

Entre e nostalgia e a melancolia: paisagem, memória e futuro no rap nacional

Between nostalgia and melancholy: landscape, memory, and future in national rap

Camila Campos Costa¹, Cláudio Coração²

1 Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq/UFOP). E-mail: camila.cc1@aluno.ufop.edu.br.

2 Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq/UFOP). E-mail: claudio.coracao@ufop.edu.br.

Resumo

O presente trabalho investiga como os elementos discursivos e os estético-políticos da *cypher Favela Vive*, e de certa tradição do rap nacional, representam, na presença do território, a nostalgia e a melancolia. Para isso, mobilizamos um olhar decolonial sobre o contexto de sociabilidade dos artistas e sua relação com a cultura midiática, propondo uma maneira particular de abordar ambos os sentimentos. Nesse sentido, notamos que, apesar de o saldo do espírito nostálgico ser a melancolia, a potencialidade desse movimento está na reelaboração estético-política do presente e do passado, que deixa entrever a redenção ou o *porvir*.

Palavras-chave

Rap, *cypher*, nostalgia, melancolia, decolonialidade.

Abstract

This work investigates how the discursive and aesthetic-political elements of the *cypher Favela Vive*, and of a certain national rap tradition, represent, in the presence of the territory, nostalgia and melancholy. To this end, we mobilized a decolonial look at the sociability context of the artists and its relationship with media culture, proposing a particular way of approaching both feelings. Therefore, we note that, although the outcome of the nostalgic spirit is melancholy, the potential of this movement lies in the aesthetic-political re-elaboration of the present and the past, which allows a glimpse of redemption or the *future*.

Keywords

Rap, *cypher*, nostalgia, melancholy, decoloniality.

Temporalidades no rap brasileiro

Reivindicar o passado, inquirir o presente e imaginar o futuro. Dimensões temporais possíveis sobre a nostalgia e a melancolia quando pensamos para além de um cânone em torno desses dois sentimentos, sintomas ou estéticas. Desse modo, incitamos uma maneira particular de debater como certa tradição do rap nacional e da expressão artística afrodiáspórica, na presença do território e da paisagem, carrega uma potência política e estética de práticas no presente que instigam a elaboração de futuros outros.

Dito isso, propomos um olhar panorâmico sobre as quatro edições da *cypher Favela Vive* – tanto sobre os elementos discursivos quanto os estético-políticos – a partir da apresentação de dois breves conjuntos de versos. Acreditamos que ambos os trechos condensam o esforço de representação (HALL, 1997) em *Favela Vive* 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.

O grupo Além da Loucura (ADL), idealizador da *cypher*, é formado pelos rappers Lord e DK-47 e pelo produtor musical Índio. A sigla que dá nome ao grupo foi herdada do coletivo de xarpi³ do qual os rappers faziam parte na adolescência. Críticos sociais desde a época em que deixavam nos muros da cidade suas insatisfações, frustrações e anseios políticos, , projetam-se, a partir do rap, 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. Nesse caso, o tema é a realidade na favela.

Acreditamos que *Favela Vive* se trata da convergência dos elementos nostálgicos e melancólicos que acaba por ilustrar um movimento mais alargado,

3 O *xarpi* é uma espécie de linguagem e estética na pixação carioca, criado no fim dos anos 1970. Trata-se de um estilo singular de pixo caracterizado por siglas, por uma caligrafia específica e por, principalmente, carregar a assinatura do artista ou do grupo de pixadores que ele representa.

entre paisagem, memória e temporalidade, no rap nacional. A *cypher* nos permite investigar a catarse do pensar o sujeito em seu tempo e espaço, pois 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 grau⁴” e dos tempos de criança até o assombro dos episódios de mortes de jovens amigos e conhecidos, das prisões arbitrárias e da convivência diária com a injustiça social.

Mobilizamos os estudos decoloniais para contextualizar nossa investigação sobre o contexto de sociabilidade representado pelos rappers de *Favela Vive* e para compreendermos como a raça ainda opera enquanto um termo chave na *desumanização* de corpos racializados. Logo, no presente trabalho, desenvolvemos as formas pelas quais a nostalgia e a melancolia, em algumas expressões do rap, podem se caracterizar como sintomas do que chamamos de *dor do presente*: o desconforto de viver em determinado tempo-espaço, de 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 periférica.

