

“RAP DA FELICIDADE”: UMA ANÁLISE DO AFROCENTRISMO ATRAVÉS DO FUNK NACIONAL

“RAP DA FELICIDADE”: UN ANÁLISIS DEL AFROCENTRISMO A TRAVÉS DEL FUNK BRASILEÑO

Monique Ivelise Pires de Carvalho¹
(UFJF)

RESUMO: Este artigo discutirá como o Funk Nacional, através do “Rap da Felicidade” dos MC’s Cidinho e Doca, pode ser revisto por meio de uma prática afrocentralizada, que se refere a uma mudança epistemológica dos grupos que foram marcados

¹Doutoranda do Programa de Pós – Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, 36036-330, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, moniqueivelise@hotmail.com

por mais de três séculos de escravidão no país. Trata-se de ver o ritmo como uma ferramenta discursiva para questionar a realidade, e assim, transformá-la. Para isso, serão revisitadas algumas concepções postuladas por teóricos dos estudos afrocêntricos como Molefi Kete Asante e Cheikh Ana Diop, porém reenquadrando em uma realidade brasileira específica: negra, favelada e funkeira. Também serão expostas algumas problemáticas do ritmo no país, a fim de construir a tão desejada felicidade como uma episteme negra.

PALAVRAS-CHAVE: Funk; Afrocentricidades; Negritudes; Epistemologia.

RESUMEN: Este artículo discutirá como el Funk brasileño, a través de la canción “Rap da Felicidade” de los MC’s Cidinho y Doca, se puede revisar desde una práctica afrocentralizada, que se refiere a un cambio epistemológico de los grupos que han estado marcados por más de tres siglos de esclavitud en el país. Se trata de ver el ritmo como una herramienta discursiva para cuestionar la realidad, y así, transformarla. Para esto, se revisarán algunas concepciones postuladas por teóricos de estudios afrocéntricos como Molefi Kete Asante y Cheikh Ana Diop, pero reformulando a una realidad brasileña específica: negra, periférica y funkeira. También expondrá algunas características del ritmo en el país, con el fin de construir la felicidad como una episteme negra.

PALABRAS CLAVE: Funk; Afrocentricidades; Negritudes; Epistemología.

Introdução

Vivemos em um país marcado pelo sangue gerado por mais de três séculos de escravidão negra. Por conseguinte, carregamos ainda hoje essas marcas em nossas relações sociais. De fato, o racismo é um elemento estruturante, que aflige drasticamente a vida de 54%

dos brasileiros que nasceram com o estigma de serem negros. Não é à toa que os mesmos ainda são a parte da população mais afetada por uma série de consequências, que a fazem ser a mais violentada, em todos os sentidos da palavra.

Dessa forma, manifestações culturais de origem negra também são diariamente atacadas, por possuírem bases epistemológicas distintas de um padrão que comumente é denominado de universal, ou em outras palavras, eurocêntrico. Essas manifestações possuem, na verdade, um posicionamento estratégico na criação de “novos espaços de intermediação”. (SALLES, 2009, p. 10).

Como parte da cultura, as músicas de origem negra também carregaram ou ainda carregam um histórico de exclusão, claro que de maneira e circunstâncias diferenciadas. Desde o Samba, no início do século XX, até mais contemporaneamente o Funk, foram ou são alvos, de alguma forma, das consequências do racismo no país. No entanto, estes são herdeiros diretos de uma tradição diaspórica negra e importantes representações de uma “polifonia linguística e semântica” (GILROY, 2012, p. 160).

Mas como analisar e falar sobre essas músicas de uma forma diferente? De uma maneira que aborde características que as fazem necessárias para uma leitura sobre a dinâmica nacional e as marcas da escravidão. Para isso, esse texto pretende criar uma leitura sobre parte dessas manifestações musicais, mais especificamente o Funk, porém a partir de uma prática afrocentralizada. Ao entendê-lo como um retrato da sociedade brasileira contemporânea, que ainda busca solucionar seus problemas com a negritude, ou pelo menos parte dela. Assim, ao afrocentralizar essa análise sobre a produção musical negra e periférica, tal como o Funk se apresenta, se trata de indicar uma nova base discursiva e epistemológica, que se centraliza na

afirmação de um lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da

marginalidade e da alteridade frequentemente expressar nos paradigmas comuns da dominação europeia. (MAZAMA, 2003, s/p)

Contudo, o que se pretende com essa proposta é tornar essas inquietações um texto que minimamente reflita as demandas sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas que o Funk, como uma música de periferia de origem brasileira, desempenha no cenário atual. Uma sonoridade que exemplifica um novo movimento que se dá nas arestas do espaço social, uma “experimentação da cidade, do tempo-espaço, da vida vivida, do movimento e da ação, da estética e da ginga” (JACQUES, 2011, p. 20).

