

ISRAEL JOSÉ DE OLIVEIRA

**DO ANTROPOLÓGICO AO ANTROPOFÁGICO**  
Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto

Rio de Janeiro – RJ  
2007

## FICHA CATALOGRÁFICA

048 Oliveira, Israel José de.

Do antropológico ao antropofágico: Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto / Israel José de Oliveira. - Rio de Janeiro: UFRJ / Escola de Comunicação, 2007  
109 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

Orientador: Mohammed ElHajj

1. Mediação Social. 2. Afro Reggae. 3. Favela. 4. Arte e cultura.  
5. Título. I. ElHajj, Mohammed. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro Escola de Comunicação. III. Título

CDD 780.420

**ISRAEL JOSÉ DE OLIVEIRA**

**DO ANTROPOLÓGICO AO ANTROPOFÁGICO**  
Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), para obtenção do grau de Mestre em Comunicação, com concentração em Mídia e Mediações Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Mohammed ElHajj  
Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja  
Coutinho

Rio de Janeiro – RJ  
2007

ISRAEL JOSÉ DE OLIVEIRA

**Do antropológico ao antropofágico**

Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Rio de Janeiro, 09 de março de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mohammed Elhajj  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profª. Dra. Ana Lucia Silva Enne  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Aos meus pais, polifonia inesgotável de zelo, saudade e fé.  
Juvenal Barreto e Shirley Broxado, a bênção!

## AGRADECIMENTOS

A Moha e Eduardo. Cada um ao seu modo pôde manter o rigor da orientação sem nunca perder o horizonte da cordialidade e da alegria, fontes de inspiração.

A Raquel Paiva, pela ancoragem ao meu barco.

A Fayga Moreira, minha amiga, irmã e companheira, pelos conselhos, pelas sucessivas leituras e, sobretudo, pelo amor suave.

Aos professores Muniz Sodré, Ana Paula Goulart, Janice Caifa, Marialva Barbosa, Ana Enne, Michael Herschmann e Liv Sovick pelos cursos sempre transbordantes de informação e referências para a pesquisa e para a vida.

Aos colegas do Mestrado, em especial os mais próximos, pelas trocas ricas e descontraídas.

Aos profissionais da Secretaria do Programa de Pós-Graduação da ECO, sempre com um toque de calma em meio à aflição burocrática.

Parte desta pesquisa contou com apoio, por meio de bolsa, do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), a quem agradecemos.

## RESUMO

OLIVEIRA, Israel José de. **Do antropológico ao antropofágico: Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto.** Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Essa dissertação procura refletir sobre a mediação social estabelecida entre o morro e o asfalto – através da arte e da cultura – na cidade do Rio de Janeiro. Tendo como objeto de estudo o Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR), nossa análise é focada principalmente na música como expressão narrativa, que busca manter viva a memória da chacina de Vigário Geral e estabelecer novos regimes de pertença, de sociabilidade e socialidade do saber, o que tem resultado num levante cultural promovido pela aproximação dos movimentos culturais periféricos com o chamado Terceiro Setor, a partir dos anos noventa. Realizada durante os anos de 2005 e 2006, a pesquisa de campo aborda as múltiplas transformações do espaço público, a exclusão social gerada pela globalização do mercado e as novas formas de assistência destinada aos sujeitos “desfiliados”, por meio da racionalidade econômica da Responsabilidade Social Empresarial que procura operar o diálogo sociocultural entre o centro e a periferia.

Palavras-chave: *Mediação Social, Favela, Arte e Cultura.*

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Israel José de. **Do antropológico ao antropofágico: Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto.** Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

*This thesis proposes a reflection on the social mediation established between the official city and the slums, happening through the arts and culture, in the city of Rio de Janeiro. Presenting the Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR) (“Afro-Reggae Cultural Group”) as its primary study object, our analysis is especially focused on music as a narrative expression, that strives to keep the memory of the Vigário Geral slaughter alive, and to establish new expressions of social belonging, of sociability and socialization of knowledge, which has resulted in cultural uprising, fueled by the rising proximity of suburban cultural movements and the so-called Third-Sector from the 1990’s on. The field research, performed through the years of 2005 and 2006, portrays the multiple transformations of the public spaces, the social exclusion caused by market globalization, and the new forms of assistance, destined to the disowned and needed subjects, through the economic rationality of – Enterprise Social Responsibility – that seeks to operate the socio-cultural dialogue between center and periphery.*

*Key-words: Social Mediation; Slum Quarters; Art and Culture.*



## SUMÁRIO

1. Introdução e metodologia de pesquisa	11
2. Entre o morro e o asfalto: fronteiras e mediações do cultural periférico	24
2.1. A periferia e o centro	24
2.2. A centralização da periferia	28
2.3. Responsabilidade Social Empresarial e Terceiro Setor	33
2.4. Política, cidadania e consumo	41
3. Narrativas e pertença: o Afro Reggae e a construção de seus “lugares de fala”	48
3.1. O acontecimento e suas significâncias	48
3.2. A chacina e a vontade de Vigário Geral se significar como Favela	53
3.3. Música e narrativa	57
3.4. Arte e cultura: negociando com o futuro	65
4. O tambor e o devir: linguagem e subjetividade na mediação com a polícia	73
4.1. Sujeito e enunciação	73
4.2. A sincopa, o jovem e a polícia	78
4.3. A dimensão subjetiva do diálogo	84
5. À guisa das considerações finais – para não concluir	89
6. Referências Bibliográficas	106

*A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance, a segunda. A primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda começa a mentir na própria intenção. Uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradas, que mentem à inerência da fala; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve.*

Fernando Pessoa, in *Livro do Desassossego*.

## 1. Introdução e metodologia da pesquisa

É noite de espetáculo. As luzes se apagam e, no palco do Circo Voador, surgem uns jovens com fisionomia firme e tambores em riste, prontos para comemorar os 13 anos de fundação do Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR)<sup>1</sup>. Com uma platéia completamente tomada por pessoas de várias partes da cidade, os jovens artistas dão os primeiros açoites nos instrumentos, e com uma batida forte e vibrante, convidam os espectadores a se renderem com entusiasmo à dança que vem do palco.

Donos de ritmos peculiares, tirados de tambores ou de latas de tinta, e de uma performatividade que busca no corpo uma cumplicidade com a vibração da música, bem parecidos com o trabalho desenvolvido pelo Grupo Olodum da Bahia, aqueles artistas são do próprio Afro Reggae. Ao longo do tempo, eles se profissionalizaram, ganharam reconhecimento e “colocaram o pé na estrada”, para se apresentarem em várias casas de espetáculo do Rio de Janeiro, de outros estados brasileiros e de vários países mundo a fora. Ou seja, foram, literalmente, “da favela para o mundo”<sup>2</sup>.

Embora seja um dos pioneiros, o Afro Reggae não está só nesta nova cena em que despontam vários artistas vindos das favelas, pelo contrário, ele se junta a tantos outros grupos culturais que vêm agitando a vida cultural do Rio de Janeiro, nos últimos 10 anos. Essa ebulição oriunda das periferias da cidade não se restringe à música; envolve o teatro, a dança, o cinema, as artes plásticas, fotografia,

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho, as referências podem ser feitas ao Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR) ou simplesmente Afro Reggae – natureza jurídica do grupo, que é uma Organização Não-Governamental (ONG) –, ou ao AfroReggae que é o nome da banda formada por jovens oriundos do GCAR.

<sup>2</sup> Título do livro de JOSÉ JÚNIOR, diretor do GCAR.

comunicação etc. provocando, como bem definiu o jornal O Globo, uma “virada cultural carioca”, na qual “o morro pede passagem”<sup>3</sup>.

Não era a primeira apresentação do GCAR que pudemos apreciar. Mas, nessa e em tantas outras, no palco ou na TV, o poder de sua comunicação é inconfundível e produz diversas vibrações, não apenas pela qualidade musical, a vitalidade dos corpos dos jovens artistas, como também pela proposta de trabalho que o Grupo procura desenvolver, na interação com as comunidades em que atua, numa espécie de sedução de jovens pobres por meio da arte e da cultura.

A pesquisa, portanto, enveredou pelas vias de compreensão do seu fazer artístico e as circunstâncias sociais que possibilitam a emergência de grupos como o Afro Reggae, que têm na arte e na cultura as principais ferramentas de mediação social. Mas, se ali estava a parte mais significativa dos atores sociais desta pesquisa, a delimitação do que ela pretendia abordar ainda era um desafio. A problematização que impulsionou a pesquisa foi:

- a) Como a comunicação de massa articula o espaço público e a política?
- b) Quais elementos possuem a arte e a cultura para exercerem o papel de ferramentas de mediação social entre o morro e o asfalto?

Nosso primeiro desafio se deu principalmente pelo fato de ter que determinar cortes numa temática em que a principal questão era a mediação – ou seja, um campo “constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade” (MARTIN-BARBERO, 2003 p. 274).

A análise de um processo mediativo é problemática porque, embora se perceba que ele está em determinada situação, sua compreensão precisa ir além do

---

<sup>3</sup> CEZIMBA, Marcia. O Morro pede passagem. O Globo, Rio de Janeiro, 4 de junho de 2006. O Globo Revista.

que a “engrenagem” ritualística que o encontro intergrupal pode transparecer. Ou seja, que o Afro Reggae é um agente de mediação entre o “morro” e o “asfalto” não deixa dúvida, mas os processos utilizados e os efeitos produzidos por ele carecem de um olhar mais aprofundado para chegarmos a alguma compreensão mais precisa.

Assim, a primeira resposta que a pesquisa procurou no campo empírico foi em que consistem as mediações, onde se localizam, com que objetivos elas são produzidas e que efeitos são capazes de gerar para dentro e para fora das comunidades em que estão inseridos os grupos sociais periféricos.

Isso equivale a dizer que o foco de observação precisou alargar ao máximo para capturar aquelas operações que, embora possam parecer periféricas à compreensão, num primeiro momento, no fundo, fazem parte das mesmas conexões do objeto investigado. Desta forma, se uma apresentação na TV ou uma entrevista aprofundada com determinada personagem da pesquisa podiam apontar caminhos de estudo, também os blogs com suas escritas livres, os folhetos de promoção das instituições, os banners e cartazes de divulgação de discos e produtos ditos periféricos também ajudavam a fundamentar as assertivas dos desejos mediativos ali expressados.

É da natureza da mediação operar por fluxos que são híbridos, cheios de curvas e recortados por instrumentos rígidos de racionalidade, mas também de meandros flexíveis de afetividade. Todos esses traços, embora possam soar aos ouvidos como uma interação entre a técnica e a subjetividade humana, na verdade, fazem parte das estratégias socioculturais de integração dos grupos sociais, seja nas trocas simbólicas ou nas negociações objetivas, já que ambas são produtivas de sentido.

Da percepção empírica à escrita dos processos das mediações existem distâncias longas, pois, embora se possam fazer algumas dicotomias para oferecer maior rigor didático, como aparece em tantos estudos, nem sempre se consegue dar conta dos fluxos mediativos parecidos com as formas como eles se processam. Por isso, procuramos – sempre que possível – analisar as questões dentro de sua globalidade, com suas várias ramificações, tentando demonstrar que as ações, ainda que pareçam sintéticas, são recortadas por nexos nem sempre nominados, mas que clamam por um lugar na arrumação da escrita argumentativa, para torná-la mais rica.

Como pondera Velho (2004), ao mesmo tempo em que é fundamental determinar alguns recortes simbólicos que possam ajudar a cotejar um campo semântico de pesquisa, é preciso entender que a grande marca das sociedades complexas, como a nossa, são não somente as conexões visíveis, mas também aquelas não-nomeadas que se estabelecem entre os grupos sociais.

As relações visíveis aparecem, na maioria dos casos, nos discursos dos entrevistados (quando ainda estão vivos e podermos falar com eles). Suas falas procuram dar conta de histórias passadas, momentos marcantes, memórias pessoais e interações de diferentes naturezas.

Já as não-nomeadas precisam ser encontradas, nos subtextos, nas entrelinhas que são as formas encontradas pelo fazer humano para se organizar na corrente dos sentidos sociais que permitem mediar. Podem-se denominar essas relações de “polifônicas”, ou seja, dotadas de várias vozes, articuladas de diferentes formas de dar e receber - que alinhavam as diferentes táticas do fazer cultural no seio dos grupos sociais. Portanto, ao procurar as relações que compõem as mediações sociais, como as que estamos trabalhando, é preciso levar em

consideração essas duas conexões para evitar uma sutura entre os objetos e os contextos sociais nos quais estão inseridos. Sem isso a investigação poderia se distanciar daquilo que talvez mais influencia para que a mediação se constitua como tal.

Baseado num modelo de análise adotada por Mikhail Bakhtin, a perspectiva sociohistórica nos pareceu a mais adequada. Com isso, ao estar situada no âmbito das ciências humanas, a pesquisa procurou enfrentar as questões suscitadas sem fugir do emaranhado de significados que o fazer humano representa, tentando demonstrar suas formas de interligação e os efeitos desejados pelas mesmas.

O trabalho de Bakhtin, focando na teoria literária, ajudou-nos a direcionar a análise da mediação, principalmente pela sua preocupação com o diálogo, palavra que se encontra tão em voga atualmente, em especial nas favelas – territórios marcados por disputas das mais variadas naturezas: do mercado das drogas aos estudos e pesquisas, passando pelo trabalho de intervenção social promovido pelas Organizações Não-Governamentais, que integram o Terceiro Setor, como veremos neste trabalho.

Se Bakhtin esteve preocupado com as formas da interação e a importância de se conhecer os contextos e os sentidos em que a dialogicidade se estabelece, para promulgar a autonomia do sujeito, Michel Foucault procurou dimensionar as formas sociais que o ocidente estabeleceu para a adequação dos sujeitos às regras e normas sociais, principalmente, as coercitivas. Isso fez com que as duas teorias convergissem de forma a demonstrar como se estabelecem as ordens de sentido nas mediações sociais, e como as mutações de sujeitos e circunstâncias nem sempre rompem com velhos projetos hegemônicos de controle social.

Embora existam vários termos ou metáforas para dicotomias “cidade” e “favela”, preferimos adotar “morro” e “asfalto”. O morro foi um dos termos muito utilizados desde a “invenção da favela”, já no século XIX, para designar o cortiço, *locus* de pobreza, habitado por trabalhadores, vagabundos e malandros, considerados como perigosos e possíveis propagadores de epidemias, além de ameaça à ordem pública, à moral e aos bons costumes (VALLADARES, 2005).

Ao mesmo tempo, o morro ficou no imaginário da cidade do Rio de Janeiro como um lugar mais próximo da roça, de difícil acesso por pessoas, autoridades e serviços essenciais à qualidade de vida, como educação, saneamento básico, saúde, arte e cultura, ao mesmo tempo em que é visto como um território de táticas e reinvenções culturais, como o samba, por exemplo.

Fluído, o “asfalto” é a representação da agilidade, das transações financeiras, da circulação do capital, ponto de legitimação da cidade e seus fluxos de inovação e crescimento. Nele estão contidas as instâncias sociais que ritmam e controlam o tempo, para que o direcionamento sobre a metrópole seja efetivo. Uma imagem significativa dessa dicotomia demográfica para construir a estratificação da população urbana, por exemplo, é a demolição do Morro do Castelo, pela reforma do prefeito Pereira Passos, para expandir a cidade, deixando-a mais plana, enquanto que os moradores menos nobres que ocupavam o centro da cidade eram forçados a ocupar o Morro da Providência, no início do século XX.

Desde a sua gênese, o morro era o lugar onde a intelligentsia não ia, mas tinha notícias por meio dos seus primeiros mediadores: os higienistas, sanitaristas e jornalistas. Especialmente os jornalistas tinham a função de traduzir os hábitos e costumes daqueles que viviam à margem da cidade, para que as autoridades pudessem intervir nas suas problemáticas.



Assim, embora os termos favela, comunidade, periferia ou morro tentem sintetizar os hábitos e costumes de uma vasta população que vive à margem do asfalto, é preciso deixar claro que não se trata de algo homogêneo, pelo contrário, são realidades bastante heterogêneas e históricas, ou seja, mudam-se os atores sociais, as mediações e as formas de intervenção e controle social. No caso desta pesquisa, fixamos a análise no período que começou no início dos anos 90, quando há a intensificação do narcotráfico nos morros cariocas, exigindo uma postura do Estado e da Sociedade Civil, resultando na consolidação do Terceiro Setor no Brasil e em novas formas de intervenções sociais por meio das Organizações Não-Governamentais (ONG).

A principal novidade do Terceiro Setor é a vontade de agir de forma mais coordenada com empresas, governos e movimentos sociais<sup>4</sup>, trocando o paradigma da assistência pelo de sociabilidade (“*ensinar a pescar é mais importante do que dar o peixe*”), com vista a manter um nível mínimo de controle sobre a população pobre que cresceu assustadoramente com a globalização das economias e a livre circulação das forças de produção.

Contudo, ainda que pareça uma revolução associativa, como pensam alguns autores, o Terceiro Setor se constitui e se estabelece numa corrente de assistencialismo que vem desde a Idade Média (CASTEL, 1998). Portanto, ainda que possa soar como uma nova racionalidade econômica, na busca da inclusão social (filiação econômica e simbólica) dos sujeitos excluídos (“desfiliados”) pelas novas forças produtivas desterritorializadas, sua base conceitual e argumentativa carrega a vontade de mediar os riscos das relações sociais entre ricos e pobres. Voltaremos a isso.

---

<sup>4</sup> Essa preocupação tem a ver com as premissas de sustentabilidade econômica e social das ações empreitadas pelo Terceiro Setor, cuja base administrativa vem das teorias da Administração e do Marketing, como veremos mais adiante.

Socializar e/ou sociabilizar são as macro-funções dos agentes de medição que congregam o Terceiro Setor, no qual a arte e a cultura surgem como ferramentas principais. Para entender como isso se estabelece, passamos a acompanhar de modo especial a trajetória do Grupo Cultural Afro Reggae. Sua experiência nos pareceu bastante singular para entender principalmente os sentidos desses diálogos que os novos atores sociais procuram produzir. Mas outros discursos sobre periferia *versus* centro, favela *versus* cidade, inclusão *versus* exclusão, para ficar apenas em alguns, também foram importantes, já que fazem parte do repertório de uma rede complexa de trocas simbólicas que constituem os projetos do Terceiro Setor.

No morro ou no asfalto, onde quer que estejamos, nosso solo é a metrópole, esse centro gravitacional das transformações sociais, instância de controle de um espaço-tempo fundamental para buscar compreender as mediações socioculturais contemporâneas. Ela reproduz incessantemente diferentes jogos civilizatórios, cuja dinamicidade produz estruturações, estratificações e disputas que fazem emergir novas estratégias de negociação social.

Espaço público por excelência, a metrópole impõe formas, meios e instrumentos próprios de sociabilidade, fazendo com que seus moradores busquem maneiras de viver juntos, nos bons e maus momentos. Por mais fluídas que sejam as identidades, o espaço ainda é um conceito indispensável para entender os sujeitos históricos, que nada mais são, do que pessoas com as almas marcadas pelo chão que tocam. Foi de suma importância, por exemplo, a observação atenta das disputas de lugares de fala dos diferentes grupos culturais, como forma de estabelecer alteridades em meio ao anonimato que, em princípio, a cidade pode impingir.

É de mediações, mas, também, de “midiatizações” (SODRÉ, 2002) que são feitas nossas análises, não só porque os meios também são mensagens, como, de fato, as mediações atuais, na maioria das vezes, acontecem devido a um *ethos* mediatizador, que procura coletivizar as consciências humanas, em busca de um devir social unificado, para não dizer objetificado, cujo nexó é o dinheiro (BAUMAN, 2001 e SANTOS, 2006). Nesse sentido, a mídia de forma geral e a imprensa de modo especial foram imprescindíveis como atores e fontes para este estudo. Por isso, acompanhamos as notícias, debates, entrevistas, festas e programas de auditórios na tentativa de compreender melhor os jogos de sentido e as formas hegemônicas que os produzem.

Nesse sentido, vale ressaltar, não há aqui uma vitimação da cultura periférica em detrimento da centralizada, simplesmente porque elas acontecem em circularidade, por tensões e fragmentações, e também por conjugações de forças, daí o título desse trabalho. Entre o antropológico e o antropofágico procura dar conta de uma “metamorfose social” (CASTEL, Idem) em que não apenas os atores mudam, mas as vontades e os sentidos que os mobilizam também. Logicamente, eles não são dicotômicos e estanques, pelo contrário, se interconectam e se complementam nas análises que procuram “representar” a favela e nos projetos de sociabilidade que daí resultam.

Contudo, mais do que fazer uma dissertação a respeito dos parâmetros de análise da Antropologia ou da Teoria Literária, os conceitos antropológico e antropofágico são inspirações e formas de cotejamento da arte e da cultura como instrumentos de mediação. Certamente, um objeto de estudo vivo impõe uma alteridade, cuja síntese pode ser captada em um determinado momento da investigação, mas que não permanecerá estanque. Em nosso caso, essa alteridade

aparece na forma como a cultura periférica procura superar um momento antropológico, em que seus sujeitos eram mais textuais e apareciam com menos protagonismo do que pareciam ter, para estabelecer um espírito antropofágico em que, além de ser fonte de investigação, também possam protagonizar e escrever suas próprias histórias<sup>5</sup>, como tanto conclamam os grupos sociais.

As mediações acontecem de fora para dentro e de dentro para fora da favela, mas sempre haverá uma ponte simbólica na qual se estabelece o diálogo. Sem perder a dimensão hegemônica da cultura, esta pesquisa procura analisar os sentidos que produzem as mediações de dentro para fora do morro, ou seja, aquilo que é proposto pelo “narrador local” como forma de superação social.

No caso do Grupo Cultural Afro Reggae, nosso primeiro trabalho foi reunir o maior número possível de publicações já produzidas a seu respeito. Em seguida, passamos a acompanhar alguns shows realizados pela banda AfroReggae na cidade do Rio de Janeiro, levantar as notícias sobre o GCAR, além de dedicar um tempo à análise de seus produtos, de modo especial à produção fonográfica e cinematográfica.

Devido ao grande sucesso do Afro Reggae, as informações eram abundantes, mas bastante repetitivas, posto que pairam sobre uma história “oficializada” a respeito do Grupo. Mas como escreveu Bakhtin (*apud* FREITAS, 2002 p. 30), “toda compreensão representa a confrontação de um texto com outros textos”, pois “um texto vive unicamente se está em contato com outro texto”.