Pensando a paisagem como uma “ilha de edição da memória”, a *cypher* dá continuidade ao exercício de reavivar o espírito nostálgico em meio à observação da paisagem que se transforma no tempo e no espaço, movimento presente em outras produções do rap nacional nas quais o saldo é a melancolia: porque a dor persiste. Dessa maneira, 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 que só a reelaboração estético-política do presente e do passado poderia oferecer o *porvir*.

4 A expressão bailes “mil grau” remete à maneira com que não apenas os rappers em *Favela Vive*, mas também os jovens em diversas periferias, representam a tradição de eventos de baile funk em suas respectivas regiões. Os eventos estão ligados a uma estética particular de entretenimento, de valorização de determinada cultura calcada na produção das favelas e de manutenção de valores e práticas no território. Em outras palavras, os bailes fazem “ferver” a experiência cotidiana e a produção de vida na favela.

Nostalgia, melancolia e dor do presente

Quando o trio de rap Além da Loucura (ADL) deu o pontapé para a primeira edição do rap *Favela Vive*, não se 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 primeira edição da *cypher*, lançada em 2016, convidaram o rapper Sant, do Rio de Janeiro (RJ), 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 nesse momento que os demais integrantes foram escolhidos: Froid, de Belo Horizonte (MG), e Raillow, de São Paulo (SP). 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!"⁵ (FAVELA..., 2016a). Logo, em setembro de 2016, a primeira edição de *Favela Vive* foi lançada em formato videoclipe, 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 e MV Bill, ambos do Rio de Janeiro (RJ), e Funkero, de São Gonçalo (RJ) (FAVELA..., 2016b). MV Bill, além de participar da segunda edição da *cypher*, é um agente importante na carreira do ADL, pois apadrinhou os jovens e os orienta até hoje em relação às suas carreiras. 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 mundo⁶.

5 Os integrantes do ADL contam o início do projeto em entrevista para o canal Som de Rua, no YouTube. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=of5vIdXC7VE>.

6 A favela da Rocinha está localizada na zona sul do Rio de Janeiro e ocupa mais de 900 mil metros quadrados. Além disso, a comunidade tem 69,3 mil habitantes, de acordo com dados do Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Já no início de 2018, o grupo passou a se preocupar em como refletir seu sucesso, sua exposição e até mesmo seus recursos financeiros na comunidade em que moravam. Foi então que decidiram fundar o Centro Cultural Favela Cria⁷, em parceria com produtores de audiovisual, artistas e educadores da cidade de Teresópolis (RJ). É, então que sai a terceira edição de *Favela Vive*, em agosto de 2018, com produção musical de Índio e Mortão. Nela, participam Negra Li, de São Paulo (SP), Djonga, de Belo Horizonte (MG), Menor do Chapa, do Rio de Janeiro (RJ), e Choice, de Niterói (RJ). O videoclipe atingiu mais de 62 milhões de visualizações e é a edição com maior repercussão dentre as quatro já feitas (FAVELA..., 2018).

A quarta edição da *cypher* é de novembro de 2020, com produção musical de Índio e Tiberly. Participaram Kmila CDD, Orochi e MC Cabelinho, todos do Rio de Janeiro (RJ), Edi Rock, de São Paulo (SP), e César MC, 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. Já a *cypher Favela Vive* conta, atualmente, com mais de 140 milhões de visualizações, somando-se os videoclipes na plataforma do YouTube (FAVELA..., 2020).

O rico e diverso universo do rap expandiu as possibilidades políticas e estéticas do gênero nas duas últimas décadas, introduzindo novos sujeitos artistas e resultando em diferentes subgêneros. Do rap ostentação ao rap indígena, do *gangsta rap*⁸ ao *trap*⁹; novas reivindicações e diferentes *beats* vão ocupando cada vez mais espaços privilegiados nas mais diversas plataformas de compartilhamento e redes sociais. Ainda assim, o rap segue como um gênero musical marcado social e racialmente (TEPERMAN, 2015, p. 7), tendo sua origem manifestada nos guetos nova-iorquinos, Bronx, por meio da experiência musical

7 Site oficial do Centro Cultural Favela Cria: <http://favelacria.com.br>.

8 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).

9 O *trap* é um subgênero do rap que vem se popularizando principalmente entre o público jovem. O subgênero começou nos anos 2000 e nos últimos tempos sua sonoridade compõe o *beat* dos artistas de rap mais ouvidos no Brasil, a exemplo de Xamã, Felipe Ret e L7NNON.

de imigrantes africanos e caribenhos nos anos 1960, ou mesmo nos guetos dos quatro cantos da diáspora africana a partir da contribuição de jovens negros da periferia (Ibidem, p. 13) – como no Brasil nos anos 1980, na estação São Bento¹⁰, em São Paulo (SP) (Ibidem, p. 35).

