

Capítulo 3

Novos Cenários do Território Cultural

“O lugar, físico e social, é ponto de partida e de chegada para a inserção na cidade”.

– Jailson de Souza e Silva.³³

Nos próximos capítulos veremos em maior detalhe a variedade de formas do trabalho do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae*. Sua ação propicia a inclusão e integração de pessoas de camadas sociais diferentes, podendo ser observado tanto na abordagem e na metodologia adotadas, como nos próprios produtos artísticos. Este capítulo é dedicado à consideração dos dois movimentos no contexto do debate sobre espaços e territórios, sua interação com a arte cênica e formas que essa expressão criativa contribui para a inclusão e a integração através de diversas conceituações do espaço, mais especificamente do território e do lugar.

3.1

Juventude, Cultura e Território

Conceitos de inclusão e exclusão são ligados ao espaço, ao território; as pessoas são excluídas de lugares, sejam eles bairros, hospitais, lojas. Ao mesmo tempo, esses conceitos não possuem apenas conotações físicas; carregam fortes sentidos sociais e culturais. O “excluído” pode perfeitamente entrar fisicamente em espaços de universidades, em centros culturais, mas não necessariamente ter, por uma série de fatores, pleno “acesso” ao que é oferecido nesses espaços. Outro termo, a “marginalidade”, com origem na idéia da margem, da área periférica, possui um sentido geográfico, mas – como se vê em seu uso coloquial em relação ao indivíduo “marginal” – a força do termo está em seu significado simbólico, neste caso, nas conotações que adquiriu de “pessoa perigosa”, “fora da lei”, “bandido”. O “excluído” e o “marginal” podem viver intercalados com as áreas mais valorizadas da cidade, mas independente disso o estado de *outsider* existe em uma periferia construída socialmente. Da mesma forma, noções de espaço e território são significativas tanto física quanto simbólica e culturalmente. Ser excluído não significa apenas ter acesso

³³ Jailson de Souza e Silva. “Identidade, território e práticas culturais: A experiência do CEASM”.

negado a um clube, uma escola ou um restaurante. Segundo diversas interpretações das áreas sociais e da crítica cultural, a exclusão também engloba a não-representação na mídia, em manifestações culturais e no processo político.³⁴ Porém, para lograr a inclusão social, é preciso criar meios de acesso a esses tipos de espaços, criar territórios múltiplos para todos.

Em seu trabalho sobre a “des-territorialização”, Rogério Haesbaert define o conceito do “território” na pós-modernidade em três vertentes. A vertente “jurídico-político” é um espaço geográfico delimitado, sob o controle de um determinado poder. A segunda, a “culturalista”, “prioriza a dimensão simbólico-cultural, mais subjetiva, na qual o território é visto sobretudo como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo sobre seu espaço”. Finalmente, a vertente econômica focaliza o elemento espacial da interação das classes sociais e do capital-trabalho.³⁵ A discussão a seguir, partindo da primeira vertente – a questão de local geográfico como determinante social – focaliza mais a segunda vertente, a simbólico-cultural.

Para movimentos artísticos que envolvem jovens das favelas, a ferramenta da *performance* para a inclusão social é ligada à apropriação de espaço em seu duplo sentido. Os jovens das favelas, no processo de crescer e aprender as noções de territorialidade, identidade e pertencimento, encontram-se literalmente sem (diferentes tipos de) espaço. As reflexões e discursos a seguir dialogam sobre o problema do jovem favelado e apontam para o dilema da falta de espaço e da exclusão de determinados espaços. Facções e gangues se formam para se apropriar do espaço, famílias vivem apertadas em espaços mínimos e são poucas as áreas de lazer consagradas para o uso de jovens de bairros populares.

A juventude delimita territórios, umbrais culturais que envolvem processos complexos que, como sinaliza Claudia Barcellos Rezende, não ficam restritos à diferenciação norte/sul ou moderno/tradicional. As desigualdades sociais tecem estilos de vida diferentes, expectativas e projetos heróclitos. Os jovens dos setores médios dispõem de espaços de interação como os clubes, a casa, os shoppings; podem assistir a concertos e shows, ir a restaurantes, às praias etc. A maioria desses

³⁴ Veja as fontes citadas a seguir – Arce, Abromovay, Yudice, Paiva, Diógenes, e Martins & Carrano.

³⁵ Haesbaert, Rogério. “Território, Cultura e Des-territorialização”, p. 118.

lugares é inacessível aos jovens pobres. Inclusive suas casas, pelo tamanho e condições, são inadequadas para as reuniões entre amigos. Os concertos, shows ou restaurantes são inacessíveis pelo preço, e nos shoppings, em geral, geram suspeitas. Assim, dispõem apenas dos terrenos baldios, parques públicos, ruas e praias. Lugares abertos nos quais se expõem, se exibem e simultaneamente se convertem em poderosos e vulneráveis.³⁶

Graffiti, bandeiras e outras intervenções de artes plásticas em espaços públicos são maneiras mais tangíveis da apropriação de espaço pela população excluída, seja no movimento hip-hop em Nova York ou em manifestações independentistas da Irlanda do Norte. Mas as barreiras espaciais não se limitam a áreas físicas. Aplicam-se também em outros níveis, no chamado “espaço” no ar, espaço televisivo ou radiofônico. Esses espaços da mídia também incluem jornais, publicações fotográficas, e outdoors. Eventos e conversas de todos os níveis não acontecem em nenhum lugar geográfico; são realizados na internet, idéias e opiniões são trocadas através de produção cultural em forma de discos musicais, rádio, cinema, televisão e imprensa. O fato de alguns jovens por razões econômicas e sociais não terem acesso à educação adequada, à tecnologia, às informações e aos meios de comunicação é um exemplo de exclusão desses espaços.

A importância da questão do espaço reverbera no debate sobre a cultura nos campos de estudo da violência, da juventude e da educação. Um estudo da UNESCO sobre 31 projetos de cultura, lazer, esporte e cidadania no Brasil resume uma tendência entre os projetos analisados:

Não somente haveria demarcações de classe no acesso a bens culturais como também ocorreria a construção de um imaginário social, pelo qual se considerariam algumas expressões culturais como algo das elites, o que teria raízes históricas e seria legitimado por uma educação diferenciada quanto a hábitos, por exemplo, ida a bibliotecas, centros culturais e teatros seriam atividades que não fariam parte do horizonte cultural oferecido aos pobres, ou de sua socialização cultural.³⁷

Esse trecho aponta para as múltiplas faces da exclusão: a falta de serviços exclui no nível de criar não apenas lugares e serviços excludentes, mas um imaginário social e cultural excludente.

³⁶ Valenzuela Arce, José. “O Funk Carioca”, cit, p. 154-155.

³⁷ ABROMOVAY, Miriam et al. (org). *Cultivando Vidas, Desarmando Violências*. p. 20.

Com frequência, um papel de mediação do espaço é atribuído à *performance* – a arte cênica, o espetáculo – neste caso com a presença forte da música. Particularmente os gêneros de hip-hop e funk³⁸ são reconhecidos em diversos âmbitos por sua característica de grito, de comentário social, incorporando a voz e preocupações do excluído, tanto que o hip-hop é conhecido como “a CNN da juventude urbana”³⁹. George Yúdice chama atenção às diferentes interpretações do espaço e à busca do “lugar-comum”, tanto entre as grupos raciais como entre as classes sociais, usando como ponto de partida as músicas “Claustrofobia” de Martinho da Vila e “Rio 40 graus” de Fernanda Abreu. Aponta ele:

Os jovens disputam a propriedade do espaço urbano com os “não-marginais” de classe média, reclamando para eles esse território. Por meio das músicas novas e nada tradicionais como o funk e o hip-hop, os jovens procuram estabelecer novas formas de identidade desvinculadas das proclamadas premissas do Brasil como uma nação sem diversidades conflitantes. Ao contrário, a música é sobre a *desarticulação da identidade nacional* e do *cidadão local*.⁴⁰

Yúdice também enfatiza a importância da representação da juventude menos favorecida na mídia e sintetiza as concepções de espaço físico e espaço representativo. Para ele, a música funk “expressa muito mais o ‘desejo de ir e vir’, de ter liberdade de ir...”; a emoção produzida pela apresentação musical e a dança que a acompanha constituem

...a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo contra as restrições do espaço e contra a convicção, corretamente deduzida, de que canalizar a raiva para algum objetivo social e político só leva a ingenuidade. E mesmo assim a cultura dos funkeiros tem sido ouvida e tem aberto espaços na televisão e na imprensa para a discussão; entrou no mercado, criou uma nova moda e fez novas estrelas musicais. Isso não gera grandes recursos materiais para esses jovens, pode até mesmo não os salvar da violência; mas, repito, essas expectativas não constituem especificamente suas esperanças, que, ao contrário, se reduzem a criar um espaço para si mesmos.⁴¹

³⁸ O “funk”, no Brasil, é uma forma musical desenvolvida no Brasil a partir do funk norte-americano, que chegava na forma das músicas de artistas como James Brown na década de 70 e foi apropriado por artistas brasileiros como Tim Maia e Sandra de Sá. O funk hoje não mantém muita semelhança com o funk original, geralmente utilizando ritmos baseados no “Miami Base” e o canto/canto falado de MC’s.

³⁹ Frase inventada pelo artista Chuck D., do grupo Public Enemy (EUA). A CNN é a maior rede televisiva de notícias nos Estados Unidos.

⁴⁰ Yúdice, George. “A Funkificação do Rio”, p. 27.

⁴¹ Yúdice, p. 48-49.

Glória Diógenes, documentando as gangues de Fortaleza, chama atenção ao papel do espaço físico para a sociabilidade de jovens e pessoas da rua, pertinente ao cenário carioca pela

importância da apropriação de alguns espaços no centro da cidade, na medida em que lhes permite um reconhecimento desta área. [...] De certa forma, a apropriação dos espaços públicos pelas gangues as transfere da obscuridade das favelas e do subúrbio para o espaço iluminado e ampliado da esfera pública, bem como para o ‘centro’ dos acontecimentos. É deste modo que ruas e esquinas do mesmo bairro (ou em relação aos espaços do centro) traduzem diversas formas de viver, conceber e imaginar o tecido social e o uso do espaço.⁴²

Diógenes descreve o valor do espaço físico e comunicativo/representativo para a nova geração, identificando ao mesmo tempo uma ressonância grande com a cultura de massa, junto com “microespacos de revolta, onde ‘todo tipo de rebelião é permitida’”:

...Há fragmentação de rebeliões territorializadas, limitadas a espaços restritos de reconhecimento e identificação...Observa-se uma aparente desarticulação entre a dinâmica global da difusão da cultura de massa e o profundo processo de fragmentação dos grupos juvenis. O potencial de difusão da “cultura de massa”, de inscrição nos estilos, gestos e performances, potencializando e disseminando a dimensão da individualidade, não teria nas “cenas juvenis” um terreno próprio para a formação de identidades?⁴³

Os “rebeldes urbanos” das gangues, segundo Diógenes, acabam gozando da invasão do espaço e da violência:

Em vez de aceitarem o esvaziamento do *socius* implementando em grande medida pela ‘cultura de massa’, sua atomização, sua condenação à ‘invisibilidade’ no espetáculo contemporâneo, esses jovens buscam uma nova identidade e se reconhecem dentro de violentas porém ‘seguras’ áreas de atuação de gangues.”⁴⁴

O trabalho de grupos como o *Nós do Morro* e o *Afro Reggae* entram diretamente na discussão do espaço, abrindo e criando esses novos “terrenos para a formação da identidade” através do trabalho com finalidade não apenas social e educativo, mas *artístico*, junto com a presença pública e a visibilidade. Especialmente na medida que ganham mais visibilidade, movimentos que envolvem os jovens em atividades artísticas enfrentam olhares baseados no medo e no

⁴² Diógenes, Glória. “Rebeldia Urbana: Tramas de Exclusão e Violência Juvenil”, p. 120.

