



Favela: a estética que fala, a estética da qual se fala¹

Maria Aparecida da Silva Abranches²

ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing

Resumo

Este artigo tem como objetivo problematizar a questão da construção do discurso estético da diferença, ou seja, do Outro. O Outro escolhido para ser objeto deste texto é contextualizado em torno da favela e suas vozes. Para elaborar o presente trabalho trazemos como *corpus* os discursos de três registros musicais, de três momentos históricos diferentes. Problematiza-se aqui como se dá a construção desses discursos, considerando a relação dialética de reflexo e refração entre as estruturas societárias materiais e simbólicas. Considera-se também como esses discursos revestem-se de determinadas características estéticas elaboradas em função do *sensorium* que permite e permeia essa construção, mas também como essa construção pode responder a demandas estéticas históricas determinadas.

Palavras-chave: cidade; diferença; discursos; estetização do real; favela.

Introdução

Entre as muitas conquistas da civilização, a cidade talvez seja a maior delas. Para aqueles de espírito mais etimológico, por assim dizer, acabamos de escrever uma redundância – afinal, civilização e cidade têm o mesmo étimo. Mesmo não sendo a mesma coisa, é como se cidade e civilização fossem essa mesma coisa. Sem cidade, não haveria civilização. Sem civilização, não haveria cidade. Como se pode imaginar (dada a importância do tema), o surgimento da cidade já foi tema de incontáveis trabalhos de toda ordem, acadêmicos ou de divulgação: estéticos, sociológicos, políticos, econômicos, mercadológicos, geográficos etc.

Entender a cidade como *locus* ordenado pode fazer crer que a cidade nasça como resultado de algum tipo de planejamento, superiormente centralizado, que visa promover tão somente as melhorias necessárias para o benefício de todos os cidadãos.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Discursos da Diferença e Biopolíticas do Consumo do 5º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2015..

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, da ESPM, integrante do grupo de pesquisa "Comunicação, discursos e poéticas do consumo". E-mail: mmatuck@espm.br



Desse ponto de vista, analisemos brevemente o caso do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX. Fruto da necessidade de inserir a então capital federal no panorama do mercado internacional, promoveu-se, no período mencionado acima, uma reforma bastante intensa na cidade. Comandada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, engenheiro civil de formação, a reforma atingiu a área central da cidade com particular intensidade. Entre as reformas, muitos imóveis foram demolidos, cortiços sobretudo, para abrir espaço para circulação de automóveis - um signo de mobilidade, não coletiva, mas individual, cuja “marca”, a aceleração, seria a marca do século XX. A intensidade da demolição foi tanta que ficou conhecida como “bota abaixo”. A melhoria elevou o preço do metro quadrado da área central, impossibilitando a permanência dos antigos moradores dos cortiços, imigrantes europeus e escravos libertos. Até hoje, muito se discute sobre o caráter dessa modernização, suas motivações e interesses, sua capacidade de ver a cidade como um todo e de contemplar o interesse de todos.

Fruto do positivismo das classes dominantes brasileiras – Pereira Passos foi colega de Benjamin Constant –, essa teria sido uma modernização excludente, na medida que não deu alternativa aos excluídos. Coerente com as ideias de Comte, a higienização era uma palavra de ordem das reformas, higienização que o positivismo considerava a base do embelezamento (urbano, no caso), representado por avenidas mais largas, pela criação do Teatro Municipal, entre outros. Dessa forma, a oligarquia nacional refletia o modelo francês que a inspirava – Pereira Passos viu *in loco* a reforma que Georges Eugène Haussmann promovera em Paris. E a população que habitava nos cortiços, onde foi parar? Nos morros. Nascia a favela urbana carioca. Outro, a população de menor poder aquisitivo, que já incomodava no centro, pois o cortiço significava um estorvo impeditivo ao avanço do necessário progresso, foi retirado da paisagem central do novo modelo, que voltou a respirar “ares puros”. Nesse sentido, é particularmente ilustrativo o episódio da Revolta da Vacina, projeto que tinha à frente o sanitarista Oswaldo Cruz. Imposta à força, a vacinação não foi vista pela população como um elemento fundamental do novo pacto social que estava sendo construído, o pacto da modernidade higienizada e necessariamente



higienizadora. Correlata da força bruta das máquinas aplainadoras do terreno acidentado dos cortiços, a força bruta do simbólico fazia-se presente: não houve maiores esclarecimentos sobre a vacinação, vista pelo povo como uma intromissão à sua forma identitária de vida, intromissão cujo elemento concreto era a agulha, sintomático instrumento de inoculação – a modernidade entrando diretamente dentro do corpo físico, sem que este tivesse “anticorpos” para reagir.