De certa forma, pesquisar já é confrontar, mas, além disso, também passamos a fazer entrevistas aprofundadas com algumas pessoas que participaram

---

<sup>5</sup> Não são poucas as ações empreitadas pelas favelas na tentativa de estabelecer meios comunitários de comunicação que possam refletir temáticas e agendas próprias, isso sem falar nos trabalhos de música, dança, artes plásticas, fotografia, teatro e cinema que assumem a função de narrativas do cotidiano dos territórios onde estão estabelecidos.

dos movimentos pós-chacina de Vigário Geral, em especial com aquelas ligadas diretamente à criação do Afro Reggae. Esse exercício ajudou-nos a esclarecer várias questões que, mesmo após a leitura de alguns trabalhos, ainda permaneciam incompletas nas formulações.

Como poderá ser percebido neste estudo, não tivemos uma preocupação com a reconstrução biográfica do Afro Reggae, como habitualmente se faz em textos dessa natureza. A historicização, no sentido de datas dos acontecimentos, só foi utilizada para efeito de compreensão de alguns fatos importantes, mas, no geral, procuramos aprofundar alguns tópicos que, dentro do recorte a que nos propomos, se mostravam mais coerentes. Isso ocorreu basicamente por duas questões: primeira, o objeto de estudo já tinha sofrido investigações de natureza histórica, principalmente por SANTOS (1996); JOSÉ JÚNIOR (2003); CRUZ (2004); segunda, mais do que a história particular do grupo, nossa preocupação é com o momento sociocultural que possibilita o surgimento de iniciativas dessa natureza e os recursos de mediações que dispõem para fazê-lo.

O texto está estruturado em quatro capítulos, sendo o último dedicado às considerações finais. No primeiro capítulo, apresentamos alguns pressupostos teóricos acerca da dicotomia centro *versus* periferia, como instâncias de classificação da cultura popular. Produzido a partir da observação da exposição *Estética da Periferia*, na qual os maiores grupos culturais da cidade do Rio de Janeiro – inclusive o Afro Reggae – procuravam mostrar o que denominavam de arte do povo, nossa investigação tenta delimitar “onde” estão os atores sociais das mediações, para entender que territórios pretendem aproximar com o diálogo por eles construídos. Será também objeto de nossa observação a consolidação do Terceiro Setor no Brasil, e seu posicionamento como agente mediador entre morro e

asfalto, criando um sentido muito específico de cultura, à qual Yúdice (2004) chamou de “cultura onguizada”.

O segundo capítulo procura dar conta das novas estratégias de construção de memória pelos movimentos populares periféricos. Ele é dedicado a uma espécie de “mito de origem” do Grupo Cultural Afro Reggae, procurando entender como tal grupo constrói lugares de memória na tentativa de se estabelecer como sujeito social dentro da nova ordem econômica e social da modernidade. Esses “lugares” são “construídos” e “ressignificados” por um “acontecimento monumental”, que é a chacina de Vigário Geral, ocorrida em 29 de agosto de 1993.

O terceiro capítulo buscará entender como o Afro Reggae consegue atuar em diferentes frentes artísticas, tentando conjugar a sua visibilidade social com uma proposta de inclusão social dos jovens atendidos por ele. A discussão acerca da comunicação associada à subjetividade, no nosso entender, é fundamental para compreender os novos controles estabelecidos pelo poder sobre e por meio do simbólico.

Para que a arte e a cultura se constituam como mediações nos contextos abordados neste texto é necessário que existam novos sentidos capazes de mobilizar os interesses dos grupos sociais. Esses sentidos despontam de uma concepção diferenciada da política, a partir da interação entre os meios de comunicação de massa com os movimentos sociais, resultando em novos contornos para o espaço público. Essa é a tônica das considerações finais, na qual abordaremos ainda o potencial educativo da arte produzida pelas favelas com o objetivo de estabelecer uma forma de sociabilidade bastante peculiar.

Com esses pontos da trajetória do Afro Reggae e alguns conceitos colhidos nas várias leituras, procuramos dar conta de nossas hipóteses. Logicamente, todo

olhar é parcial e passível de várias críticas. Mas uma pesquisa, quando não traz respostas, pelo menos deve suscitar “discursividades”.

## 2. Entre o morro e o asfalto: fronteiras e mediações do cultural periférico

### 2.1. A periferia e o centro

A partir dos anos 90, a cidade do Rio de Janeiro vem acompanhado a ascensão de vários movimentos culturais surgidos nas periferias - principalmente os dedicados à música, como o *funk* e o *hip-hop*. Mas não param aí: teatro, dança, cinema, artes plásticas, fotografia, literatura, moda e artesanato, entre outros, também estão na ordem do momento da produção cultural das periferias dessa metrópole. Mas, se são periféricas em sua gênese, muitas dessas expressões culturais acabaram incorporadas ao gosto público, junto a vários outros produtos artísticos do chamado “centro” da produção cultural brasileira e são representados por empresas detentoras da produção, distribuição e controle dos bens culturais e simbólicos nacionais.

Começamos com um exemplo. No mês de Julho de 2005, vários movimentos populares realizaram, na cidade do Rio de Janeiro, uma grande exposição denominada *Estética da Periferia*. Ao entrar na sala de exposições do Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, o visitante se deparava com fotografias, mostrando estilos de cortes de cabelos, manequins expondo roupas, reprodução de móveis supostamente utilizados por moradores da periferia, além de alguns ambientes, como botecos, reproduzidos inclusive com execução de música ambiente, para dar uma atmosfera daqueles lugares encontráveis nos morros da cidade.

O mais curioso da exposição, na verdade, era o desejo dos organizadores em delimitar o lugar da periferia, a partir do que o curador, Gringo Cardia, chamou de



“expressões espontâneas que surgem, com vigor, nas periferias dos grandes centros urbanos”. Contudo, apesar de vomitar “de uma maneira criativa, tudo que lhe é empurrado como estética ideal comercial imperialista”<sup>6</sup>, a estética que ali se via poderia estar na região mais remotamente periférica como no ponto mais central do difusor cultural da cidade. A pergunta era inevitável: onde está a periferia?

A primeira resposta é de cunho geográfico e designa um espaço localizado nas cercanias de um “centro”, geralmente o coração financeiro de uma metrópole. De acordo com essa lógica, podemos, de fato, dizer que há uma “cidade partida”, na qual o “centro” pode contar com equipamentos arquitetônicos, infra-estrutura urbana (asfalto, água e esgoto), segurança, educação, transporte, tecnologias de arte, cultura e lazer, além de vários serviços privados, enquanto a periferia conta com alguns serviços essenciais, como água e luz elétrica.

Esses equipamentos, entre outras funções sociais, oferecerem qualidade de vida e conforto e operam as formas de sociabilidade com o objetivo de “filiar” seus moradores a uma série de redes simbólicas. A ausência acarreta sérios problemas, já que esses equipamentos são complementares e, quando um deles falha, acaba prejudicando os demais.

Logicamente, estamos falando de cidades como o Rio de Janeiro, com urbanização europeizada (Paris é tida como cidade modelo), focada na “organização social” de ricos e pobres, mas, principalmente, “centralizada” na facilitação do caminho do capital, oferecendo-lhe as formas mais cômodas de trânsito, com demolição de morros, abertura de túneis, criação de linhas metrô e ampla oferta de ônibus, para atender às classes alta e média. Com essa urbanização, ao mesmo tempo em que houve a centralização das vias produtivas da cidade, as mazelas

---

<sup>6</sup> As citações foram recolhidas no catálogo da exposição e os autores serão identificados com o nome seguido de EP (Estética da Periferia).

sociais foram periferizadas para que as vias afrancesadas pelas reformas urbanas ficassem intocadas pela população pobre.

A nomeação desses lugares destinados aos pobres pode mudar ao longo da história, mas a inscrição dos sujeitos que os habitam no tecido social acontece por meio de roupagens produzidas “de acordo com o contexto histórico específico”, em que o favelado pode ser um fantasma, “um outro construído de acordo com o tipo de identidade de cidadão urbano que estava sendo elaborada, presidida pelo higienismo, pelo desenvolvimentismo, ou mais recentemente, pelas relações auto-reguláveis do mercado e pela globalização” (ZALUAR e ALVITO, 2004, p. 15).

Podemos chamar esse primeiro conjunto de medidas sociourbanísticas, encontrado na “gênese da favela”, de estratégias de civilização, pois primavam pela aplicação de noções de boas maneiras relacionadas à higiene e salubridade dos cortiços. O conceito de civilização vem do século XVIII e marca principalmente a formação “humanística do indivíduo, caracterizada pelo uso da escrita, pela vida urbana, pela divisão social do trabalho e pela organização política complexa” (SODRÉ, 2005, p. 20), ou seja, são postulados relacionados principalmente a uma espécie de “sociabilidade primária” (CASTEL, 1998) dos povos, para sua realização material (LARAIA, 2004).

Embora os processos socioculturais não aconteçam por rupturas, mas por conjunções, ainda que as noções de civilidade sejam máximas das preocupações com as favelas, precisamos dar um passo adiante e chegar ao conceito de cultura.

Também sistematizado no século XVIII, pode-se dizer que a cultura é a complementação da civilização e representava “os valores espirituais (seriedade, elevação, refinamento, etc.) que obtiveram valor institucional e social a partir da idéia de progresso” (SODRÉ, Idem, p. 21). Dentro ou fora do campo da Antropologia, a

cultura, sintetiza Sodré, relaciona-se “com as práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamento com o real”.

Mas enquanto a cultura se relaciona a um todo generalizado como o “fazer humano”, ela também comporta “práticas culturais”, que consistem em “transformação de uma m teria-prima determinada num produto determinado, transformação efetuada por um trabalho humano determinado, utilizando-se meios de produção determinados” (ALTHUSSER *apud* SODRÉ, Idem, p. 11).

As práticas sociais são diversas<sup>7</sup> e, dentre elas, destacaremos a prática cultural, ou seja, “um processo de produção de expressividade simbólica e de distinções sociais pela sensibilidade individual”. As práticas atuantes numa sociedade, argumenta Sodré, “desfrutam de uma autonomia relativa em seu inter-relacionamento, ou seja, cada uma delas dispõe de um espaço estruturado ou sistematizado por regras próprias e com conteúdos claramente definidos” (SODRÉ, *Idem*).

Com a consolidação da cultura de massa, no entanto, o cultural passa a ser processado industrialmente, dando ao simbólico o status de mercadoria altamente valorizada. Com isso, há uma convergência tecnológica focada principalmente no controle, processamento e difusão dos bens simbólicos, com a máxima eficiência e sinergia produtiva. Para tanto, foram criados diferentes aparatos de comunicação e informação, na tentativa de unificar e controlar as consciências, além de tentar estabelecer padrões de gosto para transacionar narrativas de diferentes naturezas e lugares.

Contudo, a racionalidade tecnológica da pós-modernidade que atormentava os apocalípticos por oferecer sérios perigos   pasteurização da cultura, também

---

<sup>7</sup> Sodré relaciona as práticas técnica, econômica, política, teórica e outras, dentre as quais a prática cultural.

abriu brechas para penetrações das comunidades periféricas nas grandes redes do mercado simbólico.

## 2.2. A centralização da periferia

Na verdade, a integração do periférico tornou-se também uma estratégia de mercado, pois na nova ordem do capital não há mais um lugar unificado de processamento e fabricação, já que os produtos podem estar potencialmente presentes em qualquer região. Para tanto, a globalização passa a exigir uma flexibilização das regras do Estado, que era, até então, o principal gestor cultural, para facilitar a transação e o fluxo do capital.

Mas o destravamento das contenções vai além e o cotejamento de um produto como sendo da periferia ou do centro se torna cada vez mais difícil. Isso se deve a um processo que faz parte da constituição e transformação da cultura: a “circularidade”.

O conceito de circularidade surge no trabalho de Bakhtin (1993) para estudar os diálogos entre a cultura popular e a cultura institucionalizada na Idade Média e, com isso, demonstrar que as barreiras existentes entre ambas são menos fixas do que se pode imaginar (ou querer).

Na verdade, a circularidade marca o sentido vivo e “plural” da cultura, para contrapor com a concepção hegemônica e institucionalizada pelo poder, que procura apresentá-la como uma forma estanque, isolada e intocada pelos sujeitos que a constitui. Desta forma, circularidade acusa as diferentes trocas, negociações e tensões que marcam os territórios estratégicos e táticos dos grupos sociais organizados num certo sistema social.

Apesar de estarmos analisando práticas culturais contemporâneas inteiramente atravessadas pelas diferentes intervenções que a técnica e a comunicação de massa promulgaram, é possível tomar a idéia de circularidade não apenas para a marcação das trocas entre a cultura popular e a alta cultura, mas também para as circulações de sentido entre os grupos sociais periféricos e os centralizados pelas agências de produção e controle do simbólico.

Um dos aspectos da circularidade para os movimentos culturais periféricos, por exemplo, é a possibilidade de trocas simbólicas com artistas que integram a cultura centralizada pelas agências de legitimação social (universidades, escolas, etc.) e pelo mercado cultural. Um exemplo desses nexos circularizantes vem do próprio Afro Reggae, que tem como padrinho um dos principais expoentes de Música Popular Brasileira, o cantor Caetano Veloso e uma atriz famosa, Regina Casé, como madrinha. Isso sem falar de outros artistas, principalmente o poeta Waly Salomão que, quando vivo, ajudou muito o Grupo a se inserir nos circuitos da alta cultura da brasileira.

O efeito circular dessas trocas permite surgir o apadrinhamento, velho ritual da sociabilidade brasileira, cujo papel é apresentar a bênção, fazendo com que o afilhado se proteja dos perigos da vida e se integre à comunidade familiar dos padrinhos. Trazendo para essa realidade, Caetano Veloso, Regina Casé e Waly Salomão são incontestáveis representantes da cultura centralizada, portanto, capazes de outorgar crédito a um possível representante da periferia que deseja entrar para o ciclo produtivo e difusor da cultura nacional<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A esse respeito, o trabalho de CRUZ (2004) faz um apanhado bastante interessante sobre o marketing como fator competitivo nas produções culturais voltadas para o desenvolvimento social; contudo, dizer que as organizações ali apresentadas possam ser chamadas de “sem padrinhos” incorre num equívoco, pois o apadrinhamento, em especial, no Afro Reggae é quase uma regra para o sucesso e, talvez, o GCAR tenha sido o primeiro grupo que conseguiu fazer um processo de

Quando eu ia a eventos em que o Waly estava envolvido, com vários artistas como Caetano, João Bosco, Daniela Mercury, jornalistas, ele falava assim: “você conhece o Junior, do Afro Reggae?” Ninguém me conhecia. E o Waly dizia “como não conhece? Esse cara aqui é o maior empreendedor social do Rio de Janeiro”. Mentira, não era, mas ele dizia e me fazia acreditar nisso, que é a técnica que hoje eu repasso também. E, ao mesmo tempo, eu tinha o Lorenzo, um padre italiano, severo. Graças a eles hoje eu sou um grande empreendedor social<sup>9</sup>.

No entanto, a periferia quer destacar aquilo que é seu, pelas marcações do que é próprio da relação com o *lugar* (a terra, a espacialidade, a mobília), com o *corpo* (faces criativas e puras) e com a linguagem (negação do *establishment* internacional - oficialidade), com o objetivo de realizar a “inclusão social de parcelas significativas dessas populações” (CARDIA, *EP*). Nesse sentido, a dicotomia pode ser tomada como um desejo de estabelecer alguma barreira, capaz de fomentar a transgressão e renovação, fazendo com que os moradores da periferia tomem para si o desafio de reconhecer e valorizar seu patrimônio, ainda que ele não esteja dentro das redes de significação social, da mídia e do mercado.

Mas, ao que se percebe, tais expressões estéticas podem ser geograficamente periféricas, mas culturalmente é quase impossível considerá-las como isoladas dos ditames da cultura aceita e difundida como central (o *establishment*).

Há, inclusive, uma certa limitação ideológica no estabelecimento do que a periferia assume como sendo seu em termos culturais, pois seus produtos estéticos, ainda que pareçam trazer vestígios das margens da cidade também não deixam de ser um emaranhado de expressões difundidas pelos meios massivos de cultura,

---

circularidade, ao convidar para seus padrinhos, representantes de diferentes segmentos culturais, como esses.

<sup>9</sup> JOSÉ JÚNIOR, em entrevista à Revista Trip, disponível endereço <http://revistatrip.uol.com.br/142/negras/home>

principalmente a TV, com o objetivo de capturar os desejos consumptivos desse público. Uma série de calças jeans vestindo manequins na parte central da exposição era um bom exemplo dessa estética periférica capturada pelo mercado.

É nesse sentido que a circularidade nos parece útil, pois ela acusa que as culturas vivem da relação – de oposição ou convergência -, e isso pode acontecer tanto entre os grupos primitivos quanto entre as práticas culturais industrializadas da contemporaneidade.

Com isso, é preciso destacar que, embora estejam surgindo vários movimentos voltados para a promoção da cultura e da arte nas favelas, também está havendo maior aceitação dos produtos oriundos delas por parte do mercado consumidor. Para que haja um encontro entre quem produz e quem comercializa é preciso haver um espaço de mediação, que pode ser definido com o entrelugar (*in-between*), conceito cunhado por Bhabha (2005) para determinar o local de encenação das complexidades culturais no pós-colonialismo.

Mais do que separar o centro da periferia, o entrelugar marca um momento de trânsito, no qual os cruzamentos de tempo e espaço produzem “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (2005, p. 19), que provocam uma sensação de desorientação. Assim, as diferenças não são mais estabelecidas pelas marcas culturais ou étnicas pré-estabelecidas e fixadas na tradição, mas, sim, numa “negociação complexa, em andamento, que procura autoridade nos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA *op cit*, p. 21).

De fato, o hibridismo que, no pós-colonialismo, saiu do campo da biologia para dar conta das transformações socioculturais e políticas, reflete bem a mediação entre os “diferentes”, localizados principalmente nas grandes metrópoles,

envolvendo embates entre: identidades ou origens diferentes dos sujeitos (ameríndia, latina, européia etc.), temporalidades (pré-industrial, moderna, tecnológica etc.) e ebulição entre as fronteiras da cultura popular, erudita e de massa (PRYSTHON, 2003).

Se o entrelugar e o hibridismo podem oferecer partidas para o estudo das culturas periféricas, o multiculturalismo, aparece como *locus* de sua emergência. Pelo discurso do multiculturalismo, a cultura central consegue perceber a cultura periférica e integrá-la na rede de consumo simbólico da metrópole, na qual, como apresenta Prysthon, a “diferença torna-se ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais”.

Portanto, a ascensão da periferia é fruto de uma “conveniência” econômica - que encontra em seus produtos distintivos simbólicos comercializáveis – e de uma “conveniência” social - dirigida para a melhoria sociopolítica dos povos, após a retirada estratégica do Estado do direcionamento sociocultural das nações (YÚDICE, 2004).

Assim, além da tradução simbólica de hábitos e costumes, a prática cultural transformou-se numa espécie de “capital ou bem simbólico” que tem a função de resolver os mais variados problemas sociais e, sobretudo, dinamizar as relações entre o que resta do Estado e as populações, além de muitas vezes promover o capital. Chega-se a elaborar uma espécie de cidadania cultural, para com isso garantir uma “quantidade mínima” de capital simbólico para as populações menos favorecidas.

O que se nota nos trabalhos desenvolvidos pelas comunidades periféricas é que a cultura é apresentada como a principal forma de sua integração com o centro. A arte, diz Yúdice (*op cit*), está inteiramente rendida ao conceito de cultura e se



oferece para resolver os mais variados problemas, inclusive a geração de empregos. Desta forma, reduzem-se os gastos e, ao mesmo tempo, é mantido o nível de intervenção do Estado na estabilidade capitalista.

O levante cultural da periferia não apenas produz bens culturais que possam entrar no mercado do consumo, que é a face mais visível da inclusão social, como também articula outras formas de participação social:

Cada conquista se contrapõe, todavia, à constatação de um novo leque de desafios: da ocupação do mercado de consumo à capacidade de influir em escala no processo de inclusão social; do domínio efetivo dos espaços públicos à consolidação de estruturas que não sejam erigidas em torno de interesses personalistas e hierarquizados; da necessidade de apoio não assistencialista à democratização do acesso às fontes de recursos públicos e privados. (EP<sup>10</sup>)

Como se pode perceber, a periferia, longe de ser um lugar, é uma categoria distintiva que ainda oferece “novidade” para a evolução do capital. Haveria, na verdade, uma nova disposição para o negócio, no qual a periferia possa emergir como promotora de um antropofagismo entre o simbólico oficializado pela cultura central e pela cultura periférica - tida como aquela capaz de produzir as ebulições sociais necessárias à oxigenação do capital.

Nesse entrelugar parece haver uma disposição para, ao invés de endossar um velho olhar antropológico (os estereótipos de pobreza e fragilidade cultural da favela), lançar mão de um espírito antropofágico (afirmação das diferenças e da cultura local), que seja capaz de transformar a realidade econômica dos moradores (principalmente os jovens), por meio de práticas culturais. Para operacionalizar essa transformação, no entanto, entram em cena novas práticas e novos atores sociais.

## 2.3 Responsabilidade Social Empresarial e Terceiro Setor

---

<sup>10</sup> Texto do catálogo não creditado a nenhum autor.

A prática cultural que busca operacionalizar as novas transformações socioeconômicas na periferia é decorrente de uma “racionalidade social” a partir de uma “nova racionalidade econômica” (FURTADO apud MELO NETO e FROES, 2001).

Nesta nova racionalidade econômica, o Estado, “que era o principal gestor da racionalidade econômica cede lugar às empresas transnacionais e multinacionais, como principal agente da nova racionalidade econômica” (MELO NETO e FROES, 2001, p. 4). Com isso, os interesses empresariais sobrepõem os sociais, gerando uma legião de pessoas excluídas e incapazes de consumir os produtos criados pelas mesmas empresas que os geraram.