Para isso, será utilizada a música “Rap da Felicidade” dos MC’s Cidinho e Doca, criada em 1993, que se tornou um clássico do mundo Funk, pois foi uma das primeiras composições a ser reconhecida em todo o território nacional. Mais que isso, a felicidade torna-se uma importante metáfora para se discutir a centralidade da negritude funkeira, favelada e pobre.

Cabe ressaltar, que quando tratamos de uma prática afrocentralizada neste texto, é entendido que existem recortes e reenquadramentos dos estudos iniciados pelos estudiosos sobre Afrocentrismo, como Molefi Kete Asante, Ama Mazama e Cheikh Ana Diop, que são herdeiros diretos do Pan-africanismo. É certo também que não existe apenas um jeito de vivenciar a Negritude; esta só pode ser analisada a partir do prisma da multiplicidade, como é a realidade do Brasil negro, que tem dimensões continentais, e conseqüentemente, variedades de dinâmicas raciais,

No entanto, esta ação discursiva é um pequeno exercício para empreender o Funk como uma estratégia de criatividade e performance negra, que permite, ao mesmo tempo, a tentativa de descolonizar os pensamentos, que há muito tempo se manteve intacto, dentro de uma perspectiva eurocêntrica. Por isso, esse exercício é mais que necessário, é obrigatório.

Prática afrocentralizada

Conforme já mencionado é pretendido discutir como é possível construir uma leitura afrocentralizada de manifestações musicais contemporâneas, como é o caso do Funk Nacional. Apesar do verbo afrocentralizar remeter inicialmente a um aspecto singular, como se apenas existisse um jeito de ser negro; aqui se trata de trazer para o centro as relações raciais inseridas no ritmo em questão, que também é brasileira, pobre e favelada. É uma prática com erros e acertos, mas, antes de tudo, em constante movimento. Não seria diferente nesta proposição de texto, que tende a reenquadrar esses estudos a uma demanda específica.

Para isso, é importante conhecer os estudos afrocêntricos iniciais, que tem como seus principais nomes Molefi Kete Asante, Ama Mazama, Cheikh Anta Diop, entre outros. Eles são as figuras responsáveis por difundir na academia, e também fora dela, um ideal afrocentrado nas relações sociais, bem como nos estudos universitários; ou seja, construir uma nova prática discursiva.

A ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita em base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Começamos com a visão de que afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agente de fenômenos atuando sobre a própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos. (ASANTE, 2009, p. 93)

Dessa forma, pensar em Afrocentricidade é criar um lugar consistente de afirmação das Negritudes, ao trazer para o centro as experiências e histórias dos povos marcados pelo signo da escravidão, porém rejeitando o estigma da marginalidade imposto

a eles. Mais que isso, a proposta afrocêntrica se refere à mudança do “modus operandi” de leitura, um pensar em uma nova episteme, que compreende o caráter cultural a partir da “moeda da diversidade” (YÚDICE, 2009, p. 13). Portanto, a mesma é uma crítica severa à dominação e hegemonia europeia e branca.

Então, o movimento afrocêntrico surge como uma possibilidade de reescrita da História Negra e sua dispersão ao redor do mundo. Bem como, com a preocupação da “presença, isto é, o direito de africanos a estar onde quer que estejam e a reivindicar a agência na localização, no espaço, na orientação e na perspectiva” (ASANTE, 2016, p. 11).

A discussão afrocêntrica ganha proporção em meados de 1960, com o objetivo de valorizar a cultura africana e seus deslocamentos no mundo. Alguns escritos foram fundamentais para alavancar esse processo, tal como “O Paradigma Afrocêntrico” de Ama Mazama de 1961, que introduziu e evidenciou os trabalhos de outros estudiosos, como os textos de Linda James Myers, C. Tsehboane Keto, Maulana Karenga e de outros autores.

No entanto, é com a publicação do livro “Afrocentricidade” de Molefi Kete Asante em 1980, que os estudos afrocêntricos ganharam uma maior relevância, pois suas postulações melhor sistematizaram essas práticas epistemológicas, ao trazer para o papel de protagonismo o africano. Antes de tudo, se refere ao questionamento em relação a localização psicológica do sujeito negro, a fim de saber qual é o local do mesmo: em posição marginal ou central.