Para além de um gênero musical, o rap é “um movimento, um estilo de vida, [que] quer mudar o mundo” (Ibidem, p. 9). Logo, para Teperman (2015), o propósito de compartilhar conhecimento, o quinto elemento do rap, é crucial para o gênero. Trata-se de um conhecimento não em um sentido amplo, mas adquirido a partir das experiências e das demandas desses sujeitos das favelas do mundo. Assim, fazendo parte da cultura hip-hop – rap, mixagem, *break* e grafite –, o rap vai produzir rupturas estéticas nos formatos musicais, no ritmo e na poesia.

Já as *cyphers* são uma tradição estadunidense do rap desde os anos 1960. No Brasil, o formato ainda é um tema pouco estudado em uma perspectiva sócio-histórica referenciada na própria cena de rap nacional. Por isso, normalmente fala-se da transmissão dessa tradição a partir da experiência estadunidense. Aliás, de acordo com Porteous (2013), a gênese da denominação *cypher* remonta aos guetos de Nova York, sendo cunhada pela primeira vez por uma organização religiosa e política chamada *Five Percenters Nation* (5%), composta por ativistas negros do país norte-americano. O contato entre os 5% e o rap se dá pois o berço da organização foi o bairro Harlem, para onde o rap se expandiu a partir do Bronx. Logo, nessa época, muitos rappers se tornaram 5% e muitos 5% se tornaram rappers, no sentido de propagar sua mensagem política e religiosa. Naquele momento, a *cypher* tratava-se de um círculo de pessoas que se reuniam para discutir as premissas religiosas da organização, convertendo suas discussões em canções de rap – atualmente, o termo *cypher* remete-se a um conjunto de rappers que se encontram para produzir uma música ou para improvisar em um mesmo *beat*.

10 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.

Para Porteous (2013), os postulados da *Five Percenters Nation* (5%) não mais constituem as *cyphers*, mas o coletivismo e o ideal de promoção de conhecimento e transformação social seguem como características desse formato de produção do gênero. De acordo com a autora, existe uma conexão entre o espírito de equipe no rap, e na cultura hip-hop em geral, e as crenças filosóficas e ensinamentos dessa e de outras organizações, como a *Zulu Nation*.

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 whole¹¹. (Ibidem, p. 171)

Dessa forma, hoje, além de um instrumento coletivo do rap para se 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 ajuda a alavancar a carreira de artistas desde os anos 1990. Dentre eles, rappers muito conhecidos atualmente, como Nicki Minaj, Eminem, Kanye West e Kendrick Lamar. No caso brasileiro, a *cypher* é ainda uma novidade; as de maior expressão foram lançadas só a partir de 2016, ano de lançamento de *Favela Vive* e de *Poetas no Topo 1*.

De qualquer maneira, no Brasil, o rap já nasce com um caráter coletivo. Inclusive, os primeiros álbuns de rap já eram coletâneas em que os artistas se revezavam nas faixas das antigas fitas K7 para “passar a visão” da rua (TEPERMAN, 2015, p. 38). Precursor nessa empreitada, um dos primeiros discos de rap a ganhar

11 “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, assim como desenvolvimento para o coletivo como um todo” (tradução nossa).

repercussão nacional foi o *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988), que contou com a participação de diversos artistas e grupos, como Thaide & Dj Hum – referências na história do rap brasileiro. 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” (Ibidem, p. 38). Já no ano seguinte, é lançado o disco *Consciência Black Vol 1* (1989), também uma coletânea fruto das articulações culturais na estação São Bento. Os Racionais MC’s são geminados nesse álbum com a canção “Pânico na Zona Sul”, dividindo espaço com faixas de outros rappers locais (Ibidem, p. 38). 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”.

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 se traduz no sentido de existência da *cypher*. Ao mesmo tempo, 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. Acreditamos que essa experiência indica uma espécie de saudosismo ao rap dos anos 1990 e início dos anos 2000, sendo as características desse *saudosismo estético*: a postura enrijecida diante das câmeras, as expressões faciais e a forma incisiva de argumentar em cima do clássico “boom bap”¹², e a utilização de filtros VHS no videoclipe, simulando imagens dos quase arcaicos videocassetes. O resultado ajuda a criar uma composição da qual emerge uma paisagem melancólica, ao mesmo tempo em que as rimas evocam a nostalgia:

12 O “boom bap” é o estilo clássico de se produzir os *beats* no rap; o termo faz alusão à interação entre o bumbo (boom) e a caixa (bap) na harmonia. Nesse caso, a bateria é bem demarcada, característica que é herança da música soul e funk dos anos 1970.

