

O lugar do qual ecoa “Favela Vive”: sentidos sobre a autorrepresentação na *cypher*¹

Camila Campos COSTA²
Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG

RESUMO

O artigo aborda as quatro edições da *cypher* “Favela Vive” enquanto representações de uma sociabilidade específica, a do jovem morador de bairros periféricos. Nesse sentido, buscamos compreender: por que os rappers em um movimento de autorrepresentação optam pelo termo “favela” e “favelado” em detrimento de outras formas de se autorreferenciar? Para tal, mobilizamos a intersecção entre rap e política e investigamos os sentidos e os significados em disputa nas três principais nomenclaturas utilizadas para descrever essas localidades: “favela”, “periferia” e “comunidade”. Tendo a cultura da mídia como aporte, identificamos que os artistas utilizam com mais frequência o termo “favela” pois ele carrega o registro sócio-histórico do território, tendo elevado potencial na crítica social nos termos da *cypher* “Favela Vive”: ácida e consciente.

PALAVRAS-CHAVE: rap; favela; autorrepresentação; potência.

Introdução

“Favela Vive”³ é idealizado pelo duo de rap *Além da Loucura* (ADL), de Teresópolis (RJ), formado pelos rappers Lord e DK e o produtor musical Índio. O grupo surge em 2012 já com a proposta de colocar suas experiências no papel e transformá-las em poesia, no intuito de conscientizar jovens das comunidades do Rio de Janeiro. Na produção, o grupo convida rappers com bagagem de vivências periféricas, de diferentes estados, para uma *cypher*, formato musical que reúne diferentes letras inéditas com um tema em comum – nesse caso, a realidade na favela. Hoje, “Favela Vive” conta com quatro edições e mais de 140 milhões de visualizações, somando-se os vídeos na plataforma do Youtube.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP, e-mail: camila.cc1@aluno.ufop.edu.br.

³ Para ter acesso aos vídeos:

Favela Vive 1: <https://www.youtube.com/watch?v=aKLdB3sO94>

Favela Vive 2: <https://www.youtube.com/watch?v=XYvrwZmjXJY>

Favela Vive 3: <https://www.youtube.com/watch?v=avbOUVHr0QI>

Favela Vive 4: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ1H51IOIuU>

Sendo assim, através da produção relacional e coletiva de sentidos elaborada pelos rappers, ou seja, das representações (HALL, 2002), buscamos compreender por que em “Favela Vive” os artistas utilizam majoritariamente o termo “favela” quando se referem ao lugar de onde falam, em detrimento de outras nomenclaturas. Utilizamos a ferramenta “nuvem de palavras”⁴ para verificar a frequência com que de fato o termo aparece e identificamos que a opção por “favela” é explícita. Além de contida no título que dá nome a *cypher*, a “nuvem de palavras” apontou que “favela” e “favelado” aparecem 54 vezes, somando as quatro edições, enquanto a palavra “comunidade” aparece três vezes, “periférica” uma única vez e “periferia” não consta nas canções. Em adendo, não só o conteúdo das letras das músicas desperta o interesse pelo estudo dos sentidos atribuídos aos diferentes termos, já que a estética dos videoclipes, todos filmados no território de favela, apresentam um esforço dos artistas em destacar não só o que cantam, mas de onde cantam.

Optamos por mobilizar esse objeto devido a compreensão da dimensão de vivência local dos artistas envolvidos na produção, de um lugar de experiência dos mesmos e da percepção de que eles são legitimados por grande parte dos jovens periféricos enquanto porta-vozes. Por fim, a escolha se justifica pela especificidade de a *cypher* “Favela Vive” se configurar enquanto uma iniciativa dos artistas de descrever, na trama de suas próprias existências, relatos da memória coletiva da juventude periférica.

Deste modo, no bojo dos estudos sobre a cultura da mídia, primeiro abordamos a intersecção entre rap e política, identificamos as dinâmicas coletivas de dar sentido ao mundo através desse gênero musical e discorremos sobre uma espécie de vocação do rap em questionar seu lugar no social e buscar transformá-lo. Na sequência, fazemos um breve estudo sócio-histórico sobre o território de favela no intuito de buscar compreender o contexto de sociabilidade desses sujeitos e para investigar os sentidos e os significados que estão em disputa nos termos “favela”, “periferia” e “comunidade”.

O social na batida do rap

A história do rap ou *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) surge nos Estados Unidos a partir da experiência musical de imigrantes jamaicanos no decorrer dos anos 1970. A

⁴ 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.

situação de descaso, racismo e xenofobia fez dos guetos o lugar de moradia e expressão artística e cultural desses imigrantes, que canalizavam a sua insatisfação e resistência frente às injustiças vividas por meio de letras e rimas que manifestavam ideais de transformação, justiça social e equidade.

Oriundo dos guetos estadunidenses, logo o rap passa a ser apropriado em diferentes países. A exclusão e violência que afligem os jovens negros em escala global, historicamente, se assemelham a tal ponto de criar, a partir do rap, uma identidade em comum (GUIMARÃES, 2007). No entanto, também existe um outro 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, 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 (DE SOUZA, 2013). Emicida, rapper brasileiro, em entrevista concedida ao Roda Viva (2020), exemplifica essa dinâmica: “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, online).

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 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.

No país o rap já nasce com um caráter coletivo e, inclusive, os primeiros álbuns do gênero se tratavam de coletâneas em que os rappers 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 de muitos outros que se sucederam, a exemplo do *Consciência Black Vol. I*. No entanto, só a partir de 2010 que o formato de produção “*cypher*” começa 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.