⁴³ Diógenes, Glória. “Rebeldia Urbana: Tramas de Exclusão e Violência Juvenil”, p. 117.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 133.

estereótipo da violência, e não nos direitos de cidadania dos jovens. Fraga e Iulianelli sustentam que:

A principal preocupação que alimenta as políticas públicas destinadas à juventude é prevenir e eliminar a violência mas sempre segundo a perspectiva da segurança pública, como se a única questão de direitos humanos tivesse de passar pelo crivo da prestação de segurança. Essa atitude governamental também inspira uma série de ações de organizações não-governamentais, muitas vezes centradas apenas na idéia da profissionalização, e não na perspectiva de promover novos espaços de sociabilidade e de convívio entre esses jovens. Parece, entretanto, haver um equívoco nessa estratégia.⁴⁵

Essa tendência leva a uma percepção das atividades artísticas como “escolinhas” que visam apenas ocupar os jovens, prevenindo que se envolvam em atos criminosos que poderiam estar exercitando nas esferas das próprias classes média e alta. Um erro dessa visão é na prioridade: é importante que os jovens tenham um lugar onde possam se reunir e se envolver em atividades que promovem seu desenvolvimento intelectual, pessoal e físico. Mas, na visão dos movimentos sociais, o valor está no que eles produzem nesse tempo e o que isso significa para eles. Projetos socioculturais/educativos são vistos frequentemente como forças que mantêm os jovens em “seu lugar”, e combatem a violência pelo fato dos jovens, em vez de estar roubando ou traficando drogas, estarem tocando, fazendo improvisações teatrais, dançando.⁴⁶ Vanilda Paiva resume respostas de cidadãos de classe média sobre a educação dos pobres, mostrando a percepção de iniciativas sociais/educativas para jovens pobres como entidades que visam conter os jovens, seja fisicamente ou em termos de energia e atividade, contando das “soluções repressivas” sugeridas pelos entrevistados, as quais

pretendem ocupar o menor pobre durante todo o tempo possível, contrastando com a educação prevista para crianças e jovens da classe média. Abundam expressões como ‘falta

⁴⁵ Fraga, Paulo e Iulianelli, Jorge. *Jovens em Tempo Real*, p. 12

⁴⁶ É interessante notar o comercial de televisão feito em 2003 para divulgar o Prêmio Itaú-UNICEF, incentivando projetos sociais de cultura para jovens e adolescentes a concorrer para o prêmio. O comercial chama a atenção para os preconceitos do espectador, mostrando jovens correndo pelas ruas da favela, carregando câmeras e televisores (depois revela-se que são para a filmagem de um espetáculo preparado pelos jovens). Os jovens aparecem ensaiando, preparando e apresentando seu espetáculo. Apesar do questionamento da diretora do comercial, a cineasta Katia Lund, os responsáveis da empresa insistiram em manter a frase final do roteiro, na qual uma das jovens artistas se vira no meio da emoção da música e da dança, olha para a câmera dizendo “Porque isso também poderia ser uma gangue.”

do que fazer só vai dar em crime e roubo’, motivo pela qual seria necessário ‘manter a mente ocupada’, ‘impedir que fiquem na rua onde só aprendem o que não devem’, etc.⁴⁷

Jailson de Souza e Silva também ressalta essa visão do jovem, mostrando a linguagem (exemplificada por uma reportagem do jornal *O Globo*⁴⁸ que retrata a participação escolar dos jovens como “oportunidades de se afastar das drogas e do crime”):

O juízo subjacente à citação é de que todos os jovens da periferia são potencialmente criminosos e, por isso, precisariam ter o seu tempo ocupado – sem importar muito como – a fim de não seguirem o caminho da criminalidade. O fato de existirem tão poucas pessoas, proporcionalmente falando, envolvidas com atos criminosos no Rio de Janeiro - considerando-se as precárias condições de vida da população, historicamente - não é levado em conta na afirmação do discurso.⁴⁹

Essa visão é contrária ao objetivo de muitos projetos direcionados a jovens de baixa renda que, de fato, pretendem abrir e criar espaços, explorando vias que façam sentir sua presença na sociedade. O processo de capacitação e profissionalização é um aspecto disso, entretanto, no caso de algumas instituições de destaque, a preparação para uma vocação específica integra apenas uma parte do trabalho. Os elementos de conscientização e de cidadania são evidentes não apenas para os participantes, mas para as áreas de onde vêm esses jovens, e podem se estender até outras áreas, onde chegam as apresentações e imagens desses trabalhos. Os efeitos são libertadores, não repressivos.

O espaço criado por organizações que envolvem jovens das favelas em atividades culturais e artísticas se materializa em diversos planos: espaços físicos onde a juventude possa se reunir e trabalhar, espaço no próprio mercado de trabalho, e também espaço para diálogo sobre a cultura dos jovens e para a arte criada por eles. O elemento multiplicador também funciona dessa maneira, fazendo com que alunos tornem-se profissionais e líderes/professores, e ao mesmo tempo provoquem com sua

⁴⁷ Paiva, Vanilda “Violência e Pobreza: A Educação dos Pobres”, p. 72.

⁴⁸ Cit. Jornal *O Globo*, 08/04/01.

⁴⁹ Souza e Silva, Jailson de. “Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos”, p. 8

arte diálogo e debate, promovendo a discussão das questões significativas para os jovens.

Finalmente, Martins e Carrano discutem a questão de espaço como aspecto fundamental da inclusão em relação aos jovens dos setores populares, argumentando que a performance age como um espaço onde os eles

procuram romper com as barreiras do instituído, do enquadramento nas prescrições-marcas impostas pela sociedade dos adultos. Esse não-enquadramento é que lhes dá o caráter performático que sinaliza para o rompimento com as estrias do espaço no qual buscam expressão [...] A escola, apesar de ser um espaço onde o jovem gosta de estar presente, ainda não reconhece as culturas juvenis como possibilidade de inclusão e transformação. É exatamente isso que tais culturas (re) clamam: inclusão, reconhecimento, pertença.⁵⁰

A capacitação e o desenvolvimento artístico de jovens pobres fazem com que os participantes consigam se ver em uma posição central, de criação e controle, e não em espaços marginais e passivos. Dessa maneira, além de se movimentar fisicamente no espaço “jurídico-político” na definição de Haesbaert, apresentando-se em outros bairros, cidades e países, os jovens conseguem mudar concepções do território “culturalista”, simbólico, questionando – através dos processos de seu trabalho – classificações como central/periférico, incluído/excluído, local/universal.

3.2

Espaços de Inspiração: O Surgimento do *Grupo Nós do Morro* e do *Grupo Cultural Afro Reggae*

O nascimento do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae* teve fortes ligações com locais geográficos específicos. As pessoas que fundaram as duas instituições em grande parte não são oriundas das favelas em questão, mas aproximaram-se a elas por diversos motivos. Apesar da origem de muitas das lideranças, destaca-se a

⁵⁰ MARTINS, Carlos Henrique dos Santos, e CARRANO, Paulo. “Busca de si: expressividades e identidades juvenis”. (Baseado em seminários de Machado Pais).

importância do lugar e da comunidade de pessoas ali para a idealização e formação dos movimentos. Ao longo de suas trajetórias artísticas, sociais e educacionais os movimentos foram expandindo, sempre a partir do aspecto local e comunitário, para a apropriação de diversos tipos de territórios novos.

A fundação do Grupo Cultural *Nós do Morro* pelo ator Guti Fraga, se inspirou no próprio morro do Vidigal. Tudo cresceu a partir de uma aproximação e uma parceria entre, nas palavras de Marina Henriques Coutinho,⁵¹ os “artistas cabeludos” ou “ripongas” e a “rapaziada do morro” que conviviam na favela. Tendo se estabelecido no Rio para trabalhar com o teatro, Fraga começou a frequentar o morro do Vidigal, onde foi morar em 1977. Nessa época os prédios situados na favela eram habitados por inúmeros artistas – atores, músicos, técnicos de cena, pintores, escultores e artesãos. Quando fundou o *Nós do Morro* em 1986 Fraga havia desenvolvido uma carreira artística com diversas companhias, incluindo vários anos de trabalho com a companhia de Marília Pêra. Inspirado em parte pelas produções alternativas “off-off-Broadway”, que conheceu durante uma temporada em Nova York com a atriz Marília Pêra, Fraga deu início às atividades teatrais com um grupo de adolescentes, conduzindo oficinas e ensaios como voluntário, contando com espaços cedidos por centros e escolas do morro. Ele aglomerou uma equipe de artistas locais do Vidigal para compor a parte técnica dos espetáculos, sendo eles o escritor Luiz Paulo Correa de Castro, conhecido como Luiz Paulo Corrêa e Castro (nascido e crescido no Vidigal), o cenógrafo Fernando Mello da Costa e o iluminador Fred Pinheiro. Em 1990, Maria José (Zezé) da Silva, se incorporou também como liderança do movimento, assumindo a carga administrativa do grupo.

Desde sua concepção, o *Nós do Morro* não partiu de um objetivo de conter ou simplesmente ocupar o tempo dos adolescentes ociosos do bairro, partiu de uma visão artística de formação, tanto dos integrantes como da própria platéia. O princípio sempre foi de *dar acesso à arte*.

⁵¹ Coutinho, Marina Henriques. *Nós do Morro- Percurso, Impacto e Transformação*.