Além da gestão econômica, como sugerem os autores, a gestão social e a gestão cultural também passaram a ser, primordialmente, das empresas privadas e é missão da Responsabilidade Social Empresarial (RSE) tentar equacionar o desenvolvimento econômico, por meio de intervenções socioculturais nas comunidades pobres, em especial nas favelas<sup>11</sup>. Na tabela 1, apresentamos algumas distinções sobre os modelos econômicos da racionalidade tradicional e da nova.

Como se pode perceber, há de fato a emergência de novas lógicas de produção, ao mesmo tempo em que as políticas públicas oriundas do Estado perdem suas forças, para que a vontade das empresas sejam devidamente oficializadas. Assim, caberá ao Estado, por meio de seus parlamentos, normatizar a vontade das empresas, facilitando o fluxo do capital.

---

<sup>11</sup> Não abordaremos aqui as ações de RSE voltadas para os funcionários e seus familiares por entendermos que isso se relaciona bem mais com salários indiretos, que fazem parte das transformações dos interesses corporativos.

Racionalidade econômica tradicional	Nova racionalidade econômica
Seu principal agente é o Estado e as empresas nacionais	Seu principal agente são as empresas transnacionais e multinacionais
É definida no espaço nacional	É definida em termos globais
Fortalece o sistema econômico nacional	Fortalece o sistema econômico mundial
O núcleo decisório é o Estado	O núcleo decisório está fora do Estado
Domínio do político sobre o econômico	Domínio total do econômico
Emergência de movimentos sociais	Desaparecimento dos movimentos sociais
Baseia-se na idéia de solidariedade social	A solidariedade social perde seu fundamento econômico
Fortalecimento das forças sociais	Enfraquecimento das forças sociais
Maximização das vantagens relativas próprias	Maximização das vantagens tecnológicas
Prevalece a visão macroeconômica baseada em políticas públicas	Prevalece a visão de mercado baseada nas estratégias das empresas transnacionais e multinacionais

Tabela 1 – Antiga *versus* Nova racionalidade econômica (MELO NETO e FROES, 2001).

Essa racionalidade econômica é geradora de uma profunda exclusão social, principalmente com o aumento do desemprego - filiação social que, uma vez desfeita, gera uma cadeia de deficiências para o sujeito e para o grupo em que está inserido. Os principais fatores que interferem na diminuição das oportunidades de emprego são: a) o uso da tecnologia como substituição da mão-de-obra humana e b) a globalização das formas de produção, fazendo com que as empresas possam optar por produzir em regiões em que a força de trabalho custe menos, geralmente países pobres e com leis trabalhistas mais flexíveis.

Esses dois fatores geram cadeias de exclusão. Primeiro, as empresas passam a exigir novas formações de mão-de-obra (teoria e prática), fazendo com que a) os trabalhadores menos preparados saiam do mercado e não consigam mais se reinserirem, o que leva, muitas vezes, a um aumento dos negócios informais; b) há uma precarização da vida de forma geral, não apenas pela ausência de recursos econômicos, mas também por falta de perspectiva, gerando um pessimismo social

generalizado; c) os bolsões de pobreza se acentuam nos países ditos em desenvolvimento e os Estados dominados pelo nexos capitalista são cada vez mais inaptos para lidar com essa situação.

Com isso, as empresas promovem também uma racionalidade social, não para contrastar com o fluxo globalizante, mas para “atenuar seus efeitos e riscos sistêmicos”, além de justificar a decisão pela racionalidade econômica, já descrita. Conforme Melo Neto e Froes (op cit) a racionalidade social das empresas consiste em:

- a) elas são os principais agentes;
- b) foco na comunidade e não na sociedade;
- c) ênfase na prática da solidariedade empresarial e não local ou regional;
- d) desenvolvimento da comunidade a partir das ações sociais empresariais;
- e) a empresa como grande investidor social, e não o Estado ou a sociedade.

Ao ficarem próximas às comunidades, as empresas conseguem desenvolver mediações sociais favoráveis ao seu desenvolvimento. Os gastos de suas ações sociais, no entanto, são inseridos no valor dos produtos e cobrados de seus clientes, ou entram em condições de subvenção e são abatidos (pelo menos parte deles) em impostos devidos ao Estado. A forma mais prática desse ressarcimento, contudo, vem dos vários meios de promoção da empresa socialmente responsável junto à sociedade, por meio do Marketing, da Publicidade e do Jornalismo, entre outras áreas.

Embora tente afastar de sua atuação social a idéia de assistencialismo, a Responsabilidade Social Empresarial faz parte de uma longa tradição do “assistir”, que envolve “um conjunto extraordinariamente diversificado de práticas que se inscrevem, entretanto, numa estrutura comum determinada pela existência de certas categorias de populações carentes e pela necessidade de atendê-las” (CASTEL,

1998). Os nomes, as justificativas e as formas de assistir podem mudar de acordo com cada momento histórico, mas, mesmo as maneiras contemporâneas de inclusão social só fazem sentido quando relacionadas às situações históricas em cujo seio se constituíram desde a Idade Média (CASTEL, Idem).

Não vamos aqui fazer uma “genealogia” das formas assistencialistas<sup>12</sup>, apenas pontuaremos algumas questões úteis ao nosso trabalho. A primeira consiste na importância que a socialização tem na elaboração das formas de assistir. A este respeito Castel distingue “sociabilidade primária” de “socialidade”. A sociabilidade primária relaciona a um “sistema de regras que ligam diretamente os membros de um grupo a partir de seu pertencimento familiar, de vizinhança, do trabalho e que tecem redes de interdependência sem mediação de instituições específicas” (Idem, p. 48). Nesse estágio, o sujeito está submetido a regras ancestrais de parentesco de modo sintético e normativo, que fazem com que assuma papéis que “permitem a transmissão das aprendizagens e a reprodução da existência social”. (*Ib idem*)

Já socializar consiste em ampliar a “sociabilidade primária”, integrando o sujeito em um grupo social mediado por instituições especializadas de diversas naturezas. Com isso, a sociedade consegue garantir que, ainda que o indivíduo venha a se “desfiliar” do “conjunto de relações de proximidade territorial” (parentesco, vizinhança e localidade), possa dispor de uma “família ampliada” e se “refiliar”.

A categoria social do sujeito que se encontra “desfiliado” vai depender de cada época. Pode ser vagabundo, pobre, proletário (aquele que só dispõe de sua força “de trabalho”), malandro, favelado, delinqüente ou excluído, entre outros.

---

<sup>12</sup> A este respeito ver Castel (1988), que apresenta um trabalho de fôlego a respeito do tema, numa linguagem fácil e bastante agradável.

As soluções para “refiliar” ou “incluir”, como queira, também são diversificadas e vão desde a esmola dada pelos bem-sucedidos e caridosos, passando por variadas formas de assistência até chegar à inclusão social. Mas, assistir nunca deixou de ser uma fixação dos sujeitos, mesmos os estrangeiros, a alguma ordem ou lei local, de modo a garantir sua localização e, por conseguinte, o seu controle.

Os operadores das redes de assistência também sofrem mutações, mas duas características se mantêm: a) a sociedade civil divide, na maioria dos casos, com o Estado a responsabilidade de “cuidar” dos desfiliaados; e b) quem se propõe a ajudar aos mais necessitados vê nisso uma forma de “elevação espiritual” (não por acaso, o Cristianismo é o grande amigo dos pobres).

Mas, à medida que a sociedade avança no tempo, há um afrouxamento tanto da sociabilidade primária quanto da socialidade, fazendo com que as instituições que já tinham uma certa preocupação com o cadastramento dos assistidos passassem a se profissionalizar cada vez mais e, assim, o hospital, o orfanato, a distribuição de esmolas tornam-se instituições “sociais”. Castel chama esta especialização analogicamente de sociabilidade secundária, pela qual o social-assistencial “resulta de uma intervenção da sociedade sobre si mesma, diferentemente das instituições que existem em nome da tradição e do costume” (p. 57). Essas práticas de função protetora e integradora tornam-se, mais tarde, preventivas. Nessa corrente, surge o Terceiro Setor.

O Terceiro Setor “é composto de organizações estruturadas, localizadas fora do aparato formal do Estado, que não são destinadas a distribuir lucros auferidos com suas atividades entre os seus diretores ou entre um conjunto de acionistas” (SALAMON *apud* MELO NETO e FROES, *op cit*). O termo Terceiro Setor procura nomear os três principais grupos de atores responsáveis pelas forças econômicas,

sociais e políticas de uma sociedade formadas por 1) Instituições Públicas, 2) Instituições Privadas e 3) Terceiro Setor<sup>13</sup>.

No Brasil, o Terceiro Setor se consolida a partir dos anos noventa, justamente no momento em que se intensificou a ação do narcotráfico nas favelas e as cidades passaram a ficar mais ameaçadas e carentes de ações enérgicas e especializadas para a gestão do espaço público. Só a título de exemplo, a ONG *Viva Rio* surge, neste momento (1993), e se especializa nas mediações entre morro e asfalto, principalmente no que se refere à violência.

Na mesma época, surgem também os grupos voltados para a profissionalização de jovens por meio da arte, entre os quais estão o “Nós do Morro”, criado em 1990, na favela Vidigal, e Afro Reggae, em 1993, em Vigário Geral.

Embora o Instituto Brasileiro de Análise Econômica (IBASE) tenha começado a atuar bem antes do grande investimento em ONGs, o modelo brasileiro de Terceiro Setor, em sua grande parte, foi importado dos Estados Unidos, principalmente no que se refere às tecnologias de gestão e formação de redes integrativas para complementaridade das ações, que ainda se encontram muito deficitárias, não apenas pelos modelos metodológicos ou legais, mas, sobretudo, pela dificuldade de compartilhamento financeiro entre as organizações. A nacionalização do modelo, no entanto, ganhou especial reforço com a promulgação da Lei 9.790/99, pelo Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, que institucionaliza a OSCIP (Organização Civil de Interesse Público), pela qual torna possível uma maior parceria entre os poderes públicos e a sociedade civil organizada.

---

<sup>13</sup> Além das novas organizações sociais instituídas pelo Terceiro Setor, as que já existiam antes, inclusive os movimentos sociais de esquerda, são congregadas nele.

Autogovernado, o Terceiro Setor remunera seus profissionais, principalmente os gestores e especialistas, mas grande parte de suas ações é desenvolvida pelo envolvimento de um significativo número de voluntários. Lançado no ano de 2000, o Portal do Voluntário ilustra bem as novas formatações que o assistencialismo tomou a partir da Lei a que nos referimos acima. Revela, ainda, a profissionalização, a criação e integração de redes, com o uso das tecnologias da informação, principalmente a Internet, como instrumento de “atuação social” das empresas. Modelado pela “Comunitas” (criada em 1995), entidade gerida pela antropóloga e então Primeira Dama, Ruth Cardoso, o Portal do Voluntário consiste em “abrir caminhos para a ação voluntária: disponibilizar um ambiente de colaboração e discussões sobre voluntariado; e ser um ponto de referência e difusão de informação para o voluntariado” (AYRES, 2003).

Altamente carente de ações assistenciais das mais diversas naturezas, já que o atendimento de necessidades primárias como educação, trabalho e saúde, por parte do governo, é sofrível e profundamente lamentável, o Terceiro Setor encontrou no Brasil um terreno fértil para seu desenvolvimento. Sem fazer muita questão de diferenciar suas ações das governamentais, o que muitas vezes dá maior credibilidade junto à sociedade, as instituições que o integram passaram a atuar com toda força, transformando-se em uma fonte de renda para muitos profissionais que estavam fora do mercado de trabalho ou queriam mudar de função. Com isso, outorga um processo de agenciamento privado da cultura, principalmente nas grandes metrópoles, sendo o Terceiro Setor o grande ator especializado em



mediações socioculturais, referendado<sup>14</sup> primordialmente pela iniciativa privada, por meio do fomento advindo dos programas de Responsabilidade Social Empresarial.

## 2.4. Política, cidadania e consumo

Ainda que nem sempre fiquem muito claras, as estratégias sociais do Terceiro Setor procuram conjugar política, cidadania e consumo. Para que haja essa conjugação, a cidadania deixa de ser relacionada ao acesso a direitos capazes de promover uma emancipação do sujeito para tornar-se um espaço de exercício da “responsabilidade social, corporativa, comunitária e individual, a partir dos valores éticos e condutas organizacionais difundidos pela empresas-cidadãs” (MELO NETO e FROES, op cit, p. 25).

À luz da sociedade contemporânea, na qual se insere o Terceiro Setor, o cidadão incluído é primordialmente aquele que possui as condições mínimas de consumo. Consumir, portanto, por mais contraditório que possa parecer, torna-se uma das maneiras de estabelecer participação política. Mais do que propor uma desaceleração consumpitiva, já que há uma escassez de bens naturais e uma insuficiência financeira por grande parte da população pobre para comprar, há um discurso autoreferenciado que propõe um consumo consciente. Conseqüentemente, ao invés de simplesmente recusar, há uma envergadura discursiva para deixar claro que o engajamento socioconsumptivo não é dado; pelo contrário, passa pela aquisição de novos produtos que, a rigor, formam novos nichos de mercado.

Por isso, não devemos confundir os conceitos de “a política” com o de “o político”. O político está relacionado ao Estado, que pode ser definido como o status

---

<sup>14</sup> Além de habilidade para lidar com as questões relativas à sociabilidade, os projetos sociais precisam apresentar competências administrativas capazes de demonstrar que são sustentáveis e financeiramente possíveis.

de um “povo organizado numa unidade territorial” (SCHMITT, 1992, p. 43). Com a sua independência, o Estado legisla a despeito das filiações ideológicas que podem advir de movimentos menores no seu interior, sendo dele o poder de decidir na exceção, condição que o legitima como soberano, já que possui o controle da lei.

A política, ao contrário, representa posições ideológicas (não aplicadas ao político) de determinados grupos sociais de cunho religioso, moral, estético ou econômico, nos quais, aponta Schmitt, existem apenas disputas, concorrentes ou adversários.

É no contexto da política, portanto, que se insere a cidadania consumptiva, que “implica tanto em reivindicar os direitos de acender e pertencer ao sistema sociopolítico como no direito de participar na reelaboração do sistema, definindo portanto, aquilo que queremos fazer parte”(CANCLINI, 1995,p. 23).

Com seu estudo, Canclini situa um tipo de cidadão descrente e apático às questões ideológicas relacionadas à totalidade das questões sociais bastante comum na atualidade, marcada pelo esfacelamento do Estado (e do político) e pelo esvaziamento de conceitos como ética, justiça, entre outros. Tal situação é acompanhada por uma “paixão consumptiva” (SENNETT, 2006), que é a base argumentativa de todos os neologismos sociais, da globalização à RSE:

“Homens e mulheres percebem que muitas das perguntas próprias dos cidadãos – a que lugar pertença e que direitos isso me dá, como posso me informar, quem representa meus interesses – recebem sua resposta mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que nas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva em espaços públicos (CANCLINI, 1995, p.13).

Com esses esteios de política e cidadania por meio do consumo, as pessoas passam a “fazer uma defesa da existência” focada na segmentação da cidadania, de acordo com os interesses de cada grupo, podendo ter “uma cidadania cultural, e também de uma cidadania racial, outra de gênero, outra ecológica, e assim

podemos continuar despedaçando a cidadania em uma multiplicidade infinita de reivindicação” (Idem, p. 24).

Para que isso aconteça, a cultura assume lugar de destaque, já que ela “produz os padrões de confiança, da cooperação e da interação social que resultam numa economia mais vigorosa, mais democrática e num governo efetivo, além de proporcionar menos problemas sociais” (YÚDICE, 2004, p. 32).

O grande perigo do sentido dessa cidadania é que, da mesma forma que alguém pode ser cidadão porque utiliza produtos orgânicos, outro poderá sentir-se politicamente provocante por vestir uma camiseta da Madona porque ela é transgressora, já que cada um tem “sua” política. Ambos os casos, no entanto, são produtos revestidos por construções simbólicas muito fortes e produzidos exatamente com o intuito de deixá-los na vitrine da semântica provocativa de consumo do momento.

Sennett (Op cit, p. 128) situa bem essa questão: “numa linguagem poética, uma paixão consumptiva pode ser uma paixão que se extingue na própria intensidade; em termos menos sensacionais, equivale a dizer que utilizando coisas, nós a estamos consumindo”. Continuando, ele dá um exemplo: “nosso desejo de determinada roupa pode ser ardente, mas alguns dias depois da comprá-la e usá-la, ela já não nos entusiasma tanto”. Com isso, “a imaginação é mais forte do que a expectativa” e a tendência é que se torne cada vez mais débil, pois “a economia de hoje reforça essa espécie de paixão autoconsumptiva, tanto nos *shopping centers* quanto na política”.

Associando suas causas à cidadania consumptiva, os movimentos sociais, guardada as devidas proporções, muitas vezes se tornam guetos identificados não apenas pelas idéias que defendem, mas também por aquilo que consomem a partir

do que pensam. A militância étnica, por exemplo, influenciou fortemente na criação de nichos de mercado voltados para seu público e, ter uma variedade de produtos específicos para negros também é visto como uma vitória de seu movimento. Junto a eles vêm os movimentos gays, feministas etc. Tudo isso representa um conjunto de fatores culturais que servem para fundamentar o mercado e criar segmentos econômicos fortemente definidos e claramente mapeados.

Identificar grupos organizados é construir diálogos sociais que lidam com as questões afetivas e de desejo – conscientes ou não – bastante caros aos envolvidos e profundamente lucrativos ao capital, já que “cada vez mais, as pessoas organizam seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que elas acreditam que são”. (CASTELLS, 1999, p.23).

Embora já tenha deixado claro, precisamos ratificar que esse processo não acontece em mão única e costuma ser vantajoso tanto para os investidores sociais quanto para os grupos sociais atendidos por eles. No contexto cultural, que é o nosso foco, isso acontece por meio da inclusão social.

Um exemplo dessa inclusão vem do *funk*. Estudado por Vianna (1990), este ritmo musical era considerado, na década de 90, como um fenômeno porque conseguia realizar seiscentas festas por final de semana sem ajuda ou qualquer apoio da indústria cultural. Isso sem falar que era considerado completamente fora das festividades burguesas da cidade, principalmente pelo uso entusiasmado de um grotesco escatológico (SODRÉ, 1988) relacionado ao sexo e a incitação da violência, fazendo com que a Prefeitura do Rio de Janeiro proibisse seus bailes.

Hoje, no entanto, o *funk* é um estilo musical integrado ao gosto público, gravado pelos maiores nomes da chamada Música Popular Brasileira (MPB) e tocado em rádios e televisões. Outrora considerados marginais, agora, cantores de

*funk* e *hip hop* mantêm agendas disputadas, criam grifes e licenciam vários produtos em nome do estilo<sup>15</sup>. Junto com o *hip-hop*, o *funk* é hoje defendido com entusiasmo por instituições nacionais e estrangeiras como ferramenta de sociabilidade para adolescentes e jovens que moram em favelas.

A fim de atrair a atenção desses jovens para outras atividades, precisamos utilizar formas já existentes de organização. Uma opção é os clubes de dança funk no Rio, que aglomeram por volta de 1,5 milhões de jovens. Hoje, esse movimento é mais conhecido pela sua violência, mas precisamos incentivar o seu lado positivo, que é maior. Esses clubes de dança são uma forma alternativa de sustento e lazer para esses jovens (...) que podem receber treinamento profissional em música, dança, produção de vídeo e promoção de eventos. Eles podem até tornar uma atração turística ao ser incluída no calendário de atividades culturais” (FARIA apud YÚDICE, 2004).

Incluir socialmente o periférico é inseri-lo na corrente da tradição do popular, da qual o samba é um exemplo mais próximo por ter sua origem também relacionada ao morro. Para que haja a inclusão, há uma disputa de lugar de fala que é determinante para o reconhecimento social do movimento ascendente.

Na verdade, como bem situa Coutinho (2002), a disputa cultural acontece num embate entre um contexto tradicionalista (elitista, busca a naturalização da cultura, impondo-lhe um sentido imutável), de um lado, e a tradição (popular, tenciona as formas e acusa as construções e mutações culturais), de outro. O tradicionalismo, diz ele, “pode ser pensado como apego a uma forma cujo conteúdo,

<sup>15</sup> Esta notícia veiculada pelo portal UOL Modas (05/08/05) sobre o lançamento da grife do cantor Marcelo D2 demonstra bem a integração do periférico e o central: “Seguindo uma tendência internacional - lá fora artistas famosos de *hip hop*, como Missy Elliot, já têm marca própria -, o cantor apresentou coleção streetwear baseada na cultura do *hip hop*, com desfile sem passarela no meio da platéia, com os convidados sentados em mesinhas, com rodas de samba, em ambientes que reproduziam o clima dos famosos botecos cariocas. A comida servida por garçons, aliás, era de um dos mais famosos endereços do gênero; o bar Jobi.

Para ser fiel ao movimento - afinal, o *hip hop* foi inventado pelos negros americanos, com influência jamaicana - dos 60 modelos, 58 eram negros.

O cenário, assinada por Hector Miranda e pelo grafiteiro Flip (que também criou algumas estampas da coleção), era uma réplica do metrô carioca na periferia da zona Norte da cidade.

A produção do desfile ficou a cargo de Maurício Ianes e a maquiagem, de Robert Estevam. A trilha sonora, com muito *hip hop*, ficou por conta da dupla Nuts e Zé Gonzales.

Alguns nomes conhecidos como os do cantor Felipe Dilon, dos atores Dado Dolabella, Toni Garrido e Marina Lima, da *funkeira* Tati Kebra Barraco e do grupo Fundo de Quintal estavam entre os convidados do desfile”.

superado pelo desenvolvimento histórico, corresponde aos interesses de uma classe que sobrevive ao seu destino” (p. 18), já a tradição tem um caráter “vivo”, entendido como “articulação orgânica entre sujeito e objeto, entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural” (p. 15)<sup>16</sup>.

A título de exemplificação do enfrentamento entre o periférico (tradição) e o central (tradicionalista), dos cinco itens que integram o documento “A frente brasileira do hip hop”, levada a cabo pela Central Única das Favelas (CUFA) do Rio de Janeiro, o grande destaque é a busca pelo seu lugar na tradição. Responde à pergunta “por que o hip hop?”. O manifesto diz: “porque é uma expressão cultural que, há vinte anos, faz parte dos guetos brasileiros e que, mesmo sem a força da mídia, sobrevive, cresce e se fortalece a cada dia, provando que merece ser reconhecido e valorizado”<sup>17</sup>.