Para isso, Asante postula alguns conceitos, que devem ser cumpridos com a finalidade de promover esse processo de descolonização das identidades negras. Dentre eles, estão os conceitos de agência, desagência e agente.

Agência trata da “capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço à liberdade

humana (...)” (GINO, 2018, p. 263). Ou seja, trata-se de criar formas de participação efetiva na sociedade. Já o termo desagência se refere à condição, infelizmente, atual de muitos negros no mundo, de exclusão histórica. Por sua vez, o agente se refere a qualquer pessoa que promova o processo de agência, os africanos que ajam diretamente contra esse processo de exclusão. É válido ressaltar que para o autor o termo africano pode ser remetido a qualquer negro do mundo, não somente aqueles que se localizem fisicamente no continente africano.

Ainda Molefi Asante construiu cinco passos para efetivar o projeto afrocêntrico. Dentre eles estão:

- 1) Interesse pela localização psicológica; 2) comprometimento com a descoberta do lugar do africano como sujeito; 3) defesa dos elementos culturais africanos; 4) compromisso com o refinamento lexical; 5) comprometimento com uma nova narrativa da história da África. (ASANTE, 2009, p. 96)

Dessa forma, com os escritos de Asante mantêm um compromisso com um novo tecido discursivo sobre as esferas de entendimento da negritude, a fim de proporcionar um caminho a ser trilhado em uma educação que respeite a ancestralidade, os elementos que são compartilhados por toda África e diáspora, que rejeite a manutenção de opressão africana ou que crie uma nova forma de contar a história, pensando na importância da palavra. Tudo isso a fim de fornecer, de fato, uma nova história do conceito amplo de África; uma cosmovisão, que reorienta “o viver africano, seu modo de organização social, seus valores e formas de ver e entender o mundo. “ (ROCHA, 2011, p. 33).

Por fim, cabe mencionar o importante papel do historiador, antropólogo, físico e político senegalês Cheikh Anta Diop, que mais debruçou nas origens africanas, com o propósito de afirmar seu lugar de relevância na produção de conhecimento. Para a conclusão

desse projeto, Anta Diop utiliza o Egito, como a primeira fonte de sabedoria ocidental, rejeitando o já conhecido lugar da Grécia. A sociedade egípcia africana concebida pelo autor é uma civilização negra, confirmando seu, já mencionado, caráter estratégico e criativo, que ao longo da história foi rejeitado. Assim, ao refazer o passado do povo negro, Diop se compromete com o projeto afrocêntrico, constituindo uma base sólida para a tão desejada nova prática epistêmica. Através da releitura do passado negro, o presente e futuro pode ser realizado de forma diferente, que prevê o empoderamento dos sujeitos africanos.

É válido ressaltar, esses estudos vêm de herança pan-africana, que expõem uma unidade dos discursos sobre África, ou melhor, sobre as diferentes Áfricas existentes. Talvez esse seja um problema conceitual, já que atualmente essa visão vem sendo inteiramente desconstruída. De fato, não existe apenas uma África ou mesmo diáspora, bem como um modo de vivenciá-la. Porém, essa proposição, como já foi mencionado, não pretende utilizar esses estudos dessa forma, mas como um parâmetro inicial e fundamental para entender a metáfora da felicidade no Funk nacional, como um aceno para uma mudança de visão, no que preze os resquícios da escravidão brasileira.

Esse segundo passo na composição dessa tessitura, é possível empreender a também denominada “*Música das Favelas*”, enquanto uma manifestação musical, sim, afrocentralizada, sob a lógica de “ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua” (GLISSANT, 2013, p. 48) e reavaliar sua condição no contexto social contemporâneo.

Funk: a batida afrocentralizada

O Funk é um dos gêneros musicais mais populares no Brasil, graças ao seu caráter estratégico e criativo. O ritmo foi e é capaz,

durante sua história, de reinventar-se inúmeras vezes e construir uma nova referência artística, já que relaciona questões importantes como a “musicalidade, oralidade e a performance” (LOPES, 2010, p. 20).

Como uma música originalmente de periferia, o Pancadão representa uma parcela da sociedade, que ainda vive sob vários estigmas: a negritude e a pobreza, por exemplo. Dessa associação, o ritmo teve, desde a sua chegada ao país, uma série de transformações que o faz um “objeto de uma solicitação forte” (BARTHES, 1988, p. 97).