*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 matinê¹³*

*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 comove¹⁴*

Trata-se de mais uma conveniente coincidência; para fins de explicação, os primeiros e últimos versos materializam a nostalgia e a melancolia em *Favela Vive*. No entanto, não é algo que segue de fato uma ordem cronológica, mas que agrega elementos que se revezam, se mesclam e se justificam um pelo outro diante da *dor do presente*.

Para desenvolver a ideia de *dor do presente*, levando em consideração um contexto de sociabilidade na favela, recorreremos aos estudos decoloniais. De acordo com essa linha teórica, existe uma dimensão oculta da chamada modernidade: a *colonialidade*. O conceito proposto por Quijano (2005) é descrito por Maldonado-Torres (2007, p. 131) enquanto um padrão de poder que é resultado do colonialismo moderno e se refere “à forma como trabalho, conhecimento, autoridade e relações intersubjetivas se articulam, por meio do mercado capitalista mundial e da ideia de raça”¹⁵ (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa).

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. Nessa

13 Trecho de DK na primeira edição de *Favela Vive* (FAVELA..., 2016a).

14 Trecho de Edi Rock na quarta edição de *Favela Vive* (FAVELA..., 2020).

15 No original: “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”.

dinâmica, a raça é um marcador-chave para que compreendamos 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. Logo, a racialização dos povos institui múltiplas formas de *desumanização* do outro como tentativa de legitimar toda a violência do colonialismo. Em contrapartida, e segundo Kilomba (2019), sendo o racismo a construção da diferença, a branquitude é a referência a partir da qual se constrói “o outro”, “o diferente”. Assim, é importante demarcar a branquitude, pois ela está no mais elevado patamar das relações de poder na hierarquia racial, a partir do qual se classifica o outro como pertencente a um lugar de inferioridade.

Nesse sentido, Maldonado-Torres (2007), utilizando-se de conceitos derivados do termo *colonialidade*, propõe o conceito de colonialidade do ser, que, assim como a colonialidade do saber, revela faces da *colonialidade* se desdobrando em eixos. Logo, esse conceito surge da intenção do autor de entender os efeitos da *colonialidade* na experiência vivida, não intencionando apenas abordar as subjetividades provenientes da *colonialidade* na mente dos subalternos, mas, também, dos diferentes agentes sociais e suas implicações. Ou seja, para o autor,

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 linguagem¹⁶. (Ibidem, p. 130, tradução nossa)

Portanto, o autor defende que a *colonialidade* faz parte da experiência do ser moderno. Por mais que não sejam algo que se queira reconhecer enquanto constituinte do moderno, as relações de opressão e submissão inauguradas na

16 No original: “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 lenguaje”.

colonização, em diferentes ordens, ajudam a explicar a produção de representações através da linguagem, como as analisadas na *cypher Favela Vive*.

O conceito de colonialidade do ser emerge quando se coloca a suspeita permanente se o outro é humano ou não, ou seja, a *colonialidade* inaugura o radical questionamento da humanidade do não europeu (MALDONADO-TORRES, 2007). Enfim, um substrato que orienta a *desumanização* e torna o sujeito colonial, aquele racializado, descartável.

Nesse sentido, pensar em termos de *colonialidade* nos desafia também a subverter certas lógicas de temporalidades inauguradas na modernidade, como a linearidade ou a ideia de progresso ou superação, assim como nos ajuda a tratar da nostalgia, melancolia e da *dor do presente* na *cypher*. 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. Isto é, não é porque a *colonialidade* se iniciou no passado que ela está encerrada material e simbolicamente nele. Quijano (2005), mobilizando a obra *Dom Quixote*, trata de como diferentes temporalidades coexistem na América Latina e alerta 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” (Ibid., p. 15). Assim, para o autor,

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 geostóricas e de simultâneas e entrecruzadas ações, todas, no entanto, partes de um mesmo e único mundo novo em plena constituição. (Ibid., p. 11)

Nessas condições, Quijano (2005, p. 14) propõe que a heterogeneidade histórico-estrutural e a copresença de tempos históricos e de fragmentos estruturais

de formas de existência social de diferentes tipos são características dos modos de existência e de movimento de toda a 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.