Essa valorização reivindicada pela CUFA consiste na entrada no seletor clube de significação da identidade brasileira, projeto conquistado e ocupado pelo samba durante longos anos, como se pode perceber na fala de Jailson Souza, diretor do Observatório das Favelas:

O samba teve um importante papel, quando pensamos na estética em uma perspectiva que incorpora diferentes elementos culturais, tais como a música, o vestuário, o andar, a fala e a interpretação do mundo. Atualmente, o hip-hop, com seu caráter crítico ao sistema social hierarquizado, no qual a vida vale de acordo com o acesso a determinados bens materiais distintivos, vem cumprindo um papel cada vez mais significativo (JAILSON SOUZA, *EP*).

---

<sup>16</sup> Apesar de Coutinho estar trabalhando justamente com o samba como tradição para provar a tenção com o tradicionalismo, creio que é oportuno empregá-los aqui para situar as disputas entre o periférico e central, pois o samba já se consolidou como expressão cultural, e neste contexto, podemos chamá-lo de tradicionalista.

<sup>17</sup> ([www.cufa.org.br](http://www.cufa.org.br), em 13/12/05).

No cerne dessas disputas, fica evidente que há uma tendência do mercado consumidor pela reinvenção da periferia, ou seja, a princípio, os produtos têm valor justamente por estarem “fora” do centro.

Essa disputa é polifônica e heterogênea nas formas, nos conteúdos e no interesses e, em cada um desses contextos, os sujeitos, como demonstra Elias (1994), estão sempre muito bem situados.

### 3. Narrativas e pertença: o Afro Reggae e a construção de seus “lugares fala”

#### 3.1. O acontecimento e suas significâncias

“No dia 23 de agosto de 1993, a Seleção Brasileira disputava, em Recife, Pernambuco, uma das partidas mais importantes de sua história. Era contra um adversário fácil e sem tradição, a Bolívia. Mas o Brasil havia perdido o jogo de ida em La Paz e, devido aos últimos resultados, corria o risco de não classificar para a Copa do Mundo dos Estados Unidos. Acabou vencendo por 6 a 0. Na manhã seguinte, porém, boa parte do país se chocou com outro placar: 21 pessoas assassinadas em Vigário Geral, na maior chacina já conhecida numa favela do Rio. E não tratava de bandidos. Eram 20 trabalhadores e uma estudante, oito deles da mesma família. Poucas semanas antes, uma cena parecida acontecera pertinho do CEAP, na Candelária. Oito meninos de rua foram mortos. Em ambos os casos, os assassinos eram policiais” (JOSÉ JÚNIOR, 2003, p. 45).

O parágrafo acima descreve dois tipos de memórias, que poderão ser capturadas por meios tecnológicos similares, mas podem cumprir destinos completamente diferentes, a depender do interesse que for capaz de gerar. Apesar de ambas fazerem parte de uma “memória instrumental” (MARTIN-BARBERO, 2003), caracterizada pela “preservação” dos acontecimentos com o uso de variadas tecnologias da informação, a tendência é que o “acontecimento” da Seleção Brasileira se integre às correntes “oficiais” de lembranças e a chacina passe a constituir uma “memória subterrânea” (POLLAK, 1989), que depende primordialmente da transmissão oral para se manter “viva”.

Isso significa que, mesmo sendo a memória um engenho de lembranças coletivas, como propõe Halbwachs (1990), ela se divide em “quadros” que cotejam os acontecimentos, fazendo com que alguns entrem nas correntes oficiais de significação e outros permaneçam à margem dela. Em ambos os casos, contudo, o



memorável se materializa por meio dos interesses dos grupos sociais e é constituído pelos acontecimentos vividos diretamente e aqueles “vividos por tabela”, “dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram relevo que, ao fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 201).

Dessa forma, é produzido o sentido humano de evolução temporal e de consolidação de uma identidade pessoal e social, seja ela referenciada pelo dia-a-dia de uma família ou pelos acontecimentos nacionais que marcam o imaginário coletivo.

Repousada em três critérios: acontecimentos, personagens e lugares (POLLAK *ib. id*), a memória configura-se, portanto, como um processo de sociabilidade que envolve os sujeitos da infância e estende-se ao longo de sua vida, num emaranhado simbólico entre o vivido e o aprendido, que oferece vestígios de um passado e significado a um presente.

Como aponta BOSI (2004 p.73), “a criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização”. É essa sociabilidade que possibilita ao sujeito inserir-se no mundo das imagens e dos “quadros” dos adultos para poder pensar e interpretar com os símbolos e as impressões que moldam as diversas correntes de pensamento coletivo de que fala Halbwachs.

Desta forma, a memória conduz uma atmosfera capaz de nortear os passos dos sujeitos que, por sua vez, vão remodelando e resignificando os artefatos memoráveis. Nesses jogos de lembrança e esquecimento, o *passado* dimensiona a

importância do sujeito na herança das gerações, define o seu lugar no *presente*, a identidade que lhe cabe no seu tempo vivido e a parte que lhe toca no *futuro*.

É justamente nesse aspecto de disputa que os grupos sociais periféricos se inserem, pois, mesmo sendo coletiva, a memória não abarca todos os acontecimentos que traduzem o tempo vivido de um povo, pelo contrário, ela se apresenta como “quadros de memória” (RUSSO apud POLAK, 1989) capazes de definir e oficializar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. A entrada nesse álbum de recordação social é sempre objeto de disputa, já que só ele pode conferir legitimidade para a significação do acontecimento, inserindo-o numa temporalidade oficial ou legitimando-o como secundário, periférico ou simplesmente, inexistente.

Esse caráter seletivo da memória oficial é calcado nos mesmos pilares de sustentação da cultura hegemônica e suas instâncias de afirmação. A reivindicação de um lugar junto aos quadros de memória pousados sobre a arca da oficialidade nem sempre é fácil, mas costuma ser uma constante nos grupos sociais periféricos, pois significa chamar para si o direito de “se significar”, deixando de ser um ator antropológico na estruturação do saber para ser um agente antropofágico na negociação com o conhecimento. Calcada num saber tido como espontâneo que procura “valorizar as lembranças dos moradores mais velhos e resgatar experiências coletivas de participação política, associativa ou religiosa”, a memória subterrânea faz “circular histórias do passado para reforçar laços, identidades e sonhos do presente” (FAVELA TEM MEMÓRIA, 2006).<sup>18</sup>

Para mediar com a memória oficial - que procura naturalizar os acontecimentos tornando-os públicos - a memória subterrânea procura flexibilizar as

---

<sup>18</sup> Disponível no site [www.favelatemmemoria.com.br](http://www.favelatemmemoria.com.br), em 23/09/06.

regras culturais para “instituir” seus próprios acontecimentos e instâncias de memória. Para tanto, se faz necessário que os grupos culturais periféricos<sup>19</sup> se movam por um sentimento antropofágico que resulte em uma atitude de quem devora o oficializado, para instaurar os “próprios acontecimentos”. Mas, esse caráter de afirmação que o Terceiro Setor lança mão para mobilizar e fazer o emponderamento (empowerment) dos grupos periféricos também funciona como um dispositivo de controle social instituído pelos agenciamentos da fala por parte das empresas. Voltaremos a isso no próximo capítulo.

A memória conduzida pelo Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR), está calcada num “acontecimento monumental” (HUYSEN, 2000), marcado pela chacina da favela de Vigário Geral, pois, a partir desse acontecimento, o GCAR construiu seu “lugar de memória” tanto como instrumento de coesão interna, quanto como identidade social do Grupo, ou seja, acontecimento e grupo se fundiram.

Ainda sem personalidade jurídica constituída, o grupo começou a se formar em 1992, na região da Lapa, mais precisamente na Rua do Senado que, ao contrário do que é hoje com o processo de revitalização do Centro do Rio de Janeiro, vivia em completo abandono e servia de reduto de bandidos, travestis e prostitutas.

As primeiras atividades do grupo consistiam na promoção de festas ligadas ao *funk*, ritmo que estava em ascensão na época. A primeira delas foi realizada no Sindicato dos Hoteleiros e Garçons do Estado do Rio de Janeiro e chamava-se “*Dance Friend Fest*” que, segundo José Júnior, o primeiro articulador do grupo, “não tinha nenhuma tradução plausível, mas o importante era como iria soar aos ouvidos da galera” (2003, p. 17). A segunda, chamada “*Loka Govinda*”, uma referência aos

---

<sup>19</sup> Chamamos de grupos culturais periféricos aqueles congregados por meio de ONGs, cujas atividades ordinárias consistem no uso da arte e da cultura como forma de mobilidade social.

deuses hindus, que José Júnior ficara devoto. Mas o clima na Cidade não estava para festa, principalmente aquelas animadas pelo *funk*. Uma briga entre jovens moradores de Vigário Geral e Parada de Lucas – favelas inimigas, devido ao fato de serem dominadas por facções criminosas diferentes – no Arpoador, acabou em arrastão, tumulto e roubo, deixando a cidade muito assustada, resultando na proibição, por parte da prefeitura, dos bailes associados a esses grupos.

Apesar da proibição, os ingressos para a terceira festa já estavam vendidos e, diante do impasse, José Júnior e Plácido resolveram apostar no reggae, fazendo com que as pessoas não se empolgassem demais, como era costume nas festas de funk, em que, além da dança, geralmente acontecia enfrentamento entre galeras<sup>20</sup>. Além disso, as festas eram fonte de renda já que “o Júnior tava desesperado e não sabia muito o que fazer. Ele cogitava até de ir pra Alagoas (...) tentar arranjar emprego lá ou alguma coisa assim”, como contou Rafael dos Santos em entrevista para esta pesquisa.

A terceira festa já tinha assumido completamente os ritmos imortalizados por Bob Marley - principalmente pela chegada do novo integrante, Plácido Pascoal, que era fã, conhecedor e tinha a obra do cantor jamaicano em disco. Com o nome de “*Rasta Reggae Dancing*”, a festa foi realizada no Colégio Estadual Souza Aguiar (Rua dos Inválidos, 121 – Centro), no dia 17 de outubro de 1992. Na verdade, mais do que uma festa, foi um evento com apresentação de grupos de danças, coreografias africanas, desfile de roupa com motivos africanos e eleição da Garota *Reggae Dancing* (JOSÉ JÚNIOR, 2003, p. 21). Desde então, a cultura afro-brasileira passou a fazer parte das aspirações do grupo, resultando na criação do *Afro Reggae*

---

<sup>20</sup> Nome como os grupos de jovens, formado por colegas e amigos, se auto-referenciam.

*Notícias (ARN)*, jornal informativo sobre a comunidade negra, lançado no dia 21 de janeiro de 1993, três meses após a referida festa.

O *Afro Reggae Notícias* tinha como foco a produção de notícias ligadas aos negros bem-sucedidos, principalmente os artistas, assim como a valorização da cultura negra e, por consequência, dos afro-descendentes.

A preocupação é demonstrar que a contribuição negra é tão marcante e evidente que desmente toda a fundamentação preconceituosa. Através do estímulo à mistura das influências culturais, o ARN evita utilizar uma fundamentação anti-racista, buscando no não-racismo o paradigma para o seu discurso (SANTOS, 1996, p. 119)<sup>21</sup>.

Mas o principal acontecimento que mudaria a trajetória do Afro Reggae aconteceu no dia 29 de agosto de 1993: a chacina de Vigário Geral. Como já descrevemos, resultou em 21 moradores assassinados, sendo 20 trabalhadores (oito deles da mesma família) e uma estudante. Os crimes foram cometidos por policiais militares em vingança a quatro colegas assassinados por traficantes da mesma favela, no dia anterior.

### 3.2. A chacina e a vontade de Vigário Geral se significar como favela

A chacina de Vigário Geral aconteceu após a da Candelária, ocorrida na noite do dia 23 de julho do mesmo ano, ou seja, pouco mais de um mês, o que levantava a suspeita de que tais acontecimentos poderiam virar rotina na cidade. Isso provocou um verdadeiro reboiço na cidade do Rio de Janeiro, exigindo das autoridades governamentais e da sociedade civil alguma ação concreta que pudesse demonstrar alguma vontade de combater a realidade de abandono em que a cidade parecia mergulhar.

---

<sup>21</sup> Não tenho a intenção de explorar o conteúdo das matérias produzidas pelo ARN. Aos interessados nesse assunto, sugiro a leitura da dissertação de mestrado de Rafael do Santos (1996).

Uma das iniciativas, talvez a primeira, foi tomada por Luiz Henrique, popularmente chamado de Zé, que era formado em Biologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e, à época, estudante de Filosofia na mesma instituição de ensino. Foi Zé quem resolveu juntar alguns colegas de curso para fazer uma passeata que partisse da Candelária à favela de Vigário Geral. Sem recursos e com poucos aliados, ele resolveu procurar Rafael dos Santos, formado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), primo de José Júnior então integrante do Afro Reggae, para ganhar apoio e aumentar as possibilidades de a passeata acontecer.

A proposta de Zé era considerada muito “louca” por quase todos os envolvidos naquelas questões, inclusive o próprio José Júnior, diretor do Afro Reggae Notícias, como diz o próprio Zé, em entrevista para esta dissertação:

Todo mundo achava a proposta muito doida, muito maluca. Mas, aí, quando fui lá na sede do CEAP eu fiquei sabendo que tava tendo uma reunião aqui na Câmara dos Vereadores que era o fórum pela vida, feito por alguns vereadores e alguns segmentos da sociedade civil. Eu entrei me apresentando, como tinha intitulado “Pela vida, Pela Paz, Assassinato Nunca Mais”, só que não eu tinha ONG, não tinha nada. Não tinha nada. Eles estavam em reunião e eu me inscrevi pra falar e botaram e perguntaram: Qual a ONG que você é, você é de onde? Eu não tinha ONG, mas uma proposta, mas acabou a reunião e eu não falei. Aí eu disse: não, peraí, eu tenho uma proposta e falei: a proposta é andar da Candelária até Vigário (Geral), via Avenida Brasil entrando por (Parada) Lucas. A grande questão é essa, tinha que entrar pela favela de Lucas que era mais loucura ainda, isso não foi relatado, inclusive também o Júnior até queria que eu desse uma entrevista desse detalhe, mas aí eu falei, acho que por telefone, mas o detalhe que não foi dito. É que quando essa passeata aconteceu, nós entramos por Lucas, aquela favela é geminada, né? Ela tem uma fronteira invisível, mas geograficamente é uma coisa só. Eles me ouviram e deram risada porque achavam, assim, o maluco tá. Mas nessa reunião, tinham três colegas de Vigário que me chamaram e disseram - Ah! Nós somos de Vigário. Eram o Caio Ferraz, o Nem, o Paulinho, aí no final de tudo eles falaram, peraí, peraí. E o fórum tinha dito que ia fazer uma reunião lá em Vigário do lado de fora, na sede da Acadêmicos de Vigário, num sábado próximo. Isso tudo com 15 dias de chacina, não mais do que isso. Aí os garotos de Vigário falaram: pô é uma proposta maluca, mas eu acho que Vigário

precisa disso mesmo, tu não quer ir lá na favela, não? Aí, eu falei, vou. Mas (eles disseram) você tem que ir lá pra falar com os caras (os traficantes).

E aí eu fui a Vigário. Nesse primeiro momento, entrei em contato com os bandidos mesmo. Eles perguntaram o que significava isso e tal e eu expliquei pra eles qual era a proposta, falei de Che Guevara, falei de que o mundo não tinha fronteira. Eles ficaram até um pouco assustado, perguntando se eu era maluco, se eu sabia onde é que eu estava. Não tem essa, ele falou, você tem que falar com todo mundo aí, se alguém andar, do nosso lado tá tudo bem, mas vocês têm que ir lá conversar com outro lado que era Lucas. Porque eles tinham vindo de 10 anos de guerra, aí eu falei... mas, pelo lado de vocês? (Eles responderam) Não, pela gente aqui, se conversar aí, vai marcando uma reunião logo pro Domingo, num clubezinho... (ENTREVISTA AO AUTOR)

O apoio angariado para a passeata não foi grande, mesmo porque, naquele momento, vários organismos da sociedade civil e da Câmara dos Vereadores planejavam realizar algum ato público para marcar simbolicamente o acontecimento. Mas a vontade de Zé e dos poucos moradores que ele conseguiu convencer era que a passeata acontecesse no mesmo dia em que a chacina completava 30 dias, ou seja, numa terça-feira, dia útil. Já a Câmara dos Vereadores e os outros envolvidos queriam que tudo fosse feito no sábado, evitando a quebra da rotina de trabalho e obrigações.

Com 69 pessoas marchando a pé da Candelária até Vigário Geral, passando por Parada de Lucas, a passeata aconteceu no dia 29 de setembro, como havia proposto o Zé. Com o nome “Pela Vida, Pela Paz, Assassinatos Nunca Mais”, a caminhada começou às 10h da manhã e encerrou-se às 16h, com um único meio de comunicação fazendo cobertura, o Jornal do Brasil.

Junto com esse movimento, porém, começou outra articulação mais relacionada com a elite intelectual e econômica da cidade, promovida por Walter de Mattos Júnior do jornal O Dia, Manoel Francisco Brito, então diretor do Jornal do Brasil, João Roberto Marinho, vice-presidente de O Globo, Herbert de Souza

(Betinho), do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE) e Ruben César Fernandes, da ONG Viva Rio (VENTURA, 1996). Pela primeira vez reunidos em torno de um tema comum, as empresas da grande mídia carioca estavam dispostas a fazer “alguma coisa” para que o Rio fosse um só, resume Ventura.

Na ebulição desse momento, vários movimentos sociais locais ou externos queriam desenvolver algum trabalho em Vigário Geral. As preocupações se voltavam principalmente para os jovens que, devido às dificuldades de arrumar trabalho, acabavam indo fazer parte do tráfico de drogas. Esses atores foram congregados no Movimento Comunitário de Vigário Geral (MOCOVICE), para estabelecer metas e ações coletivas.

Da iniciativa do MOCOVICE e do movimento iniciado pelos intelectuais e empresários, surgiu a Casa da Paz, instituição voltada para manter viva a memória da chacina de Vigário Geral, ocupando justamente a casa onde morava uma família de evangélicos que fora assassinada pelos policiais, adquirida pelo pastor Caio Fábio, diretor do VINDE (Visão Nacional de Evangelização) e reformada com recursos da Caixa Econômica Federal.

A iniciativa não foi bem sucedida, devido a um desgastante processo que envolvia disputas de reconhecimento e desvio de dinheiro<sup>22</sup>, e logo cada instituição partiu para rumos próprios. O Afro Reggae, que não tinha uma sede, já que desenvolvia seus trabalhos na rua ou em espaços emprestados, conseguiu comprar uma casa modesta que, posteriormente, se transformou no Centro Cultural Afro Reggae.

Assim, o Afro Reggae consolida-se como um centro de formação artística de jovens, nos ofícios de dança, teatro, circo e, principalmente, música, tendo a chacina

---

<sup>22</sup> Conforme documento mimeo “Breve histórico sobre o processo inicial de mobilização e organização pelo qual passou Vigário Geral após a chacina”, produzido por José Henrique. Ver também, JOSÉ JÚNIOR, op. cit.



como “acontecimento monumental” que ancora seus trabalhos e pelo qual é identificado socialmente. Assim, o Afro Reggae não apenas serve de “lugar de memória” da chacina como ganha a legitimidade para “enquadrar” os acontecimentos, no qual as pessoas, principalmente os moradores locais, muitos deles sobreviventes, se oferecem como relíquias humanas ou “condutores de memória” de um passado que pode ser visto, tocado e indagado, e, principalmente, instaurar um novo regime de pertencimento, no caso, o da arte e o da cultura.

Resolvemos lutar em prol de uma nova imagem para a comunidade de Vigário Geral. Em vez da excessiva exaltação da violência ou da exibição das imagens da chacina, preferimos mostrar os resultados positivos gerados depois da barbárie. Não queríamos mais ser uma entidade de denúncia e de pouca ação prática (JOSÉ JÚNIOR, 2003 p. 91).

É um regime de negociação e disputa no qual a memória produz movimento e fala, corporalidade de pertença que tenciona agenciamentos objetivos e subjetivo. Assim, o enquadramento da chacina passa a instaurar um “fato social”, em busca de um regime de historicidade que possa orientar e dar sentido ao GCAR, cuja evocação está presente em seus “arquivos de memória” e suas diferentes produções discursivas, principalmente a música.

### 3.3. Música e narrativa

Como acertadamente propõe Coutinho (2002), a música popular brasileira tornou-se um instrumento fundamental de narrativa política e sociocultural. No plano político ela se constitui *pelo que diz* – expressão discursiva de “diferentes conteúdos e idéias, mesmo que não declaradamente políticos”- e pela *forma como diz* – isto é, “locus de linguagens ou formas de expressão que conferem identidade a diversos

grupos socioculturais: nações, comunidades, grupos comportamentais (punk, funkeiros, metaleiros, sambistas, chorões etc.).

Ao tornar-se um guardião da memória da chacina, o Afro Reggae instaura um processo de mediação que busca um lugar de fala da favela nas narrativas produzidas (sobre ela) por moradores do asfalto, que costumam impingir-lhe os mais variados estereótipos, sem a dimensão do peso do espaço-tempo vivido em seu interior. Esses estereótipos ganham relevo principalmente nos meios de comunicação de massa e é justamente o ponto de partida para se buscar uma nova negociação com a memória consensuada, que aparece na canção *Capa de Revista*<sup>23</sup>. Nessa composição há uma completa ausência de verbos (vontade de paralisar a ação?) e os versos contam apenas com substantivos que aparecem numa sucessão fotográfica solidificada no imaginário como sustos de flashes. Assim, crê-se que o passado possa ser imobilizado:

Capa de revista / folha de jornal / o terror do Rio / Vigário Geral  
bandi na parada / porrada na rua / baile dos amigos /  
mulherzinha nua.  
bruxo na favela / tiro e correria / presunto no valão / entre  
Vigário e Caxias.  
toc, toc, toc / martelo na mão / lápis no ouvido / de mais um  
vacilão

Até aqui há uma descrição do tempo vivido que narra a cotidianidade da favela, evocando os acontecimentos tópicos como terror e brigas (“porradas”); morte (“presunto”, “martelo na mão”, “lápis no ouvido”); que se somam para compor o imaginário do perigo de se viver nesse universo sendo “mais um *vacilão*”, ou seja, com a consciência de que o sujeito da fala pode ser a próxima vítima.