Tradicionalmente, costuma-se dizer que uma cidade tem uma determinada característica, que lhe conferiria identidade. Assim, teríamos uma cidade turística; uma cidade praiana; uma cidade como estância de águas; uma cidade típica de produção de artesanato; uma cidade industrial; uma cidade do aço etc. Mas, esse tipo de definição, de caráter macroestrutural, destaca, quando muito, um aspecto que seja particularmente saliente, aspecto pelo qual interessa que a cidade se “veja” e que seja vista social, nacional e mesmo internacionalmente. Mas, por outro lado, perde-se muito: perde-se a polifonia que uma cidade representa. Polifonia que não só não é sinfonia (vozes melodiosa e harmonicamente colocadas lado a lado) como a realidade demonstra ser cacofonia (vozes desencontradas, desarmônicas) no mais das vezes.

A metáfora musical das vozes interessa particularmente ao presente artigo: como a voz que não é a da favela “vê” a favela? Como a voz da favela “vê” a favela? Existe uma voz da favela que seja única, à semelhança da voz monocórdica com que a cidade quer se “ver”, ou a favela tem vozes múltiplas? Se tem vozes (e não uma única voz), como seriam essas? Que diferenças teriam entre si?

Três vezes favela ⁽³⁾ - entre o naturalismo e a construção do naturalismo.

Interessa-nos discutir a construção do discurso da e sobre a favela. Seleccionamos como *corpora* três músicas que a nosso ver buscam expressar a “voz do morro”: a primeira, “Alvorada”, da autoria de Cartola, Carlos Cachaca e Hermínio Bello de Carvalho, composta em 1968, é considerada um clássico da música popular

³ Referência ao filme Cinco vezes Favela (1962), dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Considerado uma das obras seminais do Cinema Novo. A trilha musical foi composta por Carlinhos Lyra e Geraldo Vandré, entre outros.



brasileira; o segundo registro, “Favela”, é do rapper MC Marcinho, música composta em 2003; o último registro, “Favela”, da autoria de Leandro Sapucay, lançado em 2008, foi amplamente divulgado por Arlindo Cruz, voz de grande capital simbólico no universo do samba. Apresentamos as músicas cronologicamente, não porque queiramos fazer uma espécie de “linha evolutiva no tempo”, mas porque nos interessa discutir como esses discursos, a um só tempo, refletem e refratam (Bakhtin) o *pathos* da favela, entendida esta como tropo poético inspirador de caráter naturalista, ou melhor, realista, este, por sua vez, entendido como a estética “verdadeira”.

Além das 3 canções, vamos citar mais uma: no “Samba da Benção”, Vinícius de Moraes e Toquinho cantam que “Se hoje ele é branco na poesia, é negro demais no coração”. Ele é o samba. Se do seu processo de formação fazem parte contribuições vindas da polca, do maxixe e da música europeia de salão, é fato que na raiz do samba sobressai a contribuição negra. Aqui, estamos falando fundamentalmente da parte musical, do ritmo, do balanço, da cadência. Se a inserção do samba no circuito de consumo da sociedade branca exigiu sua “domesticação” (nos versos, mas também na parte musical, que foi se suavizando – lembremos, nesse sentido, a parceria, em Alvorada, de dois sambistas do morro, Cartola e Carlos Cachça, com o produtor musical Hermínio Bello de Carvalho), parece inegável que o samba sempre foi “negro demais no coração”.

Essas palavras iniciais nos interessam porque temos como horizonte reflexivo as contribuições trazidas por pensadores como Vilém Flusser, Dieter Wyss, Harry Harlow, Franz Wuketits, Boris Cyrulnik e Harry Pross, pensadores que, segundo nos conta Norval Baitello Junior (2010), contribuíram e contribuem, cada um em seu campo de interesse e especialidade, para alargar o horizonte de entendimento da comunicação. A ampliação aludida por Baitello refere-se ao que poderíamos chamar da relativização do eixo eurocêntrico, ocidental, na compreensão dos temas relativos à comunicação, que caracteriza a grande parte dos estudos na área, em qualquer linha de estudo que se pense, para permitir a inclusão de temas de estudo inicialmente “estranhos” a este campo, temas como corpo (Pross e Wyss), como etiologia comparada (Harlow, Cyrulnik), como biologia (Wuketits). Parece-nos