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*. Desse modo, *Favela Vive* parece articular as vozes de sujeitos que não conseguem se desvincular dessa experiência de vida em sofrimento ou da morte sempre iminente, seja a morte dos “seus” – amigos, familiares ou vizinhos – ou sua própria.

Nesses termos, 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. Por isso, acreditamos que a nostalgia e a melancolia em *Favela Vive* 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*.

Quando falamos da nostalgia, não remetemos aqui à idealização ingênua de tempos idos ou mesmo à vontade de “voltar ao passado”, concepções às quais 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, não corrompido com a “mediocridade” do presente (Ibid., p. 2).

Nessa 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 inquiuições do presente que levam a uma espécie de fuga. Contudo, devido ao grau de autorreflexão na *cypher*, não acreditamos que *Favela Vive* recuse radicalmente o presente, pois a elaboração estético-política 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 por referências nas experiências passadas, mas não simplesmente na procura de um norte para o presente, e, sim, no anseio de dar sentido a angústias e incógnitas. Nesse sentido, é importante entender que esse movimento não segue o fluxo das idealizações nostálgicas de cercos à la “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* [...]. 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, grifo nosso)

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: Racionais MC’, com a canção “O bem e o mal”, do álbum *Cores e valores* (2014), interpretada por Edi Rock que, em tom nostálgico diz dos dias de luta e dos dias de glória vividos por si próprio e pelos sujeitos do rap brasileiro nas últimas décadas; Black Alien, com a canção “Homem de família”, faixa do *Babylon by Gus Vol II* (2015), na qual fala afetuosamente de minuciosos

momentos da infância e dos instantes antes de adquirir responsabilidade ao amadurecer; Sant, com “O tempo passou”, canção em parceria com MC Marechal, que remete à jornada de desafios e ambições e saúda o que se passou e o que se está por vir; Djonga, que, em cada estrofe rimada em cima do *beat* melancólico de “O cara de óculos”, faixa do *Histórias da minha área* (2020), conta as desgraças de se buscar um lugar ao pódio na periferia; por fim, ainda temos como exemplo todo o álbum *Baile* (2021), de FBC, que, com 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 pela qual se organiza o passado e se dá função e consequência a experiências vividas (“De que serve o meu/ nosso passado?”), assim como 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”, de alguma maneira, se desloca também em um “sentir junto” na *cypher*. Desse modo, a nostalgia é, da mesma forma, um agente reorganizador da memória coletiva. Mais do que isso, a referência ao 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 próprio capital cultural e, consequentemente, 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 aqueles 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. Assim, para Barbosa (2014, p. 3), 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.

Entendemos que esses sentimentos em *Favela Vive* são sintomas da *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 originadas da *desumanização* de determinados sujeitos. Dessa maneira, a potência estética e política de *Favela Vive* não deveria estar dissociada 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” (Ibid., p. 8), isto é, a possibilidade de que com as próprias mãos possa imaginar e construir o *porvir*. Diante de um futuro já leiloadado, vendido pelo preço mais alto, pago em ouro e carne negra, o que poderia figurar como “o depois” se não o *porvir*? Logo o melancólico é aquele que, diante da insatisfação profunda, talvez possa quebrar a “ordem natural das coisas”, pois o progresso da modernidade não o convence, não o mobiliza, assim como “o futuro” não lhe interessa.

Paisagem e memória

“Modernizar o passado é uma evolução musical” (MONÓLOGO..., 1994). Essa máxima da canção “Monólogo ao pé do ouvido”, de Chico Science e Nação Zumbi, pode nos ajudar a perceber um mote em torno da ideia da nostalgia como potencialidade de se inventar o futuro – como estamos tratando. Vejamos que é nítida, na música do grupo pernambucano, uma tendência de acionar o passado, uma discussão de fundo a respeito da elaboração do futuro e a presença de certo desconforto em relação ao presente. Em outras palavras, é como se o aprumo das experiências vividas – não sem alguma dor – pudesse vislumbrar que

o *porvir* está condicionado, sobretudo, a uma preparação da paisagem temporal e subjetiva, como uma “evolução musical”.

Se pensarmos o discurso de *Favela Vive*, em termos mais gerais, notamos que seu canto de fundo parece se estabelecer justamente na incorporação da paisagem temporal periférica como atributo de contestação, e nas marcas de vivências evocadas por um sentimento de nostalgia, a ditar que determinada menção à transformação do território – no caso, a favela – só pode ser compreendida diante das esperanças mobilizadas por essa concepção da nostalgia.