Esse acesso ao teatro não é só para as pessoas fazerem teatro. É para que a comunidade possa ir a um espaço de teatro e daí perceber que isso é universal, que ele pode sair desse teatro e ir em qualquer outro que ele deseje ir. As pessoas acham que uma galeria de arte é para quem entende de arte, para quem tem dinheiro para consumir arte. Não é nada disso. Essa coisa do acesso cultural é a gente abrir o caminho para que as pessoas possam ir e terem a liberdade de opinar. A questão do alternativo é muito simples, mas depende extremamente da vontade.⁵²

Essa ideologia foi ressaltada em todas as entrevistas com lideranças e participantes, como princípio fundamental. Guti Fraga resume a iniciativa de formação de platéia:

Quando [os espectadores] chegavam no teatro, eles passavam pelo código básico do acesso, quando a gente fala do acesso não é só financeiro. É o acesso cultural, de como é que vou chegar a esse teatro? Ele pegava o convite, nós o direcionávamos para a bilheteria, ele entregava o convite (o convite é como se fosse um dinheiro), ele recebia o ingresso, do ingresso ele chegava na porta, entregava, recebia o canhotinho, normalmente era acompanhado até a cadeira, sentava, e ficava todo mundo lá.⁵³

A partir desse investimento na formação, tanto de atores e da qualidade artística como de uma platéia aberta à apreciação do teatro, o *Nós do Morro* criou seu espaço dentro do Vidigal. Por mais que o grupo tenha sido obrigado a se transferir de um local para outro, conforme a disponibilidade de salas para ensaiar e apresentar, continuou sempre aumentando o lugar apropriado na consciência e na cultura da favela.

Após a primeira peça, *Encontros* (1986), composta por vinhetas baseadas nos três ambientes mencionados por Fraga (a praia, o baile e a escola), o grupo embarcou em uma viagem que continua até hoje, com um currículo de mais de trinta espetáculos. A peça de Ariano Suassuna, *Torturas de um Coração*, foi a atração de 1987, e em 1988 estreou *Os dois – ou o inglês e o maquinista*, de Martins Penna. *Birosca*, com texto também de Luiz Paulo Corrêa e Castro, foi a próxima produção do grupo. Conforme indica o título, a peça é ambientada em um estabelecimento típico da favela; trata-se de um homem que, achando que ganhou a loteria, convida todo mundo na birosca para beber, mas depois descobre que era engano; a única coisa que ganhou foi uma dívida na birosca.

⁵² Guti Fraga, entrevista a Raúl Minoru, em “Vamos somar com o CUCA e formar um corpo maior”. Caravana Universitária de Cultura e Arte.

⁵³ Guti Fraga, entrevista à autora, 09/1204.

O movimento mudou-se entre espaços físicos (sedes) diferentes, e também passou a ter contato com diversos locais *artística e socialmente*, começando a partir de um foco na própria favela (tanto na ambientação das obras como nos locais de apresentação) e expandindo para outros cenários.⁵⁴

Tendo percebido a necessidade das crianças do bairro de participar nas atividades e de ganhar um espaço para elas, o *Nós do Morro* criou em 1987 os *Show das Cinco* e *Show das Sete*, em formato de programa de auditório de televisão que acontecia no final de semana, à tarde. Os jovens integrantes do *Nós do Morro* apresentavam improvisações sobre temas variados e esquetes originais: “...sempre deixei que as pessoas criassem junto, nunca criava nada sozinho,” lembra Fraga. Principalmente, os *Shows* ofereciam um palco aberto para as crianças e jovens da área, com vinhetas preparadas pelos atores, competições de dança e canto, e “comerciais” nos intervalos. Em esse programa que pessoas das favelas vizinhas – Rocinha, Cantagalo, Pavão Pavãozinho, entre outras) – eram convidadas a participar da atividade, sendo que cinco números (dos dez a doze números no total) do espetáculo eram reservados para elas. Fraga lembra o sucesso do *Show das Sete*, que continuou em cartaz durante dois anos, e o entusiasmo das pessoas do Vidigal para apóia-lo:

Tinha jogos, tinha brincadeiras... todas as crianças podiam vir ao teatro e participar, e tinha pequenos prêmios... você podia entrar, podia cantar, podia dançar... Não tinha uma birosca que não participava dando prêmio... Tinha um quilo de tomate, um corte de cabelo, um quilo de carne, meia dúzia de pães... Era um público médio de quinhentas a oitocentas pessoas por programa. Todo programa. Não tinha menos de quinhentas pessoas.⁵⁵

Com o programa, o *Nós do Morro* estabeleceu um novo espaço no qual os integrantes do grupo apresentaram um trabalho artístico moldado em grande parte por eles, e também onde jovens e crianças da área podiam se manifestar.

Depois da apresentação de *Machadiando*, uma adaptação de três contos do Machado de Assis, *Abalou*, o musical funk, e *Proibido Brincar*, peça infantil, o *Nós*

⁵⁴ Veja o capítulo 5 para maior reflexão sobre o conteúdo das obras.

⁵⁵ Gutí Fraga, entrevista à autora, 09/12/04.

do Morro, tendo recebido diversos reconhecimentos como o Prêmio Shell e o prêmio Mambembe, foi convidado a apresentar seu repertório na Casa de Cultura Laura Alvim. Embora não houvesse objetivo de entrar no circuito “nobre”, o passo para se apresentar no “asfalto” marcou uma passagem importante, consagrando de certa forma a qualidade artística desenvolvida no morro. Opina Fraga sobre o circuito carioca: “O teatro aqui, enquanto você não tem uma visibilidade real, você é cidadão anônimo. Acho que Nós só tivemos a oportunidade de entrar no circuito depois de ganhar prêmios...”

A seguinte e atual fase do *Nós do Morro* traz a maior conquista de espaço – físico e cultural – do grupo. Primeiro, a busca de um espaço próprio tinha sido uma luta constante. Durante os primeiros quatro anos, as atividades do grupo foram abrigadas pelo Centro Cultural Padre Leeb. Depois, devido a mudanças na administração do Centro Cultural, o grupo se transferiu para a Escola Municipal Djalma Maranhão. As dificuldades de funcionar neste último espaço levou o grupo a procurar outros locais, como os espaços cedidos na Escola Municipal Almirante Tamandaré. Em cada espetáculo, os artistas agradeciam a responsável da escola, que autorizava o uso do espaço. Ao conseguir aprovar a construção de um teatro ali, quebrando as pedras debaixo da escola, os jovens e diretores construíram com as próprias mãos um teatro – hoje o “Teatro do Vidigal” – cavando, quebrando, carregando e construindo durante dois anos. No ano de 2000 veio a conquista de uma sede permanente, o “Casarão”⁵⁶ mansão antiga no Vidigal que dispõe de espaços agradáveis para oficinas, ensaios e escritórios, bem como um lugar de encontro geral. Desde 1998 o grupo começou, a partir de um convite, a apresentar seus espetáculos em locais fora da favela. Depois da primeira experiência na Casa Laura Alvim com o repertório de *Machadiando*, *É Proibido Brincar* e *Abalou*, até a presente data, três peças do grupo permaneceram meses em cartaz em teatros do circuito teatral principal do Rio de Janeiro. *Noites do Vidigal* (2002), ambientado em uma escola de

⁵⁶ O “Casarão Branco” era a casa e ateliê do pintor Giuseppe Irlandini, que ao morrer deixou a casa para sua esposa. Imaginando as atividades do Nós do Morro entre as amplas salas e vistas pitorescas do casarão, que não era usada pela dona, Gutti Fraga conseguiu um acordo do uso da casa em troca do pagamento das despesas e do IPTU. Quando a dona colocou a casa à venda, o Nós do Morro acabou adquirindo-a através de uma doação do IBISS (Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social).

samba no Vidigal dos anos setenta, ficou em cartaz no teatro Maria Clara Machado, no Planetário do Rio de Janeiro, bem como no Espaço Sérgio Porto, RJ e o SESC Anchieta, em São Paulo. O sucesso do espetáculo inspirou a formação da *Companhia de Teatro Nós do Morro*, composta de dezoito atores selecionados dos grupos das oficinas, que foi consagrado em 2003 com a peça *Burro Sem Rabo*. A peça retrata a vida de uma comunidade de catadores de lixo e cumpriu uma temporada de cinco meses no Teatro Maria Clara Machado. *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, a primeira adaptação do grupo de um autor estrangeiro, permaneceu mais de dois meses em cartaz no Teatro 1 do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Enquanto a Companhia apresenta em grande parte fora do Vidigal, o teatro do Vidigal também fica ocupado com ensaios e espetáculos. Um segundo conjunto, composto de adolescentes do Nós do Morro, apresentou no Teatro do Vidigal a peça original *Patunaíma*, que une duas histórias: o conto *O Patinho Feio* de Hans Christian Andersen e *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Fred Pinheiro, iluminista e membro da diretoria do *Nós do Morro*, enfatiza que o foco no trabalho e na qualidade é o que levou o grupo para fora da favela. Atravessar essa fronteira, segundo Pinheiro, nunca foi o objetivo do grupo:

Acho que na medida que você vai fazendo, ela vai acontecendo, como foi todo o processo dos vinte anos do Nós do Morro. A gente conseguiu quebrar barreiras não porque a gente estava preocupada em quebrar elas. A gente conseguiu sair do morro e ir para o asfalto, não porque a gente queria ir para o asfalto, é uma consequência do trabalho. Nunca me preocupei em sair daqui, nunca me preocupei em fazer que o projeto fosse para o asfalto o que a gente tivesse o conhecimento que a gente tem.⁵⁷

Esses últimos espetáculos foram assistidos por milhares de espectadores de todas as classes sociais⁵⁸ e contribuíram para criar um espaço próprio do *Nós do Morro* nesse circuito. É a primeira vez na história do teatro no Rio de Janeiro que uma companhia teatral baseada em uma favela e composta na maioria artística e tecnicamente por artistas oriundos dela apresenta diversas peças originais seguidas em teatros altamente freqüentados pela população de diversas camadas sociais. Além de se apresentar em diversos locais do Rio de Janeiro e em São Paulo, o *Nós do*

⁵⁷ Fred Pinheiro, entrevista à autora, 26/04/05.

⁵⁸ Veja as matérias jornalísticas em anexo sobre os públicos das peças.

Morro também mantêm um intercâmbio contínuo com a *Royal Shakespeare Company* em Londres, que pretende receber um grupo de integrantes do *Nós do Morro* no final deste ano de 2005. Com essas conquistas, o *Nós do Morro* também ganhou uma visibilidade na imprensa nacional (incluindo os jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *Folha de São Paulo* entre outros) que, além de fazer a crítica dos espetáculos, publicam inúmeras matérias sobre as atividades do grupo em geral.⁵⁹

O *Grupo Cultural Afro Reggae*, formado inicialmente como promotor e produtor de eventos da cultura negra, descobriu sua missão na favela de Vigário Geral no ano 1993. Diferentemente do *Nós do Morro*, o *Afro Reggae* não nasceu de uma reflexão sobre uma determinada favela onde as lideranças moravam, mas de um desejo de combater a violência, que precisava identificar um lugar, uma base de ação. José Junior, fundador e Coordenador Executivo, conta:

Tínhamos dentro do GCAR pessoas com vivências bastante diferentes. Mas existiam, além da minha própria, pelo menos três histórias de vida, de três integrantes, que tinham tudo a ver com esse novo direcionamento do trabalho. [...] tínhamos, pelo menos nós quatro (Arcélio, Plácido, Tekko e eu), algo em comum: a violência a nos rondar! Ela sempre esteve perto de nossas vidas que tal vez facilitasse a nossa compreensão para alguns problemas sociais.