também de grande pertinência a reflexão de Flusser sobre a progressiva imaterialidade das dimensões espaciais dos suportes midiáticos “em favor de sua natureza de não-coisa” (Baitello, 2010, p. 101). De modo geral, podemos observar que a escrita e a leitura acabaram sendo vistas como atividades cognitivo-comunicacionais “normais”, quando, na verdade, “a escrita requereu enormes investimentos de séculos” (p. 109). Além disso, “a escrita e a leitura são artes iniciáticas” (p. 109), ao contrário da comunicação baseada na “atuação do corpo e suas linguagens naturais” (p. 109). Segundo Baitello, ao desconsiderar a contribuição de biólogos, etólogos, psicólogos, médicos e artistas, os comunicólogos

Ignoram com isto também a sua capilaridade específica plasmada pela força do gesto e sua densidade histórica e cultural, pelo poder da voz, sua melodia em diálogo com outras vozes da natureza, pelo sutil apelo das sensações olfativas na comunicação de intimidade, pela efetividade do tocar, sinal de pacificação e de afago. A força da permeabilidade de uma comunicação primária, somente com as linguagens e recursos expressivos do próprio corpo, está longe de ser conhecida em suas múltiplas camadas e nas suas profundas densidades e raízes plantadas nas remotas origens animais do homem, já permeadas pela riqueza das histórias mais recentes. (BAITELLO, 2010, p. 107-108)

Podemos entender “a voz do morro” de duas maneiras: ou o morro fala por sua própria voz (ou vozes, ou seja, com modulações diversas, incluindo aquelas menos contundentes); ou ao morro é “concedido” o direito de ter uma voz (ou vozes), ou seja, alguma “voz” autorizou ao morro ter “voz”. Se quisermos, no primeiro caso teríamos uma conquista; no segundo, uma outorga.

Como seja, se temos, de um lado, a (suposta) glamourização do morro promovida pela estética, temos, de outro, o (suposto) choque do real causado pela crueza das vozes com as quais o morro se mostra. Um pêndulo em eterno movimento.

Escolhemos tematizar a questão do discurso da favela através do registro musical lembrando a observação de Beatriz Jaguaribe que “...é na música popular, sobretudo, na consagração do samba que, por intermédio do rádio, obtém difusão como ritmo nacional, que a favela expressa sua própria autoria” (2007, p. 131). Mas, fiéis ao espírito que vê na problematização a capacidade que faz da ciência um método investigativo privilegiado, perguntamos: e o funk? A voz do morro de MC



Marcinho é a mesma voz de Leandro Sapucay e Arlindo Cruz ou de Cartola e Carlos Cachça? Aliás, é a mesma favela de que falam os quatro citados, ainda que, no caso de Cartola, a denominação seja morro? O morro do samba é o mesmo morro do funk? Aliás, existiria um só morro (uma só favela) e um só asfalto? Dividir binariamente a sociedade partida em duas (asfalto e favela) pode ser um expediente facilitador, mas pouco revelador. Vejamos como Jaguaribe coloca a questão, remetendo ao livro “Cidade Partida”, de Zuenir Ventura:

(...) como o próprio livro de Zuenir atesta, a polarização contida na ideia de uma cidade fraturada entre o morro e o asfalto não dá conta da porosidade cultural e das zonas de contato social que fazem do Rio de Janeiro uma metrópole fluida, tumultuada e um labirinto de desigualdade e justaposição social. Entre as favelas e os bairros de classe média que a circundam, existem inúmeros contatos, e a ambiguidade destas zonas indistintas de contato gera simultaneamente tanto a socialização empreendedora como a discriminação e a violência. (JAGUARIBE, 2007, p. 137)

Dizendo de outra forma, não é possível pensar em um asfalto “único”, como também não é possível pensar em uma favela “única”. Além disso, todos esses “asfaltos” e todas essas “favelas” tocam-se de maneiras imprevistas. Essa dinâmica faz com que no espaço dessa intersecção resida uma incógnita fundamental para o entendimento da comunicação. Espaço agonicamente descrito por Vilém Flusser – “Espaço, aqui estão as minhas dores” (Baitello, 2010, p. 103). Segundo Baitello,