O trecho do verso de Chico Science também é crucial se pensarmos que a *dor do presente* – em projeção de um futuro e rememoração do passado – é a chave para fixar a noção da redenção coletiva de um povo em determinado tempo e lugar. Assim, o que o discurso incisivo de *Favela Vive* anuncia, em meio a atributos do rap como fenômeno cultural determinante, é a possibilidade de futuro embalada, de modo quase paradoxal, pela evocação da nostalgia. É importante destacar que, sob essa movimentação, a reflexão intrínseca sobre o rap brasileiro se assume igualmente na descrição minuciosa do saldo do processo histórico brasileiro das últimas décadas: as mazelas, mas também os êxitos de afirmação cultural e social. Nisso poderíamos verificar algum sentimento de ponderação melancólica sobre o transcurso dessa temporalidade.

No já citado disco *Cores e valores* (2014), dos Racionais MC’s, há duas músicas, “O mau e o bem” e “Quanto vale o show?”, que elaboram uma explicação do espírito temporal em duas frentes: a marcação de uma sonoridade tributária da paisagem – ambiências espaciais e temporais – e a afirmação teórica reflexiva sobre a periferia. O atravessamento dos elementos nostálgicos presentes nas músicas é condicionado à elaboração discursiva sobre os percalços e as conquistas vividos pelos “sujeitos” do rap brasileiro nos últimos trinta anos, pelo menos.

Trazemos essas duas referências para pensarmos que a potencialidade firmada na nostalgia, elemento característico de *Favela Vive*, coaduna-se com essa particular paisagem periférica, a falar, mais especificamente, sobre os “valores

da favela”, como se a melancolia característica das definições envoltas nos temas das músicas e dos vídeos imprimisse a *dor do presente* como ponto de avaliação de descrição dos “tempos idos”, em consonância com o *porvir*. É como se ambos os raps dos Racionais – um interpretado por Edi Rock, o outro por Mano Brown – nos ajudasse a verificar uma espécie de *composição da memória*, em que as transformações do caldo cultural nas últimas décadas em torno da redenção da favela se evidenciam com alta gradação política e estética sobre a trajetória do rap no Brasil.

Portanto, a demanda pela redenção – do rap, da comunidade, do país – está alocada nessa reelaboração discursiva e política do passado. Enfim, esse movimento faz da *dor do presente* um questionamento sobre a presença da melancolia nas faixas sociais às quais *Favela Vive* se dedica. Nesse sentido, estamos falando também de afirmações políticas possíveis, não só da negação do lugar apriorístico reservado às favelas. Para Juliana Borges (2020, p. 76-77),

Quando se pensa em “periferia”, o que vem à cabeça, no senso comum, é uma imagem de violência, dor e ausência. Logo se imaginam crianças sem pai pelas ruas de terra batida ou de asfalto esburacado e sem manutenção, em terrenos baldios e vielas escuras, numa vida marcada pelo “sem” – como sem “não ter” fosse a única definição possível. Se não tem rua asfaltada, não deve ter bons modos. Se não tem escola, não tem “educação”. Se não tem, não tem. Pelos que vivem no asfalto ou do outro lugar da ponte, as periferias são lidas como uma projeção de negatividade.

A esse novo arranjo da urbanidade, nas palavras de Borges, poderíamos estender tal discussão verificando como a *cypher Favela Vive*, em sua produção, estrutura um pensamento sobre a redenção da paisagem periférica, ancorada na reavaliação da nostalgia e na percepção da melancolia para a “consolidação” do espírito de tempo dessa “favela que vive”, que teima e insiste em viver, a fomentar o embate entre pulsão de vida e pulsão de morte como esteio da própria “contradição” do discurso, cuja exposição se vincula aos códigos de violência cotidiana.

Voltando aos raps “O mau e o bem” e “Quanto vale o show?”: a inclusão do *trap* – com suas bases sintéticas e melódicas – nos leva a perceber que

artistas contemporâneos aos da geração de *Favela Vive* – Emicida, Criolo, Djonga, Rincón Sapiência – já estão envolvidos, vamos dizer assim, pelo respaldo da musicalidade híbrida. Há, então, um trânsito sonoro que se manifesta também na notação dos territórios, na busca de melodias que funcionam como “captadores de ambiências”. A paisagem periférica, portanto, se vê embalada como marca conceitual *transcultural* de uma sonoridade social reivindicante, nos termos de Borges. Em extensão a essa discussão, Lopes (2010, p. 23) diz que,