Contudo, o Funk Nacional foi e é capaz de refletir seu espaço enunciativo, sua história e performance, ao tencionar o uso da língua em favor de uma forma nova de estruturação histórica e social, como bem aponta Paul Gilroy (2012):

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2012, p. 161)

Através dessa situação, proposta por Gilroy sobre a música do Atlântico, podemos associar a forma que o Funk vem construindo um novo tempo, ao atribuir uma potência diferenciada à palavra ao refletir as dinâmicas da periferia e sua condição socioeconômica.

Assim, ao pensar o Funk a partir de uma prática afrocentralizada não é tão difícil como se imagina, pois trata-se de criar uma episteme libertadora, que prevê uma nova forma de entender todos os aspectos da negritude, porém sob a lógica da criatividade e da estratégica.

Para isso, serão realizadas algumas análises que levarão em consideração um clássico do mundo funk, uma música que faz parte do imaginário e da história do ritmo. Essa canção foi criada no final dos anos de 1990 e lembrada até hoje. Esta escolha é importante para este texto, pois de algum jeito ela tem um caráter de representatividade forte de toda a história do Funk no país, demonstra como é possível viver na favela sem esquecer das coisas positivas que a rodeiam, não o que o senso comum acostumou lembrar-nos. A composição escolhida é “Rap da Felicidade” dos MC’s Cidinho e Doca. Esse funk deve ser visto como um lugar de contraste em relação às marcas deixadas pela escravidão, procurando uma revolução também através da língua, ao subverte-la e criando uma conexão direta com a ancestralidade africana, voltando ao conceito postulado por Molefi Kete Asante.

A partir da premissa apresentada acima, a “felicidade dos mc’s” é reflexo de uma série de estratégias que tem a função de refletir, consciente ou não, do papel do negro, pobre e favelado, apontando para a construção do conceito de agência afrocêntrico, além de expor as mazelas do racismo no país. Com isso, o texto em questão se assume em forma memorialística, ao reviver a vida de muitos brasileiros, que viviam e ainda vivem sob vários estigmas sociais.

O fato de ter sido criada em 1993 e difundida maciçamente para o mercado fonográfico em 1995 é muito importante, pois demarca um clima de um “novo armistício cultural” na cena social brasileira, em relação ao ritmo. Situação essa diferente de 1992, com o famoso arrastão na Praia do Arpoador.

É justamente desse período que o “Rap da Felicidade” faz parte. No entanto, o mesmo remete a um discurso que explode ao ser falado, sobre as opressões sofridas desde a formação do país; e conseqüentemente, uma fala que representa o orgulho de ser funkeiro e tudo o que isso significa na sociedade brasileira.

Por volta de 1995, paz era, havia muito tempo, uma palavra engasgada nas gargantas dos moradores da Cidade de Deus, em sua maioria

trabalhadores que se dependuravam nos ônibus ainda de manhã cedo e voltavam para casa tarde da noite, esperando a companhia da família e dos amigos, um pouquinho de distração e, quem sabe, um sono tranquilo. Mas logo a voz dessa população se faria ouvir por todo canto da batida de um dos funks que ganharam o país naquele ano: o “Rap da felicidade”, gravado por uma dupla de artistas crias da área, Cidinho&Doca. (ESSINGER; 2005, p.140)

Através desse discurso recuperamos uma série de vestígios, que estavam guardados em uma memória coletiva, daqueles que vivem na favela e compartilharam o mesmo histórico de opressão. São vestígios que através da palavra escrita ganham força alegórica e assumem uma forma de representação do mundo e da linguagem. Há uma falta impressa em todo o “percurso” da letra de Funk; algo que se perdeu, agora está sendo construído por meio da lembrança pública. Lembrança esta, que faz parte de um projeto de revisão epistemológica, constituindo “novas relações de poder” (FOUCAULT, 2018, p. 28). Algo estava “engasgado” e agora podia ser falado, comprometendo, de maneira indireta, com os cinco passos de Asante.

Eu só quero é ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci/
é/ e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar/
Fé em Deus... DJ/ Eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente na
favela onde eu nasci, é/ E poder me orgulhar/ E ter a consciência que
o pobre tem o seu lugar/ Mas eu só quero/ é ser feliz, feliz, feliz, feliz,
feliz/ Onde eu nasci/ Ham.../ E poder me orgulhar/ E ter a
consciência/ Que o pobre tem o seu lugar (CIDINHO E DOCA,
1994).