(...) reveste-se da máxima urgência a revisão dos parâmetros das teorias da comunicação enquanto moldura disciplinar para os processos extremamente vivos, de alta efetividade em sua capilaridade historicamente diversificada. Se Flusser exprime suas dores nas questões de espaço, com razão o faz porque somos hoje compelidos a reaprender a vida em espaços nulodimensionais abstratos, subtraídos de toda espacialidade. (BAITELLO, 2010, p. 105)

Tendo em mente que ao ignorar “trabalhos como os de etologia humana e comparada” obscurecemos “nossos próprios fundamentos comunicativos, os fundamentos afetivos de nossa sociabilidade” (Baitello, 2010, p. 107), damos um primeiro passo para entender a ligação que os músicos citados mantêm com a favela (morro, no caso de Cartola e Carlos Cachça). Afinal, seria possível manter laços afetivos com uma ... favela? Como essa “afetividade” se refletiria na comunicação? Uma visão positivista tem certamente dificuldade em captar todo esse *sensorium*, que



parece ser mais bem problematizado, como vimos, por outras aproximações teóricas – nos referimos aos autores apresentados por Baitello.

Como seja, comecemos pela música de Cartola e Carlos Cachça (Fig.1). Logo salta aos olhos a inserção do morro (o Pendura a Saia, no caso) em um quadro naturalista, inserção positiva, por assim dizer. O morro está perfeitamente integrado à paisagem. Mas observemos que, ao lado da clássica interpretação da alvorada como tropo de renovação da vida, que, por contaminação semântica, faz com que ninguém tenha motivo para chorar ou padecer de tristeza (alvorada consoladora), há também uma alvorada entendida como elemento caracterizador da regularidade da vida, regularidade que pressupõe ordenamento na sucessão das coisas, que assim acontecem porque, estando ordenadamente certas, não haveria como ser de outra maneira. A inserção correta do morro na paisagem tem outro desdobramento: à beleza da paisagem corresponde a beleza da amada, tropo poético consolador por excelência das agruras da vida, essa “estrada perdida”. Nada como a beleza (estética) para atenuar as cruzezas do real. A questão que se coloca é localizar o período em que a música foi escrita, para entender dialeticamente como se deu a relação de reflexo e refração entre a ambiência sócio-político-cultural e a elaboração feita pelo músico. Temos um *sensorium* (Walter Benjamin) muito particular. Não há em “Alvorada” qualquer indício de tensão social, menos ainda de estigmatização do morador do morro (não era ainda o tempo de ele representar algum perigo para a coesão da sociedade, não havia o medo da “descida do morro”), nem mesmo a “estrada” estaria “perdida” por causa de desmandos da vida social, política ou econômica. O morro ainda podia se dar ao luxo de se ver como idílico.

Já na “Favela” de Leandro Sapucay e Arlindo Cruz (Fig. 2) as coisas se complicam logo no primeiro verso: “Entendo esse mundo complexo / Favela é a minha raiz / sem rumo, sem tino, sem nexo / E ainda feliz”. A dubiedade da frase salta aos olhos: mesmo sendo um mundo complexo (ou dele fazendo parte), a favela sem rumo, sem tino, sem nexo ainda o deixa feliz? Seria por que ela, a favela, seria a raiz (base, sustentáculo, apoio)? Registre-se que em pelo menos uma versão impressa da letra, consta a partícula “tô” no verso “e ainda tô feliz”. Essa partícula, no entanto,



não está presente na gravação de Arlindo Cruz. Afinal, quem é feliz: a favela, ou o “produto” do qual ela é raiz? Ou ambos?

A diferença da letra de “Favela” em relação à letra de “Alvorada” é evidente. Há várias delas. Em primeiro lugar o vago mal-estar apontado em “Alvorada” (estrada perdida) tem em “Favela” um nome, uma identificação, a “maldade humana”. Mas engana-se quem pensa que a maldade estaria apenas nas mãos de quem porta nelas um fuzil. Contrapondo-se a esta maldade crua há outra maldade, esta de “gente de terno e gravata”. Se a primeira mata, a segunda também, esta sem ter necessariamente de disparar um tiro sequer. O povo de “Favela” é retratado como em uma comunidade, uma comum-idade: lá, faz-se mutirão, divide-se a sobra da feira, reparte-se o pão. O sentido de convivencialidade é evidente, convivencialidade que só é possível entre “essa gente tão boa” que se é vista como marginal, é mal vista por quem enxerga mal. Mesmo que o período histórico seja diferente, esses versos não estariam mal alocados se pertencessem a uma obra composta sob Getúlio Vargas, o pai dos pobres.