Trata-se de um cotidiano consensual - no senso comum, na mídia, no asfalto, e entre parte dos moradores da favela - que “igual” Vigário Geral a qualquer outra

---

<sup>23</sup> Utilizo neste texto somente canções do CD “Cara Nova”. Os créditos das músicas estão na página final deste trabalho.

favela, onde a violência costuma imperar. É interessante notar que, ao mesmo tempo em que procura um rompimento com o passado no qual a mídia é considerada como um ator que impinge estereótipos, as marcas do tempo consideradas pelos compositores (o mesmo vale para o senso comum e seus lugares de fala) são essencialmente midiáticas, evidenciadas no estamento da capa de revista que constrói as narrativas da cidade e que retrata os sujeitos.

Assim, embora a ordinariedade da favela não seja majoritariamente isto, em certa medida, parece que a narrativa do GCAR reforça famosas dáides estruturantes da maneira como apreendemos e representamos a favela.

A segunda parte da canção implica uma transformação, uma nova perspectiva, que, ao contrário do passado descrito anteriormente, apresenta um vigor juvenil procurando impregnar seu espaço com uma poeticidade e um forte desejo de mudança:

A explosão do Rio / chegou para ficar / essa nova cara / tudo vai mudar  
 Capa de revista / folha de jornal / somos AfroReggae / de Vigário Geral.  
 É uma nova era / esse é o novo estilo / de uma galera / que ninguém segura / dança, capoeira / tambores em fúria / funk, hip hop / samba e percussão.  
 Dread e adrenalina / pagode na esquina / www ponto emoção / tudo aqui é brother / tudo é sangue bom / Shiva na favela / Tocando nas velas / Mostrando a sua força / como aqui se espera.

Aliás, a primeira canção em que aparece a palavra favela também dá conta da narrativa de uma mudança social: a demolição do Morro da Favela. Com o título, *A favela vai abaixo*, ela foi composta em 1917, por J. B. da Silva (Sinhô)<sup>24</sup>:

Seresteiro / Minha cabocla, a Favela vai abaixo! / Quanta saudade tu terás deste torrão / Da casinha pequenina de madeira / Que nos enche de carinho o coração! (...)

<sup>24</sup> OLIVEIRA, Jane S. e MARCIER, Maria Hortense. *A palavra é: favela*, in ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

Mulata / No Estácio, Querosene ou no Salgueiro / Meu mulato  
 não te espero na janela / Vou morar na cidade nova / Pra voltar  
 meu coração para o Morro da Favela! (...)

Como se percebe, dos versos de Sinhô à canção do Afro Reggae há uma mudança substancial no cenário da favela, o que nos dá diferentes ativações, sendo sentimento dominante o de nostalgia, no primeiro e de prevenção, no segundo. Ao mediar esses dois momentos históricos, nos anos 20, Sinhô reconstrói o passado como refúgio, enquanto que, nos anos 90, no Afro Reggae a memória “deixa de ter um caráter de restauração e passa a ser memória do futuro” (BOSI 2003, p.66).

Na verdade, em relação à chacina de Vigário Geral, a narrativa musical do Afro Reggae pode ser definida como uma “ativação preventiva da memória” (COLOMBO, 1991) que, ao invés de fragmentar, homogeneiza o tríplice temporal: passado, presente e futuro, com as marcas do que já se foi, daí a ausência de verbos na primeira parte da canção *Capa de Revista*.

Desta forma, a chacina é “enquadrada” como um marco que pretende romper com a banalidade do crime e instaurar uma outra lógica, ou seja, essa é a nova cara que chegou para mudar Vigário Geral. Nessa nova era, conforme atesta a canção, a arte e a cultura serão os novos agentes a ocuparem e mediar as ruas e praças e, sobretudo, as capas de jornais e revistas, que antes falavam de perigos e crimes constantes.

Mudaram-se os sujeitos, mudam-se as memórias, mudam-se as mediações. Enquanto em *A favela vai abaixo*, Sinhô estabelece um diálogo entre o seresteiro e a mulata, *Capa de Revista* tem um foco ampliado de fala e um interlocutor invisível que se concretiza na mídia. Um “*ethos* mediatizante” aparece como forma de mobilidade social, ao acreditar que, através do trabalho do Afro Reggae, possa

haver uma migração da favela das páginas policiais para os chamados segundo cadernos dedicados à divulgação da “centralizada” nos jornais da cidade.

Se o morro ou a favela continua ainda merecendo uma memória afetiva, intensificação da presença da polícia por lá para combater o tráfico de drogas, a partir dos anos noventa, também oferece subsídio para uma crônica policial como apresenta Jorge Carioca, Marquinho e P. Q. D. Marcinho, nesta canção de 1992:

(...) O sangue bom falou / Se der mole os “home” pega, / O bicho pega / Pois lá na favela o olheiro é maneiro, esperto chinfreiro / E não fica na cega / Até mulher que ta barriguda / Na hora da dura segura e nega / E se tem um parceiro na lista / O malandro despista e não escorrega / Se entra em cana ele é cadeado / Morre no pau-de-arara, Ninguém entrega (...).

Apesar de, “nos barracos da cidade / ninguém mais tem a ilusão / no poder da autoridade / De tomar a decisão / E o poder da autoridade / se pode, não faz questão / se faz questão, não consegue / Enfrentar o tubarão”, como escreveram Liminha e Gilberto Gil, em 1985, na canção *Nos morros da cidade*, há em certa medida a idéia de rompimento da experiência naturalizada dos moradores como bandidos, vítimas, mocinhos etc. e com um dado passado discriminatório.

Especialmente os grupos culturais focados na atenção aos jovens, como o GCAR, procuram quebrar com uma *dada* imagem passiva do jovem pobre, destinado ao trabalho braçal, desqualificado à família e a certa reprodução de experiência geracional acumulada. Menos “cordial” do que parece, tem-se aqui uma “galera” que “arrebenta”, que ninguém segura, que protagoniza, que é “pura adrenalina”, dádivas esperadas da ativação preventiva da memória.

As narrativas surgem de uma experiência acumulada, que configura uma trilogia verbal: *vivenciar*, *pertencer* e *narrar*. O verbo *vivenciar*, como metáfora de experiência e, sobretudo, de autenticidade daqueles do “lugar”, traz à mente uma diáde analítica: autenticidade x autoridade/autoria. O testemunho de quem

“realmente viveu” torna-se enunciador de uma “verdade mais verdadeira”, que neste caso está ligado ao lugar de fala. Por se tratar de alguém que não apenas ouviu falar ou estudou sobre o tema, mas um sujeito orgânico, participante dos acontecimentos, ou seja, “essa é a história de quem está lá dentro” <sup>25</sup>: Vigário pede paz / é o cultural da favela / que é mostrada por nós / ninguém melhor para mostrar / pois fazemos parte dela”<sup>26</sup>.

O “lugar de fala”, portanto, é fundamental para compreender as disputas entre os lugares das memórias oficiais que são os mediadores hegemônicos e os não oficializados ou subterrâneos, tidos como marcados pelo “tempo vivido”. A “voz que vem de dentro”, mais do que possuir um fato monumental para recordar, procura estabelecer um pacto simbólico para cotejar as lembranças e enquadrá-la nas disputas de sentidos que a hegemonia pode apagar.

Tendo acontecido há apenas 14 anos, o testemunho da chacina parte de jovens que participaram daquele acontecimento, o que permite uma relação entre o corpo presente e o passado, no qual a lembrança se relaciona com o tempo vivido. Vivenciar, portanto, é considerar o tempo como “seu”, possibilitando a latência do acontecido reverberar socialmente, como fica claro neste verso: eu *tô* vivendo, eu *tô* sentindo, eu *tô* agindo / não pense que eu sou um produto descartável / pois quando vocês entraram aqui e mataram / a minha gente não imaginavam o quanto me / fortaleceram, de mente em mente / aí vai um recado telepaticamente.<sup>27</sup>

Para os grupos periféricos, a reivindicação de memória é também de história, pois o enquadramento de memória consiste em estratégias de determinados grupos para construção de seus próprios modelos de sociabilidade, o que resulta numa

---

<sup>25</sup> “Me Espere”

<sup>26</sup> “Som de V.G”

<sup>27</sup> “Poesia Orgânica”

historicidade, capaz de se contrapor às versões oficiais<sup>28</sup>, elaboradas num sistema de generalizações, que nem sempre dá conta das memórias individuais e locais como é o caso desta favela. Essas irrupções, diz Pollak (Ib. id.), geralmente acontecem em momentos de grandes crises, quando a memória entra em disputa, fazendo com que o excesso de memórias oficiais seja flexibilizado para estabelecer um regime de memórias subterrâneas que possam redistribuir as cartas políticas e ideológicas.

O narrador vale-se de sua experiência concreta para transformá-la em acontecimento e, desta forma, expor o sujeito que se quer mais real e não aquele exacerbado no senso comum. O uso do pronome “eu” ratifica a força do testemunho que se contrapõe ao discurso vazio, que é impessoal. Nesse caso, a memória, na mediação com o asfalto, é a matéria exposta de um ciclo descartável que ronda o narrador, através do que ele testemunhou daqueles que já se foram, confirmando que “sem a memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença” HUYSEN (2000, p. 72).

Já o verbo *pertencer* se relaciona com o espaço e as formas como os sujeitos transitam na cartografia de seu cotidiano, pois “os meninos e as meninas de Vigário Geral crescem ao som de tiros e toques de recolher” (JOSÉ JÚNIOR, 2003, p. 91).

Assim, pertence-se porque os acontecimentos têm materialidade local e é preciso decodificá-lo e inseri-lo nas tessituras das redes de significação que formam o imaginário da favela. O sujeito funde-se com seu espaço por meio das marcas que este impregna em sua consciência para escolher com precisão o rumo certo na hora da fuga.

---

<sup>28</sup> Nisso se inclui também o senso comum que naturaliza as versões hegemônicas e as utiliza na identificação dos sujeitos.

Nesse sentido, a memória não pode ser buscada apenas na voz pronunciada, mas também nos silêncios, fazendo com que sua detecção e enquadramento dependam de constante elaboração e resignificação. O recordar depende de uma “engenharia”, capaz de produzir narrações de tempos e espaços pertencidos para manter a engrenagem de significação. Isso equivale ao que diz esse verso da canção *Poesia Orgânica*: “o meu papel não é o do denunciador e, sim, do relator”.

O pertencimento traduz os sujeitos, transformando-os em arquivos de memória que passam por eles e se estendem aos seus objetos, como CDs, instrumentos musicais, roupas etc., que dão materialidade às diferentes maneiras de narrar, sejam elas propositais ou intuitivas, pois “a maneira de conduzir a narrativa se acompanha de uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, que implicam posição, ângulo de abertura e profundidade de campo” (RICOEUR, 1996, p.156).

No campo afetivo, a memória subterrânea da favela é também a fala de “dentro de casa”, local onde o sujeito pode entrar na narrativa do mundo. Essa casa é aquela materna, que descreve Bosi (2004, p. 435), como sendo “o centro geométrico do mundo”, da qual “a cidade cresce... em todas as direções”. Requerer voz para descrever o lugar habitado é reivindicar o direito de se definir, pois “é de início a perspectiva espacial, considerada literalmente, que serve de metáfora para todas as outras expressões do ponto de vista” (RICOEUR, 1996, p. 156).

A narração musical surge como a lembrança de fatos acontecidos e guardados na memória do grupo, agora elevado à condição de poesia, abraçando e seduzindo os ouvidos alhures para os acontecimentos cotidianos da coletividade a que pertencem os poetas. Afinal, “sempre houve dois tipos de narrador: o que vem



de fora e narra suas viagens; e o que ficou e conhece sua terra, seus conterrâneos, cujo passado o habita” (BENJAMIN, 1996).

Assim, não basta pertencer e/ou vivenciar, pois só a narração permite desfiar os tecidos dos acontecimentos do tempo e do espaço social para recompô-los nas medidas exatas dos confabulantes, em que a casa e a rua se juntam, num único fluxo existencial<sup>29</sup>.

### 3.4. Arte e cultura: negociando com o futuro

As narrativas do Afro Reggae, como já vimos, trabalham com a ativação preventiva da memória, procurando estabelecer um passado que não deve ser esquecido e inaugurar perspectivas futuras, capazes de seduzir os jovens para a arte e a cultura, distanciando-os do mercado da droga:

O AfroReggae sempre teve como compromisso oferecer a liberdade de escolha. Os jovens têm que poder experimentar coisas além daquela realidade do dia-a-dia. Mas cada um é responsável por essa escolha. Às vezes, garotos das oficinas se rebelam contra alguma coisa e dizem coisa do tipo “Tá vendo, é por isso que eu vou pro tráfico!”. Se o problema for sério, como família em má situação financeira, a gente tenta interceder. Se for gracinha, aí a gente encosta na parede: “Então, vai agora, não deixa pra amanhã, não. Mas você vai ter que ser o melhor, o bandidão. Márcia chama essa prática de “paredão”. Os meninos sabem que traficante tem poder, mas não tem liberdade. (JOSÉ JÚNIOR, 2003, 94)

Pela ativação preventiva da memória, o GCAR consegue criar uma “comunidade positiva”, termo empregado por Castel (op. Cit.), para designar as mudanças que aconteciam no campo social da sociedade feudal, em que os sujeitos saíam de um sistema de regras fixas, para outros em que não é completamente regulado e que deve contribuir para a sua regulação.

---

<sup>29</sup> A este respeito, escreveu Drummond (2001, p. 187): “Dissolvendo a cortina de palavras / Tua forma abrange a terra e desata / A maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas”.

Aqui a comunidade positiva não precisa ter uma aplicação tão rígida, e a utilizamos apenas porque a transição de que fala Castel é decorrente de uma crise, que os sujeitos precisam reconhecer, mas, ao mesmo tempo, atuar sobre ela possibilitando uma nova regulação. Nesse caso, a tensão aqui é por que há uma sedução por parte do tráfico e um convencimento que precisa ser feito pela arte. Na sedução, há a oferta de ganhos altos e rápidos, mas a morte é eminente. No convencimento, é preciso obedecer a outras lógicas de batalhas pelo sustento. Na sedução, está o passado e a morte; no convencimento, o futuro e a vida. Senão, vejamos o que escreveu José Júnior (Ib.id): “em 1996, o Tota, um dos percussionistas da banda, anunciou que estava saindo do grupo. Queria entrar para o tráfico. Foi uma barra. Tentamos segurá-lo, mas não deu”. Agora, vejamos o depoimento do Tota que preferiu a sedução:

Meus amigos que eram do movimento viviam me chamando para fazer um servicinho aqui, outro ali. Um dia, aceitei. Estava duro de grana. E saí da banda, porque não dá pra ser um AfroReggae e trabalhar na boca. É um bagulho ou outro. Passei cinco anos no tráfico, cheguei a gerente. Até que fui preso. Isso marca pro resto da vida, mesmo depois que você sai. Além de ser pobre e de ser ex-traficante, você passa a conviver com o estigma de ser ex-presidiário. A tatuagem que fiz na cadeia a polícia reconhece logo, porque é mais feia, esmaecida. Lá se usa arame em vez de agulha. (TOTA *apud* JOSÉ JÚNIOR, *Ib. id.*)

Ao tomar a chacina como esteio argumentativo, a comunidade positiva procura atuar de forma que a situação tida como velha seja banida. A palavra chacina vem do latim vulgar *siccina*, isto é *caro ciccina*, ou seja, carne seca. Portanto, ela relaciona-se à matança, morticídio ou mortalidade coletiva. Mas, na favela, ela revela, sobretudo, a banalização da morte programada, reduzindo o homem a um amontoado de objetos, como ficou claro com as imagens dos 21 caixões enfileirados, em Vigário Geral. Essa matança de gente, como de porcos, cria

este sentimento de crueldade e de *descartabilidade*, ratificando a idéia consensual de que qualquer um pode ser vítima de acontecimento similar, que a comunidade positiva procura atuar e a música procura narrar:

É de Vigário Geral / aqui não tem mais esse som / pode crê,  
meu irmão / a favela tá tranqüila / não tem mais o barulho / de  
AR-15 e fuzil / metralhadora alemã / pistol-uzi, robocop / a casa  
da voltz / e o Paulo Paulada / a jubiraca.

Vigário pede a paz / e a cultura da favela / que é mostrada aqui  
por nós / ninguém melhor para mostrar / pois fazemos parte  
dela / essa é a nova cara / de Vigário Geral / Sou negro mesmo  
e daí.

Não tem mais o barulho / de Ar-15 e fuzil / metralhadora alemã  
/ pistol-uzi, caça-andróide / a casa da voltz / a bomba caseira /  
explodindo na mão / só traçante na cara / de mais um vacilão /  
a carroça da morte / Vigário só quer a paz.

Ainda na mesma música, o tempo é invocado para marcar o tempo do crime e o tempo da justiça, além de uma possibilidade de vingança - ainda que seja a divina - aos assassinos.

29 de agosto, 1993, 21 pessoas / assassinadas pelo ódio e  
pela violência / de policiais vingadores, e o pior que era / nossa  
gente, mas tá tranqüilo / o que é deles tá guardado, pois tem /  
alguém lá de cima que está olhando / por nós, podes crê.

de um jeito ou de outro a justiça / ainda será feita, pois ela  
tarda mas / não falha, e todos vocês sabem disso / é através  
da música e da cultura / está aqui mais um movimento / que  
luta em prol da paz, pode crê / (...)

tá aí o meu recado, o recado de Vigário.

Nestes versos a memória coletiva é invocada para dar unidade de voz ao grupo que traz para si os sentimentos que permeariam a sociedade. Não por acaso, sempre que nova chacina volta a acontecer na cidade, o Afro Reggae é tomado pela mídia como um exemplo de superação positiva.

Como se pode perceber, a monumentalidade da chacina ancora a memória de Vigário Geral na busca de outras formas de lembrar e ser lembrado. Nesse sentido, a comunidade positiva lança mão da memória para instaurar vários artifícios

de construção do medo, não apenas de novos acontecimentos trágicos, mas também da impunidade a que estão passíveis. A arte surge como contraponto narrativo, mimetizando o acontecimento e desenlaçando o limite do território.

Assim, contar já é “refletir sobre” os acontecimentos narrados. Não é simplesmente, neste caso, uma disputa pela narrativa pura do espaço, mas a ocupação efetiva deste por outros agentes que não aqueles que traziam o medo e a desordem. A chacina é este “vestígio histórico selecionado e organizado” de que fala Nora (1984), cheio de significados, que serve para dar coesão ao grupo e justificá-lo para além da favela, mostrando ao mundo o inegável perigo da nervura de cotidiano vivido, daí seu sucesso como mediador entre o morro e o asfalto.

A sobrevivência deste acontecimento memorável depende de sua capacidade de metamorfose e reciclagem incessante, que serve ao Afro Reggae como instância nas suas incessantes necessidades de mediação: no seio da própria comunidade com os jovens atendidos, na relação com autoridades ou mesmo personalidades do show business, nos quais a chacina é tratada de diferentes formas e constantemente resignificada ao longo das trocas simbólicas.

A reivindicação da comunidade positiva vem de uma sedução monumental, buscando a rendição das comunidades interna e externa. É como se a comunidade, a partir de então, não pudesse mais ser esquecida porque já tem do que se lembrar. Com isso, o Afro Reggae instaura uma historicidade, utilizando a memória como elemento capaz de preservar os vestígios do passado e criar nova comunidade de destino, mesmo porque, conforme Halbwachs (*op. cit.*), para que a resistência se manifeste, o grupo é indispensável.

Nesse caso, a comunidade positiva tem no trabalho rememorativo uma função de ordenar o futuro, evitando que uma situação parecida volte a se repetir.

Portanto, não é apenas um controle da memória de um passado, mas sobretudo de um futuro. A ordenação histórica do ontem serve para o controle da lógica do tempo do hoje e do amanhã. Não por acaso, uma das principais alegações dos jovens para entrada no narcotráfico é a ociosidade, ou seja, não saber o que fazer com o tempo. Numa sociedade em aceleração, como a nossa, o tempo é uma estrutura de sentido que precisa estar incessantemente vigiada. No caso do jovem que parte para o narcotráfico, torna-se uma aceleração de contagem, muitas vezes regressiva:

na hora pensei em fugir / quando vi era tarde demais / a  
ambição me trouxe aqui / e agora não dá para voltar atrás /  
mas de repente a sua imagem / apareceu num rápido reflexo /  
e hoje viver para mim / já não tem mais nexos.

Na comunidade positiva há uma pulsão antropofágica na qual o futuro é dissolvido no interior da favela e repatriado a partir do acontecimento memorável, que media e ancora o desejo de uma vida melhor, que não pode depender de uma anterioridade que é lembrada porque precisa ser esquecida. Se o passado não silencia, o porvir precisa ter voz, ainda que para isso seja necessário um embate com o tempo e com o espaço, os quais pulverizam a esperança e o desespero dos homens.

Sempre presente, a “tragédia coletiva” é pontuada pelas particulares. A lembrança dos que partiram vira materialidade, como na *Poesia Orgânica*:

Parceiro... / eu sinto que você está presente / em todos os  
cantos, a saudade / que os brothers sentem de você / é muito  
maior do que tudo e todos / na hora do “vamo ver” / eu ainda  
sou muito mais eu e você / é por isso que minha mente parece  
/ está ligada à sua / só que hoje você está distante / e mais  
maduro, pode crê.

Curiosamente esta canção revela o nome do assassino, mas não o do “parceiro” rememorado. Entretanto, realimenta a necessidade do fato para a constituição da memória real (HUYSEN, 2000 p.80), fortalecendo o sentimento de grupo e mantendo a memória permanentemente atualizada e resignificada. A

relação entre a experiência individual e a chacina é buscada dentro da própria canção:

Coincidência ou não você / se foi no dia 21, justamente 21 /  
quando eu me lembro que / esse mesmo número / significou a  
perda de inocentes cidadãos  
amigos, vizinhos, parentes / que nada fizeram e foram  
massacrados / pelo ódio e pela violência.

Estabelecido o sentido do grupo e a razão de sua existência - guardar a memória da chacina - o Afro Reggae envereda por outros temas, estabelecendo outras conexões<sup>30</sup> entre a favela e a problemática social que envolve a sociedade. Desta forma, o Grupo pretende legitimar-se como porta-voz de Vigário Geral e articular-se com o global evidenciando os conflitos sociais e formando novas comunidades de pertencimento.