No *Afro Reggae*, discutíamos e tentávamos descobrir quais seriam os caminhos para tirar os jovens da criminalidade e da ociosidade. Acredito que todos tínhamos muitas vontades, mas não havia maior direcionamento. Nossas viagens eram muitas. Num dos papos, o Arcélio me perguntou como é que eu pensava pôr em prática essas coisas todas. Aí me veio a idéia das oficinas culturais.⁶⁰

A favela de Vigário Geral naquele momento vivia em estado de choque após sofrer uma das maiores ocorrências de violência policial na história da cidade: o assassinato brutal de vinte e um moradores – trabalhadores e crianças. Os policiais invadiram a favela para vingar quatro colegas assassinados por traficantes no dia anterior, mas seu furor não atingiu nenhum dos bandidos e sim moradores sem vínculo algum com o tráfico de drogas. A partir dessa tragédia e em meio às iniciativas de protesto e recuperação do moral da comunidade, os voluntários do *Grupo Cultural Afro Reggae* começaram a freqüentar Vigário Geral. As lideranças do movimento adotaram como

⁵⁹ Veja anexo de matérias selecionadas, e o Capítulo 4 para reflexões sobre a crítica jornalística.

⁶⁰ Junior, José. *Da Favela Para o Mundo*, p. 42.

símbolo o deus Shiva⁶¹, representando a destruição e a regeneração dessa favela. Nas palavras de Coordenador Geral e um dos fundadores José Junior: “Vigário Geral viveu uma guerra que durou dez anos e culminou com a chacina (1993). Depois dessa degradação, veio o trabalho social e a reconstrução.”⁶² Talvez por ter partido de um projeto de comunicação e cultura, as lideranças do Afro Reggae desenvolveram muito cedo a prática de estabelecer trocas e parcerias com artistas que teriam um papel inspirador para o grupo. Entre os primeiros é o poeta Waly Salomão, que José Junior cita como um dos “musos” principais do grupo.

José Júnior, com Plácido Pascoal, Tekko Rastafari (Luiz Fernando Lópes), Rafael dos Santos e Arcélio Faria são o grupo chave de lideranças fundadoras, junto com Márcia Florêncio e Écio Salles que se integraram em um segundo momento. Inicialmente colaborando com o grupo MOCOVIAGE (Movimento Comunitário de Vigário Geral), o grupo organizou o show Vigário em Concert Geral, o que marcou a presença do *Afro Reggae* em Vigário. As primeiras oficinas foram dadas na Casa da Paz⁶³, mas em 1995 o Afro Reggae conseguiu sua primeira casa, através do apoio do CAMPO (Centro de Acessória a Movimentos Populares). Depois do o grupo lançou a “Campanha Metro”, em que cada um dos 90 metros quadrados da casa era “vendido” a fim de pagar o saldo restante.

O que começou com oficinas de percussão, dança e reciclagem de lixo para jovens da área, através de diversos apoios, iniciativas e parcerias, expandiu-se para formar o *Afro Reggae* de hoje com atividades sediadas em núcleos em quatro favelas: Vigário Geral, Parada de Lucas, Cantagalo e Cidade de Deus. Atualmente existem cinquenta projetos distribuídos pelos quatro núcleos. Entre eles estão oficinas variadas, a *Banda Afro Reggae* e os outros “SubGrupos”, a maioria destes sediadas em Vigário Geral: *Afro Reggae II*, *Afro Lata*, *Makala*, *Afro Mangue*, *Kitôto*, *Afro Samba e Tribo Negra* e *Akoni*; um grupo de teatro, um grupo coral, um grupo de

⁶¹ Terceiro deus da triada indiana (*Trimurti*), representa tanto a destruição como a regeneração.

⁶² Extraído da reportagem “AfroReggae lança CD que traz a “nova cara” de Vigário Geral” *Folha de São Paulo*, 21/02/2001.

⁶³ Organização fundada pelo sociólogo Caio Ferraz, em parceria com o Movimento Viva Rio e outras instituições, que ocupava a casa de uma família assassinada na chacina.

dança e duas trupes de circo (sediadas no Cantagalo) – *Afro Circo* e *Levantando a Lona*. Projetos adicionais ligados ao *Afro Reggae* são *Barraca da Saúde*, a *Trupe da Saúde* e o informativo *Kizumba*, bem como o *Conexões Urbanas*, em parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro, que produz shows em favelas de artistas consagrados da música brasileira, entre eles Caetano Veloso, Fernanda Abreu, Gilberto Gil, Adriana Calcanhotto, Cidade Negra e O Rappa. Um site na internet e, até recentemente, dois programas de rádio chamados *Afroritmia* e *Baticum* emitiam a voz do *Afro Reggae* – música dos grupos e outros artistas recomendados, divulgação de eventos, e discussão social e cultural.⁶⁴

A visibilidade das bandas do *Afro Reggae*, especialmente a primeira banda que leva o nome do grupo, expandiu-se para diversos estados do Brasil e no exterior, através de um aproveitamento ativo dos meios de comunicação, eventos internacionais como o Rock ‘N Rio Lisboa, e shows e turnês organizadas na França, Holanda, Alemanha e Itália. Além dos eventos no Brasil e no estrangeiro, o disco *Nova Cara* é um veículo que disponibiliza a música do grupo *Afro Reggae* para diversos públicos, com distribuição em lojas de discos e pela internet.

O tamanho da rede construída pelo *Afro Reggae* através de todos os projetos e as pessoas que os compõem estão, segundo Écio Salles, Coordenador de Educação e da *Banda Afro Samba*, “trazendo para o centro do debate questões sociais de uma forma mais efetiva, e de uma forma mais construtiva.”⁶⁵ A rede, enquanto expande e atinge diversos setores da sociedade por meio de shows, espetáculos, CDs, rádio, jornais, boletins, e internet, ganha um caráter único e particular por causa da perspectiva dos jovens participantes que criam obras originais com conteúdo relevante a sua cotidianidade, experiência de vida e questões de interesse. O espaço vem sendo apropriado e ocupado não apenas por um grupo de jovens da favela, mas pertence a sua subjetividade, que contém elementos representativos e expressivos da identidade cultural desses jovens e de outros que dividem seu ponto de vista.

⁶⁴ Informações sobre a formação e histórico do *Grupo Cultural Afro Reggae*, bem como a rede de parcerias institucionais construída pelo grupo até 2003, encontram-se no livro *Da Favela Para o Mundo*, de José Junior (citado acima).

⁶⁵ Écio Salles, entrevista à autora, 23/11/04.

3.3 Pontes e Parcerias

Como disse José Júnior, “Quem imaginaria há 15 anos que a Rede Globo daria R\$ 10 milhões em mídia para o Afro Reggae? Ou teria uma negra protagonizando uma novela? As coisas estão mudando. Se a moda é construir muros, nós temos que construir pontes.”⁶⁶ A inclusão e a integração, do ponto de vista espacial, acontecem por meio de uma reconsideração de fronteiras, pela abertura de lugares anteriormente fechados e exclusivos. Hermano Vianna aponta para a “diversidade”, a pluralidade de “juventudes” em uma linguagem de territórios e fronteiras:

A tentativa de pensar a sociedade sem “entidades estáticas e rígidas” (construídas seja para se opor a elas ou para apóia-las) cria uma visão dinâmica da relação entre os diversos grupos sociais (geracionais ou não), onde a própria definição desses grupos (incluindo a localização das fronteiras entre esses grupos, entre o sangue-bão e o alemão⁶⁷) também está em constante transformação. Sendo assim, não há mais a possibilidade de se contrapor uma ordem social todo-poderosa às ilhas de resistência ou regiões de turbulência que aparecem aqui e ali, entre jovens e rebeldes [...] Acima de tudo [a] vida social deve ser caracterizada por sua diversidade e não pela busca daquilo que é uniforme.⁶⁸

Por sua vez, Beatriz Resende indica que “...qualquer análise só poderá seguir adiante se partir de uma atitude disposta a questionar fronteiras e rediscutir limites”, apontando para “a impossibilidade de qualquer raciocínio baseado em oposições, em dualidades...” (Como um primeiro exemplo dessa nova fluidez atravessando fronteiras, a autora cita o espetáculo *Mãe Gentil*, do Corpo de Dança da Maré, outro movimento da geração de “novos mediadores”). Para Resende, os tempos atuais representam um “desmanche de bordas”, novos caminhos culturais que interligam entidades antes consideradas isoladas uma da outra. “É impossível não perceber o quanto os espaços no mundo da globalização ou da pós-globalização estão interligados e como fluem, escorrem, transbordam os movimentos, entre eles os culturais, no nosso próprio território politicamente designado como país”. Na música

⁶⁶ José Júnior, em “Militar na rua não dá certo, diz líder de ONG”, *Folha de São Paulo*, 02/05/04.

⁶⁷ Vianna define o “sangue-bão” como “quem é da nossa turma, quem é nosso ‘colega’”. Alemão não precisa ser inimigo: é o outro, o que está for a (mas que nem sempre está ‘por fora’). Do ponto de vista de quem é alemão para mim, ele é o sangue-bão e eu sou o alemão.”

⁶⁸ Vianna, Hermano. *Galerias Cariocas*, p. 14.

popular, Resende determina correntes chamadas "Do local ao global e vice-versa", o qual tem tudo a ver com a terceira, "A cidade e a voz dos excluídos".⁶⁹

Podem-se observar os trabalhos do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae* como proponentes das novas discussões de fronteiras e mediadores que se movem entre espaços. Além de possuir características culturais e subjetivas particulares aos jovens artistas, o espaço criado pelo *Afro Reggae* e o *Nós do Morro* se diferencia pela maneira de envolver e misturar pessoas de diversas camadas sociais, possibilitando não uma exclusão recíproca, mas inclusão e *integração* social por meio de renegociação de limites e transições fluidas entre eles. Paul Heritage, ator e diretor que colabora com o *Nós do Morro* e o *Afro Reggae*, ilustra esse ponto:

A arte é um processo social como muitos outros processos sociais. Assim envolve interações sociais, funções, e estruturas concretas. Por exemplo, quando uma crítica como Bárbara Heliadora sobe o Vidigal para ver uma peça do *Nós do Morro* (o que ela já fez), isso é uma interação social que só acontece por causa do projeto. O processo é novo e radical porque não tinha acontecido antes. Depois ela publica sua crítica no Globo. Uma matéria sobre o Vidigal aparece no jornal, e não é sobre o crime ou a violência. É sobre Machado de Assis e um grupo de jovens da favela fazendo uma peça. Isso é um novo paradigma. Uma mudança de processos sociais. Quando nós apresentamos Shakespeare nas favelas, técnicos, críticos, espectadores, atores, músicos, produtores... todos atravessaram a cidade de maneiras que não teriam sido se não fosse por esses eventos artísticos. Interações sociais totalmente novas estão acontecendo. É por causa de novos processos sociais possibilitados pela arte que a mudança está acontecendo, não por algum processo catártico que pertence à arte em si. Isso acontece também, é claro, mas não é para nós medirmos isso.⁷⁰

Na linha apontada por Heritage, a integração propiciada por movimentos artísticos acontece por meio das trocas e do *deslocamento* das pessoas que possibilita esses contatos.