A nosso juízo, contudo, o verdadeiro desafio encontra-se nos versos “só quem te conhece por dentro / pode te entender”. O desafio reside no fato de a voz autorizada a falar da favela só pode ser a da própria favela – só esta é capaz de entender aquilo de que só é capaz quem a conhece por dentro. Ao autorizar-se como a única voz legítima, deslegitimam-se todas as vozes que não sejam as da favela. Se a cidade foi incapaz de entender o Outro que habitava nos cortiços, despachando-o sem mais, no começo do século XX, para os morros, por que seria capaz de entendê-lo agora? Se a convivência física era impossível e o contato, indesejável (aos olhos da Modernidade), em que medida a instância racionalizadora do discurso seria capaz de apreender um fenômeno tão incômodo? Ou, ao contrário, racionalizar é também uma forma de falar do que não se entende? Racionalizar para exorcizar aquele com quem não conseguimos conviver? Se lembramos que o discurso é uma chave ordenadora das complexidades do real, essa ordenação será “ordenada” de acordo com quem estiver dando as “ordens” (quem estiver fazendo o discurso).



Já a “Favela” de MC Marcinho (Fig. 3) tem diferenças enormes em relação às duas músicas anteriores, a começar do ritmo, sambas nas duas, funk nesta. O próprio fato de termos escolhido um funk revela – acreditamos – coerência metodológica com a maneira com que achamos ser mais pertinente e estimulante tematizar as questões do social, a saber, levando em conta a complexidade do real, que pode ser tudo o que se imaginar, menos algo como um tecido homogêneo – “É uma tarefa colossal, este inventário do real”, como disse Frantz Fanon (FANON, 2008, p. 148). Por não fazer parte deste estudo, passaremos ao largo e mencionaremos muito brevemente o fato de que a escolha do funk pelos jovens como voz “porta-voz” de suas subjetividades demandaria, por si só, artigo separado. Mencionamos, contudo, que a partir de determinado momento o samba passou a ser visto como um idioma e uma gramática das velhas gerações, e adequada aos tempos das velhas gerações. A mudança de *sensorium* ativa novas percepções e outros processos identitários e comunicacionais. Assim, não seria razoável esperar que as novas gerações moradoras da favela vissem no samba o canal privilegiado que ele foi anteriormente. O funk, diferentemente, seria não só um estilo musical, mas um estilo de vida, racionalidade, portanto, mais afinada com os novos tempos, globalizados e espetacularmente midiáticos. Lembramos, nesse sentido, que é muito mais difícil ver no samba um estilo de vida que pudesse ser identificado com o auxílio de outros conjuntos de códigos, visual, da moda, do comportamento etc. Para identificar um sambista, na maioria das vezes, é preciso que ele abra a boca. No caso do funkeiro, esse procedimento é muitas vezes desnecessário. Nos novos tempos, música ainda importa, mas não só.

O percurso feito até aqui nos faz um duplo desafio, epistemológico e metodológico: seria possível entender as três citadas manifestações musicais dentro de uma mesma “chave hermenêutica”, a saber, “música de favela”? Ou, ao contrário, dizer “música de favela” não só empobrece o campo analítico possível, como encobre diferenças que tiram do real uma de suas principais características, a diversidade? Um tal procedimento científico não seria por demais “etnocêntrico”, ou seja, não procuraria reduzir por demais as complexidades do real a uma régua analítica única? Se, como dizem diversos pensadores, a natureza é mais criativa do que o ser humano,



o que poderíamos dizer da criatividade da natureza social? Ao constatarmos que essa “criatividade” (natural ou social) não está merecendo de nossa parte a análise mais acurada, é nosso dever enquanto cientistas sociais reconhecer essa limitação e procurar desenvolver métodos analíticos mais de acordo com a nova complexidade apresentada. Acreditamos que para dar conta das três músicas analisadas será necessário primeiro superar o viés que as incluiria todas na mesma rubrica de “música de favela”. O mesmo tema as aproxima e as distancia também. Acreditamos ser mais produtivo cientificamente analisar um possível *continuum* entre elas à luz do conceito de estrutura de sentimento, proposto por Raymond Williams. O conceito é por si só desafiador: se estrutura remete a coisas fixas e firmes, sentimento aponta em sentido contrário, sugerindo flexibilidade, movimento. Aqui, nos interessa particularmente a ideia de que a “estrutura de sentimento” nos permite tentar entender como um conjunto de crenças, práticas e procedimentos podem estar presentes em situações (e gerações) diversas e em graus diversos. O conceito de Williams inclui três instâncias críticas, as noções de dominante, residual e emergente. A primeira dá conta dos referentes mais estabelecidos e assim mais facilmente reconhecidos pelas pessoas. A segunda busca entender os resquícios dos modelos passados, mas de alguma forma ainda presentes. A terceira é a força tensionadora às duas anteriores, é a que traz os elementos novos. A questão a ser considerada é que é possível identificar essas três instâncias críticas em uma mesma produção cultural, possível e necessário. Se não há purismo nessas produções culturais, por que deveria haver nos processos analíticos que pretendem dar conta deles?