Assim, o lugar de memória embrenha-se por narrativas envolvendo a cidade, a sociedade, a religião, os mitos, os conflitos raciais e os sujeitos, artifícios profícuos da materialidade da memória nas sociedades modernas, repousadas no vestígio, na imediatez do registro e na visibilidade da imagem (NORA, op. cit.).

Paul Ricoeur dialoga com Goethe para demonstrar a importância da arte como portadora de narrativas para significação de um povo, diz ele:

A vida como tal não forma um todo; a natureza pode produzir vivos, mas são indiferentes (*gleichgültig*); a arte pode não produzir mais do que seres mortos, mas são significantes. Sim, eis aí o horizonte de pensamento: arrancar mediante a narrativa o tempo contado da indiferença (RICOEUR, 1996, p. 136).

Por possuir uma temporalidade própria, a narrativa possibilita à memória do grupo ressoar nas temporalidades diversas da cidade, e é justamente com ela que o Afro Reggae pretende colocar Vigário Geral no tempo. Para conseguir isso, é

---

<sup>30</sup> O Afro Reggae mantém um programa chamado “Conexões Urbanas”, em parceria com a Secretaria de Eventos do município do Rio de Janeiro, com apresentação em comunidades carentes e mobilização de recursos para melhorias sociais.

preciso que a favela seja inserida no *locus* da ficção, por meio da arte e da cultura, que são capazes de oferecer diferentes vozes e tempos na unidade narrativa da comunicação de massa. Assim, a arte é um ato político-tático sem o qual a negociação com o futuro se perderia no presente porque não ofereceria sedução suficiente para manter latente a potência do desejo que a comunidade positiva instaura.

É a força polifônica da música que oferece marcas de duração capazes de impossibilitar a fugacidade do tempo, pois a “obra pode revelar outras vozes que não somente a do autor e assinalar várias mudanças organizadas de ponto de vista, acessíveis a um estudo formal” (RICOEUR, 1996, p. 155).

A fragilidade do pertencimento requer a memória para estabelecer parâmetros para a identidade. Por isso, ao enquadrar a memória, o Afro Reggae busca construir diálogos e pontos de partidas para inscrever a favela na contemporaneidade, quando a busca da identidade a transforma em um campo de disputa constante (HUYSEN, 2000).

Aliás, como aponta Colombo (1991), a identidade é a única possibilidade do grupo permanecer no tempo. A memória da favela envereda, portanto, pelos caminhos deste momento arquivístico em que vivemos, no qual o poder de fala é sempre uma negociação com o memorável e com os grupos que o representa. O tempo inscreve-se como centro da disputa social que define como os sujeitos podem ser incluídos ou excluídos no sistema de visibilidade social. Essa aceleração cria um sistema pictórico e onírico que compõe o imaginário humano e suas maneiras de habitar o mundo. A favela não foge a este regime e precisa lançar mão de artefatos arquivísticos para ocupar espaço nos reduzidos *bites* informacionais da comunicação de massa.

A rapidez da informação contemporânea aproxima-se dessa pulsação sem verbos da canção *Capa de Revista*, numa velocidade vertiginosa como um clipe, ou uma cidade-texto descrita por Huyssen (op. cit.). As cidades, conclui Huyssen, não são múltiplas para serem preenchidas com vida pelos sujeitos que a habitam, mas para servir de exibição ao poder e ao lucro. É nesta disputa que se insere Vigário Geral. Por isso, precisa tanto dizer quem é.



## 4. O tambor e o devir: linguagem e subjetividade na mediação com a polícia

### 4.1. Sujeito e enunciação

A linguagem é, por excelência, o terreno da mediação social; afinal, é nela que se configuram os signos que ganham relevo no *logos* para estabelecer a consciência. Assim, os processos lingüísticos são fundamentais para a compreensão do *modus operandi* da mediação, envolvendo os modelos de sujeitos engendrados pela sociabilidade e a dinâmica de internalização dos significados sociais que as agências procuram impor.

Essa compreensão passa pela análise dos produtos e das expressões artísticas, como fizemos no capítulo anterior em que nos debruçamos sobre a produção e condução de memória da chacina de Vigário Geral pelo Grupo Cultural Afro Reggae. Neste capítulo, queremos focalizar melhor o sujeito, para entendermos um pouco mais como se estabelece a mobilização da subjetividade por meio da linguagem. Nossa intenção é, sobretudo, aprofundar um pouco mais a reflexão acerca da mediação entre grupos culturais periféricos (a partir da experiência do Afro Reggae) e os meios de comunicação de massa, por meio do requerimento de fala como instrumento de militância. Partamos de um exemplo.

Já passava das 15 horas do dia 29 de janeiro de 2006. O programa, da TV Globo, *Domingão do Faustão*, estava no ar e anunciava a sua próxima atração: o AfroReggae é a mais nova banda formada por policiais militares, vindos da corporação da capital mineira, Belo Horizonte. No entanto, antes de mostrar qualquer pessoa da banda, o apresentador, Fausto Silva, num misto de leitura e improvisação, passa a nomear e classificar o grupo que vai adentrar ao palco: a) o

AfroReggae vem de *Vigário Geral*, uma das favelas mais pobres e violentas da cidade; b) faz um trabalho de conscientização e inclusão social de jovens favelados, muitos deles vítimas da chacina de 1993; c) agora, desenvolve um trabalho social – por meio de oficinas de percussão<sup>31</sup> - com *policiais militares de Belo Horizonte* para diminuir a violência e integrar os agentes de segurança com as comunidades onde atuam; d) *agradece ao governador de Minas Gerais, Aécio Neves*, pela iniciativa.

Após seguir os ritos protocolares de explicitação das diferenças entre os sujeitos daquele discurso, finalmente abre-se a angulação da câmera e mostra-se o grupo de policiais a postos com seus instrumentos. O apresentador convida o jovem, Altair, do Afro Reggae, para começar o espetáculo.

Até então, nada parecia fugir ao ritual (já que apenas o apresentador tinha falado), até que o primeiro tambor foi tocado, o segundo respondeu e os outros se juntam a ele. Embora estivesse contida no ritual, a partir de então, a batida ficou tão forte e tão contagiante que as diferenças por um tempo pareceram se esvaír: os policiais começaram a fazer evoluções coreográficas, dançaram, insinuaram tirar a roupa, subiram nos tambores e, junto com a platéia do teatro e os expectadores de casa, “perderam-se” na imensidão do rufar dos tambores<sup>32</sup>.

Como se pode perceber, talvez um dos atos mais excitantes da condição humana seja a possibilidade da enunciação. Mas, o requerimento de fala é, também, um dos mais quiméricos, já que seus ritos são marcados por jogos que buscam estabelecer embates entre diferenças, de forma implícita ou explicitamente.

---

<sup>31</sup> Em linhas gerais, o trabalho consiste na oferta de oficinas de percussão ministradas pelo Grupo Cultural Afro Reggae para os policiais militares. Após o treinamento, os policiais viram monitores para os jovens das comunidades onde seus batalhões estão inseridos, com o objetivo de diminuir a barreira simbólica, principalmente a lingüística, que os separa e, assim, procurarem meios de conscientização dos jovens para não se envolverem com o narcotráfico.

<sup>32</sup> Embora não tivesse sido avisado, na mesma data o GCAR estava produzindo o documentário “Polícia Mineira”, sobre o projeto citado. O filme termina com os moradores de Vigário Geral em frente a um aparelho de TV assistindo ao *Domingão do Faustão*, e aparentemente orgulhosos por tudo aquilo ter sido promovido pelo Afro Reggae e por fazerem parte daquela comunidade.

O primeiro momento do encontro entre Faustão e a banda nos oferece um campo significativo para pensar o contexto em que o discurso procura marcar as diferenças entre os sujeitos, e as condições disciplinares que estão internalizadas nos rituais da mediação. Duas vertentes complementares muito importantes: a linguagem e o discurso, estudados por Bakhtin (2005) e Foucault (2003), respectivamente, ajudam nessa compreensão.

Por meio da linguagem, Bakhtin procura estabelecer um sentido de sujeito estruturado num tripé formado pela consciência, pela autoconsciência e pela cosmovisão. A autoconsciência se relaciona às atitudes que revelam a personalidade de uma personagem ou sujeito de uma narrativa. A personalidade, para além descrição linear que o outro (ou o autor)<sup>33</sup> faz dela, postula ele, vale de suas “atitudes” para uma revelação ativa. Já a consciência resulta da “interação” entre a consciência individual, que é considerada como “um fato sócio-ideológico”, estabelecido num “terreno interindividual”, no qual os signos se manifestam. Por último, a cosmovisão procura dar conta da capacidade do reconhecimento de um sujeito pelo outro – por meio das vozes plenivalentes, com o mesmo valor entre si, e equipolantes, ou seja, no mesmo pé de igualdade –, do qual resulta o dialogismo, sem hierarquias.

Desta forma, podemos dar por resumido as bases fundamentais do dialogismo, que consiste em um processo de inter-ação ativa, que toma a linguagem num sentido concreto de existência, condição que nem sempre se mantém na mediação social, em que as instituições procuram se sobrepor às individualidades subjetivas, ou melhor, estabelecer seus próprios meios de subjetivação.

---

<sup>33</sup> Em *Problemas da Poética em Dostoiévski* (2005), ele enfatiza essa premissa: “para Dostoiévski, não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (p. 46).

Mas, sobretudo, Bakhtin procura estabelecer um modelo de intersubjetivação, em que o sujeito não é uma instância acabada, pois a consciência de si não é algo dado, mas dependente de uma alteridade para ter forma e ser conduzida a uma conclusão possível, presumivelmente adquirida no diálogo. Essa condição impõe uma certa fragilidade do sujeito, pois a mesma comunicação que o ajuda a ter consciência de si e do mundo também é produzida por impulso e tem impactos de difícil mensuração.

Por isso, se num primeiro momento, o sujeito é levado a reconhecer a enunciação como uma necessidade inerente à comunicação, num segundo, quando reivindica o uso da linguagem e produz a enunciação, filia-se a um outro nível de subjetivação, o discurso. Nele o sujeito precisa cumprir o protocolo, que tem a função de controlar, selecionar, organizar e redistribuir a fala, atendendo às funções de “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2003, p. 9). Nesse contexto, sujeito-linguagem-discurso se metamorfoseiam em enunciação para estabelecer a mediação que é sempre marcada por correntes de valor e defesa de territórios simbólicos, intensificados e legitimados pelo logos.

Tomando esses conceitos no campo da mediação social do *Domingão do Faustão*, poder-se-ia dizer que, à luz de Bakhtin, os sujeitos são tomados por uma carga volitivo-emocional, que os faz lançar mão da linguagem como forma de expor seus valores (inter)individuais visivelmente invocados por uma força intersubjetiva de querer participar do diálogo. Em seguida, e, agora, com o espelho foucaultiano, o sujeito já percebe que o discurso é delimitado por tabus, ou seja, “sabe-se bem que não se tem o direito de falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2003, p. 9).

Mas, como ratifica Foucault, o próprio discurso é objeto do desejo, ou seja, ainda que a fala seja cativa de diferentes meios coercitivos, ainda permanece como um espaço aberto de subjetivação, que o devir procura forjar avanços.

Essas panoplias discursivas afetam os processos de sociabilidade de forma geral, por meio de modelos de sujeição fincados nas tessituras da “microfísica do poder” (FOUCAULT, 1979), que impõe interdições às falas e, por consequência, aos sujeitos. Ao tornar a fala do nativo como forma de emponderamento comunitário ou mesmo de mobilização social por meio de projetos do Terceiro Setor, o meio de comunicação de massa torna a enunciação não apenas coercitiva, mas também lucrativa, já que ela faz parte da cadeia produtiva de um negócio que consiste em conciliar a sedução da linguagem nas instâncias inter-individuais e por meio da autorização das falas, que passa - pela sensação e pelo encadeamento das correntes discursivas - a inscrever o lugar social do sujeito e o que dele é esperado.

Desta forma, é fundamental que a linguagem seja o ponto de partida de uma observação mais crítica sobre a aproximação dos movimentos culturais periféricos com as grandes empresas de mídias, pois, além de organizar socialmente a cultura, há por parte dos medidores uma preocupação direta com o sujeito e com o manuseio produtivo da existência, da qual a linguagem é matéria-prima.

A grande dificuldade de um processo de recusa a respeito do manuseio produtivo da existência é justamente a condição intersubjetiva da linguagem que é uma pré-condição discursiva, já que o discurso só se materializa porque o sujeito reconhece que tem linguagem suficiente para produzi-lo ou mesmo para compreendê-lo. Nesse sentido, tanto Fausto Silva, quanto seus interlocutores no palco, inclusive a platéia do teatro e nós espectadores em casa, somos partícipes de

uma ebulição discursiva; afinal, somos todos constituídos pela vontade da fala, que é uma condição indispensável para a revelação.

Ao mesmo tempo em que Faustão faz a apresentação dos integrantes do Afro Reggae, também os situa num contexto sociocultural, fazendo com que a efervescência lingüística renda-se à “interdição”. É justamente para que ocorra a aceitação de um determinado estamento cultural que atua a mediação, e para que as credenciais sejam reconhecidas, antes, o controle precisa estar previamente internalizado, como de fato fez o Faustão, com a marcação do lugar de fala do Afro Reggae.

Desta forma, a compreensão do sujeito passa pelo contexto em que se dá a sua interação, ou seja, de onde a linguagem emana e onde o discurso se produz, condição que – vale ressaltar – lhe é exterior e movediça.

O sentido revolucionário da linguagem é que ela, ao contrário do que se pode imaginar, não condiciona uma identidade permanente do sujeito que possa caracterizar e tipificar sua trajetória, pelo contrário, uma interação constante com a alteridade discursiva e polifônica. É no diálogo que o sujeito se constitui - se perde e se acha -, pois a linguagem é uma arena, como prefere Bakhtin, e uma quimera, como atiza Foucault.

#### 4.2. A síncopa, o jovem e a polícia

É justamente no diálogo que aposta o projeto “Juventude e Polícia” desenvolvido pelo Afro Reggae, em Belo Horizonte, com o objetivo de integrar os policiais e os jovens de comunidades carentes, possibilitando-lhes uma troca mais profunda de experiências e afeto. Nessa tarefa, a linguagem é uma das primeiras barreiras a serem vencidas, revelando que, de fato, ela é um sistema concreto,

como sustenta Bakhtin (2004) de onde emana a significação, transitam os sentidos e refrata o sujeito.

A experiência do trabalho registrada no documentário “Polícia Mineira” (PANDORA FILMES, 2005) mostra bem a realidade dos encontros entre eles, marcada por barreiras sociolingüísticas que solidificam preconceitos de ambos os lados. Numa margem estão os jovens com seus códigos (estilos de fala, roupa, gosto estético etc.) e valores e, na outra, os policiais também portadores dos seus distintivos simbólicos (violentos e perigosos), não deixando dúvidas que pertencem a categorias axiológicas diferentes, pelo menos enquanto ocupam suas posições nomeadas e reconhecidas socialmente.

A empreitada do diálogo entre eles demanda novos códigos que começam com a troca de experiências por meio de palestras, visitas etc., mas vai além, passa por oficinas de música, dança, teatro, grafite, entre outros meios de expressão artística. Nesse contexto, o tambor pode ser definido como o instrumento mais eficaz para estabelecer a aproximação e, não por acaso, a oficina de percussão é a que mais rápido gera resultados.

Por isso, há um ritual de recebimento do instrumento, que marca os primeiros contatos e as primeiras batidas, como se os policiais procurassem o melhor ajuste ao lado daquele instrumento que o acompanhará por um longo tempo. Dessa forma, o tambor vai assumindo uma materialidade simbólica, mediadora, ambivalente e polifônica entre eles, possibilitando que os vínculos se intensifiquem.

A ambivalência do tambor permite ao mesmo tempo interagir com uma realidade atual (da relação com a polícia, tida como corrupta, violenta e preconceituosa) e transitar pelo imaginário, buscando outras formas de comunicação na subjetividade, como resume Beto Pacheco, coordenador do projeto:

Ele é o carro chefe, é o que leva. Os tambores foram a primeira forma de comunicação que veio lá da África e que de repente todos os povos se juntavam e se uniam através do tambor. Então o tambor vai estar sempre presente. O tambor é inevitavelmente música e vai estar sempre como carro-chefe para levar essa galera. (ENTREVISTA AO AUTOR)

Essa ambivalência resulta da capacidade do simbólico ordenar o social, já que ele é “um operador de estrutura, um agenciador de vazios, de formas sem significados atuais, uma vez que ‘significação’ é a própria regra da organização, a regra sintática, o valor constituinte de uma linguagem, que introduz o indivíduo numa ordem coletiva” (SODRÉ, 2005, p. 36).

De fato, o cerceamento do diálogo é produzido justamente pelas próprias regras sociais, que dificultam a “mistura” dos policiais com os jovens e vice-versa. A importância do tambor resulta das regras que ordenam as relações entre eles, na qual assume funções simbólicas, procurando organizar as estruturas da realidade tensa do encontro, e, desta forma, se consolida como meio catalisador da consciência mediativa reconhecido por ambas as partes. Nesse contexto, simbolizar é, de fato, trocar, ou seja, permitir o “sentido engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social” (SODRÉ, Idem, 37).

No palco do *Domingão do Faustão* não foi muito diferente disso. Por um momento, o rufar dos tambores parecia tornar rarefeitos os protocolos cerimoniais e ampliar os ruídos numa evocação avassaladora e excitante do corpo.

Podemos nomear essa força como sendo a síncopa, ou seja, “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 1988, p. 25). Na realidade, diz Sodré, entre a batida forte e fraca, há um vazio rítmico que incita o ouvinte a preencher com seu próprio corpo, ou seja, a síncopa é um corpo que falta à canção. Assim, a síncopa é contida no pacto de uso do tambor, fazendo com que o corpo seja também instrumento da canção.



Essa integração do corpo com instrumentos musicais na condução do diálogo, entre um tempo real vivido e o cosmológico – referenciado pelas tradições e ancestralidades -, vem desde a escravatura brasileira, quando nas festas os negros batiam os pés no chão, como complemento ao ritmo dos instrumentos. Em seguida, ela passa também pelo samba com os dançarinos que ficavam ao lado da rude orquestra batendo palmas e cantando (SODRÉ, Idem).

Do mesmo modo, o simbólico tem uma força fundamental na organização da mediação social entre o morro e o asfalto. O jogo de interação entre o tambor e os sujeitos procura estabelecer outras formas de relação com o real que, em muitos casos, não podem ser reveladas pela fala, mas que não deixa de ser também uma forma de mediação, ou seja, a ambivalência rítmica é de natureza polifônica.

Pode-se dizer que no projeto “Juventude e Polícia” há uma polifonia velada, que se apresenta em quatro vertentes mais visíveis: primeiro, o uso do tambor parece um ritual fúnebre, pois, de certa forma, atualiza a memória da chacina, que é sempre lembrada, como vimos na contextualização feita pelo apresentador Fausto Silva. Segundo, celebra a nervura da realidade de um conflito que assusta a todos, inclusive os próprios policiais que, quando depositam as armas e os uniformes, no fim da jornada, entram na mesma caldeira dos jovens favelados. Terceiro, revela um corpo policial representante da sisudez de um sistema coercitivo falido que, no fundo, sabe que a lei e a disciplina não são suficientes para resolver o problema da violência. Quarto e último, a síncopa conduz toda a diversidade de vozes e sentidos para o moinho da festa, desfalecendo a lucidez e oferecendo outras formas de mediação, vinda da fruição estética.

Como forma narrativa, o tambor pode ser enquadrado naqueles fenômenos do discurso-arte (BAKHTIN, 2005) que assume uma função central na mediação das

diferenças entre os policiais e os jovens. Esses fenômenos, diz Bakhtin, “têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum é para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (2005, p. 185).

Embora nem sempre essas estratégias discursivas sejam convencionadas na composição, a comunicação simbólica se auto-referencia no momento do diálogo, podendo assumir diferentes sentidos no decorrer do tempo, fazendo com que a síncopa se ofereça como fenômeno de enunciação, forma de dispersão e ajuntamento de significados.

Nesse contexto, o tambor cumpre sua função de produzir o som dentro do ritmo, melodia e harmonia que a música exige (sua referencialidade); em seguida, ele congrega a função de paródia, por meio de sua polifonia, suscitando falas, onde aparentemente o discurso não estaria. Assim, ele assume o papel de narrador, na medida em que chama para si a função dos autores que deixam de ser nomeados. Assim, os sujeitos lançam mão do artifício metalingüístico dos tambores, fazendo com que haja um distanciamento entre eles e o discurso proferido, como se as palavras não lhes pertencessem, contudo, mantêm o rigor da mensagem por meio da “palavra” expressada de dentro para fora, pelo narrador que assume sua voz (BAKHTIN, 2005, p. 191). Na presença do tambor, é como se o som fosse mero resultado da fricção da força de seu braço com o couro curtido, embora o que se vê são vibrações discursivas.

A ambigüidade do som vem da autoparódia, pois é transferida para a pulsação do tambor uma infinidade de *desejos*, *vozes* e *desejo de vozes*, até que o ruído consiga ser a única mensagem. Um fenômeno muito parecido com o que se

pode chamar de polêmica velada<sup>34</sup>. No caso do tambor, isso fica bastante explícito, pois, além de sua função de produzir som, ele assume a função do discurso possível a respeito da polifonia que o tema da violência suscita, como vimos anteriormente. Seu som mistura as ressalvas (implícitas e explícitas) impostas pelas interdições do discurso. Há um “dialogismo velado”, já que, diante do poder exercido pelas “agências”, os sujeitos produzem suas réplicas por meio do tambor, dando a sensação de não haver qualquer perturbação.

Tambor é um nome genérico dado a vários instrumentos musicais construídos com a pele de animais esticada sobre um vaso ou uma armação oca de madeira e, quando curtido, produz som pela vibração das membranas (membranofone). A relação do homem com o som dos tambores não é de hoje, já que os primeiros instrumentos datam de seis mil anos Antes de Cristo e, segundo algumas mitologias africanas, o instrumento teria surgido antes mesmo da gênese humana.