Através da presença do *Nós do Morro* no circuito teatral carioca, públicos de diversos setores da sociedade assistem as peças e as realidades nelas retratadas. Em 2003, o *Nós do Morro*, que até então somente aceitava participantes moradores do Vidigal, em 2004 abriu inscrições para pessoas de outros locais. Hoje conta com participantes de favelas e bairros do Leblon até Niterói, de tal maneira que o grupo está aumentando a diversidade tanto no corpo de integrantes como o público que

⁶⁹ Resende, Beatriz. "Ruídos da Música Popular". Em *Apontamentos de Crítica Cultural*.

⁷⁰ Paul Heritage, Entrevista à autora, 12/05/05.

assiste aos espetáculos e filmes. O universo do *Nós do Morro* também incorpora uma equipe diversificada de professores e administradores, desde a cineasta Rosane Svartzman, coordenadora do núcleo de cinema, à historiadora Maria Ester Moreira⁷¹ que pilota a administração junto com Zezé Silva.

O *Afro Reggae*, por sua vez, vem construindo redes de integração, particularmente dentro do mundo artístico. Entre os “padrinhos” de bandas e oficinas e parceiros artísticos estão Caetano Veloso, Fernanda Abreu, O Rappa, Gabriel O Pensador, Betinho (até sua morte em 1997) entre outros. Os aniversários do movimento são comemorados a cada ano em pontos procurados do cenário cultural carioca, como o Teatro Carlos Gomes, onde o grupo comemorou sete anos de idade, e o Canecão, o local onde o movimento comemora os aniversários dos últimos três anos. Esses eventos providenciam um espaço único onde pessoas – artistas, produtores, militantes, líderes, estudiosos, empresários, incentivadores e patrocinadores – de diversas formações, profissões e classes sociais se encontram por meio de um movimento que atinge todos eles. O objetivo de integração e contato entre pessoas de setores sociais que se comunicam pouco também foi explorado através do grupo *GerAção*, jovens atuando através da *Ação da Cidadania Contra a Fome, a Miséria e Pela Vida*⁷², em conexão com o *Movimento Viva Rio*. O *GerAção* visou a estabelecer trocas e vias de comunicação entre jovens das camadas médias (moradores dos bairros da Zona Sul) e jovens de Vigário Geral, fazendo um exemplo mais pessoal e prolongado de interações inter-setoriais. As visitas a Vigário Geral e os encontros foram mediados pelo *Afro Reggae*, que combinou e coordenou esse aspecto.⁷³

O *Afro Reggae* desenvolve outra estratégia significativa de inclusão através do *Prêmio Orilaxé*, com o qual o *Afro Reggae* ativamente escolhe e premia indivíduos e grupos. Agraciado já com dezenas de prêmios e reconhecimentos internacionais, que

⁷¹ Coincidentalmente, Ester Moreira é Mestre de História Social da Cultura pela PUC-Rio.

⁷² Organização fundada por Herberto de Souza (Betinho), é ligada à IBASE.

⁷³ Um acompanhamento detalhado e resultados do projeto podem ser encontrados no ensaio de Regina Novaes: “Juventudes Cariocas: Mediações, conflitos e encontros culturais”. Em Hermano Vianna (org.) *Galerias Cariocas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

incluem um prêmio para o trabalho contra o racismo no Brasil da Casa Branca em Washington, D.C., em 2000 *Afro Reggae* tomou a iniciativa de incluir na comemoração de cada ano de existência do GCAR a apresentação dos Prêmios Orilaxé, para serem convocados a artistas e profissionais selecionados pelo grupo. Os prêmios estão distribuído entre treze categorias: Jornalismo, Veículo de Comunicação, Fotografia, Cantor, Cantora, Grupo Musical, Tradição Afro-Brasileira, Cultura Popular, Afro Reggae, Responsabilidade Social, Empreendedor Social, Direitos Humanos e Projeto Social. Dessa forma, o *Afro Reggae* não é apenas um grupo de artistas cujo trabalho é avaliado e apreciado por alheios, mas uma entidade que também escolhe, opina, e determina ativamente sobre o cenário social e cultural em seu entorno. Os fins de inclusão proporcionados pelo *Afro Reggae* não são apenas a presença em espaços aos quais a população pobre não tinha acesso; é a criação de um novo espaço onde o grupo também pode reconhecer e acolher pessoas e idéias. Nesse modelo as pessoas não se tornam apenas objetos da inclusão, mas proponentes da inclusão.

Na última comemoração (2005) do aniversário do grupo, onde foi apresentado o *Prêmio Orilaxé*, o *Afro Reggae* estreou um de seus projetos de integração mais inovadores: a apresentação dos alunos da oficina *Juventude e Polícia*. No projeto, que visa a estabelecer um diálogo entre jovens e a cultura policial, o *Afro Reggae* (em parceria com o *Centro de Estudos de Segurança e Cidadania* (CESeC) da Universidade Candido Mendes abriu oficinas de percussão, circo, vídeo e teatro para policiais militares em Belo Horizonte, Minas Gerais. A partir das oficinas, policiais foram selecionados pelos professores de percussão (jovens integrantes do *Afro Reggae*) para formar uma nova banda: o grupo *Juventude e Polícia*. Para a platéia do Canecão na noite de 31 de março, a ocupação do palco pelos policiais teve um impacto chocante, a estética das pessoas fardadas inquietou inicialmente o público, mas a ousadia e diversão da performance produziu uma das mais fortes reações dos espetáculos apresentados nessa noite. Gerald Thomas, em sua matéria para a *Folha de São Paulo*, nota:

E, quando menos se espera, entra um grupo da Polícia Militar de Minas Gerais com uma performance hilária, que misturava Olodum com o Full Monty. A platéia dessa

vez subiu nas cadeiras e ovacionou...Só mesmo o Afro Reggae pra quebrar os preconceitos e as barreiras: tem negro e tem quase negro, tem ex-marginal e tem Polícia fazendo strip tease.⁷⁴

Dessa forma, a existência de espaços como a apresentação do *Prêmio Orilaxé* junto com a integração nesse espaço dos colaboradores menos esperados possíveis, policiais militares, mostrou mais uma forma de aproximar e quebrar estereótipos com o espetáculo. Vale observar também, que projetos inovadores não são mostrados somente em eventos fechados do Afro Reggae e em matérias do caderno de cultura; o grupo *Juventude e Policia*, por exemplo, após o aplauso no Canecão, apresentou recentemente no *Domingão do Faustão*, programa da TV Globo assistido por aproximadamente 20 milhões de pessoas no Brasil inteiro.⁷⁵

Vale discutir também o próprio projeto *Juventude e Policia*, como uma iniciativa particularmente ousada de redes, parcerias e ocupação de espaço. O projeto visualizado por José Júnior e Sílvia Ramos, destinado originalmente para a Polícia Militar do Rio de Janeiro, não foi aceito pelas autoridades da PMRJ apesar das tentativas de negociações conduzidas pelo *Afro Reggae* e pelo CESeC. Os criadores, ao hesitar se abandonavam o projeto por causa do recuso da PMRJ ou se procurar um outro público alvo, fizeram a proposta para a Polícia Militar de Belo Horizonte, que acolheu-a com entusiasmo. Segundo Ramos, os jovens professores, em workshops preparatórios, mostraram bastante resistência à idéia projeto, já que muitos já haviam sido ou então conheciam vítimas atos violentos infligidos por policiais e previram dificuldade em conseguir resultados positivos com tal público. Os policiais também relataram ser céticos sobre o projeto no início.

Foi muito interessante ver as resistências previas, isso para dizer que o pessoal do Afro Reggae chegou também lá muito resabiado... Nunca tinha entrado num batalhão de policia. E no primeiro dia era uma coisa muito tenso... porque o batalhão da policia era uma coisa muito fechada, ninguém entra... não é um lugar público, não que nem a delegacia de policia. De fato foi uma invasão física, quem entrava no batalhão sentia que estava tendo uma coisa estranha. Alem disso no primeiro batalhão no primeiro dia, e no primeiro dia no segundo batalhão, tinha montagem do palco. Então de repente o batalhão foi escangalhado, invadido por um monte de

⁷⁴ Thomas, Gerald. “12 anos de luta contra os preconceitos e a violência”. *Folha de São Paulo*, 01/04/05.

⁷⁵ Exibido na TV Globo no dia 14/05/05. A estimativa do número de espectadores foi fornecida pela produção do programa *Domingão do Faustão*.

garotos negros, estranhos, porque no batalhão tem 700 pessoas e eles têm turnos. Então por mais que o comandante mandasse passar e circular, ninguém sabia bem o que era... Então foi uma aproximação recebida na vivência. E o que aconteceu foi que no final da primeira semana eles tinham um resultado já extraordinário.

Ramos relata sentir-se ansiosa sobre a apresentação pública do novo grupo de policiais-percussionistas. Apesar da aproximação inesperada entre os jovens e os policiais e a recepção positiva observados por ela, a pesquisadora só seria convencida no momento do público aplaudir em pé no Canecão.

Eu vi essas apresentações [finais das oficinas], eram horríveis, eram horrorosas, era um negocio totalmente sem ritmo... Nunca acabava direito, junto. Depois que ouvi essa idéia de que alguns iam apresentar, houve um processo de escolha, inteiramente musical, o Altair escolheu – eu não me meti, o Junior não se meteu, o comandante não se meteu – foi um processo ligado à facilidade, ao talento e tal... e claro que a vida desses caras mudou. Esses caras passaram a ser vistos dentro do próprio batalhão como aqueles que representam a policia fora, na relação com a sociedade, com a musica.