No caso aqui analisado, podemos tomar “Alvorada” como representante dominante, no qual poderíamos identificar com facilidade a presença de elementos residuais presentes em produções anteriores. Para entendermos melhor a questão do compartilhamento de residuais, basta lembramos, por exemplo, de “O mundo é assim”, de Oswaldo dos Santos (1913-1981), conhecido como Alvaiade, nome não muito conhecido do grande público, mas de enorme capital simbólico no universo do samba. Diz a letra: “O dia se renova todo dia / eu envelheço cada dia e cada mês / o mundo passa por mim todos os dias / enquanto eu passo pelo mundo uma vez / A



natureza é perfeita / não há quem possa contestar / a noite é o dia que dorme / e o dia é a noite ao despertar”. “A natureza é perfeita” e “Alvorada lá no morro, que beleza”: referências próximas uma da outra, *sensorium* comum e compartilhado.

Vendo agora “para frente”, são facilmente identificáveis em “Favela” de Sapucay e Cruz residuais de “Alvorada”, mas também podemos identificar a inclusão de um novo *sensorium*, identificado, por exemplo, em “nem toda a maldade humana” ou “tem gente de terno e gravata matando o Brasil”. A novidade viria com a “Favela” de MC Marcinho, típica perspectiva emergente, que traz valores não constantes nas duas produções anteriores. Um dos principais reside no fato de que se nas duas composições até aqui citadas a fruição corria por conta da natureza e seus encantos, com MC Marcinho a favela é a propiciadora do “lazer”, um construto humano, e um construto modelado de acordo com um *sensorium* que se desenvolve de acordo com valores que poderíamos chamar de hedonistas – o matiz sexual é evidente, o que pode ser constatado em “o baile come à vontade / a noite inteira / tem várias gatinhas / no meio do salão / mexendo a pepita e o popozão”. Ao falarmos em hedonismo e no matiz sexual que fique claro que não há nenhum juízo de valor – estamos constatando as mudanças no *sensorium*.

Esta última advertência também nos permite discutir em que medida a aceitação, pelos moradores da favela, do funk, entendido aqui como um estilo supostamente mais “consciente” ou “reivindicatório” do que o samba, sobretudo a partir dos anos 1970, redundaria em um desejo efetivo de mudança das condições sociais. Em outras palavras, em que medida faria parte do novo *sensorium* um duplo movimento, que contemplasse, por um lado, toda a ambiência afetiva do pertencimento a um lugar com severas limitações urbanísticas (com tudo o que isso significa sociologicamente), e, por outro, o interesse de deixar para trás esse mesmo lugar, carregado, como vimos, “pelo poder da voz, sua melodia em diálogo com outras vozes da natureza, pelo sutil apelo das sensações olfativas na comunicação de intimidade, pela efetividade do olhar, sinal de pacificação e de afago”? (BAITELLO, p. 107-108). Será que o funk é um elemento que “revela o salto / que o preto pobre tenta dar / quando se arranca / do seu barraco / prum bloco do BNH” (Refavela,



Gilberto Gil)? Mesmo quando isso aconteça, “a favela está em toda parte, é internalizada, é um estigma” como nos lembra Jaguaribe remetendo ao personagem Zé Pequeno do filme Cidade de Deus. (Jaguaribe, 2007, p. 115).