O refrão torna-se um clamor dessa situação: uma busca pela felicidade dentro da favela, em vez de buscá-la em outros lugares. Assim, há uma desconstrução do “mal-estar” sempre posto ao lado do morro (o lugar de origem), mas um lugar também de alegria. Há

um resgate memorialístico do Funk Raiz, aquele que faz parte do período antes arrastão; que foi um dos grandes responsáveis por sua perseguição no cenário nacional. Dessa forma, ao passo que o refrão é declamado vai sendo construído um acordo de legitimidade dessa diáspora brasileira, uma nova narrativa consciente do lugar do negro/funkeiro/favelado/pobre. Tudo isso é afirmado e abençoado pela imagem de um Deus, que não necessariamente tem as mesmas características da tradição judaico cristã, mas uma entidade mística que entende esse eu-lírico afrocentralizado, dando-lhe força para continuar sua caminhada linguística.

É importante destacar que esse movimento exposto acima, faz dessa composição, bem como de outras semelhantes, uma negação veemente do lugar de um saber dominado, como é proposto por Michel Foucault em a “Microfísica do Poder”:

(...) por saber dominado se deve entender outra coisa e, em certo sentido, uma coisa inteiramente diferente: uma série de saberes que tinham sido desqualificados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes do nível requerido de conhecimento ou cientificidade (FOUCAULT, 2018, p. 266).

Trata-se, na verdade, do contrário. A partir desse trecho inicial é concebido um questionamento desse lugar de dominação, e assim, conquistar as desejadas tranquilidade e felicidade, e ao mesmo tempo, que pede também por políticas públicas em seu lugar de vivência. Ou seja, tudo isso é transformado em um grito de guerra, ao não permitir a adequação a uma hierarquia historicamente construída por senhores brancos do asfalto.

Portanto, a consciência se torna o princípio ativo principal para o resgate da centralidade do discurso negro; será ela capaz de desconstruir o imaginário que o pobre tem para o público em geral, revertendo a tristeza em felicidade. O “andar” (descrito no refrão) vai além de um simples deslocamento, mas de um

trânsito (agora “permitido”) em toda parte da cidade, livre das amarras da cidade dividida; permitindo a realocação psicológica e física desse eu-lírico afrodiaspórico. Esta simbologia é muito significativa para toda compreensão do cenário histórico que as galeras do Funk ocupam.

Assim, o início do Rap torna-se uma ferramenta para que esse orgulho não seja esquecido e, assim, vivenciado. Ou seja, há uma estratégia de sobrevivência de rememoração pública, tendo a real consciência do lócus de enunciação do pobre; sem o medo de esquecer da realidade da favela. De acordo com Andreas Huyssen há estratégias de rememoração pública:

A minha hipótese aqui é que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada. O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. (HUYSEN, 2000, p. 20)

Então, é através dessa música que esse desejo de ancorar no mundo fraturado se faz. O desejo de reconhecer um mundo diferente da opinião pública; ao conceber as classes subalternizadas como produtoras de cultura, e conseqüentemente, de Literatura e de vida plena. Ao construir essa memória coletiva há a exposição de uma falta remanescente que reside na palavra escrita, uma força alegórica que imprime o engasgado na garganta; que se inicia no refrão e dará continuidade no restante da música.

A presença dos “Rap’s” no cenário do Funk, como é o caso em questão, demarcam a posição do negro e favelado na sociedade brasileira; relendo o “mal-estar” tão atribuído às periferias e o transformando em uma força discursiva, também afrocêntrica. Essas composições são uma forma de descarregar todo o preconceito e todo o estigma que o funkeiro carregava e ainda carrega consigo.

Tentando um último diálogo com o asfalto, tornando-se um funk consciente de sua marca e seu desenvolvimento no trânsito entre a “Cidade Partida²”.

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer com tanta violência eu sinto medo de viver, pois moro na favela e sou muito desrespeitado/ a tristeza e alegria que caminham lado a lado/ eu faço uma oração para uma santa protetora/ mas sou interrompido a tiros de metralhadora/ enquanto os ricos moram numa casa grande e bela/ o pobre é humilhado e esculachado na favela/ já não aguento mais essa onda de violência/ só peço à autoridade um pouco mais de competência. (CIDINHO E DOCA, 1994)

A letra acima relata todo um histórico da favela e como a mesma está marcada pela violência, aspecto este importante para se entender o funcionamento da sociedade brasileira. Será a violência o caráter fundamental para a leitura dessa composição como um discurso sobre a experiência memorialística. Há aspectos que sucumbem a forma de conceber a vida da favela; “silêncios” (ausências ou faltas) que estão inseridos nesse relato. Ou seja, são suspensões de pensamentos que nos fazem refletir sobre a contemporaneidade e seus paradoxos, no que condiz a questões da subalternidade.