Ramos espera colher resultados mostrando índices mais baixos de violência por policiais dos batalhões mineiros envolvidos, e replicar o projeto em outros batalhões e em outras cidades incluindo o Rio. Tragicamente, na noite depois da apresentação no Canecão, a maior chacina da história do Rio de Janeiro ocorreu em três bairros da Baixada Fluminense. As provas indicam que os assassinos das 29 pessoas mortas no massacre foram policiais militares.⁷⁶

A apropriação de espaço pelo *Nós do Morro* e pelo *Afro Reggae* também vem da integração com a indústria cultural, que além de constituir vias profissionais para os integrantes aumenta a visibilidade e participação de artistas das classes populares e/ou afro-descendente. A participação e visibilidade de artistas das classes populares e especialmente artistas negros na grande mídia brasileira ao longo da história são muito limitadas, tanto em número de casos como na natureza dos papéis (particularmente em cinema e televisão).⁷⁷ Robert Stam descreve a ausência de negros na mídia brasileira, contrastando com a contrapartida norte-americana:

⁷⁶ Até a data presente foram presos onze policiais militares em conexão com a chacina, existindo provas materiais sugerindo a confirmação sua participação no massacre.

⁷⁷ Veja os livros: STAM, Robert: *Tropical Multiculturalism* e ARAUJO, Joel Zito, *A Negação do Brasil*.

Blacks are vastly underrepresented in the Brazilian mass media. As the film *Mulheres Negras* (Black Women of Brazil, 1986) points out, TV commercials, news programs, and advertisements are more evocative of Europe than of a mestiço country. Whereas African Americans, a demographic minority, are highly visible in U.S. media, Afro Brazilians, a demographic majority, are virtually invisible in Brazil. There is no equivalent in Brazil to the Black Entertainment Network, no Cosby or Oprah... Even in Salvador, the most Africanized city in Brazil, the news anchors tend to be light-skinned. Most prime-time TV soap operas and miniseries, similarly, have focalized white protagonists while relegating black characters to the margins, although recently some miniseries – *Zumbi*, *Sinhá Moça*, *Xica da Silva* – have foregrounded African Brazilian themes, often in costume dramas set in the times of slavery.⁷⁸

Tanto o *Nós do Morro* como o *Afro Reggae* são conhecidos hoje por fornecerem uma formação artística de alta qualidade e fontes de talento no mercado cultural. Integrantes dos dois grupos participam de produções musicais e audiovisuais de grande escala, incluindo shows, filmes e programas televisivos de difusão extensa. Esses jovens artistas proporcionam assim exemplos no imaginário dos jovens pobres, muitas vezes negros, profissionais formados e experientes, que fazem papéis de sucesso. Esses espaços na mídia nacional vêm crescendo; exemplos incluem os shows do Conexões Urbanas e o CD o *Baú do Raul* (homenagem a Raul Seixas, com a participação do *Banda Afro Reggae*), bem como os filmes *Cidade de Deus* (um dos filmes nacionais com a maior venda de bilheteria na história do país) e *Quase dois Irmãos* e as produções televisivas *Cidade dos Homens* (minissérie), *Agora é Que São Elas* (telenovela) e *Mulheres Apaixonadas* (telenovela). Das últimas participam integrantes do *Nós do Morro* e do *Nós do Cinema*, uma instituição inspirada no trabalho do *Nós do Morro* que trabalha com jovens na área audiovisual. A integração desses profissionais no mercado cultural e no olhar público reflete uma apropriação

⁷⁸ Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. p. 342.

Tradução: Os negros são vastamente sub-representados na mídia brasileira de massa. Como aponta o filme *Mulheres negras* (1986), comerciais de TV, noticiários, e anúncios lembram mais um país europeu do que um país mestiço. Enquanto os negros nos Estados Unidos, uma minoria demográfica, são altamente visíveis na mídia dos EUA, os afro-brasileiros, uma maioria demográfica, são praticamente invisíveis no Brasil. Não existe equivalente no Brasil à Black Entertainment Network, nenhum Cosby ou Oprah... até em Salvador, a cidade mais africanizada do Brasil, os apresentadores de notícias geralmente são de pele clara. A maioria de telenovelas e miniseries, entretanto, possuem protagonistas brancos focalizados e personagens negras ficam nas margens, embora recentemente alguns miniseries – *Zumbi*, *Sinhá Moça*, *Xica da Silva* – privilegiam temas afro-brasileiros, muitas vezes em produções de época ambientadas nos tempos de escravidão.

de espaço significativo para uma imagem mais representativa da realidade racial e econômica do país.⁷⁹

A visibilidade de profissionais do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae* no mercado cultural de massa também contribui para o status dos movimentos como referência na área. Através desses “porta-vozes”, o reconhecimento do trabalho lhes garante maior força em iniciativas “multiplicadoras”, das quais os dois participam. O *Grupo Cultural Afro Reggae* atribui sua primeira inspiração ao Olodúm, projeto musical para jovens em Salvador, e, embora desenvolvido de uma forma diferente vem ampliando, de certo modo, o espaço criado pelo movimento baiano. O *Afro Reggae*, por sua vez, realiza projetos como o “Tempo Livre”, composto de oficinas, shows e atividades em vinte e nove bairros populares em cidades do estado do Rio de Janeiro, em parceria com o SESC Rio, a UFRJ e as prefeituras locais. O *Nós do Morro* no momento presente está preparando workshops nos quais irão partilhar sua experiência com lideranças do interior do Rio de Janeiro em unidades do SESC de quatro municípios. Através desse projeto, o grupo pretende compartilhar seu *know-how*, aproveitando de sua experiência e reconhecimento para atrair um público motivado. Por meio das iniciativas acima, o *Nós do Morro* e o *Afro Reggae* mapeiam caminhos para a proliferação do espaço criado por eles ao longo de suas trajetórias.

Existem diversas semelhanças entre o surgimento do *Afro Reggae* e o do *Nós do Morro*: as missões enraizadas em favelas específicas, direcionadas às pessoas dessas favelas; as batalhas para conseguir espaços de trabalho, estruturação e reconhecimento; o compromisso com a qualidade que se estendeu para além da matriz.

⁷⁹ Veja o Capítulo 5 para uma maior discussão de questões de representação na mídia cultural.

3.4

Capa de Revista, Folha de Jornal⁸⁰: A Auto-definição e o Olhar da Mídia

Um dos espaços essenciais para a inclusão social é o espaço proporcionado pela mídia jornalística – revistas, jornais, programas de televisão e rádio – e tanto o *Nós do Morro* como o *Afro Reggae* vêm ocupando cada vez mais esses lugares no olhar público. Os *clippings* das duas instituições já acumularam um número enorme de matérias, reportagens televisivas e documentários; uma pesquisa na internet com “*Grupo Cultural Afro Reggae*” resulta em quase mil sites e “*Grupo Nós do Morro*” em quase oitocentos (sem mencionar os sites que não citam os nome completos, usando apenas “*Afro Reggae*” e “*Nós do Morro*”). Tal presença propicia uma visibilidade significativa, indicando a apropriação de espaço pelos grupos na consciência social. Essa visibilidade é essencial à eliminação de estereótipos e barreiras. A pesquisadora Sílvia Ramos (CESeC) afirma que a visibilidade midiática, uma tática característica do *Afro Reggae*, foi o que garantiu a aproximação “simbólica” do projeto Juventude e Polícia. Essa cobertura do projeto na imprensa e televisão aconteceu paralelamente à realização:

Essa produção de imagem é alguma coisa fora do lugar, tantos meninos do Afro Reggae estavam fora do lugar, estavam dentro de um batalhão de polícia, enquanto os policiais estavam totalmente fora do lugar habitual, que é o lugar da dureza, da repressão, do mau humor, daquela coisa que não ri, e de repente estavam fora do lugar, estavam rindo, tocando, dançando e aprendendo, e os professores eram jovens da favela. Todas essas inversões produziam imagens. E a visibilidade das imagens, e os policiais e os jovens viam as imagens de volta e produzia um sentido de “nós”, o “nós” do projeto e da sociedade, e invertendo aquele “nós” da polícia e vocês do projeto, “nós e eles”... nós da polícia e vocês do *Afro Reggae*. De repente ficou nós, a polícia e o *Afro Reggae*, e eles a sociedade que estão nos vendo e o que vão pensar e tal. Isso pega bem ou pega mal para a polícia? Ver um polícia tocando um tambor, dançando e sorrindo. Então, acho que pega bem... que era a hora da polícia se aproximando a sociedade, das pessoas que tem o que trazer, que tem talentos etc. A visibilidade foi um elemento típico do *Afro Reggae*. Conexões Urbanas por exemplo é discutir com outros cantores e músicos, mesmo aqueles cantores e músicos que nunca participaram do conexões urbanas são tocados pelo conexões urbanas, são tocados pela idéia que o cara toca em tudo que é lugar e não toca dentro da favela. [...] No *Afro Reggae* são muito bons em manejar essas simbologias e dar uma repercussão ao trabalho que vai muito além das pessoas diretamente ligadas ao projeto.⁸¹

⁸⁰ Título de uma música da *Banda Afro Reggae*, do CD Nova Cara

⁸¹ Sílvia Ramos, entrevista à autora, 15/04/05.

Embora a produção de imagens na mídia seja significativa por si só, é importante considerar o *conteúdo* do diálogo que os movimentos desenvolvem com a mídia e o próprio conteúdo difundido no espaço comunicativo. O rapper MV Bill, na mesa de seminário “Mídia, Ética e Estética”⁸² demarca a diferença entre a “visibilidade doada”, onde uma pessoa ou grupo é retratado dentro dos parâmetros e objetivos estabelecidos pela mídia, e a “visibilidade conquistada”, através da qual pessoas e entidades conseguem transmitir a própria voz e objetivos próprios. Como é o espaço que a mídia “doa” ao *Nós do Morro* e ao *Afro Reggae*, e o que caracteriza o espaço “conquistado” pelos movimentos?

Uma preocupação que surge é a maneira da mídia perceber o trabalho artístico no contexto de um trabalho social. A própria natureza dos dois grupos, que transitam entre as áreas de arte e cultura, projetos sociais, educação e política, abre espaço para vozes externas interpretarem de formas distintas. Na página de Internet do *Afro Reggae* (atual), uma das frases que passa no cabeçalho da página, junto com o logomarca do GCAR, lê-se (uma frase depois da outra):

Quando você pensa em Machado de Assis, você pensa que ele foi um grande escritor?
Ou que ele foi criado no subúrbio?
Arte não tem preconceito.

São as obras do *Nós do Morro*, *Afro Reggae* e grupos parecidos apreciadas mais pela contribuição artística ou pela natureza social e educativa? A pergunta lembra a fala de Carmen Luz, diretora da Cia. Étnica de Dança e Teatro:

Eu poderia ter descido para o asfalto e ter mostrado um trabalho medíocre, mas temos um produto artístico de qualidade. Nunca negamos de onde viemos. Contudo, nunca quisemos que nos vissem apenas como um resultado social, porque não distribuo camiseta e nem dou dentadura.⁸³

A problemática indicada por Carmen Luz também aparece na representação do *Nós do Morro* e o *Afro Reggae*. Parece que, possivelmente por causa da dificuldade de conciliar o interesse no contexto dos artistas/instituições e na obra de arte, matérias de

⁸² “Mídia, Ética e Estética”: componente do Seminário Éstética da Periferia: Inclusão Social e Cidadania, realizado em 05/05/05, no Colégio Brasileiro de Altos Estudos – UFRJ.

