovem República. O Brasil, neste período, assim como outros países, passava pelo processo de modernização, no sentido mais “europeizante” do termo, ou seja, assumindo a Europa enquanto modelo arquitetônico, urbanístico e social. Nesses termos, a favela representava uma ameaça à estética vislumbrada pelos ideais de desenvolvimento, que tinham na razão tecnicista a perspectiva de resolução dos problemas de habitação e saneamento. A exemplo dessa dinâmica, os engenheiros daquele período viam a cidade como uma máquina e a favela, em analogia ao corpo humano, “como doença, moléstia contagiosa, uma patologia social que precisava ser combatida” (VALLADARES, 2000, p.12).

O segundo fator determinante para o surgimento das favelas remonta ao fim do regime de escravidão. Este momento da História, apesar de demarcar o momento de libertação de povos escravizados, introduziu um novo capítulo de desigualdade e violência. Os homens e mulheres, antes escravizados, tiveram seus direitos a emprego, moradia e liberdade plena negados. Essa recusa em atribuir cidadania ao povo negro não se deu apenas enquanto negligência, mas como um projeto que buscava o fim dessas pessoas, como vimos ao estudar a colonialidade. Os negros e negras, assim como sua cultura, pós regime escravista, são vistos no Brasil como incompatíveis com o processo de modernização e por esse motivo precisavam deixar de existir para o que Brasil desse “certo”. Como defende Almeida (2019), a lógica de exclusão que se instala vem de um ideário filosófico que transformou “o europeu no homem universal - gênero aqui também é importante - e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas” (2019, p.19 e p.20).

Dessa maneira, essa lógica de pensamento encarregou-se de isolar a população negra do direito a humanidade e estabeleceu sentidos comuns em relação ao lugar do negro na sociedade. As tentativas de higienização do samba³⁵, a criminalização da capoeira e a perseguição sistemática às religiões de matriz africana são alguns dos sintomas dessa dinâmica no transcorrer da História. Práticas respaldadas, inclusive, por elaborações

³⁵ O autor Lira Neto na obra *Uma história do samba* conta sobre as políticas sanitárias e policiais que constituíam a tentativa de higienizar o Rio de Janeiro no começo do século XX, cujo samba era um dos alvos, por meio do *slogan* “Rio, civiliza-se”.

intelectuais que chegaram a ganhar o título de ciência, mas que a cabo conceberam processos de *desumanização* do sujeito negro e proporcionaram, através do racismo científico, inúmeras atrocidades que reverberam até os dias de hoje (ALMEIDA, 2019, p.23).

Inclusive, para Almeida (2019), o racismo não se trata simplesmente de preconceito ou de um desvio de caráter de determinados indivíduos, assim como não é um fenômeno manifestado apenas pelas instituições. De acordo com o autor, o racismo é um elemento que faz parte da organização econômica e política da sociedade e, por esse motivo, é um fator estruturante nas relações sociais de forma geral. Logo

é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. De tal sorte, todas as outras classificações são apenas modos parciais - e, portanto, incompletos - de conceber o racismo (ALMEIDA, 2019, p.15 e p.16).

Portanto, essa concepção de uma dimensão estrutural do racismo nos ajuda compreender com mais qualidade porque até os dias de hoje a grande parcela dos moradores de favela é negra. Descendentes de povos escravizados, esses homens e mulheres que carregam o legado de injustiça e desigualdade, pretos e pardos, de acordo com o primeiro estudo mais detalhado de Favelas do Distrito Federal em 1957, representavam 70,95% do total dos primeiros moradores de favela (VALLADARES, 2000, p.25). Situação que pouco se alterou, já que de acordo com a organização social TETO Brasil, as favelas de São Paulo, em 2016, tinham 70% de seus moradores negros.

Um terceiro aspecto que dá origem ao que se entende como favela, já no campo simbólico, de acordo com Valladares (2000), advém dos jornalistas desse período de gênese. Para a autora, os relatos jornalísticos daquele período criaram um arquétipo da favela a partir do “mito de Canudos”. Primeiro, porque alguns ex-combatentes de Canudos se deslocaram para o morro da Providência, segundo, pois existia neste morro a mesma vegetação que cobria o morro da Favella do município de Monte Santo e uma estrutura habitacional precária semelhante à do arraial. Deste modo, a denominação morro da Favella vem “revestida de um forte conteúdo simbólico que remete à resistência, à luta dos oprimidos contra um oponente forte e dominador” (VALLADARES, 2000, p.9). Descrições influenciadas, principalmente, pela narrativa empregada ao arraial de Canudos descrito em “Os sertões”, de Euclides da Cunha. Portanto, transpondo a dualidade “litoral versus sertão” para “cidade versus favela” é que este território segue às

margens das grandes cidades e dos direitos básicos de subsistência, assim como os significados em torno do termo “favela” se mantêm atrelados a história de escassez, miséria e infortúnio.

É a partir dos anos 1950 que o termo periferia surge, elaborado nos circuitos acadêmicos das ciências sociais, mais especificamente nas correntes marxistas e nos estudos em antropologia. Tiarajú D'Andrea (2013) separa em três momentos a utilização da palavra no sentido de: primeiro, apontar certa *preponderância* de determinados campos sociais para definir o que seria periferia e, segundo, para destrinchar a transmissão deste termo que acaba por desembocar nas expressões culturais periféricas, no trabalho do autor, sintetizada na experiência dos Racionais MCs, até que “periferia” adentra a indústria cultural.

O primeiro momento diz respeito exatamente à gênese da nomenclatura periferia nas teorias sobre o urbano, a cidade, a desigualdade e a reprodução da força de trabalho. Após o golpe militar de 1964 estreitam-se os laços entre a esquerda católica, em especial grupos ligados a Teologia da Libertação, e essas formulações das ciências sociais que muito tinham a ver com o momento histórico, no sentido crítico e de denúncia das condições opressivas do período de ditadura civil-militar. Logo, “de certa maneira, a academia se refugia na Igreja para poder exercer sua crítica intelectualmente” (D'ANDREA, 2013, p.40). Esse momento marca o início da transmissão do termo periferia para os movimentos sociais. Assim,

o termo periferia foi primeiramente utilizado pela academia. Com o passar do tempo e com a troca de informações entre intelectuais, movimentos sociais populares e moradores da periferia, estes passaram a montar um quadro explicativo sobre as desigualdades territoriais e urbanas que continha uma série termos e conceituações, do qual periferia era apenas um deles, sendo mais ou menos utilizado (D'ANDREA, 2013, p.44 e p.45).

Até então os significados em torno da periferia não se diferenciavam muito do que se entendia por favela. A caracterização do território pelo que ele não tinha, através da denúncia da “falta”, associava o termo ao precário, o carente, o desprivilegiado e, essencialmente, a pobreza e a violência. Entretanto, sob uso dos movimentos sociais, o termo periferia, além de representar a crítica aprofundada à sociedade, passa a funcionar, de forma embrionária, como “subjetividade compartilhada e reconhecimento mútuo de uma condição” já que “somente os movimentos sociais populares podiam fazer uso político da condição de morador de bairros populares” (D'ANDREA, 2013, p.45).

No entanto, é o segundo momento de utilização do nome periferia que demarca a reorganização dos significados em torno da palavra, logo que esta é apropriada “por

jovens da periferia que potencializaram a utilização desse termo, já com outros sentidos e figurações” (D’ANDREA, 2013, p.45). Com o refluxo das organizações políticas populares e dos movimentos sociais em detrimento do avanço da cartilha neoliberal nas políticas públicas, o fazer político passa por uma crise nas grandes cidades nos anos 1990. Em contrapartida, nesses anos cresce o número de coletivos artísticos e culturais nos bairros.

De fato, a preponderância sobre a utilização do termo periferia começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos estes artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da preponderância do discurso deste movimento cultural foi, sem dúvida, o fato de falarem da periferia sendo moradores da periferia. O falar “de dentro” foi utilizado como recurso para relativizar outros postos de observação (D’ANDREA, 2013, p.45 e p.46).

Nesse sentido, Racionais MC’s é uma espécie de síntese do movimento de pronunciar de “dentro” e tinham a fala preponderante do que seria a periferia. Por mais que o grupo ainda abordasse o advento da “falta” no território, possuía um discurso crítico ao mesmo tempo em que enfatizava a potencialidade do morador desses bairros ou favelas. Nesse sentido, Racionais constrói uma autoimagem positiva do que é ser periferia e uma subjetividade centrada no orgulho dessa condição. O que para D’Andrea (2013) forma indivíduos que passam a agir politicamente a partir desse orgulho, o que dá sentido ao conceito do autor de *sujeito periférico*.

No entanto, a entrada do termo no mercado cultural indica o terceiro momento de preponderância da utilização da palavra periferia. Para D’Andrea (2013), o filme *Cidade de Deus* marcou a transmissão do uso dessa denominação dos coletivos artísticos para a indústria cultural e colocou em disputas outras formas de representar a periferia. Nesse bojo, “periferia passou a ser vendável e virou moda” (2013, p.269). De acordo com o autor:

Com todo esse processo, o caráter crítico do termo foi se esvaziando aos poucos. Cabe ressaltar, no entanto, que a transformação da periferia em mais um produto do mercado de bens simbólicos ocorreu também com a participação ativa de periféricos que passaram a produzir e fazer circular produtos com o rótulo periferia, seguindo a tendência da indústria do entretenimento (D’ANDREA, 2013, p.269).

Portanto, nas negociações de sentidos em relação à periferia, a nomenclatura se torna polissêmica, equivalente tanto a espaços geográficos precários quanto aos

significados de violência e pobreza (no sentido crítico), cultura e potência (no sentido celebrativo). A própria potencialidade seria um termo ambivalente, pois mesmo emancipador é usado comercialmente para vender bens de consumo. Deste modo, “periferia” hoje se trata de um termo ambíguo e em disputa, que já não carrega a força do sentido crítico social de outrora, sendo multívoca e até comercializável em produtos culturais de diferentes ordens.

Já em relação a “comunidade” podemos recordar do jargão de Leci Brandão “alô comunidade” que embala o carnaval da cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1970. Hoje a cantora, inclusive, tem uma série de mesmo nome em seu canal no Youtube para falar das escolas de samba e de questões que dizem respeito à cultura dos bairros periféricos. Talvez o marco do germinar dos sentidos positivos sobre os bairros populares reunidos no termo comunidade esteja sintetizado na experiência da artista. A valorização da cultura, dos moradores e a propagação de significados em torno da ideia de coletividade e comunhão trata de reverenciar localidades em que o estigma torna opaca a potencialidade dos sujeitos e expressões culturais que ali se manifestam.

No entanto, observamos como a palavra comunidade para descrever determinados espaços geográficos, com o passar do tempo, fez parte também de políticas públicas urbanas que logo se tornaram políticas de significados, como aponta Freire (2008). A autora tem como base um trabalho de campo que realizou em Acari, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, em que funcionava o Programa Favela-Bairro, gerido pelo governo municipal. O intuito do programa era transformar favelas em bairros por meio de políticas públicas que melhorassem a qualidade de vida dos moradores e a imagem dessas localidades. Mesmo que, por um lado, as favelas sejam “cada vez menos percebidas como problema eminentemente sanitário ou moral, por outro aparecem hoje com frequência na mídia como o foco transmissor da violência e da criminalidade” (2008, p.95). Nesse sentido, para o poder público, favela se caracterizaria pelo “precário” e “irregular” ou pela “desconformidade” e desvio das normas urbanas e ainda estaria associada à imagem da violência. Logo, “visando amenizar esse estigma, a categoria “comunidade” parece evocar, tanto para os representantes do poder público quanto para os moradores diretamente atingidos pelo processo de estigmatização, uma alternativa simbólica viável” (2008, p.109). Sendo favela “um termo pesado”, como afirma um líder comunitário entrevistado pela autora, opta-se pela denominação comunidade.

Contudo, as duas nomenclaturas não funcionam exatamente como sinônimos. A partir dos estudos de Freire (2008), durante a negociação de significados, os sentidos

oscilam de acordo com os elementos que constituem o que se quer descrever. Deste modo, frequentemente, se o objetivo é ressaltar aspectos negativos, a nomenclatura favela é adotada, já se são destaques positivos ou de potencial, a comunidade é evocada. Um exemplo dessa dinâmica, apontada nos estudos de De Santana (2021), é que as localidades onde existem UPP's são chamadas de comunidade, enquanto as que o Estado tem menos acesso, de favela.

Desse modo, nota-se que tanto a denominação de Acari como “favela” quanto “comunidade”, assim como as distinções entre “favela” e “bairro”, resultam de habilidosas negociações entre os moradores e os “de fora”, dependendo sempre dos elementos em jogo nas interações e da dinâmica das situações. No âmbito da intervenção do Programa Favela-Bairro, interpretamos o “trabalho educativo” das agentes comunitárias como uma tentativa de por à prova o sistema classificatório dos moradores, seduzindo-os a adotar os significados evocados pela prefeitura, atividade que pode ou não ser bem-sucedida, uma vez que os nativos aqui não são passivos figurantes, mas negociadores fundamentais nessa “política do significado” (cf. GEERTZ, 1989) (FREIRE, 2008, p.111).

Se por um lado a mudança de denominação para um mesmo território tem o intuito de exaltar os aspectos positivos do bairro, suas potencialidades, e valorizar quem reside nesses locais, por outro, “a troca do termo advém de uma política que tem como paliativo a decisão de resolver os problemas existentes apenas no âmbito discursivo” (DE SANTANA et al., 2021, p.18). Para os autores (2021), rejeitar uma nomenclatura em detrimento da outra trata-se de uma tentativa de ocultar um estigma social, já que a mudança de nomeação não altera a realidade socioeconômica. Logo, “decidir mudar o termo favela é tentar esconder uma realidade historicamente construída, as condições precárias vividas na época da escravidão e, conseqüentemente, perpassada para os moradores das periferias” (DE SANTANA et al., 2021, p.19 e p.20). Um movimento que, em última instância, gera opacidade em relação aos problemas de responsabilidade do poder público.

Sob esse entendimento, a utilização do termo comunidade é uma tentativa de camuflagem do que o termo favela tem em sua bagagem sócio-histórico-cultural, uma vez que a utilização desse termo traz consigo, além dos pré-conceitos e/ou preconceitos, a segregação social desses locais. Por fim, tem-se com a mudança de discurso e o uso da arte discursiva, uma forma de mudar crenças estabelecidas e impor uma realidade onírica de mudança social nas periferias. Mudança esta que ocorre apenas no meio discursivo, e não social (DE SANTANA et al, 2021, p.32).

Deste modo, o idealismo contido na mudança da palavra favela para comunidade, mesmo que por vezes bem intencionado, deságua no apagamento sócio-histórico do território. A potencialidade de enunciar a comunhão e a coletividade acaba artificializada

quando esse movimento se dá unicamente na dimensão do discurso. Como aponta um trecho da segunda edição de *Favela Vive*.

Papo de realidade, vários não chegaram na minha idade

Não dá pra acreditar que vai mudar

*Se trocar o nome de favela pra comunidade*³⁶

É nesse sentido que a opção da *cypher* em utilizar “favela” parece demarcar um esforço em escancarar o que está escondido na palavra comunidade. Ou seja, “o termo favela denuncia toda uma realidade, enquanto o termo comunidade oculta” (DE SANTANA et al., 2021, p.28 e 29). Portanto, essa tomada de decisão é política, tanto em relação ao Estado que usa comunidade no sentido de melhorar a imagem dessas localidades e, em consequência, de sua gestão, quanto para *Favela Vive*, que utiliza favela objetivando revelar as contradições desses espaços geográficos.

Ao mesmo tempo, acreditamos que a dissidência de *Favela Vive* para com os movimentos culturais em relação a utilização de “periferia” é consequência da preponderância dos signos em torno da nomenclatura estarem, na atualidade, sob predominância do mercado e da mídia hegemônica. Em detrimento de carregar o sentido celebratório que a palavra periferia ganhou no contato com a indústria cultural, a *cypher* opta pelo termo que é tido como pesado, negativo e indigesto. Pois é disso que se trata *Favela Vive*. Os rappers da *cypher* não são agentes passivos nessa disputa de signos e é na autorreflexão que ressignificam as maneiras de se autodescrever, o que condiz, a nosso ver, com toda a estética da produção, crítica, ácida e consciente.