A partir do excerto acima, podemos relacionar como o silêncio, já mencionado, está inserido na órbita da linguagem. A diferença social é vista a partir da voz do subalterno; aquele que exige das “autoridades um pouco mais de competência” em relação aos inúmeros problemas existentes nas periferias, especialmente a violência que tanto os atingem. Ao expressar sua revolta, as marcas que foram silenciadas por um longo tempo são trazidas à tona. Há um ressentimento, conflito característico do homem contemporâneo, incluso na escrita como um mecanismo de defesa. Como bem aponta Maria Rita Kehl (2011, p. 13) em *Ressentimento*:

A atualidade do tema do ressentimento é clínica e também política. O ressentimento é uma constelação afetiva que serve aos conflitos característicos do homem contemporâneo, entre as exigências e as configurações imaginárias próprias do individualismo, e os mecanismos de defesa do *eu* a serviço do narcisismo. A lógica do ressentimento privilegia o indivíduo em detrimento do sujeito, e contribui para sustentar nele uma integridade narcísica que independe do sucesso de seus empreendimentos. (...) Ressentir-se significa atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar.

Dessa forma, a letra destaca a maneira que o ressentimento é encarado pelo viés do olhar do pobre, preto e favelado. Aquele que não é espelho do “eu” hegemônico, que vive fora de um centro também hegemônico e não é compreendido pelos que estão “dentro” do mesmo, passando por um corpo estranho. O ressentimento é produto de vários anos de opressão, compartilhado por inúmeros ou senão milhões de residentes de periferias de todo o país. Desta vez o subalterno assume a posição de fala e faz dessa crítica não uma mostra narcísica, mas um tratado coletivo.

Os dois polos convivem não somente no mesmo plano social, mas também no linguístico. “A tristeza e a alegria” vão além de dois sentimentos que se opõem, mas de elementos discursivos que desenham toda a composição, ao mostrar os diversos caminhos que as periferias podem proporcionar: o mal e o bem-estar. No entanto, há uma posição bem marcada, ao insistir ao Estado por ações políticas e sociais efetivas nesta parte da cidade.

Então, nesta parte da composição novamente é resgatada a figura religiosa, com fonte de proteção e salvação. Ao fazer “uma oração para uma santa protetora”, além de serem destacadas as falhas das políticas públicas na favela, motivo do apego com a santidade e mesma se tornar o escudo para os tiros; também aponta para a importância do divino como símbolo de uma nova prática de

vivência, uma criação de subversões do triste cenário visado. A oração é uma estratégia alegórica, ao reconstruir algo que havia se perdido; ao “dizer uma coisa para significar outra” (BENJAMIN, 1963, p. 37). A verdade será construída para mediar as ideias e os fenômenos na conjuntura do “mundo periférico”.

Por conseguinte, há também uma tentativa de estabelecer um diálogo com a indústria fonográfica da época; ao fazer parte de seu crescimento, mesmo que de maneira indireta. Porém, novamente a marca da violência tenta impedir o trânsito neste território, o que é exemplificado pelas proibições que ocorreram na década de 1990. A reterritorialização, e conseqüentemente, sua expansão depende de uma inédita mirada sobre o ato de fazer política. Mesmo que reste uma esperança na figura do executivo, a real mudança epistemológica se dá pelas mãos soberanas e democráticas do povo. Assim, desta atitude surge a descoberta do lugar de sujeito desse eu-lírico, que não mais está sozinho, mas acompanhado por seus iguais: pretos, pobres e favelados. Essa “força” do penúltimo verso representa o ato de resistência e ação coletiva, associado justamente ao verbo fazer conjugado na primeira pessoa do plural do futuro do indicativo, expondo a afirmativa e persistência de todas as ações propostas, como o lugar da bonança. Fato este que pode ser visto no restante da composição abaixo:

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar/ Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar/ Ficar lá na praça, que era tudo tão normal/ Agora virou moda a violência no local/ Pessoas inocentes, que não têm nada a ver/ Estão perdendo hoje o seu direito de viver/ Nunca vi cartão-postal que se destaque uma favela/ Só vejo paisagem muito linda e muito bela/ Quem vai pro exterior da favela sente saudade/ O gringo vem aqui e não conhece a realidade/ Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco/ E pobre na favela, vive passando sufoco/ Trocaram a presidência, uma nova esperança/ Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança/ O povo tem a força, só precisa descobrir/ Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui (CIDINHO E DOCA, 1994).