⁸³ “Tudo pelo Social: Arte Ligada à população carente atrai público e patrocinadores”, *O Globo*, Segundo Caderno, 20 de julho, 2002

crítica acumuladas ao longo dos anos às vezes priorizam o pano de fundo e não o conteúdo do que se apresenta no palco. Sendo dois movimentos com focos artísticos, sociais e educacionais, a representação de seu trabalho flutua, às vezes precariamente, entre a análise estética e o pano de fundo sociopolítico. Afirma Fraga: “É visceral para a gente ter qualidade. Não quero que nos contratem porque ‘fazemos teatrinho no morro’. Odeio essa expressão.”⁸⁴

Segundo Luiz Paulo Correa e Castro, as críticas do *Nós do Morro* muitas vezes comunicam um tom “paternalista”; o olhar para o trabalho artístico é colocado em segundo plano com o foco do contexto social, como no seguinte texto do jornal *O Globo*:

A dedicada paixão de Gutí Fraga e a continuidade das atividades culturais e educativas do projeto são mais do que gratificantes, e o musical “Noites do Vidigal” em cartaz no Teatro Maria Clara Machado, no Planetário, é uma gostosa prova de que o teatrinho lá no alto do morro tem sido usado para a formação de talentos (e quantos talentos do Vidigal não teriam sido absolutamente perdidos, se não fosse o *Nós do Morro*?).⁸⁵

Para explicar esse fenômeno, Corrêa e Castro aposta que alguns críticos

...chegam lá num espetáculo nosso e vêem “o pessoal do morro” propondo, discutindo a forma de fazer o teatro atual, ocupando espaços onde normalmente só os “grandes nomes” ocupariam há pouco tempo atrás. Ai, ficam seduzidos com a grandiosidade e a ousadia da proposta e fazem uma análise que leva muito mais em conta a relevância social do trabalho do que as propostas de montagem e de linguagem cênica dos nossos espetáculos. Acho que isso não contribui para o nosso objetivo de desenvolvimento do trabalho e de profissionalização dos nossos integrantes, a crítica fica paternalista; a cobertura da imprensa também: se dá muito mais importância ao fato do favelado estar fazendo teatro, do que à qualidade do teatro que esse artista (e não, favelado) está fazendo.

Fernando Mello da Costa, um dos fundadores do *Nós do Morro*, observa a diminuição dessa tendência nas últimas críticas, e a avalia como conquista do movimento. Na verdade, a maioria das matérias de crítica mais recentes que analisamos ressaltaram quase exclusivamente aspectos positivos, mas as matérias de críticos de maior “peso” (como as de Bárbara Heliodora) tendem mais a misturar

⁸⁴ Gutí Fraga, entrevista a Mauro Ventura, publicado no site <http://www.nosdomorro.com>.

⁸⁵ Jornal *O Globo*, 24/05/02.

críticas com os elogios. “É reconhecimento de trabalho. [O público do Centro Cultural Banco do Brasil] é um público que foi-se ganhando.”⁸⁶

As articulações da diretoria do *Nós do Morro* são claras no posicionamento do grupo como um movimento *artístico*, que também realiza um trabalho social. Fernando Mello da Costa também considera a prática artística como primeira prioridade, que age como ferramenta para a transformação social:

Nós não somos uma instituição social, pura e simplesmente, e nem devemos ser, eu acho que a arte é o nosso porto de segurança, a partir dela tudo vem a reboque. O meu primeiro propósito é fazer um trabalho artístico, fazendo isso o social vem a reboque. O papel do Nós do Morro não é fazer um trabalho para ser bonitinho, ou fazer arte pela arte, divertimento por divertimento, tem que ter uma função e essa função é dizer algo para o resto das pessoas.⁸⁷

José Junior observa em relação ao disco “Nova Cara” algumas inconsistências entre a crítica e a resposta (em vendas) do público, indicando uma menor preocupação com as caracterizações da crítica.

Crítica é crítica. Às vezes te magoa, às vezes te enaltece. Depende da maneira que é colocada. Quando lançamos o nosso primeiro CD em 2001, boa parte da crítica musical de mais de 30 (28) colocaram o CD de bom a ótimo. Uma disse que era regular e uma outra ficou em cima do muro mas o cara não gostou e mesmo assim disse q era regular. Tudo a favor e o cd não vendeu nada. Nós pegamos o cd e começamos a vender por nossa conta, já q a gravadora não conseguia. A crítica é uma opinião de quem esta escrevendo.⁸⁸

Nos meios de comunicação o *Afro Reggae* e o *Nós do Morro* acabam por definir suas missões perante a sociedade em geral, e enfrentam o tema do “projeto repressor” ou “alternativa à marginalidade” discutido na seção anterior. A diretoria do *Nós do Morro*, desde seus inícios, defende que nunca definiu como objetivo “tirar os jovens do tráfico” ou “afastar os jovens do crime”. Fred Pinheiro afirma:

O *Nós do Morro* não está preocupado em tirar ninguém do trafico. O *Nós do Morro* está preocupado em fazer teatro, trazer as pessoas para fazer teatro e aprender a fazer teatro porque fazer teatro da uma noção do que é ser cidadão. Se isso vai afastar ele do tráfico, muito bem... É uma questão muito mais de consciência, de transmitir uma consciência, uma postura política e social, do que simplesmente falar que você

⁸⁶ Fernando Mello da Costa, entrevista à autora, 08/04/05.

⁸⁷ Fernando Mello da Costa, entrevista a Marina Henriques Coutinho. Citado em *Nós do Morro – Percurso, Impacto e Transformação*, p. 38.

⁸⁸ Júnior, José. Entrevista à autora, 11/05/05.

estiver lá você não pode fazer parte do grupo... A gente não quer determinar comportamentos para ninguém.⁸⁹

Essa política é evidente nos depoimentos da diretoria na imprensa. Isso não invalida o poder da arte para a integração e transformação social, mas evita transmitir a idéia equivocada de que jovens moradores de favelas geralmente são facilmente recrutados pelo narcotráfico. Diz Guti Fraga, “Dou oportunidade a quem poderia estar fazendo mil coisas além do tráfico”.⁹⁰ Além de não formar parte do objetivo do *Nós do Morro*, o uso dos termos “tirar”, “afastar” e “salvar” jovens da vida criminosa parece presumir que as pessoas por natureza se aproximam ao crime, que não possuem outros critérios, outros valores.

O *Afro Reggae*, por sua vez, desenvolve uma política que pode ser confundida mais facilmente com essa implicação problemática. O fato do *Afro Reggae* ter surgido em função de uma situação de violência, em uma favela marcada pela “Guerra de Dez Anos” entre facções do narcotráfico, determinou a missão principal das oficinas: “Desviar os jovens do caminho do narcotráfico e do subemprego.”⁹¹ Embora a definição inclui o subemprego, o que envolve um numero muito maior de jovens, a ênfase no aspecto do tráfico destaca-se na retratação do *Afro Reggae* e, de certa forma, em mensagens emitidas pelo próprio grupo. Explica José Júnior em *Da Favela Para o Mundo*: “O perfil de quem procurava as oficinas era exatamente o público que queríamos atingir, ou seja, jovens em situação de risco, meninos que se aproximavam perigosamente do mundo do tráfico”.⁹² Isso também se reflete em algumas músicas compostas pela banda:

vou ali desenrolar cum moleque que tá
seguindo um caminho sem volta
mas com certeza eu vou trazer ele de volta⁹³

Na representação do *Afro Reggae* na mídia, também existe a tendência a ressaltar o “desvio do tráfico”, talvez pelo fato desse assunto atrair maior cobertura noticiária em

⁸⁹ Fred Pinheiro, entrevista à autora, 26/04/05.

⁹⁰ Extraído da matéria “O Morro Que Ele Descobriu”, em *Isto É Gente*, 02/06/03.

⁹¹ Júnior, José. *Da Favela Para o Mundo*, p. 59-60.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Banda *Afro Reggae*. “Poesia Orgânica”. Universal Records, 2000.

geral do que as alternativas ao subemprego. Mas não se deveria confundir a apresentação de alternativas ao tráfico (o que, segundo um estudo pelo Instituto Brasileiro de Saúde Social – IBISS – recruta 1,03% dos jovens das favelas do Rio de Janeiro)⁹⁴ e a insinuação de que a maioria desses jovens, sem a presença dessa alternativa, estariam trabalhando ou estariam dispostos a trabalhar no narcotráfico. Alguns integrantes e participantes do *Afro Reggae*, como Anderson Sá, já trabalharam no Comando Vermelho⁹⁵, mas isso não é o caso da maioria dos jovens. Em um documentário recente, *Favela Rising*⁹⁶, um menino explica para a câmera, “Se eu não estivesse no Afro Reggae, estaria no tráfico.” O depoimento, relata José Junior, não foi “censurado” no filme, entretanto não representa a política do *Afro Reggae* hoje. O coordenador, doze anos depois de fundar o movimento, admite certas mudanças de foco na linguagem do grupo ao longo do tempo. Sobre a caracterização de projetos como “salvadores” de jovens que outra forma participariam do crime, ele enfatiza:

Eu sou contra. É um preconceito criado pela sociedade branca. Nas favelas hoje, em nenhuma favela hoje, nem um por cento é envolvido. É uma fraude, é uma inverdade. Em uma época eu posso até ter fortalecido essa inverdade. Mas agora acho que não é por aí... [Essa mudança acontece] com a idade, com a experiência, com a convivência.⁹⁷

A missão atual e oficial do *Afro Reggae* é “promover a inclusão e a justiça social, utilizando a arte, a cultura afro-brasileira e a educação como ferramentas para a criação de pontes que unam as diferenças e sirvam como alicerces para a sustentabilidade e o exercício da cidadania.”⁹⁸ Assim, enquanto o *Afro Reggae* amadurece algumas de suas posições anteriores, ele constrói e divulga novos parâmetros que abrem espaço para uma visão mais ampla, inclusiva e realista de seu trabalho.

⁹⁴ Componente do projeto “Soldado Nunca Mais”, da IBISS, o “Mapeamento do Exploração Trabalho Infantil no Tráfico” foi realizado em 2002. Nota: É importante observar que essa estatística sintetiza dados de 232 favelas no Rio de Janeiro (menos da metade), das quais cada uma têm fatores e características particulares que podem variar esses índices, produzindo números mais altos ou mais baixos.