Para compreender melhor a noção de paisagem transcultural, é necessário lembrar que a paisagem se transformou em rica categoria, como defende Arjun Appadurai, para compreendermos as disjunções entre economia, cultura e política na contemporaneidade a partir de paisagens étnicas (“ethnoscapes”), midiáticas (“mediascapes”), tecnológicas (“technoscapes”), financeiras (“financescapes”), ideológicas (“ideoscapes”). Estas paisagens transculturais não são “relações objetivamente dadas que têm a mesma aparência a partir de cada ângulo de visão, mas, antes, são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, linguístico e político das diferentes espécies de agentes”. Estas paisagens são “formas fluidas e irregulares”, ao contrário das comunidades idealizadas, são lugares onde se vive, ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos. Não se trata de negar as relações tradicionais de proximidade e vizinhança, mas pensar a nossa sociabilidade como também constituída por “comunidades de sentimento transnacional”.

Temos, então, uma concepção do território *transcultural* da favela, para o nosso fim argumentativo, que sugere a poesia dos raps em sintonia com os sintomas prementes da *dor do presente*. Esse incômodo se insere, a partir disso, como evidência da tragédia da vida brasileira, em meio aos solavancos dos processos históricos sempre interrompidos – nos projetos sociais interditados, na opressão do estado beligerante, na ausência de solidariedade coletiva etc. Por isso o que desejamos alinhar aqui é que os princípios “revolucionários” das projeções estéticas de *Favela Vive* não podem estar dissociados do embate entre a nostalgia e a melancolia ou, mais especificamente, entre o diagnóstico dos problemas e o prognóstico das utopias.

No caso específico dos códigos presentes em *Favela Vive*, há a consolidação de um imaginário de revisão do retorno da nostalgia ante a inevitável melancolia. Na clarividência dessa “dicção política”, vislumbra-se a ruptura com certo cânone, que, no caso, pode se materializar no questionamento dos lugares-comuns atribuídos à denúncia social, à ideia de divertimento juvenil, às descrições das pequenas alegrias do cotidiano etc. Constituem-se, assim, elementos de propulsão da territorialidade/temporalidade, que podemos chamar de *paisagem transcultural* (LOPES, 2010), essa que ordena justamente os valores de fundo da nostalgia e da melancolia na e pela favela.

Portanto, *Favela Vive* – pensando aqui tanto nos elementos discursivos quanto nos estético-políticos – se entrosa numa circunscrição da favela como espaço e tempo de “resistência”, uma espécie de nova “identidade política periférica” que, conforme Borges (2020, p. 78),

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.

Bem, se a temporalidade advinda da elaboração política em *Favela Vive* nos leva a compreender o fenômeno da *paisagem transcultural* e da transformação viva do local, a *dor do presente* é, por isso, o incômodo testemunhal da elaboração narrativa de alguns pontos traumáticos da história coletiva. Assim, a nostalgia em *Favela Vive* é mobilizada como demonstração de, pelo menos, cinco fatores: 1) a evocação do tempo ido; 2) a afirmação de um *ethos* periférico; 3) a consonância do sublime diante da experiência coletiva; 4) a denúncia a um estado permanente de precarização; e 5) o diagnóstico da *paisagem transcultural*.

Em todos os fatores parece se revelar a alma da canção “Dança da solidão” (1972), de Paulinho da Viola (“quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado [...] apesar de tudo, existe uma fonte de água pura/ quem beber daquela água não terá mais amargura”), a emoldurar os testemunhos vitais que se articulam com o elemento social esgarçado, desenvolvido na expressão *vive*, de *Favela Vive*. Desenha-se, com isso, a força do rearranjo da narrativa hegemônica sobre a história e a cultura de povos e comunidades marginalizados.

Sobre esse propósito de “emancipação”, Emicida parece o seguir também em *Amarelo* (2019), no qual sugere a reinvenção da modernidade brasileira a partir da apresentação e do impacto dos Oito Batutas em Paris, em 1922, fazendo com que dada “interpretação do Brasil” esteja fincada nos espaços formativos de cultura e arte, mais especialmente na rua e na favela. Como saldo, pois, dessas apostas artísticas, salientamos que a redenção em *Favela Vive* não pode estar disposta pura e simplesmente na consequência discursiva da *dor do presente*. Mas é justamente na elaboração discursiva complexa que as aspirações das subjetividades periféricas se alimentam e se sedimentam, quase como uma “metadiscussão” sobre as *paisagens transculturais* da favela. Nesse contexto, vale a pena observarmos o que nos diz Wilderson III (2020, p. 53, grifos do autor):

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*).