Como seja, estamos, com a “Favela” do MC Marcinho, ao mesmo tempo diante de uma favela que é a mesma e é outra. Como nas outras, há orgulho de fazer parte, existe a sensação do pertencimento, está-se à vontade. Além disso, esta “Favela” dá orgulho e – grande mudança – é vista e vivida como espaço de lazer, mas um lazer bem próprio, como veremos. Nesta favela não há referência ao trabalho, dignificante ou não. A gente desta favela quer – diz a letra – divertir-se quando chega o final de semana, cujo momento culminante é o baile. Neste, as meninas (gatinhas) estarão no meio do salão “mexendo a pepita e o popozão”. A referência à sexualidade feminina está totalmente ausente nas duas letras anteriores. Na gravação feita pelo próprio autor, este aspecto é particularmente ressaltado quando, ao pronunciar a palavra “pepita” (o sexo feminino), o fundo musical que a acompanha é um rufar de caixa que lembra muito a rajada de uma metralhadora.

Se a favela era um local do qual se queria distância, agora ela, ao contrário, atrai “gente inteligente”, “empresário e doutor”, e também profissionais de destaque em suas áreas, caso de jogador e artistas famosos.

Mas, talvez, o aspecto mais desafiador resida na questão da segurança, que, como sabemos, é um fator fundamental no desenvolvimento da cidade. Classicamente, tem-se o conflito que se estabelece entre os espaços centrais, política, cultural e economicamente hegemônicos e, do outro lado, os espaços periféricos, marginais. Nos termos da sociologia marxista, uma luta de classes, portanto. Não é isso, no entanto, o que lemos na letra. Inicialmente, a letra registra um pedido: “eu peço a eles que deem uma trégua, pra vivermos felizes em nossas favelas”. Mas quem não quer dar trégua? Quem impede essa felicidade? Quem é o inimigo? Quem são eles? Quem é o Outro da favela?

Não há na letra qualquer referência de que seja a “classe branca”. Sem que seja mencionado explicitamente como a causa impeditiva da felicidade, o “bonde de Cabo Frio demorou fechar com a gente”. Quem acompanha o universo do funk sabe



que entre os bondes (grupos) as rixas são comuns. São notórias as competições entre eles. Ser bem-sucedido em uma competição entre os bondes é um troféu (bourdianamente falando) avidamente perseguido. Mas, quando a competição se mostra um procedimento potencialmente dilacerador, a solução é “con-viver”: mesmo quando “demorou fechar no bonde dos irmãos”, é necessário entender que o bonde dos irmãos não é “nem melhor, nem pior, apenas diferente”. Como assim, competir para que ninguém saia vencedor? Mesmo que não seja essa a proposta, competir e vencer, porque a paz é mais importante, um bonde deve continuar existindo, mas “se quiser puxar o bonde tem que ter sabedoria, sou 100% humilde, da favela eu sou cria”.

Conclusão.

Como se sabe, a imagem permite que os olhos cheguem até onde os pés não conseguem levá-los. Além de ser infinitamente mais econômica do que o deslocamento físico, a imagem tem “vantagens” que a caracterizam como uma mídia de alta potência e de eficiência difícil de igualar. Assim, não é por acaso que presenciamos uma luta de vida e morte pela posse (e propriedade) da imagem, quer dizer, do que seria a imagem real, quer dizer, a imagem verdadeira. Mas, existe isso, a imagem real? A imagem real é alguma coisa que possui estatuto ontológico *per se*, quer dizer, “direito de existir” por si só, independente de qualquer coisa, a começar do olho que a vê? Aliás, existiria imagem sem um olho a vê-la, ou a imagem é dependente do olho, tanto quanto este daquela? Em uma expressão: imagem construída? Se esta hipótese se mostrar mais “verdadeira”, não é de estranhar que a iconosfera seja um verdadeiro campo de guerra ideológico, o que nos obrigaria, por dever de coerência lógica, a especular que a iconosfera concentra as estratégias mais interessadas, sociologicamente falando. Outra especulação plausível: qual a relação entre capital simbólico e capital financeiro na arena de guerra da iconosfera? Lembrando que a imagem “mora” na mídia, Baitello observa que

(...) nenhuma metrópole sobrevive sem sua natureza midiática. O midiático é hoje a morada da imagem, tal qual já foi um dia o sagrado e outro dia o



artístico. Enquanto o sagrado almejava a transcendência, e o artístico a imanência gerada pelo valor de exposição, o midiático busca a onipresença gerada por uma invasiva sem par na História. (BAITELLO, 2010, p. 101-102).

Presença – é tudo o que a imagem quer? Se, com dissemos, a iconosfera concentra as estratégias mais interessadas, é de se supor que esta iconosfera não pare de crescer, e, para isso, a imaterialidade da imagem (na produção e no *storage*) não constitui obstáculo significativo. Mas, o que significa “tanta imagem” assim? Onde se vê “de tudo”, será que se vê alguma coisa?