No entanto, é preciso destacar certas regionalidades em torno da autorrepresentação de determinados territórios. Na cidade de São Paulo (SP), por exemplo, o uso de “periferia” segue recorrente, assim como em Belo Horizonte (MG) e regiões metropolitanas, produções culturais dos bairros denominam o local como “texas”. Entre outras formas de reconhecimento nos quatro cantos do país, como “gueto”, “quebrada” e “morro”. Deste modo, o que defendemos é que, diante da representatividade de *Favela Vive*, visto que participam rappers de diferentes localidades do Brasil, parece existir um consenso em torno da utilização do termo “favela”, assim como o termo carrega um potencial crítico elevado diante do estudo da genealogia da nomenclatura aqui aplicado.

³⁶ Trecho de MV Bill na segunda edição da *Favela Vive*.

Sendo assim, no fim de sua tese, D'Andrea (2013) defende que “será a ação dos sujeitos periféricos que reপরará o sentido crítico do termo [periferia]” (2013, p.278). Talvez, o que o autor espera da nomenclatura, ou seja, a carga de um potencial crítico social, esteja, essencialmente, na nomenclatura favela. Periferia e comunidade, nos seus diferentes usos políticos e mercadológicos, se tornaram, em certo grau, termos higienizados. Já a favela carrega a história, a luta e a resistência de um povo marginalizado que se opõe e resiste a um projeto de morte no decorrer da História. Até a forma com que os rappers se auto descrevem, enquanto favelados, é uma maneira de ressignificar o termo. Palavras tidas como pejorativas, mas que, por isso mesmo, descortinam a visão que se tem sobre o território e seus moradores e embaralham as cartas do jogo de significado.

2.2 Sobre as experiências temporais de longa duração

A dualidade “cidade versus favela”, trabalha anteriormente no sentido simbólico e material, ou a própria ideia de “centro versus subúrbio”, também encontra eco nos estudos contemporâneos do filósofo camaronês Achille Mbembe (2018). O autor estuda a relação entre o exercício da soberania e os estados neocoloniais e sua preocupação está na “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p.10 e p.11). Apesar de o autor não dizer especificamente do Brasil é possível estabelecer relações com o que acontece no território da favela, assunto desenvolvido nesta sessão. Em consonância, o termo empregado pelo autor, necropolítica, se difundiu rapidamente não só nos espaços acadêmicos e a aproximação entre os estudos de Mbembe (2018) e as relações de controle do espaço e dos corpos na favela é apontada em diferentes encontros e obras artísticas e culturais contemporâneas.

Deste modo, de acordo com o Mbembe (2018), a lógica de invasão colonial, ou seja, de exercer soberania sobre um determinado território, instaura novas relações sociais nas quais o espaço é a matéria-prima da violência. Uma lógica de “territorialização” que demarca e controla, física, geográfica e simbolicamente, quem circula ou acessa determinados espaços. Assim, são estabelecidas fronteiras e hierarquias de pessoas a partir de categorias capazes de fomentar uma ampla reserva de imaginários culturais. Para o autor,

A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre

os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz (FANON apud MBEMBE, 2018, p.41).

A fim de defender que o exercício da soberania nos estados neocoloniais empreende o controle não apenas sobre a vida das pessoas, mas essencialmente sobre a morte, Mbembe (2018) introduz o conceito de necropolítica. O termo surge de um diálogo fundamental com o filósofo francês Michel Foucault (2012), que, ao refletir em relação às formas que as grandes nações europeias desenvolveram instrumentos de controle e de micropoder sobre os corpos de grupos excluídos e subalternizados, defende que o soberano moderno através do controle sobre a vida biológica faz viver ou deixar morrer. Assim, a biopolítica é o “poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo” (FOUCAULT, 2012, p.152).

No entanto, Mbembe (2018) busca destacar os limites do conceito de biopolítica nos estados neocoloniais. Para o autor, Foucault (2012) trabalha com uma chave de sociedade europeia, que difere das sociedades do sul do globo. Deste modo, de acordo com Mbembe (2018), nos estados neocoloniais a preocupação é garantir que determinadas pessoas morram em uma *guerra infraestrutural* permanente, um projeto ativo em que o estado exerce poder não somente da vida, mas sobre a morte. Assim, a centralidade do soberano neocolonial é garantir a morte biológica de uma grande parcela da sociedade para que um pequeno grupo étnico prepondere.

Outro aspecto relevante que o autor trabalha em sua obra é o estado de exceção. O que para alguns autores trata-se de episódios destacados para momentos de crise ou guerra na História, para Mbembe (2018), o estado de exceção é a regra nos países neocoloniais. A suspensão da norma e do direito é permanente e a guerra não é um episódio específico, mas um projeto em que o estado se encarrega de criar medidas permanentes travestidas de excepcionais contra a sua própria população, como acontece no caso do território da favela. Nesses territórios existe uma normalização da exceção a partir do discurso de guerra. Logo, no geral, o cotidiano da vida desses locais passa a ser militarizado. Este cenário é o que justifica que, nas favelas, a polícia militar invada a casa de moradores sem mandado e atire na população do alto, enquanto sobrevoam em helicópteros, em uma verdadeira guerra às pessoas, mascarada de “guerra às drogas”. Como aponta Mbembe (2018):

Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de ‘viver na dor’ estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas [...] soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais

humilhados e espancados na frente de suas famílias (MBEMBE, 2018, p.68 e p.69).

Na prática, o exemplo mais expressivo do estado de exceção nas favelas está na contraditória dinâmica de “guerra às drogas” replicada no Brasil. O termo “guerra às drogas” (“*war on drugs*”) foi empregado pela primeira vez pelo ex-presidente dos EUA Richard Nixon, em 1972, e baseia-se até hoje “na divisão estanque do mundo em dois blocos: o dos países produtores e dos países consumidores de drogas” (RODRIGUES, 2012, p. 16), pressionando os países ao sul a implementar medidas truculentas no combate aos ilícitos através de um “dualismo fictício que ignora a dinâmica mais intrincada da produção e tráfico de psicoativos no mundo” (RODRIGUES, 2012, p. 16). Um sistema de implementação de leis de exceção, medidas repressivas e uma lógica punitivista que a cabo resultaram no aumento generalizado da violência e encarceramento em massa da população negra sem de fato diminuir a oferta de drogas, como aponta o relatório “Hora de Debater e Inovar” da Comissão Brasileira sobre Drogas e Democracia (CBDD).

O encarceramento em massa da população negra é estudado por Angela Davis (2018), mais especificamente em relação à sociedade estadunidense. Em detrimento de um evento contemporâneo, a autora aponta que as prisões são instrumentos de controle e violência sobre determinados corpos. Logo, para Davis (2018), a segregação política e espacial exercida sobre o corpo negro historicamente trata de transpor, pós abolição, certas lógicas históricas da escravidão para as instituições prisionais. Realidade semelhante a brasileira, na qual o perfil histórico do encarcerado permanece invariável: os pobres, jovens e negros (DEPEN, 2017). Uma lógica de aprisionamento dos indesejados que atribui o crime a cor da pele. Até mesmo a política de segurança pública que se auto apresentava como um diferencial de abordagem contra o tráfico de drogas, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), apenas tratou de reproduzir as características de um Estado Penal. Como aponta Franco (2014),

os elementos centrais dessa constatação estão nas bases da ação militarizada da polícia, na repressão dos moradores, na inexistência da constituição de direitos e nas remoções para territórios periféricos da cidade (o que acontece em vários casos). Ou seja, a continuidade de uma lógica racista de ocupação dos presídios por negros e pobres, adicionada do elemento de descartar uma parte da população ao direito da cidade, continua marcando a segurança pública com o advento das UPPs. Elementos esses que são centrais para a relação entre Estado Penal e a polícia de segurança em curso no Rio de Janeiro (FRANCO, 2014, p.126).

Para Franco (2014) isto é sintoma principalmente das políticas neoliberais adotadas pelo governo estadual do Rio de Janeiro. Em adendo, acreditamos que a “guerra

às drogas", o estado de exceção e o encarceramento da população negra, também estão intimamente ligados e são consequência do exercício da necropolítica nas periferias brasileiras.

Nesse sentido, é constante nas três edições a ideia de que a lógica do tráfico lhes é imposta, por um lado pela extrema pobreza, por outro, pelo subsídio das próprias instituições do estado na intenção de assegurar a continuidade de relações históricas de opressão.

*E quem sobe pra me matar
É o mesmo que me vende a arma
Então você que não sabe ou finge que não sabe
Pense bem na hora de apontar, ó o carma
Você que quer minha morte, sobe
Compra comigo, me deixa forte
Chega a dar azia, eu vou fazer minhas notas
Sair no pinote,
antes que essa hipocrisia me note³⁷*

*Tão pedindo intervenção em pleno ano de eleição
Será que tu num entendeu como funciona isso até hoje?
O exército subindo pra matar dentro da favela
Mas a cocaína vem da fazenda dos senadores³⁸*

Como vimos, o envolvimento com o tráfico é a grande justificativa para a caça a esses jovens. Porém, a narrativa da cypher denuncia que a “guerra às drogas” funciona, inclusive, como ferramenta do estado para mantê-los na mesma situação de miséria e violência. Peões na engrenagem do tráfico, cujos lucros e o controle real sobre essa dinâmica não está em suas mãos. Um jogo em que a cadeia ou a morte é um desfecho apenas se o sujeito for pobre, negro ou morador da favela.

A forma concreta que essa violência se dá no cotidiano é expressa nas letras ao descrever, diversas vezes, a truculência da polícia militar no exercício diário do combate ao tráfico de drogas, a exemplo do trecho “Medalha de honra por matar o fi dos outros”³⁹, que diz do costume das corporações de condecorar militares que exercem violência na favela. Também no trecho “Que isso? Foi o tiro do blindado que acertou Marcos Vinicius, caído ali sem árbitro de vídeo”⁴⁰, dizendo do forte e desproporcional aparato militar que

³⁷ Trecho de BK na segunda edição de *Favela Vive*.

³⁸ Trecho de DK na terceira edição de *Favela Vive*.

³⁹ Trecho de Froid na primeira edição de *Favela Vive*.

⁴⁰ Trecho de Lord na terceira edição de *Favela Vive*.

alveja crianças em plena luz do dia. Assim como o temor não apenas por sua vida, mas pela de seus familiares no trecho “Avisa a minha mina que hoje eu vou me atrasar e guarda os nossos filhos onde a polícia não alcança”⁴¹. Por fim, a marca do racismo não deixa escapar nas músicas quem é o alvo histórico dessa violência: o jovem negro.

*No meio da selva, outra cena,
Outra rua e o mesmo suspeito*⁴²

*Na gaveta gelada do IML,
vários amigos que foram abatidos pela cor da pele.
Tática inimiga,
Bota a bala pra comer e menos um nigga.
Atiram na nuca primeiro, derrubam certo, pra perguntar depois*⁴³

*Mas no meu lugar se ponha e suponha que
No século 21, a cada 23 minutos morre um jovem negro e você é negro que nem eu, pretin, ó,
não ficaria preocupado?*⁴⁴

Por fim, retomando os estudos sobre necropolítica, um terceiro aspecto da obra de Mbembe (2018) é a naturalização do risco de morte nessas zonas dos países neocoloniais. O autor faz uma espécie de reflexão sobre a psicologia do homem bomba, apontando que o sujeito que vive em um cenário em que o risco de morte é uma constante, a morte se converte em um processo de libertação, de sacrifício. De acordo com o filósofo, as pessoas que vivem às margens e que não tem a vida de fato reconhecida e nunca tiveram controle sobre a própria vida ou sempre tiveram uma vida em morte, pelo menos têm controle sobre a própria morte ou fazem da própria morte um ato de afirmação da vida.

Portanto, a necropolítica então se configura como uma guerra estrutural, ou seja, uma destruição organizada em que boa parte da população é vista como descartável. No espaço da favela essa dinâmica pode ser representada desde a ausência do Estado na figura do amparo e do subsídio até a já citada e emblemática política de morte intitulada de “guerra às drogas”, que mais funciona como um corte permanente, uma clivagem, entre os que têm direito a vida e aqueles que não têm. Logo, este panorama é denunciado na *cypher Favela Vive*, quando dizem o que significa viver em zonas onde o

⁴¹ Trecho de Lord na terceira edição de *Favela Vive*.

⁴² Trecho de Raillow na primeira edição de *Favela Vive*.

⁴³ Trecho de MV Bill na segunda edição de *Favela Vive*.

⁴⁴ Trecho de Djonga na terceira edição de *Favela Vive*.

reconhecimento de direitos é negado. Localidades onde opera um projeto ativo em que o racismo regula a distribuição da morte.

No entanto, gostaríamos de chamar atenção ao sentido de continuidade na narrativa de *Favela Vive*. Em outras palavras, a *cypher* narra um espaço-tempo que se confunde em experiências de sujeitos do presente, mas também do passado, engendrando narrativas com certo paralelismo temporal. No entanto, mais do que comparações, é como se os rappers cantassem de um mesmo lugar, de forma que sua memória e a memória de seus antepassados parecem transitar em dinâmicas quase atemporais, ou, mais precisamente, que dizem de experiências temporais de longa duração. O sentido de manutenção de certas injustiças é expresso por meio de rastros e vestígios que, além de um recurso comparativo ou paralelismo temporal a fim de ilustrar semelhanças entre determinados períodos históricos, dá um sentido de continuidade, como explícito no trecho “o futuro chegou e ainda usamos correntes, escravizados através do tráfico de entorpecente”⁴⁵, e implícito em outros fragmentos, como no trecho já citado “o mesmo suspeito”.

Assim sendo, nesta etapa buscamos compreender de que forma a política de morte do Estado para com os jovens negros na favela se apresenta. Como defendemos que a sociabilidade dos rappers está marcada pela tensão entre vida e morte, o objetivo foi aprofundar como se caracteriza o “risco de morte” na periferia, contextualizando os episódios descritos na *cypher* e abordando esse fenômeno como uma ação articulada, um projeto, já que não se trata de fatos isolados. Logo, foi necessário aprofundar os sentidos em torno do mito da “guerra às drogas”, que é a justificativa para as desastrosas ações policiais nesses territórios que resultam na morte prematura de jovens favelados e em um estado de exceção permanente nessas localidades.

⁴⁵ Trecho de Funkero na segunda edição de *Favela Vive*.

Reflexão II: Quadro de família

Maria de Jesus era o nome da minha bisavó, Dona Jesus. Li em algum lugar que sobrenomes religiosos normalmente eram dados na Igreja a pessoas antes escravizadas, sem sobrenome.

Sinto um enjoo.

O sobrenome é capital simbólico. Lembro de ficar deslumbrada com um quadro de família antigo durante uma visita, não me recordo exatamente onde, “esse é meu tataravô, ele era italiano, têm uma história engraçada sobre o nosso sobrenome, deixa eu te contar”

Preciso tomar um copo d’água.

Minha história termina ou começa na minha bisavó? Não sei e ninguém parece saber de quem eram antes dela. Tenho o infortúnio de ter as avós falecidas e de não ter conhecido meus avôs.

Às vezes o ar na memória me deixa sufocada.

Minha avó Trindade foi com quem convivi por mais tempo. Lembro que me divertia indo colher esterco com ela para abastecer a pequena criação de minhocas, de irmos no matadouro pegar bucho para fazer dobradinha, de nos enfiarmos no mato pra pegar lenha pro fogão e de jogar víspora com seu círculo de amigas nas tardes de domingo. Poxa, eram bons tempos.

É engraçado que pra mim minha avó era só amor, afeição e cuidado, mas contam histórias de que ela era brava, principalmente na juventude. Uma vez, em um jogo regional do 15 de dezembro, pequeno clube esportivo da minha cidade, ela cercou os jogadores do time rival que haviam tirado sarro após um gol e a polícia precisou escoltá-los até em casa. A mulher crescia para defender os seus.