Contudo, a primeira e mais comum leitura que pode ser realizada através do “Rap da Felicidade” parte da lógica da falta: de políticas públicas e de visibilidade social, por exemplo; que prevê a violência como um elemento sócio discursivo, presente em toda a música. Ou seja, esta violência é simbólica que se apresenta pela recusa de uma voz subalterna de se expressar e agir em favor de uma política de bem-estar. Nosso histórico enquanto nação reafirma essa condição quase que diariamente.

Essa violência, suscitada na letra, assume inúmeros significados, que são determinantes igualmente para o desenvolvimento das mídias e forma que elas funcionam nas sociedades contemporâneas, como é apontado em *Criminalidade Urbana e Violência: o Rio de Janeiro no contexto internacional* (1993):

Uma peculiaridade do tratamento usualmente conferido pela mídia à “violência”, sobretudo pela formada criminalidade urbana, reside na supressão da temporalidade, a não ser quando ligada exclusivamente à lógica interna de determinada narrativa dramática (como ilustram os casos “seriais” ou a elaboração serial – tipo folhetim – de crimes sequenciais). Claro, se a mídia é produto diário e tem de “redescrever” a véspera para dar sentido ao presente imediato, situando-o em certas escalas de tempo e do espaço – escalas com que operam as linguagens disponíveis para cada um dos meios de comunicação -, seus objetos serão cenas contingentes, capazes de dramatizar possibilidades extremas ou ordinárias (conforme o veículo e o *ethos* de seu público) da vida humana, especialmente da experiência coletiva, a qual, sempre, enquanto notícia, nos ultrapassa; sendo, todavia, trivial – se não for sua negação, seu avesso: o perverso, o extraordinário, o transcendente, o singular (SOARES et al., 1993, p. 94)

A partir dessa premissa, a violência tem um papel muito importante em toda a composição, pois a partir dela dramatizamos todo o relato coletivo sobre as periferias urbanas brasileiras. A linguagem recorre a mesma para operar na constituição dos significados recorrentes às favelas. A “vida humana”, de acordo com

a música, é perpassada pela experiência da realidade urbana, pensada através da criminalidade existente no plano social e linguístico, situando no tempo e no tempo em questão.

Então, a diversão, de acordo com a música, só será vivenciada se o grupo hegemônico (incluem a classe alta e o governo) propiciá-la aos “favelados”; já que as “pessoas inocentes estão perdendo seu direito de viver”. Ao contrário, a sociedade tem se mostrado preconceituosa com as minorias, principalmente no que se refere às questões raciais. Problema este que está diretamente ligado à desigualdade histórica entre brancos e negros, principalmente no que se diz o negro, pobre e favelado. O eixo central da música é a representação que a persona faz de si mesmo e também da experiência com o corpo, difundindo tudo em linguagem.

No entanto, a segunda leitura sobre a música remete a uma nova dimensão de reescrita de parte da história negra que se centraliza no mundo funkeiro nacional. Dessa forma, o discurso depreende uma nova maneira de encarar a sociedade e suas especificidades; que está entrecortada pelo fio da presente globalização, que alcança o subúrbio carioca. A experiência da discriminação é comparada à simbologia da tempestade, e assim, ao um caráter negativo, relacionado também aos acontecimentos referentes ao desenvolvimento, execução e difusão do Funk Nacional no país. Porém, o que se procura é justamente o contraponto dessa situação, ou seja, a bonança para toda a comunidade. E assim, a voz que fala, clama por ações coletivas em favor de melhoras estruturais no lugar. O povo, então, é a força discursiva para a mudança tão quista a todos; mobilizando às atitudes que constituem em ações práticas da favela para a própria favela, contrariando as ações que deveriam ser feitas pelo governo.

A construção da Felicidade na composição é um paradigma em movimento, pois a reivindica como forma efetiva de vida em um lugar que normalmente é descrito pela tristeza; ao mesmo tempo que encadeia um plano linguístico, social e também literário. Ao recuperar

o que foi esquecido, a persona constrói um discurso destrutivo (de maneira mais positiva possível) que choca os olhos e ouvidos de uma plateia acostumada com água de coco e residente da zona sul carioca; situação ocorrida igualmente no restante do país.