Ao ver uma imagem, temos a impressão de que estamos vendo também a realidade que ela, imagem, “representa”, ou melhor, imagem que é “a” realidade. Mas, se existem tantas imagens, devem existir as realidades que lhe sejam “correlatas”. Foi esse o quadro que procuramos problematizar neste artigo.

As três músicas analisadas são imagens, e ajudam a construir uma determinada imagem, da favela, no caso. Que imagem é essa? Se as três imagens foram construídas de acordo com três diferentes ambiências – o *sensorium* era diferente –, seria possível falar de uma única imagem da favela? Se são três diferentes imagens da favela, são três favelas diferentes?

Este não é um artigo sobre recepção. Assim, não problematizamos a questão de como os citados discursos poderiam ser “recebidos” pelos diversos públicos, na favela ou no asfalto. Se abordamos o discurso que a favela faz sobre si (em três casos), não demos voz a quem falaria da favela, não diretamente, dentro de um registro etnocêntrico ou não. Optamos por outro caminho. Priorizamos outro tipo de “fala”, que reputamos de alta importância: ao destinar espaços segregados para o Outro que não consegue integrar, o “asfalto” (a civilização da modernidade, da rapidez, do progresso, da higienização, da limpeza, da desodorância) já elabora sobre esse Outro uma determinada imagem. O discurso que “falará” sobre essa imagem será questão de tempo. Até isso acontecer, pode-se falar muito eloquentemente, sem precisar abrir a boca.

Referências



BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma – esboços para uma teoria da mídia.** São Paulo: Paulus, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real.** Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Figuras:

Alvorada
Cartola

Alvorada lá no morro
Que beleza
Ninguém chora
Não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo é tão lindo
É tão lindo
E a natureza sorrindo
Tingindo, tingindo

A alvorada...

Você também me lembra a alvorada
Quando chega iluminando
Meus caminhos tão sem vida
E o que me resta é bem pouco
Ou quase nada, do que ir assim, vagando
Nesta estrada perdida

(Fig. 1)

Favela
Leandro Sapucahy

Favela, ô
Favela que me viu nascer
Eu encho meu peito
E canto meu amor por voce

Favela, ô
Favela que me viu nascer
Só quem te conhece por dentro
Pode te entender!

O povo que sobe a ladeira
Ajuda a fazer mutirão
Divide a sobra da feira
E reparte o pão

Como é que essa gente tão boa
É vista como marginal
Eu acho que a sociedade
Está enxergando mal
Minha Favela!!!

E o teu mundo complexo
Favela é minha raiz
Sem rumo, sem tiro, sem nexo
E ainda feliz

Nem sempre a maldade humana
Está em quem segura o fuzil
Tem gente de terno e gravata
Matando o Brasil!!!
Minha Favela!!!

(Fig. 2)

Favela
Mc Marcinho

Favela...
Orgulho e lazer, estamos à vontade
Nós somos...
Favela...
Orgulho e lazer, estamos à vontade
Somos mais você...

No fim de semana, chega sexta-feira
E o baile come à vontade a noite inteira
Tem várias gatinhas, no meio do salão
Mexendo a pepita e o popozão
E para os amigos, que tão na atividade
Que fortalecem o baile
E deixam a gente à vontade
Chegam os MC's pra poder cantar
E mostrar que o funk nunca vai acabar

Eu peço a eles, me dê uma trégua
Pra vivermos felizes em nossas favelas
Porque aqui no morro também tem jogador
Artistas famosos, empresário e doutor
Gente inteligente e mulheres belas
Você também encontra aqui na favela

Nem melhor, nem pior: apenas diferente
Bonde de Cabo Frio, demorou fechar com a gente
Se quiser conhecer, só tem uma solução
Demorou fechar o bonde dos irmãos

Se quiser puxar o bonde, tem que ter sabedoria
Sou 100% humilde, da favela eu sou cria
Porque na favela tu tem que saber viver
Porque se tu tirar, os manos cobram de você
Tem muito pela-saco que se julga o melhor
E troca a mulher pelo saquinho de pó
E tá perdendo a linha sufocando os irmãos
Tremendo sangue-suga, cobra-cega, vacilão...

Nem melhor, nem pior: apenas diferente
Bonde de Cabo Frio, demorou fechar com a gente
Se quiser conhecer, só tem uma solução
Demorou fechar o bonde dos irmãos

(Fig. 3)