À luz dos tópicos sugeridos por Wilderson III, o que *Favela Vive* contempla é, sobretudo, as linhas argumentativas da *composição da memória*, um condicionante de elaboração de futuro, cujo prisma é a expectativa ora da pulsão de vida, ora da pulsão de morte. Portanto, quando *Favela Vive* reivindica a vida como desejo de lidar com os inconvenientes da *dor do presente*, deixa-se focar o passado para uma revolução musical – e poética – muito circunstancial, mas que é, também poderosamente universal, sedenta de nostalgia e potente na invenção de mundos

possíveis. *Paisagens transculturais*. Diante desse mosaico em constante movimento, poderíamos firmar a ideia de redenção.

Referências

AMARELO. Compositor: Emicida. Intérpretes: Emicida, Majur e Pablllo Vittar. São Paulo: Sony Music/Laboratório Fantasma, 2019. (48 min 48 s).

BABYLON by Gus Vol II. Compositores e intérpretes: Black Alien. [S. l.]: Black Alien, 2015. (42 min 52 s).

BAILE. Compositores e intérpretes: FBC e VHOOR. [S. l.]: Belo Horizonte, 2021. (27 min 7 s).

BARBOSA, A. A. A potência estética da nostalgia. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 16, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/a-potencia-estetica-da-nostalgia>. Acesso em: 23 nov. 2022.

BORGES, J. A vida pulsante das periferias. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 35-36, p. 74-83, 2020.

CONSCIÊNCIA Black Vol 1. Compositores e intérpretes: vários. São Paulo: Boogie Naípe, 1989. 1 disco (29 min 21 s).

CORES e Valores. Compositores e intérpretes: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2014. (32 min 15 s).

FAVELA Vive (Cypher) - ADL, Sant, Raillow & Froid (prod. Índio). [S. l.]: Esfinge Produções/Contra Corrente, 2016a. 1 vídeo (5 min 43 s). Publicado pelo canal Esfinge. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aKLdbB3sO94>. Acesso em: 30 set. 2020.

FAVELA Vive 2 (Cypher) - ADL, BK, Funkero e MV Bill (Prod. Índio). [S. l.]: Esfinge Produções, 2016b. 1 vídeo (7 min 36 s). Publicado pelo canal Esfinge. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYvrwZmjXJY>. Acesso em: 30 set. 2020.

FAVELA Vive 3 - ADL, Choice, Djonga, Menor do Chapa & Negra Li (Prod. Índio & Mortão). [S. l.]: [s. n.], 2018. 1 vídeo (8 min 57 s). Publicado pelo canal Além da Loucura ADL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avbOUVHr0QI>. Acesso em: 30 set. 2020.

FAVELA Vive 4 - ADL | Mc Cabelinho | Kmila CDD | Orochi | Cesar MC | Edi Rock (prod. Índio & Tibery). [S. l.]: [s. n.], 2020. 1 vídeo (13 min 55 s). Publicado pelo canal Além da Cultura ADL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ1H5IIOIuU>. Acesso em: 30 set. 2020.

HALL, S. El trabajo de la representación. In: HALL, S. (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Tradução Elías Sevilla Casas. Londres: Sage Publications, 1997. p. 13-74.

HIP-HOP Cultura de Rua. Compositores e Intérpretes: vários. São Paulo: Eldorado/Submundo do Som, 1988. 1 disco (27 min 37 s).

HISTÓRIAS da Minha Área. Compositores e intérpretes: Djonga e Coyote Beatz. [S. l.]: Ceia, 2020. (34 min 43 s).

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, D. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. *Revista Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 2, n. 3, p. 21-28, 2010.

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

MONÓLOGO ao pé do ouvido. Compositor: Chico Science. Intérpretes: Chico Science e Nação Zumbi. [S. l.]: Chaos, 1994. (4min 53s).

PORTEOUS, C. *Rap's Collective consciousness: the significance and dynamics of cypher in hip hop culture*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Musicais) – School of Arts and Cultures, Newcastle University, Newcastle, 2013.

QUIJANO, A. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 19, n. 55, p. 9-31, 2005.

TEPERMAN, R. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda brasileira).

WILDERSON III, F. B. Afropessimismo. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 35-36, p. 40-57, 2020.

submetido em: 23 jul. 2022 | aprovado em: 03 nov. 2022