Exalo o ar dos pulmões.

Dizem que ela bebia muito quando eu era criança. Uma vez a polícia bateu lá mas minha mãe sempre tentou me proteger das memórias ruins. Seria sensato? Queria saber mais, queria ter um quadro de família dos meus tataravôs. Mas essas memórias iriam me elevar ou me consumir? Cavo as memórias ou reescrevo as histórias com os afetuosos retalhos, como as cobertas que minha avó costurava e que aqueciam o coração?

Ah, foda-se se eu não tenho um sobrenome.

2.3 Nostalgia, melancolia e dor do presente

A princípio, exploramos como a experiência e a identidade atravessam a História do rap e constituem a *cypher Favela Vive*, fazendo dela uma expressão cultural com saberes diversos aprendidos no duro dia a dia dos rappers e que envolve dimensões em relação ao pertencimento e à mobilização política. Para além disso, por meio do entrecruzamento entre narrativa, imagem e melodia, a *cypher* também faz emergir histórias, lugares e acontecimentos que dizem de diferentes tempos que se entrelaçam e constituem a teia do cotidiano do sujeito de periferia. E é nessa encruzilhada tempo-espaço em que o rap se articula que buscamos destacar também o aspecto memorialístico de *Favela Vive*.

Entendendo que os artistas cantam de um determinado lugar, mas também de um determinado tempo, buscamos compreender quais os sentidos por trás da melancolia e da nostalgia na *cypher*. Ao invés de associar esses termos ao conservadorismo ou a idealização ingênua do passado, acreditamos que essas manifestações expressam uma fuga do presente, uma espécie de desconforto temporal, expresso por meio de relatos memorialísticos.

A memória, para além de um processo biológico cognitivo, é a forma com que as práticas sociais, intrinsecamente entrelaçadas ao tempo, se manifestam. De acordo com Halbwachs (1990), a memória social é sempre coletiva, visto que toma forma quando partilhada por diferentes sujeitos e é reforçada a partir de pontos de contato entre a memória do indivíduo e a memória do outro. Exercício coletivo de lembrar junto, em que o passado dos indivíduos se confirma e se confunde.

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os meios (HALBWACHS, 1990, p.51).

Portanto, cada memória em diálogo com a coletividade, respaldada em experiências e valores, constitui uma memória compartilhada. A capacidade de elaborar registros mnemônicos através da narrativa do rap diz da memória coletiva de um determinado grupo que estabelece relações de identificação conectadas pela memória. Para Pollak (1992), a memória experienciada pelo grupo social, transmitida ou herdada nas dinâmicas de socialização, é capaz de estabelecer um elevado grau de identificação entre esses pares. Deste modo, a memória é também um aspecto que constitui o

sentimento de identidade, “na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.204).

Sendo assim, os sujeitos constituem sua história em interlocução com as vivências coletivas compartilhadas e com referências históricas. No caso da *cypher*, as narrativas memorialísticas se completam e se colorem entre as rimas dos diferentes rappers, dando sentido a experiências coletivas, desde as boas lembranças dos bailes “mil grau” e dos tempos de criança até o assombro dos episódios de mortes de jovens amigos e conhecidos, prisões arbitrárias e vivências traumáticas. Já em relação a referências, embaralham sua história com as de mártires de seu povo, tal como Marielle Franco, vereadora morta pela milícia do Rio de Janeiro em 14 de março de 2018, no trecho “Gritei Marielle presente, essa bala também me fere”⁴⁶.

Todavia, como nos adverte Candau (2012), a memória é sempre lacunar, de modo que “a memória coletiva é mais a soma dos esquecimentos do que as lembranças” (CANDAU, 2012, p.859). Com esse argumento, o autor defende a relação não oposta, mas complementar entre memória e esquecimento. Esta afirmação nos ajuda a compreender também os diferentes usos da memória, pois o movimento de lembrar está diretamente ligado a aspectos que não se referem só ao passado, mas também ao presente e ao futuro. Ou seja, o esforço de memória trabalha como um lembrete do passado e preparação para o futuro. Não é à toa que diversas ações políticas e sociais têm a memória enquanto dispositivo de reflexão do presente, como o caso de museus e manifestações populares, a exemplo das que se referem aos anos de ditadura civil-militar no Brasil. Por outro lado, as representações em torno do passado estão sempre em disputa e mesmo memórias de certa forma consolidadas sobre determinados momentos da História podem ser questionadas, revisadas ou esquecidas a todo tempo.

Deste modo, o movimento de trazer episódios de tempos outros não tem simplesmente o sentido de registrar esses acontecimentos, principalmente os ligados aos traumas, as injustiças e as pelejas, mas o de evitar que as atrocidades se repitam. Deste modo, *Favela Vive*, mesmo talvez involuntariamente, exerce uma ação política sobre a memória. Ao declarar nas canções cada chacina na favela, ao dizer os nomes dos jovens e crianças assassinados pela polícia e ao gritar seus mártires, faz uma disputa ativa sobre a memória social e coletiva.

⁴⁶ Trecho de Choice na terceira edição de *Favela Vive*.

De qualquer forma, introduzimos algumas indagações em relação a memória para apontar duas características do discurso e da estética da *cypher*: a exposição de vivências evocadas por um sentimento de nostalgia e um certo sentimento de ponderação melancólica sobre o transcurso da temporalidade sob a favela, marcado desde o território até os corpos. Já nas primeiras linhas da primeira edição da *cypher* é possível exemplificar o efeito da nostalgia nas rimas, assim como nas últimas linhas da quarta edição, última lançada até a presente data, podemos notar o pulsar da melancolia:

*Terror da bola na escola, o causador das confusão
Inteligente, problemático, o melhor na redação
Largou o estudo atraído por maconha e pichação
Pra fazer arte misturava tinta e destruição
Todo ano é igual e todos querem tênis novo no Natal
Bom favelado, ansioso na espera do carnaval
Cidinho e Doca era mil grau, o baile funk era o lazer
Com a melhor roupa que nós tinha
Beijando novinhas na matinê⁴⁷*

*Favela Vive, favela morre, ninguém se envolve
Não desenvolve, de quem é o revólver?
Das nove às nove, socorre!
Ideias tristes que num beat se dissolvem
E te comove⁴⁸*

Trata-se mais de uma conveniente coincidência, para fins de explicação, os primeiros e últimos versos materializarem a nostalgia e a melancolia em *Favela Vive*. No entanto, não é algo que segue de fato uma ordem cronológica, mas elementos que se revezam, se mesclam e se justificam um pelo outro diante do que chamamos aqui de *dor do presente*. Seriam evidentes sintomas da *dor do presente*: o desconforto de viver em determinado tempo-espaço, de se tomar consciência de uma espécie de situação de *looping* em relação a injustiças da ordem da colonialidade, ou mesmo o incômodo testemunhal da elaboração narrativa de alguns pontos traumáticos da história coletiva subterrânea. Nesse sentido, entendemos que a nostalgia e a melancolia na *cypher* são consequências de uma espécie de angústia espaço-temporal em que o futuro sem intervenção parece embargado e só a reelaboração estético-política do presente e do passado poderia oferecer o *porvir*.

⁴⁷ Trecho de DK na primeira edição de *Favela Vive*.

⁴⁸ Trecho de Edi Rock na quarta edição de *Favela Vive*.

Quando falamos da nostalgia, não remetemos aqui a idealização ingênua de tempos idos ou mesmo a vontade de voltar ao passado, tal qual normalmente esse sentimento é associado. Entendemos, assim como Barbosa (2014), que existe uma potência estética na nostalgia. Para introduzir essa ideia, o autor aponta que a nostalgia não quer transformar o presente.

Simplesmente porque a nostalgia é, antes de tudo, uma recusa radical do presente, uma fuga desesperada e uma intuição de que a preciosidade do passado só poderá ser mantida se ele permanecer exatamente o que é: um passado puro, sem se corromper com a “mediocridade” do presente (BARBOSA, 2014, p. 2).

Nesta chave, a nostalgia não é a busca de um protótipo de passado perfeito que possa ser replicado sem ressalvas no presente. Assim, o sentimento está mais ligado a inquietações do presente que levam a uma espécie de fuga. Contudo, devido ao grau de autorreflexão na *cypher*, o que seguimos defendendo aqui, não acreditamos que *Favela Vive* recuse radicalmente o presente, pois a elaboração político-estética em curso, mesmo atravessada por diferentes temporalidades, está sendo feita pelos rappers no aqui e agora. Logo, um dos elementos que compõem a nostalgia na *cypher* é a busca de referências nas experiências passadas, porém não simplesmente na procura de um norte para o presente, mas no anseio de dar sentido a angústias e incógnitas. Nesse sentido, é importante compreender que esse movimento não segue o fluxo das idealizações nostálgicas de cercos a lá “bons eram os tempos da ditadura”, pois

o que se procura nesse passado não é um modelo que se possa “aplicar” ao presente. Pode-se assim, por um lado, usar a palavra nostalgia para falar, por exemplo, dos norte-americanos que querem de volta os “bons tempos” da política da Guerra Fria em face das atuais ameaças terroristas. [...] Mas também podemos usar a palavra para falar dos que questionam o próprio sentido de viver no pacato presente e dizem ser preciso voltar-se para um passado que estava profundamente enterrado e esquecido, **como alguém se volta obsessivamente para um mistério cuja resposta é impossível encontrar** [grifo nosso] [...]. Esse segundo tipo de uso costuma ser deixado de lado. É preciso associar o conservadorismo apenas ao primeiro (quando normalmente ele é, de maneira simplista, generalizado para todo e qualquer tipo de nostalgia) (BARBOSA, 2014, p.5)

O mistério a ser desvendado ao espiar vivências na memória, tão pessoais e ao mesmo tempo tão comuns aos “seus” - e, diga-se de passagem, não tão pacatas -, não é uma especificidade de *Favela Vive*. Alguns exemplos no rap nacional fazem esse movimento nostálgico: como a canção “O bem e o mal” do álbum *Cores e Valores* de Racionais MC’s, interpretada por Edi Rock, que em tom nostálgico diz dos dias de luta e dos dias de glória vividos por si próprios e pelos sujeitos do rap brasileiro nas últimas décadas; Black Alien, que na canção “Homem de Família”, faixa do *Babylon By Gus*

Vol II, afetuosamente fala de minuciosos momentos da infância e dos instantes de se tomar responsabilidade ao amadurecer; Sant que em “O tempo passou”, canção em parceria com MC Marechal, remete a jornada de desafios e ambições e saúda o que se passou e está por vir; assim como todo o álbum *Baile* de FBC que em uma sonoridade que alude ao funk dos anos 2000 é nostalgia da primeira à última nota.

Nos termos de *Favela Vive*, identificamos que a potência da nostalgia parece conter ainda outros elementos. O apelo nostálgico é uma via na qual se organiza o passado e se dá função e consequência a experiências vividas (“De que serve o meu/nosso passado?”). Assim como um certo detalhamento de situação ou status de vida (“De onde vim? Qual a minha história? Como as coisas costumam ser pra mim?”), em que os indícios se manifestam na memória, promovem identificação e reconhecimento entre os pares. O movimento de “lembrar junto”, aquele da memória coletiva, de alguma maneira se desloca também em um “sentir junto” na *cypher*. Nesse sentido, a nostalgia também é um agente reorganizador da memória coletiva. Mais do que isso, a referência no que “se passou comigo e com os meus”, em tal traje nostálgico, consiste em um movimento de valorização do que se vive. Valoriza-se o capital cultural que se tem, valoriza-se quem se é. Brindam as cicatrizes, mas, ainda mais estreitamente, brindam os alicerces, os aliados e os aprendizados.

Em consonância, na *cypher*, os tempos cuja tomada de consciência está por vir, a infância e a adolescência são nos quais se procura a energia vital para driblar o cataclisma do presente. Ao mesmo tempo, as experiências em comum e os aprendizados são pistas para o mistério que a memória carrega. Esse movimento, a nosso ver, é capaz de acionar a nostalgia e a melancolia em outros sujeitos, os que se reconhecem também mediados por esses sentimentos.

Sendo assim, para Barbosa (2014), certos contextos parecem:

ligar num mesmo contínuo melancolia e nostalgia, embora a segunda claramente apareça como uma espécie de consequência lógica da primeira. A priori são dois sentimentos diferentes, pois o desespero da melancolia não necessariamente diz respeito a uma relação com o passado. É certo que a nostalgia pode funcionar como trabalho de luto para a cura dos perigos da melancolia (BARBOSA, 2014, p.3).

Entendemos que esses sentimentos em *Favela Vive* são sintomas do que chamamos de *dor do presente*, ou seja, um hoje melancólico que instiga fugas nostálgicas. Por mais abstrata que talvez a ideia de *dor do presente* pareça quando teorizamos sobre ela, as raízes são materiais e simbólicas e discorreremos sobre elas ao falar da colonialidade, da necropolítica, da desigualdade social e do sistema econômico capitalista. Dessa

maneira, acreditamos que a faísca revolucionária, a potência estética e política de *Favela Vive*, não deve estar desassociada da relação entre a nostalgia e a melancolia, pois “o passado ideal e inacessível com o qual o nostálgico sonha possui uma ressonância enigmática do que pode vir a ser essa nova possibilidade de experiência” (BARBOSA, 2014, p.8), a possibilidade de com as próprias mãos imaginar e construir o *porvir*. Diante de um futuro já leiloado, vendido pelo preço mais alto, pago em ouro e carne negra, o que poderia figurar como “o depois” se não o *porvir*? Por outro lado, o melancólico é aquele que diante da insatisfação profunda talvez possa quebrar a “ordem natural das coisas”, pois o progresso não lhe convence, não lhe mobiliza, assim como o futuro não lhe interessa.

Concomitantemente, acreditamos que a nostalgia está ligada aos aspectos de autorreferência que viemos trabalhando por todo o texto, assim como a melancolia é parte da catarse, não sem sofrimento, da autorreflexão. Ousamos dizer, portanto, que talvez esses sentimentos sejam também produto da relação entre autorreferência e autorreflexão, pois a nostalgia e a melancolia na *cypher* são sentimentos compartilhados dos sujeitos da diáspora na diversidade de processos inter e transculturais.

2.4 Afropessimismo: entre a guerra e a guerra

“Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”, refrão de “Sujeito de Sorte” de Belchior, referenciado na canção “AmarElo” do rapper Emicida, aponta para um momento de experimentação estético-política em diferentes esferas do rap nacional. O refrão otimista é potente em acender a faísca de uma esquecida esperança de amanhã e Emicida faz bem esse movimento em todo o álbum, também chamado *AmarElo*, por meio do reordenamento da História dos povos racializados no Brasil.

Dentre os muitos feitos do rapper no álbum, destacamos a forma com que Emicida mobiliza o amor enquanto componente político transformador. Não aquela espécie de amor romântico, mas o amor que cura, tanto como sentimento quanto como ação (nos termos de bell hooks, 2010). Emicida não é o único a traçar linhas de possibilidades político-estéticas, mas talvez possamos apontá-lo como um marco que indica uma espécie de virada no rap nacional, que de alguma forma já era inaugurada na figura de inúmeros artistas, tais como Criolo, Drik Barbosa e mesmo nas produções mais recentes de Mano Brown, como o álbum *Boogie Naipe*. Isso sem falar dos *beats* mais entusiasmados do *Trap* e do *Drill* que vão ocupando espaços privilegiados nas mais diversas plataformas de

compartilhamento e redes sociais. Logo, talvez a *cypher* “Mandume” de Emicida, por si só, seja uma catarse deste período de novidades no rap⁴⁹.

Nesse sentido, nesta etapa da dissertação nos questionamos por que em um momento em que o rap inaugura formas de expressão, mobilizando sentimentos e estéticas outras, o motor da *cypher Favela Vive* ainda parece ser a raiva, o mesmo combustível do rap nacional dos anos 1990 e início dos anos 2000. Anteriormente já apontamos o advento do *saudosismo estético* em *Favela Vive*, mas neste momento investigamos quais os sentidos explícitos e implícitos por trás do acionamento do sentimento de raiva e das indagações pessimistas da *cypher*.