Nas religiões africanas, o instrumento recebe o nome de atabaque e tem a função de enunciar (chamar) o Orixá do *Orum* (Cosmo ou mundo dos ancestrais) para o *Aye* (Mundo terreno dos homens), para fundir-se ao humano numa antropofagia simbólica. Tantos os homens, quanto os deuses saúdam os instrumentos nas cerimônias. Sua importância é tão grande que a ele são dedicados vários rituais, chegando a ser considerado o Orixá da Enunciação, pois “os atabaques falam não somente com os deuses, mas com os homens também” (BARROS, 2005, p. 72).

As festas dionisiacas eram igualmente marcadas pelo uso dos tambores, pois, como afirma Brandão (1991, p. 287), “um deus se atrai com flauta e tambores”.

---

<sup>34</sup> O discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso. Neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto (BAKHTIN, 2005, p. 196).

Talvez isso tenha ajudado a constituir o tambor como um elemento simbólico, inserindo-o na cosmovisão subjetiva e ideológica desses sujeitos<sup>35</sup>. Pelo menos da parte do Afro Reggae há vários elementos da cosmologia africana que permeiam sua atuação, envolvendo dança, teatro e canto, além do próprio nome do grupo.

Para Bakhtin, “o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (2004, p.32). Essa força ideológica, portanto, é pactuada num processo de interação sociocultural não fixado num único arcabouço de tempo; ela se estende por toda uma ancestralidade, que a linguagem procura resgatar e dar sentido.

Como artefato cultural, o tambor pode ser considerado como uma instância de consciência, já que ela: “adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (Idem, p.35). Aliás, lembra-nos Bakhtin, a criação ideológica é um ato material e social introduzido à força no quadro da consciência individual (Ib id, p.34).

Esses embates lingüísticos são tão fundamentais que Bakhtin (2003, p. 4) chega a destacar que “o que na vida, na cognição e no ato chamamos de objeto definido só adquire determinidade na nossa relação com ele: é nossa relação que define o objeto e sua estrutura, não o contrário”.

#### 4.3. Dimensão subjetiva do diálogo

---

<sup>35</sup> A própria origem da música vem da possibilidade da fricção de corpos variados. Estima-se que a primeira manifestação musical a surgir tenha sido o ritmo, sentido pelos ciclos da natureza, como a batida das ondas na praia ou mesmo da batida do coração do homem e dos animais, a melodia teria originado pela articulação do som pelos humanos, enquanto que a harmonia teria surgido pela audição de vários sons ao mesmo tempo (TELLES, 2005)

Ao contrário de uma dicotomização que procura referenciar sujeito de um lado e objeto de outro ou instituição de uma margem e sujeito em outra, talvez esse seja um momento oportuno para buscarmos as linhas que os fazem convergir. De fato, tanto as agências, quanto os objetos de enunciação, como o tambor, estão inseridos num contexto de enunciação coletiva. Logicamente essa enunciação é coletivizada por um processo de “heterogênese”, ou seja, eles não têm uma origem única, nem cumprem funções definidas *a priori*, mas estão atuantes e orquestram a seu modo formas determinadas de subjetivação.

Ao contrário do que uma análise estrutural poderia supor, essa subjetivação não está ao lado ou aquém do processo enunciativo. Ela já é a enunciação e não deve ser tomada como algo isolado, nem tampouco sob a pretensão de ser esgotada, pois se trata de uma condução polifônica, axiomática e reverberante.

A subjetividade, define Guattari (1992, p. 19), é “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir com *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”. Desta forma, o dialógico que aparece como forma de compreensão do sujeito feita por Bakhtin, nos é bastante útil para conceber os agenciamentos coletivos de subjetivação, estabelecidos nos e pelos meios de comunicação de massa, como procuramos demonstrar no início deste capítulo. O território existencial, como apresentado por Guattari, é dialógico posto que se referencia nas adjacências, onde também o subjetivo se move.

Além de se relacionar a um complexo agenciamento, a subjetividade é cativa do afã enunciativo, pois sua expressão passa pela busca da vontade da expressão onde quer que ela esteja. Mesmo quando ela se lança num ambiente constituído por uma zona enunciativa dada, citando como a televisão e o auditório, como

procuramos demonstrar, há sempre uma forma de “auto-referenciação e de autovalorização”. Por isso, sustenta Guattari, devemos considerar a subjetividade sob dois ângulos:

Primeiro, enquanto ruptura molecular, imperceptível bifurcação, suscetível de desestabilizar a trama das redundâncias dominantes, a organização do ‘já classificado’ ou, se preferirmos, a ordem do ‘clássico’. Segundo, enquanto seleção de alguns segmentos dessas mesmas cadeias de redundância, para conferir-lhes essa função existencial a-significante que acabo de evocar, para ‘ritornelizá-las’, para fazer delas fragmentos virulentos de enunciação parcial trabalhando como *shifter* de subjetivação (Op cit. p, 32).

A esse segundo tópico podemos relacionar, como também nos esforçamos para contextualizar, o dialogismo velado do tambor que faz com que parte da cadeia enunciativa seja tomada como instrumento de contraposição a ela mesma, ou seja, o dispositivo contra si.

Para Bakhtin, a linguagem é uma criação coletiva e portadora de muitas e diferentes disputas, que vão das micros às macros estruturas que edificam a ideologia e mantêm o diálogo entre o “eu” e “tu”; entre os muitos e diferentes “eus” e os não menos complexos “outros”. Essa dimensão polifônica do eu expande a subjetividade, de modo que ela possa ser encontrada na linguagem e se valer dela, mas também chega a instâncias a-significantes das mecânicas enunciativas, como apresenta Guattari. Portanto, é preciso reconhecer que as saídas das lógicas do poder não são tão óbvias como aparentam. Mas é preciso reconhecer que nem a saída é o que de fato se procura nos movimentos culturais, já que muitas vezes seu devir é inserido na fruição do estabelecido, ainda que para isso seus discursos possam aparentemente querer tomar outros rumos.

A linguagem se oferece como vasto campo de divisibilidade dos indivíduos (DELEUZE, 2004), um campo movediço e, por isso mesmo, tão estratégico para o

exercício das “trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifras uma percentagem de diferentes amostras de moeda” (Idem).

A subjetividade coincide com o momento em que as linhas dos dispositivos de poder e saber se tornam rarefeitas para desenvolver novos dispositivos e alçar outros rumos com destino à clareza e à enunciação, ou seja, quando por algum motivo a força não segue sua linearidade e volta para o “Si Próprio” de forma inesperada. “É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes. O “Si Próprio” (SOI) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas, como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia (DELEUZE, 1996, p. 86-87).

Essa subjetivação, diz Deleuze, ao retomar o conceito de Foucault, acontece quando a força volta para si, se questiona e se impulsiona a gerar novos devires. Não possui uma forma geral, porque age por fratura e sem fixação. É o estado em que os dispositivos de “poder e saber” se reinvestem noutras formas, noutros devires. Trata-se de multiplicidades de vetores geradores de subjetivação que tencionam a forma/força na efervescência da geração de novos dispositivos.

Com este conceito, Foucault coloca na berlinda as formas abstratas e universais que porventura são oferecidos para definir o sujeito e mostra a quimera dialógica que é a tensão do novo na ebulição da subjetividade. O discurso da periferia, portanto, é apenas uma forma de articulação entre o “vivido”, que possibilita uma relação empírica do sujeito com um cotidiano aparentemente exógeno ao poder, mas que, no fundo, tem a função de testar “no seu próprio corpo” algo que parece singular, mas que também já é coletivo.

A subjetivação que o som do tambor produz ajuda a redistribuir o espaço e suscitar certo “descontrole” pela evocação do movimento (a dança), chamando o corpo para sua unidade, causando um reagrupamento dos sujeitos. E, por meio da memória, evoca a ancestralidade, dispositivo nem sempre imediatamente ordenável pelo controlato, porque conduz a um não-lugar. Sua vibração estremece onde o sujeito aparentemente silencia, na emanção da economia do desejo, revelando que, se o dialógico faz o sujeito, sua luta tem que ser de circunstâncias por desejo, afetos e devires.

Podemos dizer que se trata de um sujeito efêmero, atravessado pelas linguagens que não cessam de oferecer sentidos, mas processam uma vida aventureira – na arena quimérica de avanços e recuos. As “linhas de fuga” que, de acordo com Guattari, funcionam como uma abertura capaz de re-singularizar todo um fluxo, seja ele subjetivo, enunciativo ou a-significante, são produzidas por táticas, desenquadradas e disformes, como também é o processo de singularização do sujeito.

A síncopa é a tradução da ebulição enunciativa e de ativação ontomaquínica de subjetivação; afinal, como postulou Paul Klee (2001), “o movimento é a base do devir”. E talvez, como bem aconselha Deleuze (2004, p. 217), “talvez a fala, a comunicação estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala”. Portanto, arrufemos os tambores.



#### 4. À guisa das considerações finais, para não concluir

Ao longo de 14 anos de fundação, o Afro Reggae tornou-se uma das principais referências para os projetos sociais que visam ao desenvolvimento de jovens por meio da arte e da cultura. Tornou-se uma grande organização com três Núcleos Comunitários, localizados em Vigário Geral, Cantagalo e Parada de Lucas e 13 subgrupos<sup>36</sup> de atividades culturais e artísticas, sendo oito bandas, duas trupes de circo, uma de teatro, um coral e um grupo de dança. Há ainda projetos ligados à saúde (Barraca da Saúde, “Trupe da Saúde” e o informativo “Kizumba”), dois programas de rádio (“Afroritmia” e o Baticum), e o “Conexões Urbanas”, cujo objetivo é levar artistas consagrados juntos com integrantes do GCAR, a favelas cariocas, por meio de uma parceria com a Secretaria Especial de Eventos da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

Seus produtos vão desde a comercialização de CDs e shows das bandas, como a AfroReggae<sup>37</sup>, Afrolata, Kitoto, entre outras, passando por produções cinematográficas como *Favela Rising*, *Nenhum motivo explica a guerra*, *Polícia Mineira*.

O sucesso de toda esta experiência, no entanto, faz reforçar a pergunta com a qual iniciamos esse trabalho, que vale a pena ser retomada na sua finalização: que condições possibilitam esse levante da cultura periférica nesse momento da história brasileira?

Para responder a tal questão é fundamental entender também as transformações ocorridas no espaço público, que reivindicam novas formas de

---

<sup>36</sup> Afro Circo, Afro Lata, Afro Mangue, Afro Samba, AfroReggae, Akoní, Bloco AfroReggae, Kitôto, Levantando a Lona, Makala Música & Dança, Párvati, Tribo Negra, Trupe Teatro AfroReggae.

<sup>37</sup> Apenas a banda AfroReggae lançou CDs: “Nova Cara” e “Nenhum motivo explica a guerra”, as outras bandas comercializam apenas apresentações.

composição social e dos atores que operam a sua produção cultural. As mudanças que vêm transformando as formas de ser e estar no mundo proporcionam tantas alterações que muitas vezes nossos textos parecem ter sido tirados de uma etnografia de quem olha pela fechadura da porta. Ou seja, vemos a paisagem de uma forma reduzida e, muitas vezes, o que a move foge de nosso campo óptico sem que tenhamos feito o registro completo da realidade a qual pretendíamos descrever. Aliás, o conceito de “entrelugar”, como forma de conceber o momento de transição histórica nada mais é do que uma maneira de encontrar sentidos para o estado de suspensão das coisas, que podem a qualquer momento se desmanchar no ar e que tanto angustiam os pesquisadores.

Mas as transformações estão em processo e seus resultados estão à vista, exigindo que as decisões sejam tomadas, apesar dos receios. Perguntas como: o que fazer com o tempo? Como lidar com a linguagem? Quem precisa de identidade?, dentre tantas outras, estão na ordem do dia tanto nas empresas de ponta, das sociedades desenvolvidas, quanto nas periféricas. Ao largo da produção, distribuição e consumo de bens móveis e fluíveis, encontram-se camadas inteiras de populações relegadas ao descompasso que existe entre o afã do nexos dinheiro e os passos lentos para a uma integração eficaz das populações que vivem abaixo da linha primária de sobrevivência.

Como se comportar com a lucidez ativa em meio a tudo isso ainda é uma incógnita, como fazer as recusas e que resultados esperar delas também estão não apenas na mira de vários movimentos sociais, como também de um novo empresário disposto a apostar num mercado emergente de produtos relacionados aos transexuais ou à moda com “motivos de favela”. Que diferenças cada um propõe e que resultados práticos isso pode trazer vão depender do nível de envolvimento

que cada sujeito tiver com ele, pois as acusações e defesas, na maioria dos casos, se valem dos mesmos fluxos enunciativos.

Como nomear o Grupo Cultural Afro Reggae: um movimento cultural? uma empresa? uma ONG? um misto de tudo isso? Junto com o GCAR, por exemplo, existe a empresa Afro Reggae Produções Artísticas (ARPA) cujo objetivo é “angariar recursos para os programas sociais institucionais” (UNESCO, 2001). Mas por que são necessárias tantas estratégias empresariais para desenvolver projetos que, a rigor, são formas de assistência que o próprio Estado deveria prover? Ou ainda, a quem fazer perguntas como essa, ao GCAR ou ao Governo?

Ou seja, mais do que respostas, o estado de suspensão do entrelugar ajuda a suscitar perguntas. E enquanto usamos neologismos como pós, neo, hibridismo, multiculturalismo etc. como respostas possíveis a essas perguntas, talvez fosse mais adequado aceitar que elas não existem simplesmente porque ainda não temos palavras que possam nomear o que de fato vemos pela ordenação feita pela fenda da porta, como acertadamente defendeu Maffesoli na conferência “O reencantamento do mundo”.<sup>38</sup>

Assim, não apenas as identidades, mas também nosso texto é “uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL *apud*, HALL, 2003, p. 13).

Para se constituir como entrelugar, a periferia depende de uma série de transformações no espaço público e de novas formas de interpelação, que possibilitem os fluxos narrativos e enunciativos da mediação social.

---

<sup>38</sup> Conferência “O reencantamento do mundo”, proferida pelo filósofo Michel Maffesoli, no dia 22 de maio de 2006, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

A principal transformação resulta da vinda da população rural para os grandes centros políticos e financeiros, causando um inchamento urbano. Esse inchamento não só fez com que grande parte desses imigrantes tivesse que ocupar os arredores das metrópoles, como vimos anteriormente, como também gerou um intenso anonimato, resultando no isolamento, na solidão e um processo de desertificação das ruas e praças da cidade.

Tida como principal referência de espaço público, onde se estabelecia a vizinhança que possibilitava as trocas políticas e culturais, o espaço concreto da cidade, como as praças, ruas e vilas, sofre um impacto profundo ao ingressar na era das tecnologias de enunciação massiva, de modo especial a TV. Passando de uma idéia de Ágora, marcada por um *lugar* referencial de sociabilidade coletiva, por meio da interpelação, ingressamos numa ordem virtual do ciberespaço, fazendo com que a vida cotidiana seja organizada em torno de um *eixo temporal*, por meio “de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (CANCLINI, 2000, p.285).

A ordenação do espaço público se traduz pelos mais diferentes rituais (horários, compromissos, dias úteis, feriados etc) que ordenam o cotidiano, de forma a integrar as pessoas na ordem produtiva temporal. Desta forma, as cidades passaram a ser ordenadas, cada vez mais, pelas lógicas do consumo, e as ruas e praças se restringem a rotas que levam e trazem pessoas, não mais servindo como espaços vividos<sup>39</sup>.

Essas mudanças, no entanto, não consistem numa mera transposição de uma práxis estruturada prioritariamente pelo espacial para outra temporal, pelo contrário, ela se relaciona com uma rede complexa de interesses socioeconômicos que

---

<sup>39</sup> “A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram suas relações com a terra, o céu e a água e os outros homens”. Referimos a essa vivência explanada por Sodré (2002 p. 23).

resultam, na maioria das vezes, em diversas formas excludentes, das quais a favela não fica de fora.

Nas grandes metrópoles, como o Rio de Janeiro, por exemplo, os espaços que fogem à lógica virtualizante do capital acabam sendo transformados em células meramente decorativas. Espaços como Praça Paris, Passeio Público e Praça Mahatma Gandhi, dentre outras, viram células decorativas de um tempo pré-virtual, com chaves e horários de funcionamento, tal qual museus.

Tanto as praças quanto as favelas são homogeneizadas pelo sentido espacial e ligadas a um tempo pré-virtual que, a rigor, não desperta mais os interesses ditos públicos, já superados pela “ideologia desterritorializante dos livres fluxos mercantis, que procuram acabar com as territorialidades culturais, com o enraizamento, com as relações físicas e sagradas entre indivíduo e seu espaço circundante” (SODRÉ 2001, p. 27).

Assim, a praça como lugar do povo parece ter ficado distante da memória da cidade e, talvez, as próximas gerações desconhecirão por completo a possibilidade do fazer político no palanque da praça, pois hoje se tem medo de chegar perto, pertencer à multidão e integrar-se ao que Sloterdijk (2002) chama de “pretume humano”. Com isso, vão também os laços afetivos comumente construídos pelo imprevisto do encontro, bem como a “consciência de sua potência” na elaboração e reelaboração do fazer político, como adverte Sloterdijk.

Portanto, não se trata de uma mera transferência daquela política feita na praça para os meios de comunicação, principalmente a televisão. Pelo contrário, a nova agência passa a exigir lógicas próprias, calcadas essencialmente no uso produtivo da linguagem, por meio de nexos semióticos que fazem a política se aproximar da estética, ou seja, um fluxo enunciativo de fazer ver, fazer pensar e

fazer sentir. (GOMES, 2005). Além disso, o fazer político tornou-se mais um produto massivo na competição pela atenção dos expectadores, e – imperativas – as imagens capitulam mudanças, que transformam a arena política numa disputa de visibilidade e estesia pública.

Essa transformação acontece não por um desejo de eficiência do ato político, mas, sobretudo, por uma nova demanda da sociovirtualidade que a pós-modernidade demanda, como sentido de evolução e desenvolvimento. Os modelos de enunciação procuram apresentar características próprias do campo estético, como também o é o esforço tecnológico de gestão das consciências, detalhadamente apresentado por Sodré (2002). Para além de uma análise preconceituosa com as formas da arte, a teatralidade do político, do cultural e do existencial são necessidades de um *ethos* midiático, calcado nas formas plásticas de expressão.

Também os movimentos sociais se transformam e as motivações e modelos de mobilização ganharam novas configurações, pois sozinhos já não conseguem gerar ressonância, e a mobilização social não acontece mais apenas pelas causas que defendem, ou seja, sua eficácia passa a depender das novas organizações do espaço público (CANCLINI, 2000). É nesse cenário que a Responsabilidade Social Empresarial procura estabelecer a inclusão sociocultural e econômica como forma de refiliar os sujeitos no tecido social, cada vez mais fragmentado.

Ou seja, ao contrário dos movimentos populares que procuravam organizar as forças trabalhistas para defender os interesses de classe, focados principalmente nos modelos de resistência relacionados à teoria marxista, hoje, há uma preocupação com uma força sem trabalho, concentrada nas camadas de jovens

pobres e com pouca qualificação profissional, atendida pela retórica da Responsabilidade Social Empresarial.

Se outrora os movimentos sociais eram movidos por uma vontade de transformação das forças hegemônicas por meio do ato político (eu participo), agora se busca a resolução imediata de segmentos específicos da sociedade, fincado no lema “eu faço”.

Tanto na política partidária como na cidadania cultural, a substância que cimenta o fazer político é a opinião pública. Só que a opinião é fruto da manipulação de interesses empresariais e se constitui numa forma dominante na administração e no fomento de ressonâncias sociais. Produzir opinião é uma assertiva que consiste em criar modelos de ação capazes de promover uma “verdade” que possa, muitas vezes, convencer quem “interpreta” e quem assiste, já que a relação estética é auto-referenciada.

Tendo como principais interlocutores os meios massivos de enunciação, o sentido do convencimento deixa a efervescência do tête-à-tête da praça, para ganhar a estratosfera agenciada de interesses corporativos da comunicação de massa. A rigor, esta é uma forma de gestão do local pelo saber global, por meio da opinião coletiva concentrada nos cruzamentos entre linguagem (conjugação de forma e conteúdo) e subjetivação (efeitos decorrentes das estratégias), seja nos processos ou nos produtos.

O nome desse processo, como bem define Sodré (2002), é midiatização social, e consiste, em linhas gerais, num processo em que a legitimação de todos os processos sociais (os produtos, as regras, o ser, as agendas etc) dependem de uma estada na mídia, ainda que transitória, para serem valorados. É da ordem do pós-moderno o desejo do sujeito de sair da rigidez do espaço para estar no tempo. Não

aquele tempo fragmentado e localizado da praça, da casa, da rua, mas esse outro tempo produtivo, rápido e ultra valorizado que as mídias procuram produzir.

Nesse sentido, talvez o Terceiro Setor seja o ator que mais possibilitou a entrada do excluído nos meios de comunicação de massa, não apenas por uma estratégia de denúncia ou busca humanitária, mas, sobretudo, para dizer que eles existem – já que são vistos. Embora não seja o único, o Afro Reggae tem defendido sua atuação, principalmente, pela utilização da visibilidade na defesa de causas ligadas aos interesses defendidos pelo Grupo. Aparecer são premissas tão importantes que seu atual diretor executivo, José Júnior, chega a transformar as inserções jornalísticas em moeda, conforme se pode ver nesta declaração dada à revista Trip (Edição de março de 2006), respondendo a uma pergunta do repórter sobre os investimentos futuros do Grupo:

O Afro Reggae, só no mês de dezembro, gerou de mídia espontânea quase 10 milhões de reais. Só a Rede Globo, no mês passado, deu para o Afro Reggae algo em torno de 20 milhões de reais em mídia — fora a mídia espontânea que tivemos, abrindo Rolling Stones”<sup>40</sup>.

Rancière apresenta reflexões muito importantes sobre esse *pathos* político <sup>41</sup> alinhado com o sistema de comunicação de massa, naquilo que ele denomina de “partilha do sensível”(2005). O sensível, diz ele, configurar-se com um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”.

Desta forma, o fazer político, mais do que estabelecer a gestão da pólis, no sentido da cidade concreta, prima-se sobretudo por um jogo fixado no sentido da

<sup>40</sup> Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/142/negras/home.htm>, pesquisa realizada no dia 29/07/06.