As *cyphers* são uma tradição estadunidense no rap desde os anos 1970, e o termo remete ao legado de uma organização religiosa e política ligada à nação do islã, chamada *Five Percenters Nation*⁵ (5%). 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 Nation⁶. 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 whole⁷ (PORTEOUS, 2013, p. 171).

Assim sendo, 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. 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.

Em “Favela Vive”, as rimas que nascem do contato com o cotidiano periférico dos artistas se transformam em relatos de episódios traumáticos, como a vivência da fome,

⁵ 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.

⁶ A Zulu Nation é tida como a primeira organização comunitária do hip-hop, criada em 1977. Idealizada pelo músico Afrika Bambaataa, a Zulu Nation tinha objetivo de enfatizar o potencial do rap como instrumento de transformação.

⁷ “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).

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 negros no território. Dessa maneira, acreditamos que os artistas da *cypher* estudada 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 *desumanizada* pela dinâmica da *colonialidade* (nos termos de MALDONADO-TORRES, 2007 e QUIJANO, 2005), a vida descartável e a morte banalizada perante a sociedade.

Talvez por esse motivo os rappers de “Favela Vive” tecem suas rimas de forma tão indigesta, ácida e, de certa forma, cirúrgica, bem como utilizam sonoridades melancólicas e se portam de maneira incisiva perante quem assiste aos videoclipes. Esses aspectos estéticos são comumente associados ao subgênero gangsta rap. 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). Além disso, devido a estética “fora dos padrões” da indústria cultural, o gangsta rap se propaga nos circuitos alternativos, antes figurados nas rádios comunitárias, hoje por meio das diferentes plataformas e redes sociais de compartilhamento, como é o caso do Youtube.

Portando, em suma, o rap historicamente se mobiliza a partir dessas dinâmicas contraditórias do social, 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. Logo, o fenômeno do rap enquanto objeto de estudo nos permite examinar aspectos do social, pois

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 reconstroem (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, em especial o rap “Favela Vive”, analisado aqui. Nesse sentido, o rap permite “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 seu contexto histórico 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, buscamos mapear como se articulam as representações em torno da utilização do termo “favela”, pois entendemos que não se trata de uma escolha aleatória, mas que parte da interlocução dos rappers com a vivência social e com determinadas disputas de sentido orquestradas por diversos agentes (Estado, mercado, Academia e movimentos sociais).

Favela, periferia ou comunidade?

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 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. Assim, 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. 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 samba⁸, 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 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

⁸ 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”.

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, a 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 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 são 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, o grupo 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*⁹.

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

⁹ Para D’Andrea (2013), o *sujeito periférico* 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.

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 embla 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 lugares, 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 nome 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”¹⁰.

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). Logo, 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 descortinar 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 de a preponderância dos signos em torno da nomenclatura estarem, na atualidade, sob *predominância* do mercado e da mídia hegemônica, ambiente em que a *cypher* não transita e que, ao mesmo tempo, não deixa de tecer suas críticas sobre. Assim, em detrimento de carregar o sentido celebratório que a palavra periferia ganhou no contato com a indústria cultural, opta-se pelo termo que é tido como pesado, negativo e indigesto. Pois é disso que se trata “Favela Vive”, a *cypher* assume a contradição, a ambiguidade e a potência de ser favela em cada linha. Nesse sentido, os rappers se colocam como agentes ativos nessa disputa de signos e é na autorreflexão que ressignificam as maneiras de se

¹⁰ Trecho de MV Bill na segunda edição da “Favela Vive”.

autodescrever e auto representar, o que condiz, a nosso ver, com toda a estética da produção: crítica, ácida e consciente.

Considerações finais

No fim de sua tese, D'Andrea (2013) defende que “será a ação dos sujeitos periféricos que reporá 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, contestador e ao mesmo tempo reverente a riqueza social e cultural do território, esteja, essencialmente, na nomenclatura favela. Periferia e comunidade, nos seus diferentes usos políticos e mercadológicos, se tornaram, em certo grau, termos higienizados, já “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 autodescrevem, 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.

Acreditamos que compreender os sentidos em torno das representações sobre o território elaboradas tanto pelos rappers quanto pelos demais agentes sociais, mais do que uma revelação circunstancial, pode nos ajudar a refletir sobre aspectos caros para a tão almejada transformação social. Mais que estudar esses discursos, se trata também de aprender com eles a identificar vestígios e rastros de um passado colonial que ainda figura em diferentes investidas simbólicas e materiais para com a favela, diante de um contexto de *colonialidade*.

Por fim, “Favela Vive” é bem mais que a textualidade, é estética, sonoridade e videoclipe, aspectos que não aprofundamos neste artigo, mas que são abordados no projeto de pesquisa em realização no Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFOP. Deste modo, ressaltamos que a *cypher* é uma expressão cultural rica que instiga diversas discussões em torno da sociabilidade do jovem favelado¹¹, dos deslocamentos estéticos do rap nacional e dos debates políticos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

¹¹ Após a leitura do artigo acreditamos que é possível inferir potencialidade ao termo “favelado” ao invés do estigma.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. Boitempo Editorial, 2015.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. **São Paulo: FFLCH**, 2013.

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.

EMICIDA. [Entrevista cedida a] Vera Magalhães. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>. Acesso em: 27 jul. 2020.

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

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

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

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

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

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.

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

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.