Audre Lorde (2019) produziu um poderoso ensaio sobre a relação das mulheres negras no tato com raiva em situações de machismo e, principalmente, de racismo nas diferentes interações com pessoas brancas. O texto, apesar de não estudar como os homens racializados lidam com esse sentimento, é uma fonte para compreendermos os potenciais usos da raiva. Para além de uma ideia talvez pairante de que a raiva seria um sentimento corrosivo e destrutivo de um *eu*, a autora defende que a esses atributos se dedica o ódio. Nesse sentido,

o ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança. [...] E parte da minha raiva é sempre uma saudação às minhas irmãs que se foram (LORDE, 2019, p.164).

Como diz DK em uma entrevista, “a raiva vira até câncer se a gente guarda”⁵⁰. E em oposição ou alternativa a ela, para Lorde (2019), o que resta é o medo de sentir raiva ou de expressar a raiva, ou mesmo o medo de que o outro desenvolva demasiada culpa diante da sua raiva, e esses sentimentos não teriam nada a ensinar, pois “a culpa e a postura defensiva são tijolos em uma parede contra a qual todas nós chocamos; elas não servem aos nossos futuros” (LORDE, 2019, p.157 e 158).

A raiva convertida em ação, seja no imediato de se contrapor a uma situação de racismo ou mesmo na elaboração cultural de artistas, caso de *Favela Vive*, é um instrumento, um vetor, um agente de catarse para não se deixar silenciar, relevar ou mesmo adoecer. Sendo assim, para a autora, a raiva pode ser “muito útil contra as

⁴⁹ O videoclipe “Mandume” (2016) do rapper Emicida em parceria com Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin, e direção de Gabi Jacob, reúne artistas de diferentes estéticas do rap contemporâneo que juntos promovem um movimento de reescrita da história negra a partir da valorização dos saberes afrobrasileiros e da identidade negra.

⁵⁰ Declaração feita por DK em sua participação no Flow Podcast no mês de novembro de 2021. A íntegra do programa não está mais no ar.

opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva” (2019, p.161). Para Lorde (2019),

Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. E quando falo de mudança não me refiro a uma simples troca de papéis ou a uma redução temporária das tensões, nem à habilidade de sorrir ou se sentir bem. Estou falando de uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas (LORDE, 2019, p.161).

A *cypher* parece buscar a mudança nos termos do que fala Lorde (2019), uma transformação nas entranhas do social e, para tais fins, “a raiva é repleta de informação e energia” (2019, p.162). Sendo assim, mesmo em meio a outros poderosos sentimentos e estéticas experienciadas na atualidade do rap, podemos destacar que os *usos da raiva* não se esgotaram. O vociferar das vozes, a postura enrijecida e a estreita relação deste sentimento com a melancolia ainda carregam a força necessária para colapsar as estruturas de opressão e de dominação.

Como vimos, o território da favela, muitas das vezes, devido a arbitrariedade do Estado neocolonial e do sistema capitalista, a política de morte e a colonialidade, torna-se análogo a zonas de guerra. Seja por meio de cenários “comuns” onde os tiros acertam as janelas das casas, crianças se escondem debaixo das camas e estrondosos helicópteros sobrevoam as cabeças, seja por meio do assombro material e psicológico da fome ou da angústia das mães que não dormem até que os filhos cheguem em casa. Em vista disso, não é uma surpresa *Favela Vive* produzir indagações tão pessimistas em relação ao presente e ao futuro dos “seus”.

Sem lugar pra esperanças ou utopias pré-moldadas de igualdade social, acreditamos que a *cypher* se soma a uma linha de pensamento negro africano diaspórico mundial que consta na ideia de que o fim do mundo já aconteceu e a distopia é hoje. Ou seja, uma leitura pós-apocalíptica diante da precariedade das condições de vida do povo negro, reunida no termo *afropessimismo*, que é

ao mesmo tempo uma corrente teórica, uma intervenção conceitual, uma leitura de mundo e um metacommentário feito por pensadores e pensadoras negros e negras sobre a negritude —ou mais precisamente sobre a experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 413).

A intuição de que os sujeitos da diáspora vivem em uma distopia pós-apocalíptica é explicada, por vezes, por meio de uma alegoria sobre abdução alienígena. Imagine ser arrancado de seu planeta, levado para terras desconhecidas sem poder dispor do seu idioma, religião ou cultura, ser tratado como objeto e mercadoria, ser escravizado e perder

o vínculo com sua ancestralidade, assim como ter sua memória cultural apagada da História. Seria esse o apocalipse? Essas não seriam as condições de extrema opressão, desespero ou privação que caracterizam uma situação distópica?

O paralelismo temporal na *cypher* é uma forma de expressar essa ideia de uma distopia que se prolonga. As produções que carregam marcas do *afropessimismo* tendem a fazer esse movimento, por um lado, apontam para um certo sadismo da branquitude em fazer a manutenção do *status quo* do negro enquanto objeto. Filmes como *Corra! (Get Out)*, 2018) de Jordan Peele, *A escolhida (Antebellum)*, 2020) de Gerard Bush e Christopher Renz, assim como o curta-metragem nacional *Chico* (2016), de Eduardo e Marcos Carvalho, parecem exemplificar essa dinâmica. Na *cypher* o trecho já citado “o futuro chegou e ainda usamos correntes, escravizados através do tráfico de entorpecente” expressa o paralelismo temporal.

Por outro lado, essa espécie de correspondência temporal também acontece por meio da memória, não apenas como algo voluntário, mas como um atropelo. Para tornar mais compreensível esse segundo ponto, tomemos de exemplo um trecho de um ensaio recortado do livro *afropessimismo* de Wilderson III (2020):

Agora, sozinho na clínica, trombones de luz faziam bolhas nos meus olhos, e a sala esfriava. Mas se eu fechasse, uma série de vidas passadas derrapava pelo meu crânio como um trem que houvesse descarrilhado sobre um barranco. Cada vagão daquela cascata era uma carruagem de tempo. A locomotiva era o tempo do *agora*, o tempo deste momento na maca. Depois vinha tombando uma carruagem de tempo que transportava minha vida no apartheid da África do Sul, onde as promessas de Mandela cintilavam e se asfixiaram como os últimos suspiros de postes de luz (WILDERSON III, 2020, p.45).

O autor no trecho conta de um surto psicótico que sofrera e os desdobramentos do episódio junto a reflexões sobre o negro em um mundo organizado em torno da supremacia branca. Do pensamento de Wilderson III (2020), neste momento, nos interessa a forma com que o passado o interpela, neste caso na figura da promessa frustrada, mas em outros momentos na da decepção, do medo, ambos cercados por uma crosta melancólica. Os vagões da carruagem, puxados pela locomotiva do tempo do *agora*, aquele da *dor do presente*, vê no descarrilar promessas obstruídas, decepções e medos.

Em *Favela Vive*, certas memórias, mais especificamente as de jovens ou referências mortas pela polícia militar na favela, aparecem subitamente, como um lampejo desolador, uma mágoa que parece não ter pra onde escoar. Quando a *cypher* grita

“Marielle, presente! Essa bala também me fere”⁵¹ ou “Vinícius é atingido com a mochila nas costas, como é que eu vou gritar que a *Favela Vive* agora?”⁵², entre outras, trata-se de memórias carregadas de sentimentos que os interpela. Nesse sentido, a raiva e o pessimismo são sintomáticos do descarrilar.

Favela Vive não inaugura, a nosso ver, nem o *afropessimismo* no rap nacional e nem a raiva como vetor em parcelas desse gênero musical, o que podemos observar se retomarmos o conteúdo e a estética dos grupos analisados anteriormente, Racionais MC’s e Facção Central. A sociabilidade marcada pela tensão entre vida e morte que constitui o relato dos rappers faz ecoar representações que buscam dar conta de contextos distópicos em que as constantes injustiças e desigualdades não abrem margens para otimismo. Por mais que o discurso antirracista esteja ganhando espaço no debate público nos últimos anos e o negro pareça gradativamente mais “representado” na mídia - fruto de diversas lutas políticas - a emancipação coletiva dos povos racializados ainda está longe de ser vislumbrada no cotidiano social.

No entanto, existem sentimentos escondidos atrás da postura rígida dos artistas, afirmações implícitas de afeto pelos “seus” que justificam a raiva enquanto potência. Quando defendemos que se trata de elaborações artísticas coletivas não nos referimos apenas às dinâmicas de produção, no caso uma *cypher* feita por muitos pensadores, mas também de reconhecimento. Trata-se de sujeitos cujos sintomas da sociedade contemporânea estão inscritos na pele e na experiência e que, diante disso, pretendem falar em nome de muitos, que se propõem a representar a favela. Nesse sentido, na convergência desses aspectos, dão vida a composições artísticas mediadas por afetos.

Beco da Mina é Vietnã
Faixa de Gaza, terreno hostil
Onde a gente abraça quem a gente ama
Mas nós não pode largar o fuzil
[...]
Do alto do morro, tô olhando pra longe
Querendo paz dentro da minha favela
Tô bolando um plano, treinando uma tropa que
*Dorme e acorda já pronta pra guerra*⁵³

*Quem é guerra quer paz*⁵⁴

⁵¹ Trecho de Choice na terceira edição de *Favela Vive*.

⁵² Trecho de DK na terceira edição de *Favela Vive*.

⁵³ Trecho de DK na segunda edição de *Favela Vive*.

⁵⁴ Trecho de Lord na terceira edição de *Favela Vive*.

Esses são alguns momentos em que o lampejo do sonho, do afeto, ultrapassa a grossa camada de indignação. Esses afetos podem passar despercebidos, mas estão implícitos na estética da *cypher* e, contudo, permeiam a composição. Sendo assim, acreditamos que em *Favela Vive* a raiva pelo algoz se justifica porque se ama a favela, porque se tem afeto pelos “seus”, porque se sonha com um futuro de vida, no coletivo.

Reflexão III: Quem teme a raiva

*Te prometo que as flores vão germinar o amanhã
Mas se você comer o meu coração vivo
Como vou me proteger da culpa?
Pois ouça bem o que eu digo
o que te traz a raiva?
controle seus nervos, suas fantasias são ilusões
guarde a raiva no seu íntimo, engula até que vire doença
tem lugar a doença nas prisões
nas filas de hospitais
nos ônibus lotados
no olhar da operadora de caixa registradora
a raiva não, livre ela quebra fechadura, grilhões, vidraça
se ao invés de cor tivesse dinheiro
dádiva
caso contrário
me proteja da sua raiva*

CAPÍTULO 3: UNIVERSO *FAVELA VIVE*

Por intermédio da produção do grupo ADL, que dá materialidade a *Favela Vive*, vimos até aqui diversas questões sociais, políticas e metacríticas que transparecem das expressões artísticas dos rappers. Por opção nossa, a análise e a reflexão teórica se articulam por todo o texto da dissertação e não necessariamente neste “capítulo analítico”. Por um lado, a metodologia norteadora adotada, o estudo cultural multiperspectívico (KELLNER, 2001), nos permitiu até então destrinchar a *cypher* de modo a tensionar as teorias sob a luz de *Favela Vive*. Optando pela *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008), por uma leitura do “objeto” enquanto sujeito (KILOMBA, 2019) e por ratificar as indagações da *cypher* como uma espécie de teorização sobre si e sobre o território (hooks, 2019) é que a metodologia do trabalho ganha consistência. Por outro lado, o formato de abordagem nos ajudou a sedimentar, no acúmulo de nossas discussões, categorias de análise que acreditamos serem capazes de desvelar a produção que nos propomos estudar.

Portanto, nesta etapa nos interessa descrever o processo narrativo discursivo das quatro edições da *cypher*, desta vez pela decupagem do videoclipe, a partir de três categorias de análise: a *autorrepresentação*, o *saudosismo estético* e os *usos da raiva*. Separamos dessa forma, pois todo o pensamento desenvolvido até aqui deságua nesses três vetores da estética de *Favela Vive*. As categorias funcionam como operadoras de uma relação mais ampla descoberta nos estudos da *cypher*, a relação entre autorreferencialidade e autorreflexão. Por um lado, a *autorrepresentação* parece ser o sentido de existência da *cypher*, a condição de expressão primordial que justifica toda a composição, não só artística, mas social e política de *Favela Vive*. Por outro lado, quando falamos de memória e nostalgia, essas expressões se manifestam, ou são representadas, em grande parte, na figura do *saudosismo estético*, referindo-se a aspectos de autorreferencialidade, assim como a *dor do presente*, o *afropessimismo* e a melancolia transbordam esteticamente em diferentes *usos da raiva* e, da mesma forma, parecem ter relações estreitas com a autorreflexão.

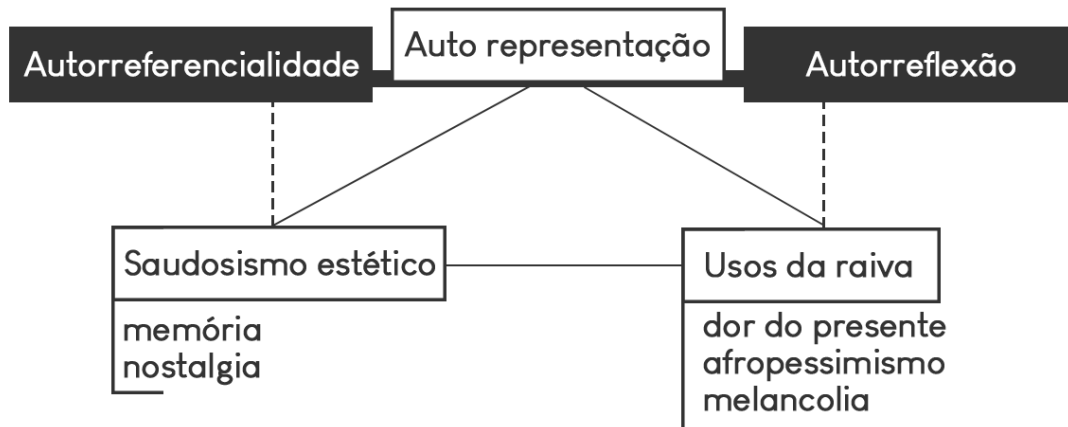


Figura 1: Mapa mental das categorias de análise

Nesse sentido, nesta etapa usamos como aporte a metodologia proposta por Soares (2013), a análise midiática do videoclipe. Para Soares (2013), no videoclipe música e imagem são indissociáveis, visto que “ver-ouvir é uma condição tão singular quanto ler-e-interpretar” (2013, p.18). Em consonância, o autor aponta que é preciso se atentar também às relações de produção e reconhecimento imbricadas nos produtos em circulação na indústria fonográfica para compor uma análise robusta de produtos dessa natureza. Logo, primeiro, exploramos aqui brevemente como *Favela Vive* se insere nos circuitos midiáticos e, posteriormente, estudamos a composição do videoclipe com o auxílio de *frames*, recurso que nos permite discorrer sobre as cenas, relacioná-las com as categorias de análise e, assim, compor a descrição do processo narrativo discursivo dos artistas.

Na sequência, estabelecemos um paralelo entre um marco da tradição negra audiovisual, o filme *Faça a coisa certa*, e *Favela Vive*. Entendemos que o rap seja herdeiro também da iconografia da cultura do cinema negro, mas essencialmente, fazemos esse movimento porque acreditamos que ao revisitar esses estudos podemos observar limitações de uma espécie de universalismo epistêmico em certos diagnósticos. Nesse sentido, damos seguimento a análise realizando algumas provocações metacríticas sobre enfoques e apontamentos de alguns estudos, defendendo que *Favela Vive* não “porta” um discurso para, por fim, estabelecermos inferências sobre os sentidos da *cypher* e, diante das categorias de análise, chegarmos à ideia de *redenção* em *Favela Vive*.