A canção propicia o aparecimento de uma cosmovisão, que tenta redefinir parte das diversas identidades afrodiáspóricas na contemporaneidade brasileira, que vê na figura do funkeiro/eu-lírico não um simples cantor de um ritmo, mas um possível porta-voz de uma coletividade, que clama por seu direito à existência e de seu povo.

Reflexões conclusivas

O Funk, de fato, é um gênero musical que mais se reinventando ultimamente, construindo uma nova territorialidade no país, ao centralizar na figura, principalmente, do pobre, negro e favelado seu discurso de existência. Consequentemente, o “Rap da Felicidade” consegue exemplificar essa dinâmica, ao tentar construir a felicidade como um espaço de fala na periferia.

Não é à toa que até hoje essa música se faz presente no cenário da música brasileira, das maneiras mais diferenciadas possíveis, influenciando o próprio ritmo ou muitos da cena fonográfica nacional contemporânea.

Em 2004, um dos gigantes da MPB e dos mais ativos árbitros do *bom gostismo*, Caetano Veloso, comentou em entrevista: no que dependesse dele, o “Rap da felicidade” seria um dos funks a ter vaga garantida na história da música brasileira. “Quando apareceu aquela música, ‘Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu *nasci*...’ que ele fala *nasci*, que é um negócio de carioca que é mostrar que sabe que tem um S na palavra -, dali em diante estava começando a haver essa produção caseira quase de música para suprir os bailes funk, feitas aqui mesmo no Rio. E daí aparecem coisas incríveis”, disse. Um ano antes, em entrevista

para o livro, Marlboro comentara: “Essa foi uma música muito feliz, por conta de ser uma reivindicação, de falar do que está se passando com a galera. Ela retrata bem a diferença social, a reivindicação de integração. O ‘Rap da felicidade’ é o cartão-postal do movimento. (ESSINGER; 2005, p.141)

Mais que isso, o “*Rap da Felicidade*” de Cidinho e Doca coloca em prática, indiretamente, os postulados dos estudos afrocêntricos, claro que readequado ao contexto nacional, sob as diversas possibilidades do que é ser negro no Brasil. No entanto, mantêm-se a preocupação com o caráter de relocalização física, psicológica e social do ser residente na diáspora.

Essa construção da felicidade deve ser encarada como um caminho para a mudança epistemológica, que coloca o negro/funkeiro, neste caso, agente “ de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos. “ (ASANTE, 2009, p. 93), como aqui já foi citado anteriormente.

Portanto, essa leitura tentou se fazer por meio do desejo de minimamente representar as novas percepções de mundo e de vida, que se baseiam em uma narrativa de empoderamento negro, através da busca da felicidade consciente e coletiva.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade*: Notas sobre uma posição disciplinar. In.: L. Nascimento (org.). *Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

_____. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental*: Introdução a uma ideia. *Ensaios Filosóficos: Volume XIV*, Dezembro, 2016.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- CIDINHO E DOCA. *Rap da Felicidade*. Single, Columbia, 1994.
- ESSINGER, Silvio, Batidão: *Uma história do Funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GINO, Mariana. *Paradigmas Afrocentricos: intelectuais e a escrita da história da África Negra*. Revista da ABPN, v. 10, n. 25, mar – jun 2018, p. 248 – 270.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- LOPES, Adriana Carvalho. *“Funk-se quem quiser”*: no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2010.
- MAZAMA, Ama. *The Afrocentric Paradigm*. Treton: Africa World Press, 2003.
- ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho. *A Pedagogia da Tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Paideia, ano 8, n. 11, jul – dez, p. 31 – 52.
- SALLES, Ecio. *Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- SOARES, Luiz Eduardo; SÉ, João Trajano Sento; RODRIGUES, José Augusto e CARNEIRO, Leandro Piquet. *Criminalidade Urbana e Violência: o Rio de Janeiro no contexto internacional*. Seminário Mídia e Violência. Rio de Janeiro, Hotel Glória, junho, 1993.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: Usos da cultura na era global*. Tradução por Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Nota

² Termo retirado do livro de mesmo nome de Zuenir Ventura, associado ao estudo da sociologia urbana, principalmente em relação a cidade do Rio de Janeiro.

Recebido em 12/09/2019

Aceito em 30/11/2019