<sup>41</sup> Rancière define assim o regime sensível: “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (Op cit. p.17)



experiência coletiva do jogo (estesia) e, desta forma, possibilita que cada sujeito ocupar uma dada posição ainda que tenha a sensação de estar integrado ao todo.

Isso, explica Rancière, faz a política se aproximar da estética - não por uma estetização da política, ou seja, a política quer permanecer com sua identidade e finalidade -, mas pela capacidade de promover estesia que é uma partilha coletiva de sensações.

Utilizando considerações de Vattimo, Sodré (2006) avanta a possibilidade de o gozo comunicacional poder se aproximar do gozo est tico e, portanto, conseguir criar possibilidades de experiências est sicas. A estesia defendida tanto por Ranc  re quanto por Sodré tem a intenção de marcar o gozo da atitude receptiva, na qual se destacam a sensorialidade e a afetividade, em detrimento ao racional, portanto do logos.

O logos avança por “redução da diversidade do real” (SODRÉ, 2006) e inscreve ao mesmo tempo as leis que regem as formas de concepção binárias aceitáveis na “escritura” do mundo. Já o sensível aproxima o homem da potência do afeto, fazendo-o sentir a possibilidade da experimentação, ainda que brum ria, de outras formas de existência. Prova de que o “estado est sico   pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma”, como defende Ranc  re (2005, p.34).

  do regime das artes a chave para o reconhecimento desse *pathos* como *fermentador* do agir humano. Mas, na realidade, essas transformações criam uma polissemia de sentido do social, da cultura e da arte, que são capazes de intensificar o regime sensível nos sujeitos. Num jogo que aprofunda de forma exacerbada o sentido da experiência, a estesia é conseguida pela troca conjunta que passa a ser produzida num espaço real convivido ou nas comunidades virtuais pertencidas.

Ao que se percebe, a utilização da arte como forma de sociabilidade e socialidade nos movimentos periféricos de cultura se insere nessa corrente de estesia e procura aprofundá-la. Nesse sentido, há que se fazer, de fato, uma separação entre a cultura popular e a “cultura onguizada”, pois enquanto a primeira procura dar conta de um universo de expressões que rivalizam e tencionam a cultura oficializada, como apresenta Bakhtin (1993), a última, ainda que tenha como referência o popular, prima por um certo lavamento dele, procurando dar às expressões tons menos grotescos.

Ao mesmo tempo, a cultura onguizada procura cumprir um papel misto, ou seja, não só focando a formação artística propriamente dita, mas também suprimindo uma função outrora destinada à escola – e demais instituições sociais – que é a sociabilidade. Aliás, a grande marca da racionalidade do Terceiro Setor, como mediador entre o morro e o asfalto, é sociabilizar o sujeito e socializar a cultura. A arte e a cultura portam marcas temporais virtualizantes, modernas e antropofágicas para a realidade concreta e antropológica do dia-a-dia da favela onde moram, principalmente os jovens.

Além disso, a ambivalência da arte possibilita aos jovens (ou mesmo aos policiais envolvidos nos projetos) tomarem contato com seu corpo físico para aprenderem a lidar com outras dimensões do afeto, com a subjetividade e com o cotidiano, o que resulta em formas diversas de relações com o tempo e com o espaço.

O tempo deve ser pensado não como “uma condição *a priori*, mas da consequência de nossa experiência no mundo” (Idem). Desta forma, ao contrário das longas e sucessivas abordagens que tentam dar conta do tempo, deixando-o

sempre distante da compreensão, é possível pensá-lo como arcabouço de sentido que ordena a existência do sujeito no mundo.

A arte não é de fácil definição, já que é apanhada em diferentes contextos pelos vários segmentos do conhecimento. Mas, na verdade, não é nossa preocupação definir a arte, mas, sobretudo, capturar algumas de suas funções, mais precisamente a alegoria e o simbolismo. A alegoria vem do grego e seu significado é “falar de outra coisa ou falar de uma coisa por meio de outra. Esta outra coisa é o símbolo” (CHAUÍ, 1997, p. 325). O símbolo, como vimos, tem a função de estruturar uma realidade, para integrar o sujeito numa ordem de sentido.

Pela alegoria, a arte possibilita ao sujeito tomar contato com outras dimensões da mesma realidade, pois a criação artística é sempre feita por uma imitação do real, ou para ser menos platônico, pela transposição da experiência do real. Ao contrário do simulacro, o exercício de distanciamento da realidade muitas vezes ajuda o indivíduo a ter uma entrada mais consciente nela. Para que isso aconteça, é necessário que a arte possibilite ao sujeito um contato mais profundo e verdadeiro consigo mesmo, tornando-o também estruturador temporal.

Vem deste anseio a necessidade de uma lida mais consciente com a linguagem, como forma de sociabilidade. O professor de dança do Afro Reggae, Beto Pacheco, deixa isso mais claro:

(...) a linguagem vem de dentro deles e é muito verdadeira. Ali se a gente der oportunidade surgem vários talentos em todas as modalidades que a gente está falando, da arte e da cultura, mas que de repente é estancada num determinado momento na vida deles porque é visto de uma forma marginal. Ele não progride naquilo porque ele é mal visto pela sociedade, pela polícia ou pelo governo como marginal. Naquilo que ele gosta de fazer, naquilo que ele pode desenvolver, é uma auto-estima e, além da auto-estima, é uma oportunidade até pro desenvolvimento profissional do jovem.

Podemos resumir o potencial sociabilizador da arte a partir de uma cartografia de subjetivação desenvolvida por Ostrower (1987), na qual ela procura estruturar um modelo de sujeito “consciente-sensível-cultural”. A sensibilidade, postula a artista, ao contrário do que se imagina, não é uma prerrogativa dos artistas, mas de todo ser humano. Ela “representa uma abertura constante ao mundo, e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós. Na verdade, esse fenômeno não ocorre unicamente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente à própria condição humana”. O ser cultural age culturalmente, ou seja, “apoiado na cultura e dentro da cultura”. O ser consciente não apenas toma contato com a cultura e com sua singularidade, mas “ao se tornar consciente de sua existência individual, (...) não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual”.

Para fazer uma ponte entre o tempo globalizado e o tempo localizado, podemos dizer que a arte promove dois momentos que se interconectam, que são a catarse e a fruição.

A catarse é um termo que tem relação direta com a tragédia que, contrapondo à comédia, apresenta uma situação artística que procura refletir o drama humano, de modo a possibilitar-lhe um acesso à consciência sociabilizada. Tendo sua primeira descrição relacionada à Poética de Aristóteles, a catarse tem como função dar conta de um complexo conjunto de sentimentos que envolvem a relação estética, especialmente a transformação da angústia experimentada na tragédia em purificação e alento. Daí surgem os estudos de Sigmund Freud a respeito da análise dos sonhos nos processos terapêuticos, sendo posteriormente abandonados.

A delimitação do campo da catarse envolve a lida com dois conceitos fundamentais, mas profundamente inexplorados pela ciência, que são o sentimento

e a imaginação. O sentir, que é a base primeira para produção de catarse é profundamente fugidio, pois quanto mais se procura tomar consciência dele, mais distante ele fica de nossa percepção. A rigor, a fabulação torna-se a forma de produção de sentido para o sentimento de vazio que o sentir provoca. “Nunca sabemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi de nosso agrado”, diz Vygotski, e “tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes” (2001, p. 18).

Mas, as reflexões de Ricoeur nos parecem mais adequadas para a função da arte no contexto de nosso trabalho. Comentando os estudos de Jauss, Ricoeur (1995) apresenta a *catharsis* como um “complexo de efeitos”, pois é por ela que se estabelece uma série de vínculos e pactos entre o mundo do “leitor” e o mundo “texto”. Essa vinculação entre os dois mundos possibilita a “entrega” do leitor ao poder de comunicação da obra.

Nessa “rendição”, ao contrário da *aisthesis*, que livra o leitor do cotidiano, a *catharsis* “torna-o livre para novas avaliações da realidade que ganharão forma na releitura” (RICOEUR, *op cit*, p. 300). É essa filiação do sujeito com o conhecimento e a linguagem que torna possível a “alegorização”, ou seja, a transposição de um “texto” dado para outros “contextos”, que o sujeito reconhece como sendo seu e assume papel de integrante e criador.

Nesse sentido, compreender a função da arte é buscar um encontro com a capacidade humana de estabelecer meios de consciência de sua vida com outras maneiras de expressão, ou seja, o processo mimético que só é possível pelo embate de diferenças.

No Afro Reggae e em muitos grupos culturais periféricos fica bem evidente que a relação com a arte é uma negociação com o tempo, que aparece

principalmente no trabalho de convencimento dos jovens a respeito da realidade do chamado “mundo da droga”. Esse trabalho de convencimento quase sempre acontece por meio da ativação preventiva da memória, como vimos anteriormente, para mobilizar a vontade de transposição de uma realidade dada para outra em que ele se reconhece como ator.

Para fazer o trabalho de integração temporal a arte dispõe de sua própria função, que é produzir duração de determinado aspecto da realidade concreta, possibilitando ao homem reviver o presente e o passado da humanidade, como algo especial nas potencialidades do futuro de sua existência (LUKÁCS, 1970).

A duração refere-se a uma imanência em que o homem vê-se refletido na arte, não para incentivar uma fuga de si, mas para provocar um aprofundamento de sua condição e nela transmutar. Assim, a função da obra de arte consiste em conduzir o sujeito de forma intensa para uma experiência com outros traços sociais expressos nela, levando-o a conscientizar-se de novas formas de existência como parte do desenvolvimento da humanidade da qual é “um compêndio concentrado” (HEGEL, *apud* LUKÁCS, 1970).

Assim, acredita Lukács, a arte tem uma função primordial no despertar e na elevação da autoconsciência humana, já que nasce no sujeito receptivo à obra de arte, um “para-si”, que não é isolada de maneira hostil da realidade exterior, pelo contrário, significa uma relação mais rica e profunda com o mundo externo. Na mesma linha de pensamento, Chauí (1997, p. 316), postula que “o que há de espantoso nas artes é que elas realizam o desvendamento do mundo recriando o mundo noutra dimensão e de tal maneira que a realidade não está aquém e nem na obra, mas é a própria obra de arte”.

Este efeito do estético sobre o humano é sempre individualizado e em tensão entre a totalidade representada pela obra e as experiências adquiridas pelo sujeito nas suas relações sociais.

Para Marcuse (1997), ao usar a forma para a concepção do mundo, a arte produz permanência, transcende seu tempo e possibilita ao homem um contato com outras maneiras de vida fora dele. Isso é possível porque a arte consegue abrir uma brecha na opacidade do presente e oferecer uma visão de outras épocas e costumes, ligando o imediato e o cotidiano a um destino pessoal que permanece latente e pouco resolvido na existência humana.

Essas transformações não operam num tempo social determinado, pelo contrário, como bem aponta Caiafa, tanto a arte quanto o pensamento precisam de um tempo singular para produzir mudanças. O encontro entre o homem e a obra de arte implica a necessidade de “abrigar as repercussões”, o que faz com que nem sempre a resposta do ímpeto estético obedeça a um tempo linear e imediato. “Um poema pode produzir seus efeitos anos depois de lido porque sua ação não se esgota e não se sacia no momento da leitura”, alerta Caiafa (2000, p. 23).

A duração, portanto, tem a ver com ressonâncias, ou seja, a capacidade da obra de arte continuar produzindo significado, desenvolvendo e aperfeiçoando o sistema de pensamento do homem ao longo de sua vida. Ou, como apresenta Caiafa (Idem) citando Benjamin, trata-se de uma “pós-vida”.

Para que isso aconteça a catarse ressurgente como um pacto de leitura do mundo que interliga as estratégias da consciência mediatizada à arte aplicada ao social. Esse pacto aparece porque o simbólico produzido pelos meios massivos precisa de um “rolamento” de engrenagens, ou “ritornelos”, como prefere Guattari (1992), para que os sentidos fluam e ganhem adeptos. Esse rolamento consiste no

momento em que um determinado símbolo agenciado se funde a outro tangenciado pelo cotidiano produzindo um *locus* no qual o processo mimético<sup>42</sup> acontece.

Ao contrário do que parece, o simbólico não é mais constituído para isolar-se como uma unidade de significação, mas para estabelecer-se, fragmentar-se em meio às polissemias às quais a consciência viva está exposta. Assim, tanto uma camiseta com a foto do Che Guevara quanto a marca da Nike são signos que se oferecem para alinhar um dado sentido de vida por meio da sua própria fragmentação nas alteridades subjetivas. Ao fazer isso diferentes significados são assumidos, aceitos e compreendidos pelos sujeitos, ainda que em alguns casos o sentido seja justamente a falta dele, ou seja, a simulação. *Just do it*, é como sabiamente a empresa Nike mobiliza a ambivalência do sentir.

Portanto, mais do que tomar o nexo consumptivo como mero instrumento de promoção capitalista, faz-se necessário inseri-lo também na ontologia, ou seja, no aprofundamento que o social perfaz no afeto, conjugação que só um pacto catártico consegue prover. A mediação catártica se baseia na relação entre o sujeito e o simbólico, com a função de tratar a tensão entre ambos.

Devemos, por conseguinte, lançar mão da idéia de que as disputas atuais estão inseridas na subjetividade, como apresenta Guattari (1987), e misturadas a uma complexidade muito grande de tipos e formas adotadas pelo capital.

Há na mediação catártica uma vontade antropofágica de não mais delegar a formação às instâncias oficiais como a escola que, nesse novo contexto, aparece como algo do universo antropológico, distante da realidade cultural da modernidade e, portanto, sem autoridade suficiente para conduzir a fruição temporal da consciência mediatizada. Ou seja, a arte está para o tempo, assim como a educação

---

<sup>42</sup> Paul Ricoeur apresenta muito bem esse processo quando define a mímese como uma tríade, sendo: 1) configuração da narrativa, 2) reconfiguração da narrativa e 3) organização interna do texto, que juntas possibilitam o “tempo tornar-se humano”.



está para o espaço, só que, agora, a existência encontra sua zona de conforto bem mais relacionada com a vontade de estar no tempo do que no espaço. Não estamos com isso dizendo que o espaço deva sair do horizonte da análise, apenas queremos pontuar que a própria liquidez das relações afetivas e políticas, entre outras, exige que o tempo receba maior atenção do que o espaço o que o produz. O estar no tempo traduz essencialmente com o estar nas mídias, em especial a TV.

Mas, a experiência da catarse também oferece um aspecto lúdico que acontece apenas nos jogos de experimentação da linguagem, sem a pretensão de ir além deles. A rigor, o campo estético é indispensável para a mediação social que se estabelece com o “assistir” ao excluídos nas favelas. A estética é da ordem do diálogo, pois ela se estabelece sempre num processo ambivalente de relação entre o sujeito e um estado de contemplação volitiva de um determinado objeto ou expressão cultural.

O embate entre periferia e centro – que pode ser visto tanto num contexto mais global entre nações, quanto nas *microtensões* presentes numa metrópole – expõe com veemência a busca pelo direito de um povo se significar, que é cada vez mais reivindicado em nome da construção de alteridades construídas a partir da partilha de memórias internas – como, no caso brasileiro, também propunha a antropofagia da Semana de Arte Moderna de 22.

A fruição é por natureza uma sensação de prosseguimento, de avanço por tempos e territórios que o sujeito ainda não reconhece como sendo seus, afinal, como escreveu Caetano Veloso, o tempo é o “compositor dos destinos”<sup>43</sup> e é preciso entrar em acordo com ele.

---

<sup>43</sup> O nome da canção é “Oração ao Tempo”. Nela Caetano faz uma preciosa elaboração da relação do homem e sua luta para estabelecer pactos de duração com o Orixá Tempo.

## 6. Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- AYRES, Bruno. *Informação, voluntariado e redes digitais*. Orientadora: Profa. Dra. Sarita Albagli. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003. Dissertação de Mestrado (Ciências da Informação)
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARBOSA, Marialva. *Tempo e Memória: dois arca-bouços de sentido*. Texto mimeo.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – lembrança de velhos*. São Paulo, Companhia das Letras: 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Tempo Vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social*. Cotia, Ateliê, 2005.
- BRANDÃO. Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico Vol. I (A-I)*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CAIAFA, Janice. *Nosso Século XXI – notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis, Vozes: 1998.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, Mary Garcia et all. *Cultivando vida, desarmando violências*. Brasília: UNESCO, 2001.
- CERTEAU. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.
- COLOMBO, Fausto. *Os Arquivos Imperfeitos*. São Paulo, Perspectiva: 1991.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro, EdUERJ: 2002.
- CRUZ, Luciana Gondim. *Sem padrinho – o Marketing como vantagem competitiva para produções culturais que atuam em favor do desenvolvimento social*. Niterói: UFF/Faculdade de Administração e Ciências Contábeis/MBA em Marketing Empresarial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- ELIAS, Nobert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FERRAREZI, Elisabete. *Organização da sociedade civil de interesse público - OSCIP : a lei 9.790 como alternativa para o terceiro setor*. Brasília : Comunidade Solidária, 2000.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa*. Cadernos de Pesquisa, nº 116. p. 21-39, Julho de 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GOMES, Wilson. *Transformações da Política na Era da Comunicação de Massa*. São Paulo, Paulus:2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice: 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HENRIQUE, Luiz. *Breve Histórico sobre o processo inicial de mobilização e organização pelo qual passou Vigário Geral após a Chacina*. Texto mimeo.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora: 2000.
- JOSÉ JÚNIOR. *Da Favela Para o Mundo*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora: 2003.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História. Novos Problemas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves : 1979.
- LOWENTHAL, David. *Trabalhos da Memória*. In. Projeto História 17. São Paulo: Educ, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- NETO, Francisco P. de Melo e FROES, César. *Gestão da Responsabilidade Social corporativa: o caso brasileiro*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2001.
- NORA, Pierre. *Lês lieux de Mémoire*. Paris : Gallimard, 1984.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- POLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In. Estudos Históricos 5 (10). Rio de Janeiro, APDOC: 1992.
- \_\_\_\_\_. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In. Estudos Históricos 2 (3). Rio de Janeiro, APDOC: 1992.
- PRYSTHON, Angela. *Margens do Mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo*. Belo Horizonte: INTERCOM, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Vol. I. São Paulo: Papirus, 1996.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SANTOS, Rafael dos. *Movimentos sociais, educação e questões do cotidiano dentro das relações raciais na sociedade brasileira – estudo de caso: o trabalho do Grupo Cultural Afro Reggae*. Niterói: UFF/Faculdade de Educação, 1996. (Dissertação de mestrado).

SCHMITT, Carl. *O Conceito do Político*. Petrópolis: Vozes, 1992.

SENNETT, Richard. *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

\_\_\_\_\_. *O terreiro e a cidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2002 (a).

\_\_\_\_\_. *Antropológica do Espelho – uma teoria da comunicação linear de rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Estratégias do Sensível*. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2006.

SODRE, Muniz. PAIVA, Raque. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TELLES, Luiz Moniz de Aragão. *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Uerj/Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2005. (Dissertação de Mestrado).

VALLADARES, Licia. *A Gênese da Favela*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 15, no. 44.

\_\_\_\_\_. *A invenção da favela – do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro, FGV: 2005.

VELHO, Gilberto. *Projeto Metamorfose – Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. *Funk e Cultura Popular Carioca*. In Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 3, no. 6, 1990.

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. Editorial:2003.

## Revistas

CEZIMBA, Márcia e COIMBRA, Custódio (fotografia). *O morro pede passagem*. Revista O Globo. Ano 2, número 97 de 4 de junho de 2006. Rio de Janeiro: O Globo, 2006.

SANTOS, Rafael dos. *Movimentos sociais, educação e questões do cotidiano dentro das relações raciais na sociedade brasileira – estudo de caso: o trabalho do Grupo Cultural Afro Reggae*. Vertentes. Número 15 – Janeiro a Junho de 2000 (Semestral). São João del-Rei: FUNREI, 2000.

## Sites

[www.afroreggae.org.br](http://www.afroreggae.org.br)

[www.cufa.com.br](http://www.cufa.com.br)

[www.favelatemmемoria.com.br](http://www.favelatemmемoria.com.br)

[www.vivario.org.br](http://www.vivario.org.br)

[www.comunitas.org.br](http://www.comunitas.org.br)  
[www.portaldovoluntario.org.br](http://www.portaldovoluntario.org.br)  
[www.ashoka.org.br](http://www.ashoka.org.br)

## Blog

<http://afroreggae.blog.uol.com.br/>

## Catálogo

CENTRO CULTURAL DOS CORREIOS. *Catálogo da exposição Estética da Periferia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2005.

## Exposição

*Estética da Periferia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2005.

## CD

AFROREGGAE. Nova Cara. Rio de Janeiro, Universal Music, 2000.

## Créditos das Músicas

*Som de V.G.* Aldo, LG e Alves. 70609563 / BRMCA0000628 / Natasha.  
*Poesia Orgânica*. Junior, Ando, Cb Jorge, Cleber, Altair e Claudinho. 70609575 / BRMCA0000629 / Natasha.  
*Tô Bolado*. Ando, Cb Jorge, Dinho, Altair, Claudinho, Cleber, Demetrius, LG. 70609551 / BRMCA0000627 / Natasha.  
*Capa de Revista*. Junior, Juninho, Cb Jorge, Altair, Ando, Cleber, Hermano e Paulo. 70491520 / BRMCA0000566 / Natasha.  
*Me Espere*. Junior, Dinho, Juninho, Michele, Altair, Claudinho, Paulo e LG. 70609600 / BRMCA0000632 / Natasha.

## Filmes e documentários

ClAVATTA, Estevão. *Polícia Mineira*. Rio de Janeiro: Pandora Filmes, 2005.  
 ZIMBALIST, Jeff E MOCHARY, Matt. *Favela Rising*. Rio de Janeiro, 2005.  
 SALLES, João Moreira. *Entreatos*. Brasil, Videofilmes: 2004.

## Vídeos

AFROREGGAE. Vinheta 10 anos. Rio de Janeiro: AfroReggae, 2003.  
 AFROREGGAE. Vinheta 12 anos. Rio de Janeiro: AfroReggae, 2005.  
 AMORIM, Pedro. Vinheta 13 anos. Rio de Janeiro: AfroReggae, 2006.