3.1 A favela na cena

3.1.1 Condições de produção e reconhecimento

As condições de produção de *Favela Vive* estão inseridas em um contexto maior de crescente dos selos fonográficos alternativos no rap nacional, cenário emergente pelo menos desde 2008, quando nasce a gravadora Laboratório Fantasma. Mais que uma gravadora, o Lab Fantasma é também uma marca que produz roupas, promove eventos e lança *mixtapes*. Conhecido por ser idealizado por Emicida, o selo lançou artistas importantes do rap nacional, mas, mais do que isso, é reconhecido por viabilizar a emancipação econômica de pessoas negras e, principalmente, por ser uma alternativa potente para controlar a própria narrativa. Emicida, em entrevista ao Roda Vive (2020), expõe a importância da existência de selos fonográficos alternativos e produzidos e pensados a representar a real demanda dos artistas negros.

Se você pega uma cantora como por exemplo a Aparecida, nos anos 70, o primeiro disco dela tem uma música que se chama “Foram 17 Anos”. Eu acho interessante a gente pegar sempre a música preta e entender ela não só como uma composição, mas também como, de alguma maneira, um livro de história. A música dela chama “Foram 17 Anos”, 17 anos é o tempo que ela demorou pra gravar. Sabe porque ela demorou 17 anos para gravar? Porque ela dependia do reconhecimento de pessoas que não acreditavam no potencial artístico dela. Uma estrutura como o Laboratório Fantasma veio exatamente para que uma artista como a Drik Barbosa nunca lance uma música que chame “Foram 17 anos”, sacou? Para que no momento que ela mostre que ela tem potencial ela seja reconhecida ali e que ela possa fazer o discurso dela, se comportar da forma que ela gosta de se comportar, não precisa alisar o cabelo dela, entendeu? Essa é a importância da gente ter um aparato empresarial em torno dos artistas pretos para que eles não tenham que diluir o discurso deles e fingir que eles são alguma coisa que não oferece risco ao que se entende como branquitude, porque isso podou e poda muitos artistas até hoje (EMICIDA, 2020).

Outros selos nessa linha foram surgindo, caso do Pineapple Storm. Criada em 2015, inicialmente como uma marca de roupa, hoje é um dos maiores e mais importantes selos fonográficos no rap, lançando produções de grande expressão como as séries *Poesia Acústica*, *Poetas no Topo* e *Poetisas no Topo*. Passaram pela Pineapple a maior parte dos e das rappers de destaque no panorama nacional e a gravadora é reconhecida na cena como um espaço legitimado para indicar quem são os maiores nomes do rap, isto através de suas produções.

Favela Vive, no mesmo intuito de controlar a narrativa, fez suas duas primeiras edições por meio do selo Esfinge. Emergente em busca de reconhecimento na cena fonográfica, o selo existe desde 2016 e sua primeira produção foi a *cypher*. Já as duas

últimas edições contaram com diversas parcerias como com o GB Laboratório de experimentação audiovisual, a própria Pineapple e artistas independentes. O acúmulo dessas experiências levou o ADL a expandir a proposta do Centro Cultural Favela Cria em 2018, tornando-a também em um selo.

As iniciativas de criação de selos ou formas coletivas e auto organizadas partem da vontade de emancipação sobre o que se produz e vêm proporcionando diferentes produtos no rap em diferentes gêneros. Dentre os gêneros, os videoclipes têm um lugar privilegiado e a plataforma do Youtube se configura como o principal meio de vazão das produções. No entanto, a migração do produto videoclipe das televisões para as plataformas *stream* no fim da primeira década dos anos 2000 começou devido a uma crise no negócio da televisão musical, que ficava cada vez menos lucrativo. As mudanças na TV referência no Brasil no que se refere a transmissão de videoclipes, a MTV Brasil, fundada em 1990 a partir de um modelo estadunidense, a Music Television, estampa o declínio da TV Musical e a entrada do videoclipe nas redes. Em 2007, quando a MTV passou a mudar a sua grade,

saíam de cena os clipes, entravam os programas jornalísticos, os reality shows. Menos televisão musical, mais televisão jovem. Ao mesmo tempo, as gravadoras não queriam mais “pagar a conta” de produções cada vez mais caras em uma época em que a pirataria corroía as vendas. Foi preciso a internet se configurar num espaço de compartilhamento para o clipe “voltar” a ter “relevância”. Números divulgados pelo jornal Financial Times em 2007 davam conta que os clipes musicais representaram 32% dos vídeos mais procurados no YouTube, o site adquirido pelo Google por US\$ 1,65 bilhão (SOARES, 2013, p.20).

O Youtube já se desenhava como uma plataforma de compartilhamento de audiovisuais de toda natureza desde 2005, mas a partir do momento em que passou a se tornar uma fonte de receita a plataforma entra em ascensão como repositório dos videoclipes. O contexto de popularização de equipamentos de captação de áudio e vídeo tornou mais acessível a produção independente e não apenas os selos consagrados migraram para as plataformas online, mas produções autônomas surgiram. Para o contexto da produção de rap, é interessante compreender como o Youtube é uma plataforma que promove a desintermediação da produção, “podendo gerar matrizes que questionam o papel dos conglomerados, das instituições do mercado musical” (SOARES, 2013, p.23).

Os selos fonográficos independentes e alternativos ligados ao rap questionam a postura dos conglomerados ao descortinar o racismo presente nas instituições da indústria

musical. Sem a desintermediação da produção os artistas negros estavam sujeitos a se adequarem as expectativas dos selos, do público alvo das gravadoras e a todo um circuito de relações de poder que é espelho das dinâmicas sociais que debatemos em todo texto e que deságuam na fala de Emicida (2020). Para *Favela Vive*, a produção independente é crucial para a manutenção do discurso ácido característico da produção, vide a experiência do videoclipe de “Isso aqui é uma guerra” de Facção Central, que, ao ousar ser transmitido na MTV, logo foi criminalizado.

Em contrapartida, é importante pensar hoje o Youtube também no contexto das *big techs*, grandes organizações e empresas de tecnologia com uma infraestrutura comunicacional gigantesca. Uma plataforma mercadológica que permite interações das mais diversas ordens que, contudo, são mediadas por algoritmos, por uma circulação de dados imensa e por uma engrenagem fincada na monetização dos conteúdos. Sendo assim, a desintermediação passa por uma série de outros filtros e dinâmicas que inauguram diferentes desafios comunicacionais para além do fenômeno dos conglomerados da produção musical e audiovisual. Sendo assim, as relações de poder não estão encerradas no circuito de produção e circulação dos produtos audiovisuais simplesmente pela reorganização da cadeia produtiva.

Ainda assim, o Youtube, além de um repositório, possibilitou as condições de fruição e reconhecimento dos produtos fonográficos. No caso da cena de rap é interessante observar a dinâmica dos vídeos de *react* na plataforma de *stream*. Logo que os audiovisuais são lançados, digitais influencers da cena gravam a si mesmos assistindo, registram a reação, comentam, geram discussões e fazem com as produções circulem, dando origem a outros conteúdos. Inclusive, nas *cyphers* é comum que outros rappers façam *download* do *beat* das canções, adicione a sua rima e façam *upload* novamente, dando continuidade a uma dinâmica sem fins para a criatividade. Desta maneira, a plataforma cria uma rede de produtores e consumidores.

As condições de reconhecimento dos videoclipes de *cyphers*, em especial de *Favela Vive*, parecem ter matrizes nas próprias origens das performances ao vivo, nos primórdios da história do rap. Pioneiro na transmissão dos produtos fonográficos da cultura hip hop no Brasil, o programa YO! MTV, transmitido entre os anos 1990 e 2006, é um importante marcador na história dos videoclipes do gênero no país, pois indicou por muito tempo os vetores da estética hip hop nacional. No entanto, o próprio programa assimilou a dinâmica do ao vivo, do improvisado, das rodas e parece ter dado continuidade a algo tão intrínseco no rap, o ritmo das ruas. Nesse sentido, *Favela Vive* não utiliza de

grandes recursos de edição, de estúdios, efeitos especiais ou narrativas visuais ficcionais. Cantando lado a lado, encarando a câmera e vestidos como de costume, os rappers se comportam como se apresentam ao vivo.

3.1.2 Cenas

No universo *Favela Vive* três categorias de análise parecem comportar o espírito da *cypher*: *autorrepresentação*, *saudosismo estético* e *usos da raiva*. Deste modo, em detrimento de descrevê-la em ordem cronológica, apontamos como esses operadores se manifestam na estética das quatro edições, costurando a análise com as discussões teóricas realizadas.

Sendo assim, a *autorrepresentação*, primeira categoria de análise mobilizada, é uma condição não só de *Favela Vive*, mas da cultura hip hop em geral. Desde suas origens, o rap é um dos instrumentos pelo qual a voz das periferias do mundo ecoa. A própria experiência dos selos independentes é um forte marcador do caráter auto representativo da produção. Em meio às disputas de significado sobre o gênero musical, devido ao contato com diferentes agentes midiáticos, a *cypher* demarca um anseio de se auto descrever, de narrar sua própria história e de construir entendimentos sobre o seu território. Assim como os sujeitos porta-vozes têm na experiência e no conhecimento a legitimidade para elaborar essas representações coletivas.

Para *Favela Vive*, o compartilhamento de uma subjetividade lapidada na sociabilidade periférica é o critério de reconhecimento desses sujeitos, e são os favelados os autorizados na *cypher* a falar. Desde as dinâmicas de criação de selos e de direção das produções até as representações que são produtos dessa relação, a *autorrepresentação* na *cypher* se manifesta em uma tríade: da favela, com a favela e para a favela.



Figura 2: Frame de Djonga em *Favela Vive 3*



Figura 3: *Frame de Funkero em Favela Vive 2*



Figura 4: *Frame de César MC em Favela Vive 4*

A favela no horizonte dos artistas em cada minuto é importante, pois a combinação entre a paisagem e o tom de pertencimento, orgulho e poder demarca sentidos sobre a *autorrepresentação*. Poder que em *Favela Vive* é potência logo que, do alto do morro, se tem orgulho de ser favelado nos termos elaborados pelos próprios rappers a partir do conhecimento sobre si e sobre seu território. Além disso, a composição estética do cenário, dos gestos e do movimento dos corpos tensiona a ideia de que a favela os cerca, mas, essencialmente, também está dentro. Si é favela.

Talvez a marca mais explícita da segunda categoria de análise, o *saudosismo estético*, está no convite a experimentações que remetem a produção de audiovisuais no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. O filtro de algumas cenas na produção corresponde às imagens em Vídeo Home System (VHS), dos antigos videocassetes. Até mesmo o formato quadrado das telas de TVs, principal meio para contemplar os

videoclipes antes da popularização dos computadores e laptops, é um recurso para evocar esses velhos tempos.



Figura 5: Da esquerda para a direita, *frame* de Froid, Sant, DK, Raillow (de costa ao fundo) e Lord em *Favela Vive 1*

O diálogo entre memória e nostalgias se dá nas telas durante aparições de crianças que interpretam os rappers na infância, correndo pelas vielas com a camisa pendurada nos ombros. Na cena as crianças sorriem e parecem viver naqueles tempos cuja tomada de consciência está por vir. Uma aura de inocência que logo é quebrada no primeiro verso e nas imagens subsequentes. Um breve movimento de voltar no tempo que, nostalgicamente, nos leva a lugares de afeto.



Figura 6: *frame* de crianças interpretando DK e BK em *Favela Vive 2*

Na imagem das crianças o afeto presente nas recordações é evidente, seja na relação de intimidade que transparecem seja nas brincadeiras entre si e nos breves sorrisos que compartilham. Mas o afeto dedicado a memórias passadas também se manifesta, por exemplo, quando Raillow, rapper que participou da primeira edição da *cypher*, opta por utilizar uma camisa do Facção Central. Existem afetos envolvidos em relação ao grupo e ao universo do rap que eles pertencem, universo referenciado em toda composição de *Favela Vive*, mas, mais intimamente, através do gesto de Raillow.

A *cypher* saúda esteticamente o rap de outrora também na postura enrijecida diante das câmeras, nas expressões faciais e na forma incisiva de argumentar em cima do clássico “boom bap”. Nesses termos, os rappers referenciam a contribuição dos grupos dos tempos de Racionais MC 's, ao mesmo tempo em que se filiam ao que eles representam: si é favela ontem e hoje.



Figura 7: *Frame* de Railow usando uma camisa do Facção Central em *Favela Vive 1*



Figura 8: Da esquerda para a direita, *frame* de MV Bill, DK e BK em *Favela Vive 2*

Do *saudosismo estético* em direção aos *usos da raiva*, terceira categoria de análise, a performance dos rappers é um reflexo também da autoconsciência e da auto-reflexão. Assim como Lorde (2019), a raiva para os rappers é uma saudação aos irmãos que se foram, na figura da morte, da prisão ou mesmo os que se expressaram antes deles. Por outro lado, no caso dos artistas, é também um sentimento que nasce da própria experiência diante da sociabilidade na favela. A raiva existe, pois, a opressão existe, e existe ainda no tempo do agora. Nesse sentido, a raiva funciona como motor em *Favela Vive*.

Acreditamos que a raiva, de alguma maneira, também é sintoma da *dor do presente*. Frente a realidade dura do cotidiano, a sensação de continuidade dos sistemas de dominação e opressão parece encontrar na raiva uma válvula de escape para o incômodo de se narrar tudo de novo, como fizeram seus antepassados. A raiva acumulada pelo que se descortina, cada vez mais, sobre as injustiças históricas para com o povo negro, mas, essencialmente, a raiva sobre o que acontece aqui e agora. O uniforme de escola ensanguentado pendurado em um varal durante uma das cenas da terceira edição da *cypher* talvez expresse essa ideia. A imagem é uma referência a crianças atingidas e mortas durante confrontos na favela, na maioria esmagadora das vezes, por projéteis da polícia militar.



Figura 9: *Frame* de Negra Li em *Favela Vive 3*

Uma vida que se perde na favela é um sonho interrompido, é o choro de uma mãe e, fundamentalmente, é o resultado escancarado de um projeto de morte em curso para com determinadas pessoas, as pobres e as racializadas. Deste modo, a *dor do presente* também está na auto reflexão de que os “seus” estão sendo assassinados, até mesmo os que não tiveram a chance de se tornarem adultos.

A *desumanização* da vida dos moradores, ilustrada em *Favela Vive*, mostra um cenário de guerra, distópico e quase apocalíptico, em especial na quarta edição. A representação de mundo que transparece nas telas parece muito com os apontamentos do pensamento *afropessimismo*, onde helicópteros da polícia militar atiram do alto, barulhos ensurdecedores de tiros assustam as crianças e moradores correm pelas vielas para fugir da ameaça.



Figura 10: Da esquerda para a direita, *frame* de Lord e Menor do Chapa enquanto um helicóptero da Polícia Militar sobrevoa a favela durante a produção de *Favela Vive 3*



Figura 11: *Frame* do momento em que uma moradora nota o barulho dos tiros e fecha a janela para tentar se proteger, em *Favela Vive 4*



Figura 12: *Frame* de crianças assustadas com o forte barulho dos tiros, em *Favela Vive 4*

A estética *afropessimista* que permeia as imagens em que um drone os filma do alto, nos passa a sensação de uma áurea de contínua ameaça de morte a rondar suas cabeças. Em simultâneo, os artistas se comportam, como num impulso vital, movidos pela afirmação de que é preciso falar agora, é preciso denunciar, pois a morte é iminente. Uma rima após a outra, rapper após rapper, sem refrão, sem tempo para recuar. Mesmo pequenos vistos do alto, com um eterno alvo na testa, os jovens “jurados de morte”, ainda assim, usando da raiva, assumem uma postura desafiadora.

Quando os corpos em cena se distraem da raiva é a melancolia que transparece. Talvez só mais uma faceta do estado de raiva, a melancolia, acentuada pelo *beat* das canções, traz breves lampejos de desolamento. Para os artistas não parece uma alternativa demonstrar fraqueza diante de um oponente tão forte e dominador, mas talvez, fora de seu controle, a melancolia também seja um aspecto do cansaço que vem junto a batalha. Em um dos *frames*, Sant faz sinal de reza, como se pedisse com aflição ajuda dos céus, enquanto em outro, Edi Rock, com mais de 30 anos de carreira, com as mãos ao alto, deixa o cansaço escapar por uma pequena fresta que talvez não notara.