⁹⁵ O Comando Vermelho é uma facção do narcotráfico (a dominante de Vigário Geral).

⁹⁶ Lançado em 2005, dirigido pelo diretor norte-americano Jeff Zimbalist, o documentário foi premiado pelo Tribeca Film Festival.

⁹⁷ José Júnior, entrevista à autora, 11/05/05.

⁹⁸ Site oficial do GCAR: <http://www.afroreggae.org>.

Na apropriação dos canais da mídia e na conseqüente difusão das vozes desses movimentos também entra a questão da cooptação: a utilização dos grupos para promover uma determinada imagem do desenvolvimento social/cultural. Nesse sentido, no espaço criado por esses movimentos surge o problema da maior divulgação de alguns aspectos, em detrimento de outros. George Yudice observa a forma do *Afro Reggae*, além de ser representado nos meios de comunicação, apropriar-se ativamente da mídia para expandir e fortalecer suas ações e mensagens. Ele discute essa problemática que surge na medida que a mídia isola ou edita as formas de manifestação, e que esses movimentos são utilizados para criar uma linguagem restrita às imagens promovidas pelas ONGs:

The problem, to my mind, is not co-optation [...] My concern is that cultural practice runs the risk of responding to performative injunctions that leave little space for experiences that do not fit an NGOized depiction of development, worth, self esteem, and so on. Cultural production and distribution become a way to keep favela youth from “making trouble,” they provide a livelihood for some, and even, according to some NGO and government planners, enable them to take advantage of the emerging favela tourism, which extends the “family of man” to the ghetto. I imagine that José Júnior would not object to these characterizations but instead see them as the means by which urban youth can become a recognizable part of the city and partake in some modest way of its assets in a context in which government social services have dwindled and never really worked well in any case, especially for the racialized poor. They thus become performers of individual or collective selves that are at least partly scripted to provide the life—and indeed the salve—of the city.⁹⁹

A reflexão de Yudice aponta para o espaço além das pessoas envolvidas diretamente nesses grupos. Elas podem estar expondo através de um movimento uma determinada política e uma determinada estética; porém, isso, mais do que dominar

⁹⁹ Yudice, George. “*Afro Reggae* Parlaying Culture into Social Justice”, p. 61

Tradução: Do meu ponto de vista, o problema não é a cooptação [...] Minha preocupação é que a prática cultural arrisca corresponder a cobranças de performance que deixam pouco espaço para experiências que não cabem dentro da retratação “ONGizada” do desenvolvimento, valor, auto-estima, etc. A produção e distribuição culturais se tornam em maneiras de evitar que os jovens da favela “façam confusão”, fornecem emprego para alguns e até, segundo alguns planejadores de ONGs e do governo, permitem que eles aproveitem do emergente “favela turismo”, que estende a “família do homem” para dentro do gueto. Imagino que o José Júnior não contestaria essas caracterizações mas as veria como o meio da juventude urbana tornar-se uma parte reconhecível da cidade e participar de alguma forma modesta dos bens, num contexto de serviços públicos sociais diminuídos que nunca funcionaram de verdade, especialmente para a população pobre de cor. Assim se tornam apresentadores de subjetividades individuais ou coletivas que possuem pelo menos a possibilidade de dar vida – e até salvação – para a cidade.

os canais de comunicação, mostra vias de aproveitar esses canais; indica as “formas que a política acontece”:

In several presentations on *Afro Reggae* and similar groups, skeptical listeners have remarked that NGOization and consumer-media politics, convergent in the lyrics of the *Nova Cara* CD, simply integrate a few such groups at the expense of the vast majority. This is inevitably the case. But it must be said that *Afro Reggae* also condemns class privilege, racism, sexism, homophobia, and political corruption. That these protests have become part of the genre that is consumed in pop music—most rap in Brazil, for example, is a form of social protest, as in the work of 1998 MTV award winners Racionais MC—should not become the reason for condemnation but rather reflection on the ways in which politics takes place in urban, consumer-mediated societies. [...] Revolution this is not; but *Afro Reggae* is building community and advancing a range of causes that will get further exposure among the youths with whom the group works.¹⁰⁰

As conclusões de Yudice, que embora se refiram ao Afro Reggae, podem ser aplicadas também ao *Nós do Morro*, remetem-se à polêmica que o contexto apresenta para o movimento artístico. Destas podemos extrair uma resposta importante: os novos espaços sócio-culturais criados e expandidos pelo trabalho de grupos como *Nós do Morro* e *Afro Reggae* oferecem possibilidades através da criação de “performers of individual or collective selves”. Embora as linguagens, abordagens e metas do *Afro Reggae* e do *Nós do Morro* sejam diferentes, os dois representam caminhos para responder ao problema de espaço e território, abrindo não apenas lugares físicos para as atividades de jovens de bairros populares, mas criando espaços para suas vozes e valores no tecido social da cidade. Esse espaço, como vimos na discussão acima, não exclui vozes de outras camadas da sociedade, é um processo de inclusão e *integração* de vozes. É realizado por meio de redes, parcerias, políticas de inclusão e colaboração que fortalecem as manifestações e permite que se

¹⁰⁰ Ibidem. p. 64

Tradução: Em várias apresentações sobre o Afro Reggae e outros grupos, ouvintes céticos comentaram que a ONGização e política de mídia-consumidor, convergendo no disco *Nova Cara*, simplesmente propiciam a integração dos poucos grupos aos custos da grande maioria. Esse é, inevitavelmente, o caso. Mas deve ser dito que o Afro Reggae também denuncia o elitismo, o racismo, o sexismo, a homofobia e a corrupção política. O fato desses protestos terem se tornado parte do gênero consumido na música pop – a maioria do rap no Brasil, por exemplo, é uma forma de protesto social, como no trabalho do grupo premiado pela MTV em 1998, os Racionais MCs – não deveria ser o motivo de condenação e sim motivo de reflexão sobre os modos que a política acontece em sociedades urbanas e mediadas pelo consumidor. [...] Revolução não é, mas o Afro Reggae está construindo comunidade e avançando uma variedade de causas que ganharão mais visibilidade entre os jovens com quem o grupo trabalha.

multipliquem. Voltando à caracterização de MV Bill, do espaço “cedido” e “conquistado”, podemos identificar exemplos dos dois tipos e a meta dos dois grupos é partir do primeiro para uma maior participação no segundo.

No entanto, de que formas as manifestações desses movimentos estão agindo para promover a inclusão e integração social, não apenas dos participantes diretamente envolvidos, mas para causar um impacto mais amplo para a sociedade? Quais valores e princípios são expressos através do trabalho de artes cênicas e como são comunicados e defendidos através da arte? É com o objetivo de oferecer perspectivas para esse diálogo que seguimos para os próximos capítulos, que oferecem considerações da produção artística desses dois movimentos e as formas de incorporar elementos sociais na obra performática, focando no diálogo entre conteúdo e contexto.

NÓS DO MORRO
 GRUPO DE TEATRO ANO II RIO DE JANEIRO 1888-1988

"O Inglês Maquinista"
tumultua teatro do Vidigal



O grupo de teatro
 * Nós do Morro *
 apresenta
 "Os dois ou o
 Inglês Maquinista"
 Comédia de Martins
 Pena, escrita em 1842

Sábados Domingos e Feriados
 Às 20:00 hs Entrada- 50,00
 Teatro do Centro Comun. Padre Leeb
 Rua Benedito Calixto Nº92 Vidigal
 O espetáculo começa rigorosamente no horário

Figura 1 *Nós do Morro*: Cartaz do espetáculo *O Inglês Maquinista* (1988)*



Figura 2 Atores do Grupo *Nós do Morro* no espetáculo *Machadiando* (1996)*



Figura 3 Platéia no Teatro do Vidigal*



Figura 4 Nós do Morro: Elenco de *É Proibido Brincar* (2001)*



Figura 5 Atores do Nós do Morro em *Abalou* (1998)*

*Fotos fornecidas pelo Grupo Nós do Morro e por Carla de Gonzaels/Pagu Comunicações

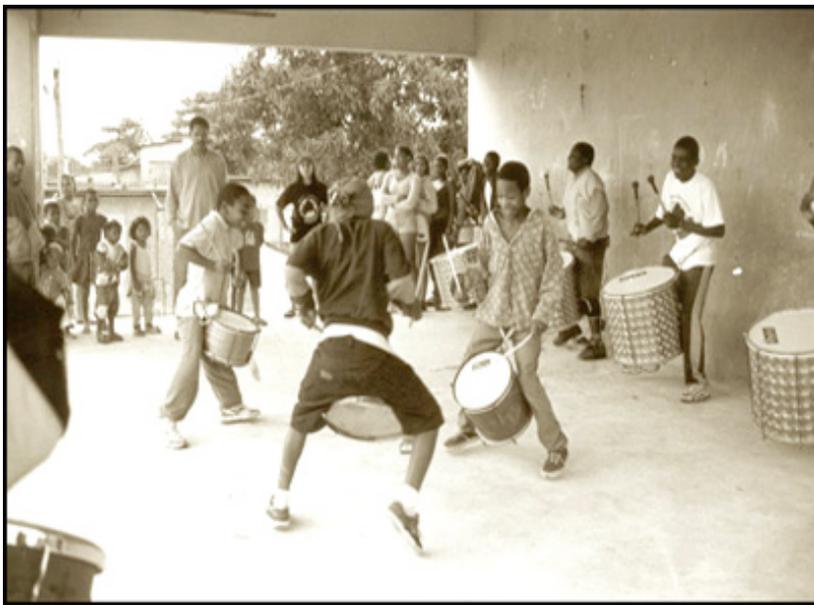


Figura 6 Ensaio em Vigário Geral, *Afro Reggae*, 1995 (foto: José Renato)



Figura 7 Regina Casé e Caetano no Batizado da Banda *Afro Reggae*. (Foto: José Renato)



Figura 8 *Makala* grupo de dança
(foto: Ierê Ferreira)



Figura 9 Apresentação da Banda *Afro Lata* (foto: Amber Levinson)



Figura 10 Banda *Afro Reggae* com o Ministro de Cultura
Gilberto Gil, premiado Orilaxê, na cerimônia
do prêmio no Canecão (foto Amber Levinson)



Figura 11 Percussionista de *Afro Samba*,
no Circo Voador (foto Amber Levinson)



Figura 12 Batalhão de Polícia Militar em Belo Horizonte (MG), grafitado pelos participantes da oficina de grafite do projeto Juventude e Polícia (foto: Ierê Ferreira)



Figura 13 Participantes da oficina de percussão do projeto Juventude e Polícia (foto: Ierê Ferreira)



Figuras 14 e 15 Policiais Militares do PMMG apresentando no Canecão, na Ceremônia do Prêmio Orilaxé (foto: Amber Levinson)