Figura 13: Da esquerda para direita, *frame* de MV Bill, DK, Funkero (de costas), BK e Lord, filmados do alto por um drone em *Favela Vive 2*



Figura 14: *Frame de Sant em Favela Vive 1*



Figura 15: *Frame de Edi Rock em Favela Vive 4*

Portanto, o processo narrativo descritivo de *Favela Vive* se desenrola nas três categorias analíticas ilustradas, as quais se desenvolvem como operadoras de uma relação mais ampla entre autorreferencialidade e autorreflexão e amarradas em uma composição auto representativa. Cada cena, nota e movimento desenha uma performance entrelaçada no tempo por uma relação polissêmica entre nostalgia e melancolia, entre dor e raiva e entre o pessimismo e a ambição por uma *redenção* possível para os “seus”. Deste modo, mesmo buscando categorizar os vetores da estética da *cypher* a fim de dar conta da análise proposta, é importante destacar que as categorias se atravessam. Sendo assim, não existem fronteiras entre elas, já que comportam diversas afetações e intermediações mútuas.

3.2 Sem “portá” um discurso

“Portá” se trata de uma gíria de certa forma já midiaticizada hoje no cenário musical do funk e do rap. Normalmente, a palavra está ligada a algo que o sujeito tem, carrega ou que dispõe. Por exemplo, “portá os kit” significa vestir roupas de marca ou estar na moda. Dito isto, dando seguimento a análise, aqui investigamos como os sentidos sobre o processo narrativo discursivo de *Favela Vive* tensionam uma espécie de universalismo epistêmico. Ao mobilizarmos estudos decoloniais e ao adotarmos uma postura metodológica que permite a escuta da expressão sociocultural enquanto sujeito, observamos como a natureza da *cypher* transgride convenções em uma autorrepresentação distinta. Esta etapa da análise é importante, pois, quando desobrigamos *Favela Vive* de cumprir certas expectativas do universalismo epistêmico em torno de performances dotadas de consciência política ou quando elucidamos significados diante de conceitos relativizantes de expressões culturais dessa natureza, podemos, aí sim, lapidar o que chamamos de *redenção*.

Como vimos, o arcabouço que é base do processo narrativo discursivo de *Favela Vive* indica um processo coletivo de exposição de reflexões, afetos e conhecimentos. Nesse sentido, mesmo se tratando de um discurso polissêmico, ácido e incisivo, observamos que a narrativa da *cypher* parte de um lugar de consciência. No entanto, a consciência dos rappers, por não se encaixar em agenciamentos, pode ser equivocadamente relativizada a partir de uma interpretação na chave do moralismo, do radical ou do “identitário”, no que compete ao esvaziamento do componente político transformador.

Para ilustrar essa ideia, mobilizamos a comparação que Kellner (2001) faz em relação ao filme *Faça a coisa certa* como fábula moral brechtiana. O filme de Spike Lee, lançado no ano de 1989, se passa em um dia ensolarado no distrito de Brooklyn e é orquestrado em meio às tensões raciais do subúrbio de Nova York. A canção “Fight the Power”, do Public Enemy, abre o filme e já demarca o tom político da produção. Para Kellner, a aproximação com Brecht se dá pelo formato de “um cinema que dramatiza a necessidade de realizar escolhas morais e políticas” em uma espécie de “drama épico” (2001, p.206 e 207). No entanto, diferentemente do teatro de Brecht, que é consistente na crítica ao capitalismo e no enredo até pedagógico sobre a dinâmica da luta de classes, Spike Lee não deixa explícito “o que fazer” em seu filme. Kellner, por esse motivo, defende que Spike Lee adota uma estética modernista, nos termos do autor, “uma estética de produção de textos aberta e múltívoca, que dissemina grande quantidade de

significados, sem ter mensagem ou significado central unívoco, e que precisa de um leitor ativo para produzir significados” (2001, p.207).

Mesmo que não fique explícito nas colocações de Kellner (2001), o autor parece desapontado com a falta de perspectiva de Spike Lee, pois busca no filme, em comparação com o legado de Brecht, formas de como combater o poder, de como lutar. O autor, a partir de comentários de Spike Lee sobre o filme, chega a apontar que *Faça a coisa certa* enseja o espectador a vislumbrar as alternativas políticas personificadas na figura de Malcolm X e Martin Luther King e decidir por si só. Todavia, para Kellner, Lee privilegia Malcolm X como ideal moral, na valorização da vida em detrimento da propriedade privada, principalmente nos acontecimentos após o episódio de assassinato do personagem Radio Raheem pela polícia local. Em uma terceira via, o autor considera que “pode-se ver o filme como uma demonstração de que, politicamente, não há “coisa certa” que fazer na situação de pobreza desesperada do gueto, de racismo virulento e de ausência de opções e movimentos políticos viáveis” (2001, p.208 e 209).

Acionamos Kellner (2001) porque *Faça a coisa certa* compartilha de algumas similaridades com o rap e, especificamente, com a *cypher Favela Vive*. A questão do discurso moralizador, que o autor identifica no filme, já em relação ao rap, foi apontado por Kehl nos estudos sobre Racionais. A autora defende que as razões para o discurso moral do grupo estariam: 1) na “certeza de que uma causa coletiva está em jogo” (1999, p.99); 2) na ideia de que é necessário transmitir a realidade em si e; 3) porque “o tom autoritário das letras está avisando os manos: onde reina a “lei da selva” a pena de morte já está instalada, sem juízo prévio. Diante da vida sempre ameaçada, não se pode vacilar” (1999, p.99). Em adendo, a autora alerta que o discurso predominantemente moral não deve ser confundido com moralismo “já que não fala em nome de nenhum valor universal, além da preservação da própria vida” (1999, p.99). Nesse sentido, a questão da moral no discurso de *Favela Vive* parece atravessada pelas justificativas apontadas por Kehl (1999), nos estudos sobre Racionais.

Já em relação a dialética entre Malcolm X e Martin Luther King, é importante destacar que os símbolos associados a estas duas figuras históricas icônicas da cultura negra norte americana sofreram alterações na interlocução com a cultura da mídia, que, conseqüentemente, acentuaram uma espécie de polarização entre ação direta e violência - Malcolm X - e o sonho enquanto dispositivo de transformação social - Martin Luther King - no pensamento revolucionário negro. Logo, acabou-se por reduzir a riqueza do significado dessas expressões políticas e limitá-las a esses postulados. Da mesma

maneira, partir essencialmente dessa oposição analítica, nos dias atuais, pode limitar uma compreensão mais alargada sobre as expressões culturais políticas negras.

Em *Favela Vive*, a tensão no discurso moral dos rappers está em exatamente não esboçar uma mensagem ou significado central unívoco. Uma polifonia de vozes que não se liga a partir de um ideal moral cristalizado, mas que se conecta através, essencialmente, da experiência e da memória compartilhada. Isto não engloba apenas os rappers, mas compreende um determinado povo, num determinado contexto social, num determinado tempo. Nesse sentido, não podemos negar que a *cypher* seja influenciada pelo legado de Malcolm X e Martin Luther King, pois se auto referencia nas personalidades negras na História, mas, em simultâneo, a uma herança diversa de pensadores e pensadoras da libertação plena, não podendo ser resumida por essa dialética.

Retomando Kellner, em última análise, o autor defende que *Faça a coisa certa* seria “um conto moralizador, e que a visão política de Lee resvala para uma posição identitária que não pode ser enquadrada em posturas modernas específicas (por exemplo, Martin ou Malcolm) nem no niilismo pós-moderno” (2001, p.217). Primeiro, a impressão que o autor passa é a de que o filme é um discurso moralizador que não teria um norte político específico no que diz respeito aos ideais de referências revolucionárias, nem um formato didático sobre “o que fazer” para transformar a sociedade e, por fim, que opta por uma narrativa identitária, que perpassaria outras produções do cineasta. Deste modo, para Kellner, a filme “desvia a atenção das questões políticas e econômicas prementes e pode produzir uma consciência separatista que solapa a política de aliança capaz de mobilizar grupos diferentes contra as forças, as práticas e as instituições opressoras (KELLNER, 2001, 220)”.

A questão da mobilização política a partir da identidade em tensão com a opção pela classe é um debate acadêmico em destaque nas Ciências Sociais e diversos autores produziram sobre as implicações desse deslocamento. No entanto, os estudos decoloniais vão apontar uma espécie de universalismo epistêmico da ciência ocidental, que tende a formular terminações semelhantes, ou mesmo, dentro da divergência, “jogarem o jogo” das categorias eurocêtricas de percepção da realidade. Ou seja, “uma das realizações da razão imperial foi a de afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do “real”” (MIGNOLO, 2008, p. 291). Em contraponto, o autor propõe a *desobediência epistêmica* enquanto alternativa decolonial para viabilizar leituras outras da realidade, recusando a comprometer-se com a hegemonia epistêmica e nos convidando

a aprender a desaprender. Nesse sentido, mesmo compreendendo, como apontamos sobre a colonialidade, que certas identidades foram fundadas no colonialismo para reduzir, escravizar e *desumanizar* determinados povos, etnias e culturas, em contrapartida, com o passar do tempo, as diferentes identidades são marcadas por experiências e histórias subalternizadas, que evidenciam a possibilidade da emergência de uma razão subalterna. Nesse sentido, Mignolo (2008) defende a importância da “identidade em política”. Diferente da ideia de “política identitária”,

a identidade em política é relevante não somente porque a política de identidade permeia, como acabei de sugerir, todo o espectro das identidades sociais, mas porque o controle da política de identidade reside, principalmente, na construção de uma identidade que não se parece como tal, mas como a aparência “natural” do mundo. Ou seja, ser branco, heterossexual e do sexo masculino são as principais características de uma política de identidade que denota identidades tanto similares quanto opostas como essencialistas e fundamentalistas. No entanto, a política identitária dominante não se manifesta como tal, mas através de conceitos universais abstratos como ciência, filosofia, Cristianismo, liberalismo, Marxismo e assim por diante (MIGNOLO, 2008, p.289).

Citando diversos momentos históricos em que a identidade foi marcante em organizações sociais dos subalternos (povos indígenas, negros ou mulheres) em episódios políticos importantes, o autor argumenta em favor da identidade em política e exemplifica: “Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação”” (MIGNOLO, 2008, p.290).

Deste modo, acreditamos que o fato de a identidade ser o fator central tanto em *Faça a coisa certa* quanto em *Favela Vive* não reduz o potencial transformador ou “revolucionário” dessas produções, dito isso em termos amplos, uma transformação capaz de desarticular tanto a exploração econômica quanto as opressões de diferentes ordens e a *desumanização* dos sujeitos racializados.

Enfim, o discurso radical no rap já foi algo apontado por Kehl (1999) em seu estudo sobre Racionais, no que diz respeito ao tom e as reivindicações do grupo, e por Kellner (2001), em análise sobre o rap norte americano, destacando as referências da tradição negra radical no gênero. Os diagnósticos dos dois autores servem para *Favela Vive*, pois diante da percepção de uma realidade cruel para com os “seus”, em um momento em que “a vida anda um inferno”⁵⁵, o discurso radical parece se justificar. Como aponta Kellner, os rappers acabam por projetar um futuro apocalíptico dentro da

⁵⁵ Trecho de Lord na primeira edição de *Favela Vive*.

ordem social vigente que, como aponta o autor “na verdade, para muitos rappers, o apocalipse é já”, logo, “nessa situação apocalíptica, apenas soluções e políticas radicais têm sentido” (2001, p.237) para os rappers. Algo que destacamos também quando mobilizamos o pensamento *afropessimista*.

Deste modo, exercendo a *desobediência epistêmica* de Mignolo (2008) discordamos da maneira com que Teperman (2015) dicotomiza em revolucionário e radical dois momentos da carreira dos Racionais, apontando que o grupo com o tempo se afasta das questões de classe e adere ao “radicalismo”. Este é um exemplo da dinâmica relativizadora do caráter revolucionário de determinadas produções culturais a partir do que acumulam para a revolução nos termos marxistas. Contudo, não é nossa intenção questionar as implicações desse deslocamento na visão do autor, mas descortinar esse movimento dentro do pensamento social em torno de alguns estudos sobre o rap. Até mesmo Camargos (2018), ao analisar Fação Central, realiza esse movimento, quando eleva o valor do grupo a partir do critério de revanchismo de classe e negligência, ou simplesmente, a partir da lente marxista, não enxerga a questão racial intrínseca ao grupo.

Por um lado, por intermédio do conceito de *color-blind racism*, Bonilla-Silva (2006) aponta a existência de uma ideologia pós-racial da branquitude que trata o racismo como caso isolado. Utilizando-se como pretexto o liberalismo abstrato, a naturalização, o racismo cultural e a minimização do racismo (2006, p.26), nega-se admitir a raça como categoria a ser considerada em análises sociológicas, pois supostamente vivemos em um mundo em que as garantias democráticas são soberanas. Assim, para o autor, a “cegueira da cor” funciona exatamente para desviar de questões como o racismo e a discriminação, assim como “forms an impregnable yet elastic ideological wall that barricades whites off from America’s racial reality. An impregnable wall because it provides them a safe, color-blind way to state racial views without appearing to be irrational or rabidly racist⁵⁶” (2016, p.211). Por outro lado, a “cegueira da cor” é ainda mais complexa, pois mesmo autores que discordam da ordem social ou questionam as bases do discurso democrático e do liberalismo, ainda assim relativizam a raça como categoria ou as utilizam de forma ilustrativa para questões de classe.

Isto posto, investigamos mais a fundo porque *Favela Vive* mesmo ao contestar de forma tão incisiva o “sistema” não compartilha de tal imaginário revolucionário. Este

⁵⁶ “forma uma parede ideológica inexpugnável, mas elástica, que separa os brancos da realidade racial da América. Uma parede inexpugnável porque fornece a eles uma maneira segura e “cega de cor” de afirmar visões raciais sem parecer irracional ou raivosamente racista” (tradução nossa).

ponto é importante, pois quando transpassamos a camada mais superficial que interpreta os discursos políticos dos jovens favelados como violentos, moralistas, identitários ou radicais, ou ainda quando verificamos uma seletividade ao recortar nestes uma função para que se adequem a uma expectativa dentro de um imaginário revolucionário, na verdade, existe uma camada mais profunda de falta de identificação mútua. Para explicitar essa ideia retomamos o conceito de *afropessimismo*.

É interessante como Wilderson III (2020) introduz este ponto contando de sua relação com um amigo palestino chamado Sameer. O autor se solidariza com luta de seu companheiro no contexto político do conflito entre Israel e Palestina, mas observa, em certa conversa, que Sameer o enxergava com a mesma lente inferiorizante da supremacia branca. Quando o amigo conta dos episódios em que foi revistado por soldados israelenses confessa

‘O jeito vergonhoso e humilhante de os soldados passarem as mãos pelo seu corpo’, ele disse, Depois acrescentou: ‘Mas a vergonha e a humilhação são ainda maiores se o soldado israelense for um judeu etíope’. A terra tremeu. A ideia de que meu lugar no inconsciente dos palestinos lutando por sua liberdade era o mesmo lugar *vergonhoso* que eu ocupava na mente dos brancos nos Estados Unidos e em Israel me deu calafrios. Me controlei e disse a ele que aquele era um sentimento estranho, levando em consideração que os palestinos estavam em guerra com os israelenses, e com os israelenses brancos, na verdade. Como era possível que as pessoas que roubararam as terras dele e que assassinaram seus parentes fossem uma ameaça *menor* na imaginação dele do que judeus negros, que muitas vezes eram meros instrumentos da loucura israelense, fazendo de vez em quando o trabalho sujo? O que, eu me perguntava em silêncio, tornava os negros (o que *me* tornava) tão intercambiáveis a ponto de podermos ser misturados como uma salada nas mentes de opressores e oprimidos? (WILDERSON III, 2020, p.50).

Mesmo acreditando que sua luta fosse compatível com a de Sameer, o autor percebe um distanciamento entre eles que só poderia ser justificado pela cor de sua pele. Para além de um exame particular de uma situação corriqueira, Wilderson III disserta sobre, por um lado, como a libertação do negro esteve e está fora de pauta nas teorias de libertação universal em diferentes momentos na História, por outro lado, identifica a instrumentalização dos corpos negros nessas empreitadas. Deste modo, o autor se vê diante da

descoberta assombrosa de que não apenas eu estava barrado, desde o começo, do desenlace da redenção histórica e política como também de que as fronteiras da redenção são vigiadas tanto por brancos quanto por não brancos, mesmo enquanto eles estão matando uns aos outros. [...] Pior do que isso. Eu, como pessoa negra (se é que pessoa, sujeito, ser são apropriados, uma vez que humano não é), estou barrado do desenlace da redenção social e histórica, mas, ao mesmo tempo, sou necessário para que a redenção tenha algum tipo de coerência (WILDERSON III, 2020, p.50 e 51)

Assim, quando apontamos uma espécie de falta de identificação mútua, nos referimos a constatação intrínseca de que o negro não é considerado no conjunto dos sujeitos históricos a se emancipar, já que sua *redenção* não é uma perspectiva. Em consonância, assim como Wilderson III, acreditamos que *Favela Vive* produz uma metadiscussão⁵⁷, em sua própria autorreflexão, a partir dessa mesma constatação, vista do ângulo dos historicamente instrumentalizados. Em outras palavras, diante da percepção de que a *redenção* social e histórica do negro não se aplica nem na ação nem no imaginário das teorias universais de libertação, os sujeitos da *cypher* não se identificam com essas lutas, pois elas não seriam suficientes para a solução do sofrimento e da morte dos “seus”. Por outro lado, cegos da cor, a branquitude se limita a executar sua própria *redenção* dentro de um quadro teórico revolucionário já convencionalizado. Nesse sentido, *Favela Vive* não “porta” um discurso coeso, didático e alinhado a determinadas agendas políticas e, em adendo, essa discussão é explícita em alguns trechos:

*Esquerda de lá, direita de cá
E o povo segue firme tomando no centro*⁵⁸

*Minha caneta é uma AK, 'tá sempre pronta pra atirar
Eu odeio tanto a direita quanto a esquerda caviar
Dizem que tu tem o direito ainda de optar
Pelos que não se importa com nós e os que fingem se importar*⁵⁹

*É que a direita me quer na mira da Colt
Enquanto o branco esquerdo-cult controla as minhas narrativas
Revolucionário que nunca pisou no gueto
É literatura branca me ensinando a ser preto*⁶⁰

Para além do complexo debate político e eleitoral esquerda versus direita, *Favela Vive* fala essencialmente de *redenção*, de possibilidade de vida, de uma ideia de *porvir* desassociada dos que fazem a manutenção do quadro de opressão ou dos que os desconsideram em seus respectivos sonhos de libertação. Trata-se de uma autorreflexão

⁵⁷ Sobre metadiscussão o autor aponta que “na epistemologia, um ramo da filosofia que se ocupa da teoria do conhecimento, o prefixo “meta” é usado no sentido de “sobre” (sua própria categoria) (...) [portanto], metadiscussão é uma discussão sobre discussão (não sobre qualquer tópico particular de discussão, mas sobre a própria discussão) (WILDERSON III, 2020, p.40).

⁵⁸ Trecho de Djonga na terceira edição de *Favela Vive*.

⁵⁹ Trecho de DK-47 na quarta edição de *Favela Vive*.

⁶⁰ Trecho de César MC na quarta edição de *Favela Vive*.

de que é preciso construir sua própria agenda, a partir de suas referências sociais e políticas, constantemente auto referentes, e por meio de estéticas que os representem.

Sendo assim, utilizamos como exemplos análises talvez extensas de alguns autores, pois, para arrematar o desenrolar da argumentação sobre *Favela Vive*, entendemos ser necessário vencer alguns dilemas analíticos-teóricos que “assombravam” a pesquisa. Deste modo, este subcapítulo do trabalho é importante, pois desvela caminhos habituais de análise, ou seja, um universalismo epistêmico, que, por um lado, pode levar a “lugares comuns”, por outro, induz ao risco de condicionar a relevância de determinadas expressões culturais ao nível de quanto comungam com um pensamento revolucionário no imaginário da modernidade.

Portanto, quando defendemos que *Favela Vive* não “porta” um discurso, queremos dizer que a *cypher* não está moldada por certos discursos contra hegemônicos. Trata-se de um discurso ambíguo, polifônico e indigesto em constante elaboração que, apesar dessas características, parte de um lugar de consciência dos artistas, da convicção de que os mesmos, de que o seu território, a sua história e seus antepassados, têm conhecimentos sobre realidade não só para compartilhar, mas para conduzir sua própria teoria, nos termos de hooks (2019), para a *redenção*.

3.3 Esboços sobre o “Fim do Mundo”

A palavra “resistência”, que por vezes pode soar vaga no discurso público, é reiterada por Albán Achinte (2012), através do conceito de “re-existência”. O termo se refere ao esforço de apontar questões desnaturalizantes, de compreender a potência do grito e do pranto enquanto possibilidade de reivindicar o lugar de dor e de experiência, um lugar de ser, capaz de acionar a dimensão existencial do indivíduo e de reivindicar humanização. De acordo com o autor, as estéticas de re-existência criam possibilidades de o sujeito figurar no social adversas às da “ordem do dia” e que podem gerar fissuras de diferentes ordens, o que é o caso de *Favela Vive*, que reivindica a valorização da própria vida e da vida dos “seus”. A “ordem do dia” agendada historicamente para os jovens negros e pobres, neste caso, é o encarceramento ou a morte. Nesse sentido, *Favela Vive* expõe a existência de pessoas em que morte não choca, não comove, uma morte que não é chorada, e escancara o escândalo que deveria ser a banalização da morte de determinados sujeitos. Nesse sentido, o exercício de *autorrepresentação* na *cypher* é também uma luta constante contra os que procuram evadir da culpa, da responsabilidade ou do papel de transformação. Deste modo, para Albán Achinte (2012), a estética de re-existência é o

“acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal (ALBÁN ACHINTE, 2015, p.293)”⁶¹

O próprio território da favela se configura como espaço e tempo de resistência. Em detrimento de representações em torno da falta, da ausência e de projeções negativas, para Borges (2020), os sentidos da periferia passam a indicar um modo de viver, de se reinventar e de quebrar o silêncio: de “ser”, de “existir”. De onde surge uma espécie de nova “identidade política periférica”, que, conforme a autora:

A identidade política das periferias é fruto de um constante processo de tensões e de articulações diante de adversidades que são contornadas com criatividade, pela “viração”, por tecnologias de sobrevivência e resistência. É importante discutir as periferias levando em conta o reconhecimento desse território também como lugar de “fazimentos”, de formulação, de inteligências e de protagonismos. Não se trata de romantização, mas da percepção de que as periferias e as pessoas que nelas vivem são tão complexas e diversas quanto qualquer um que se pode considerar “outro”. Há tantos sonhos quanto se pode imaginar por vielas e becos, há tantos ressignificados quanto se pode projetar entre barracos e casas de alvenaria (BORGES, 2020, p.78).

Na “correria” e na “viração” as periferias produzem vida, mesmo em um contexto em que a morte biológica e social assombra, se fortalecendo entre si, se reconhecendo, não só no território, mas nas pessoas, nos afetos e nas ambições. Logo, a identidade política das periferias se desenvolve em um cenário em que o “conjunto de adversidades e precariedades vividas impulsiona o surgimento de teias e redes comunitárias e de solidariedade” (BORGES, 2020, p.78). Em *Favela Vive* essas teias são altamente autorreferentes, se manifestando na memória e em sentimentos nostálgicos que, essencialmente, são produto da própria sociabilidade do cotidiano dos que se amparam. Por esse motivo, a autora percebe as periferias como quilombos urbanos, “espaços explosivos em discursos e tecnologias, nos quais é possível afirmar o pessimismo diante de tamanhos abismos sociais e, também, o otimismo com a própria vida, em intensos debates sociológicos e políticos (BORGES, 2020, p.80)”

Como visualizamos, mesmo que em *Favela Vive* o pessimismo orbite, a analogia entre as periferias e os quilombos utilizada por diferentes pesquisadores, em especial Conceição Evaristo (2019), assume o simbolismo em torno do termo e da história dos

⁶¹ “ato político de viver buscando, sem qualquer negociação, alcançar a dignidade e desconstruir as formas de poder e dominação que, do material ao simbólico, se constroem e circulam nesta era do capitalismo descontrolado e criminoso” (tradução nossa).

quilombos, relacionando-o com as comunidades periféricas contemporâneas. Para a pensadora, os quilombos urbanos são um espaço tanto de resistência e organização, quanto de acolhida, afeto e partilha de conhecimento. Redes de resistência que, em última instância, reverberam também na produção de significados no mundo.

Nesse sentido, para a pesquisa, intrínseco ao propósito de investigar *Favela Vive* está a vontade de buscar compreender a produção objetiva e subjetiva dos favelados a partir da experiência e do conhecimento dos mesmos. Logo, estudar expressões artísticas e culturais no contexto da diáspora africana, dentro de uma rede de inter-relações, trata-se de um esforço amplo de se reiterar a diversidade de discursos, narrativas e estéticas despertadas na interlocução de indivíduos afetados por dinâmicas espaço-temporais da ordem da opressão e que, assim, dispõem de um arcabouço de experiências em comum. Ainda assim, é relevante reafirmar que não existe uma produção homogênea no que tange a signos e significados, até mesmo quando nos delimitamos a partir da identidade política das periferias ou, mais especificamente, do universo do rap. Como vimos, ainda quando delimitamos um mesmo gênero coexistem diferentes composições, experimentações e anseios em constante diálogo e disputa. Desta maneira, a constatação de uma aura de autorreflexão em *Favela Vive* é valiosa, pois reforça o prognóstico que aponta para a riqueza e a variedade do pensamento e da cultura advinda dos povos negros em contato com práticas cada vez mais transculturais.

Martins (1995), no sentido de assimilar a dinâmica do trânsito e dos cruzamentos nas relações inter e transculturais, mobiliza o conceito de *encruzilhada*. O operador conceitual nos permite identificar formas híbridas que se manifestam diante das interações dando sentido não só a diferentes práticas performáticas, mas saberes diversos. Nesse sentido,

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamento transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos (MARTINS, 2002, p.73).

Em especial, o *saudosismo estético*, pela memória e nostalgia, parece ser a categoria que mais transparece a composição da *cypher* na *encruzilhada*. Martins (2002) elabora em torno dos rituais afro-americanos que, assim como *Favela Vive*, nos permitem perceber “alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação

pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e sua perda” (MARTINS, 2002, p.70 e p.71).

Não obstante, dentre os “fazimentos” e formulações, a *cypher* não deixa de fazer uma disputa sobre a memória social em relação à sociabilidade na favela, isto em busca de justiça e reparação das atrocidades direcionadas ao território e aos corpos. Os relatos literais e, por vezes, imagéticos da memória coletiva periférica que figura em *Favela Vive* tem o sentido de denunciar e ao mesmo tempo rememorar a história dos diferentes envolvidos, entre estes as vítimas da polícia militar. No entanto, esse movimento é apenas um aspecto do acionamento mnemônico que, por sua vez, desencadeia uma série de implicações. Por um lado, discutimos a nostalgia e a melancolia que se cruzam no transcorrer das rimas e que trazem reflexões em torno das experiências de longa duração e da *dor do presente* de quem rememora, não só suas feridas, mas a história coletiva subterrânea dos “seus” no espaço-tempo. Por outro lado, ainda mais profundamente, combatendo o esquecimento e elucidando o passado, *Favela Vive* orienta o presente e permite entrever o futuro. Mesmo que os pressentimentos sejam os mais pessimistas, a intuição de que o futuro dos favelados está embargado, amaldiçoado ou condicionado ao fardo da *desumanização*, diante da constatação do entrave na possibilidade de *redenção*, a *cypher* abre brechas para a fabricação do *porvir*.

Com base nisso, acreditamos que o processo narrativo discursivo de *Favela Vive* conduz a elaboração de uma teoria própria, nos termos de bell hooks (2019), em que a desobediência é a tônica. Não se trata exclusivamente da desobediência civil diante da política de morte do Estado, mas, essencialmente, desobediência diante das orientações sobre afetos e sobre as epistemologias políticas. Uma vez que os rappers se vêm resistindo no presente, mas ainda percebem contínuas dinâmicas de *desumanização*, tão visceralmente incrustadas no social e na política, o movimento de desorganizar as conversões rege o anseio de se transformar radicalmente o script que condiciona o negro e o pobre ao lugar de subalternidade. No entanto, a desorganização não se dá a esmo, como quem nega a tudo por mero capricho. Ao invés disso, exaltam-se as raízes, as sementes que resultam em aprendizados auto referenciados de histórias e saberes antes silenciados, mas que, antes dos rappers, já tensionavam os limites da Razão Ocidental e apontavam para a necessidade do “Fim do Mundo” como o conhecemos (nos termos de FERREIRA DA SILVA, 2019).

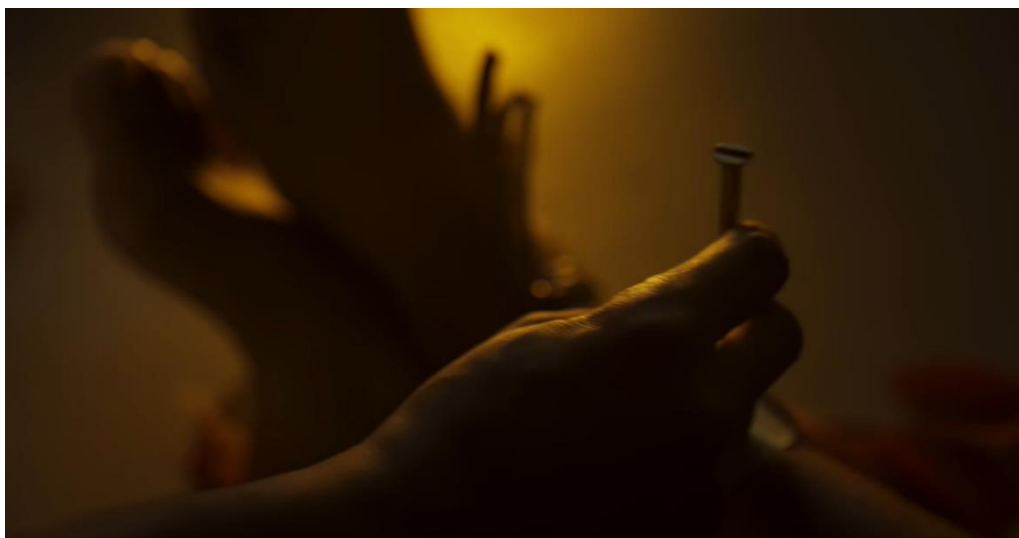
Ferreira da Silva (2019) se dedica mais propriamente a poesia negra feminista, mas podemos estabelecer aproximações ao pensamento da autora, em diálogo com a pesquisa, destacando que certas estéticas e poéticas negras vislumbram

a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.37).

Logo, essa é uma alternativa quando se trata de buscar o sentido do universo *Favela Vive*, na chave em que a *redenção* se encontra na ideia de “Fim do Mundo”, já que este mundo não ofereceria alternativas para que a favela viva. Deste modo, para a autora, “a força radical da Negridade reside na virada do pensamento; o conhecer e o estudar conduzidos pela Negridade anunciam o Fim do Mundo como o conhecemos (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.46)”.

Os *usos da raiva*, pela *dor do presente*, *afropessimismo* e melancolia, coincidem com os apontamentos de Ferreira da Silva (2019) e, por esse motivo, elaboramos inferências sobre os sentidos de *Favela Vive* no que se refere a ideia de *redenção*. Ainda assim, não é possível afirmar a *redenção* ideal na *cypher*, ela pode estar disposta em diversas chaves, como na ideia de *porvir*, ou seja, na criação de futuros diferentes dos pré-anunciados, ou nos mais inimagináveis. Isto porque é algo em elaboração no aqui e agora. Por esse motivo, o triunfo de *Favela Vive* é, diante de uma sociabilidade marcada pela tensão entre vida e morte, mobilizar a autorrepresentação, a autorreferencialidade e a autorreflexão a serviço de um futuro de vida para a favela.

Reflexão III: Estéticas de redenção



Frames do curta Chico (2016), de Eduardo e Marcos Carvalho

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FAVELA CRIA!

O curta *Chico* (2016) se passa em uma periferia do Rio de Janeiro no ano de 2029. Na segunda cena do filme somos informados por uma voz no rádio de que desde 2019 o governo faz um registro dos menores de idade com potencial para entrar para o crime: os negros, os com baixa escolaridade e baixa renda e os que vivem em áreas de risco. Como medida de “solução” para o crime, o noticiário comunica que a partir daquela noite as forças de segurança do Estado irão apreender os jovens e adolescentes que se enquadram neste perfil. O personagem Chico, que naquele dia completa dez anos de idade, é um desses jovens. A tensão no curta se eleva quando, já na etapa final, a ocupação em que Chico, sua mãe e sua avó moram é invadida e as famílias começam a correr para tentar proteger seus filhos. A mãe do jovem, encurralada com a criança nos braços, toma um rumo inesperado na trama, prega Chico a uma pipa, em uma cena quase literal de crucificação, e sorri enquanto “solta” o menino, vendo-o ir em direção aos céus.

Toda a paisagem de ficção distópica em *Chico* não parece distante dos dias atuais e, por esse motivo, é tão potente em sua crítica social. Em vista disso, dentre as interpretações possíveis para a cena final, nos interessa o horizonte de *redenção*. A ação da mãe de Chico escancara um embargo intransponível, a impossibilidade de no presente, no “mundo real”, ter a capacidade de proteger o próprio filho. Sendo assim, foi necessário ultrapassar a “realidade” para vislumbrar a libertação do menino. Em outras palavras, apenas por meio de um recurso metafórico o curta nos permite vislumbrar a *redenção*. Ao mesmo tempo, a escolha surreal da performance da crucificação no desenlace do filme indica fortemente o anseio por uma *redenção* realista para os incontáveis Chicos da vida real.

Começo as considerações finais descrevendo o enredo que leva as cenas na *reflexão III*, pois as imagens ilustram o anseio por *redenção* demonstrado também em *Favela Vive*. Isto é, existia um anseio na gênese do trabalho: entender “porque *Favela Vive*, mesmo transmitindo em seu título um sentido de existência, presença e vida, tece suas rimas majoritariamente sobre eventos ligados à morte simbólica e biológica dos periféricos”. O trabalho acabou por transcender esse questionamento, mas, ainda assim, constatei que não há contradição entre o título e o conteúdo da *cypher*, pois esta é uma expressão da demanda por vida na favela. Mais do que isso, descobri que a busca é de fato material, contra a ampla política de morte que sitia os jovens racializados na favela, porém, é também a busca por vida em um sentido mais amplo. Através da

autorrepresentação e da autorreflexão, *Favela Vive* cartografa passados auto referentes a fim de traçar a rota para um futuro de libertação plena. Nesse sentido, a *redenção* na *cypher* parece ensejar caminhos tão surpreendentes quanto o desenlace no curta *Chico*, pois, fundamentalmente, *Favela Vive* se choca ao mesmo entrave da possibilidade de *redenção* “neste mundo”.

De qualquer maneira, o complexo e polissêmico universo da *cypher* permitiu uma pertinente revisão bibliográfica em uma perspectiva crítica e uma abrangência de temas e abordagens na pesquisa. Primeiro, realizei um estudo do saldo histórico do rap na contemporaneidade e promovi a reelaboração, com um grau de sofisticação, de uma iconografia particular do rap calcada nas experiências estético-políticas do gênero nos anos 1990 e início dos anos 2000. Igualmente, busquei relacionar a prática das coletâneas no início da história do rap nacional com a experiência das *cyphers* atuais, almejando inaugurar um estudo genealógico das *cyphers* no contexto brasileiro, um recorte ainda pouco estudado no país. Como consequência, a revisão teórica em diálogo com *Favela Vive* e com um olhar sobre a diáspora africana foi capaz de provocar questionamento sobre as apropriações de determinados referenciais no estudo do fenômeno sociocultural.

Um segundo saldo foi a elaboração de uma discussão em relação à favela, tanto em termos historiográficos quanto no que se refere aos sentidos sobre a autorrepresentação do território. Inclusive, o movimento de nomear não só os rappers que participam, mas também as comunidades das quais os artistas são “cria”, foi um esforço da pesquisa em identificar a estreita rede de reconhecimento de *Favela Vive*. Admitir que o pertencimento ao território ou a uma subjetividade compartilhada é crucial na *cypher* significou destacar o sujeito de *Favela Vive*: os favelados. Os artistas da *cypher* são os “negro drama”, vivem o “negro drama”, são os jovens “da ponte pra cá”⁶².

Terceiro, foi inevitável estudar as dinâmicas de poder em manutenção no social, pois, quando falamos que o tema da *cypher* é a realidade na favela precisamos entender profundamente de que realidade se trata. Sob o aporte dos estudos decoloniais, pude relacionar as experiências descritas na *cypher* com o contexto de colonialidade e ver sentido na elaboração dos rappers. Da mesma maneira, a constatação da tensão entre vida e morte baseou as inferências realizadas sobre o processo narrativo discursivo de *Favela Vive* na estética, nos acionamentos e nos sentimentos em trânsito.

⁶² Referência a duas canções de Racionais MC's, “Negro Drama” e “Da ponte pra cá”.

Todo o trajeto de elaboração da dissertação levou as categorias de análise *autorrepresentação*, *saudosismo estético* e *usos da raiva*, pois notei que estas são as categorias que pulsam em *Favela Vive*. Um autêntico produto da autorrepresentação dos favelados, desde os aspectos de ligação ao território até as estratégias de produção através dos selos independentes. Composta por um caráter memorialístico e nostálgico auto referente, a *cypher* busca a todo custo erguer pontes de vida através de seus conhecimentos e o dos que os antecederam. Um deslocamento que excede a ideia de representatividade, pois opera uma valorização legítima dos saberes dos “seus” como alicerce do próprio entendimento sobre ser e estar no mundo. Em uma roupagem melancólica e *afropessimista*, *Favela Vive* demonstra, em um exercício de autorreflexão, como o potencial dos usos da raiva não se esgotaram, mesmo em um momento em que o rap veste estéticas outras para indignar-se. Da favela, com a favela e para a favela se desenham maneiras de se re-existir, lutar e teorizar.

Dessa maneira, a dissertação dialoga diretamente com desafios contemporâneos dentro e fora da universidade. Acredito que, para dentro da universidade, a *cypher* instiga uma série de ensaios de investigação para comportar a riqueza dessa expressão sociocultural e de outras desta natureza. O sujeito de *Favela Vive* é um ser crítico e reflexivo dotado de intelectualidade. Nesse sentido, compreender *Favela Vive* a partir da sociabilidade dos rappers diz respeito, inclusive, do que significa a formação do sujeito favelado. Este não foi necessariamente um eixo da pesquisa, mas a discussão tratada aqui tangencia também como as relações entre cultura, política e experiência em uma sociabilidade específica se articulam na formação de indivíduos cada vez mais críticos e auto conscientes sobre o social. De qualquer maneira, a *cypher* é mais uma pista de que é preciso que nos aproximemos gradativamente de saberes e olhares outros. Da mesma maneira, *Favela Vive* expõe a necessidade de nos despirmos da hegemonia epistêmica que por vezes aliena, agencia ou relativiza os discursos dos indivíduos subalternizados, principalmente os que não vêm envernizados ou polidos por uma postura condescendente. Para fora da universidade, a *cypher* se soma a uma série de ações sociais ligadas a luta contra o racismo, contra a genocídio e encarceramento do povo negro, contra o epistemicídio e por um futuro de vida.

No decorrer da dissertação distribuí pílulas de *reflexões* minhas, pois temia que o texto por si só, em toda a formalidade, script e regras da ABNT, não fosse capaz de exprimir o espírito da dissertação. Logo, em um primeiro momento, as *reflexões* buscavam apresentar desafios práticos e questões da ordem da subjetividade, na primeira

pessoa, e almejavam funcionar como uma espécie de diário de bordo, cumprindo o papel de elucidar o caráter da pesquisa. Contudo, como apontamos nas primeiras páginas desta dissertação, algumas ideias poderiam soar “intoleráveis ou incompreensíveis e assustadoras a menos que viessem de sonhos e de poemas” (LORDE, 2019, p.46). Portanto, tomei a liberdade de deixar que as *reflexões* fluíssem pelo caminho da poesia em uma espécie de mapa dos afetos. Hoje, enxergando o trabalho em perspectiva, compreendi como essas pílulas são, essencialmente, meta-reflexões sobre o tema e sobre questões da minha própria sociabilidade, vivência e experiência. A minha jornada no mestrado foi uma catarse de conhecimento e autoconhecimento, de valorização das minhas raízes periféricas, de confronto com crenças e epistemologias que me guiavam na militância política e de encantamento com os ensinamentos de pensadoras negras que me antecederam. Em termos apropriados à pesquisa, as *reflexões* são o movimento de autorrepresentação, autorreferencialidade e autorreflexão no próprio processo de teorização da autora que vos escreve.

Em concordância, as inquietações despertadas por esta dissertação não se encerram aqui, logo, planejo seguir o caminho da pesquisa e da elaboração teórica dentro e fora da academia. Muito me interessam as expressões estético-políticas da diáspora africana e, a partir dos estudos, venho sendo instigada pelas diferentes estéticas de *redenção* do povo negro, procurando-as não apenas em leituras *afropessimistas* mas também *afrofuturistas* e em muitas outras. Tenho buscado identificar signos, significados e uma possível iconografia que vai desde Zumbi a Pantera Negra, de histórias reais de lutas e vitórias do povo negro às metáforas e alegorias que fantasiam mundos outros em que a supremacia branca é superada ou simplesmente não existe. Em outras palavras, como a diáspora africana imagina e projeta o “paraíso”, o reparo de todo um legado de injustiça, ou seja, a *redenção*. Acredito que essas estéticas de *redenção* sejam capazes de ativar um sentido de ação no sensível, hipótese esta que, como a seguinte dissertação, chega através de um *insight*.

Por fim, vida longa ao rap, a cultura hip hop e ao espírito coletivo da cultura periférica. Vida longa aos pensadores e pensadoras negras, aos que teimam em questionar e aos que constroem outros amanhã. Vida longa à universidade pública, à política que cotas raciais que me trouxe até aqui e aos que lutam pela educação. Dos que são favela nas capitais aos que são quebradas no interior, vida longa.

Reflexão IIIII: Fênix

tudo já foi inventado

tudo já foi inventado

se eu olho pro lado O conhecimento me machuca

me belisca na prisão do que já foi inventado

eu quero me afastar e sou abraçada como uma camisa de força faz com quem

somos

mas se eu me inflamo e faço do meu corpo chama

queimo eu ou tudo que já foi inventado?

REFERÊNCIAS

- ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte? In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. (orgs.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-295.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. **Revista Serrote**. São Paulo; Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- BARBOSA, Marialva Carlos. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis, **Matrizes**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 13-25, jan./abr. 2019.
- BORGES, Juliana. A vida pulsante das periferias. São Paulo; Rio de Janeiro: **Revista Serrote**, n.35-36, 2020.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. Boitempo Editorial, 2015.
- CAMARGOS, Roberto. Relatos sanguíneos e sentimentos indigestos no rap de Fação Central. **Música Popular em Revista**, v. 1, 2018.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: FFLCH, 2013.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Editora Bertrand Brasil, 2018.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.
- DEPEN. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias INFOPEN**. Junho de 2017. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional, 2017. Disponível em: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-sinteticos/infopen-jun-2017-rev-12072019-0721.pdf>. Acessado em: 1 de março de 2021.
- DE SANTANA, Luiz Henrique Costa; DE FREITAS SILVA, Clarice; DE SOUZA, Emanuel Rodrigues. O discurso hegemônico e idealista na troca do termo favela por comunidade. **Porto Das Letras**, v. 7, n. 1, p. 14-33, 2021.
- DE SOUZA, Marcos André Torres. Introdução: Arqueologia da diáspora africana no Brasil. **Vestígios-Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, v. 7, n. 1, p. 9-19, 2013.
- DO PRADO, Denise Figueiredo Barros. Re-existências decoloniais—a potência dos cliques Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda. **Logos**, v. 27, n. 3, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Tempo de nos aquilombar**. O Globo, Rio de Janeiro, v. 31, 2019.

ENTREVISTA EMICIDA. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 27 de julho de 2020. Programa de TV.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 56, p. 43-72, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**; tradução de Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FRANCO, Marielle. **UPP—A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**. Dissertação UFF, 2014.

FREIRE, Leticia de Luna. **Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados**. 2008.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo—as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, p. 402-424, 2018.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Rap: transpondo as fronteiras da periferia**. In: ANDRADE, E. N. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Editora Summus, Selo Negro, 1999. p. 39-54. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/525> Acesso em: 10 de agosto de 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **El trabajo de la representación**. IEP –Instituto de Estudios Peruanos: Lima, Maio, 2002.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

hooks, bell. Vivendo de amor. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**, v. 2, p. 188-198, 2010.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Editora Elefante, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo**. São Paulo em perspectiva, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio

de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Autêntica Editora, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, p. 127-167, 2007.

MARTINS, Lena Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, p. 69-92, 2002.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

OLIVEIRA, Acauam Silvério. O evangelho marginal dos Racionais MC's. **Sobrevivendo no Inferno**, p. 19-41, 2018.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PORTEOUS, Catherine. **Rap's collective consciousness**: the significance and dynamics of cypher in hip hop culture. Tese de Doutorado. Newcastle University. 2013.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 55, v. 19, p. 9-31, 2005.

RODRIGUES, Thiago. Narcotráfico e militarização nas Américas: vício de guerra. **Contexto Internacional**, v. 34, n. 1, p. 9-41, 2012.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Sage, 2002.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. Editora da UFPB, 2013.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2015.

WILDERSON III, Frank B. Afropessimismo. São Paulo; Rio de Janeiro: **Revista Serrote**, n.35-36, 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca: A produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n. 44, p.5 - p.34, 2000.

REFERÊNCIAS DOS VIDEOCLIPES

ESFINGE. **ADL, Sant, Railow & Froid (prod. Índio) - Favela Vive**. 2016 (5m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aKLdbB3sO94> Acesso em: 30 set. 2020.

ESFINGE. **ADL, BK, Funkero e MV Bill (Prod. Índio) - Favela Vive 2**. 2016 (7m36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYvrwZmjXJY> Acesso em: 30 set. 2020.

ALÉM DA LOUCURA (ADL). **ADL, Choice, Djonga, Menor do Chapa & Negra Li (Prod. Índio & Mortão) - Favela Vive 3**. 2018 (8m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avbOUVHr0QI> Acesso em: 30 set. 2020.

ALÉM DA LOUCURA (ADL). **ADL, Mc Cabelinho, Kmila CDD, Orochi, Cesar MC e Edi Rock (prod. Índio & Tibery) - Favela Vive 4**. 2018 (13m55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ1H5HIOIuU> Acesso em: 30 set. 2020.

EMICIDA. **Emicida ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin - Mandume**. Direção: Gabi Jacob. 2016. (8m48s). Disponível em: https://youtu.be/mC_vrzqYfQc Acesso em: 21 jun. 2021.

FACÇÃO CENTRAL. **Facção Central - Isso aqui é uma guerra**. Direção: Dino Dragone. Brasil: Firma Filmes, 2000. (4m39s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNW4CzLg3rc> Acesso em: 29 ago. 2020.

