

Capítulo 5

Encenando o Local e a Memória Coletiva

... a construção da cidadania, construindo e garantindo uma cidade-cidadã, não pode prescindir da construção e preservação da memória dos grupos, espaços e da cidade em geral. Abrindo espaços para a inclusão de novos patrimônios, ela mesma, a construção da cidadania, produz sua memória.¹⁴¹

La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos "en" y "por" el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es en el fondo sino el esfuerzo que hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanza, para que nuestro pasado se vuelva futuro.

La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar identidad individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy.¹⁴²

Miguel de Unamuno

O terceiro aspecto deste trabalho envolve interpretações eventos da memória cultural representadas no trabalho do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae*. Nas peças criadas e apresentadas pelo *Nós do Morro*, tanto como nas músicas compostas pela Banda *Afro Reggae*, são apresentadas interpretações de elementos do passado, eventos e sentimentos vivenciados por um coletivo ou grupo de pessoas. Nas obras fica evidente um processo de apropriação da memória das comunidades às quais os artistas pertencem, seja do movimento, da favela ou da cidade.

5.1

A Memória Cultural como “Âncora”

Os escritos de Andreas Huyssen em *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* servem para iluminar diversos aspectos de memória cultural projetados através da arte em nosso contexto de movimentos sociais. Huyssen aponta para uma “crise de temporalidade” que se manifesta através da ‘fome pela lembrança’ característica dos nossos tempos e a urgência de marcar o tempo que nos escorre por entre os dedos. Huyssen diagnostica na sociedade um “vírus de amnésia que ameaça consumir a própria memória”, dentro da “cultura capitalista com seu passo constante

¹⁴¹ Santana, Marco Aurélio. “Memória, Cidade e Cidadania”, p. 51.

¹⁴² Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo 1.

e frenético, suas políticas televisivas de oblvio instantâneo, e sua dissolução do espaço público em canais de entretenimento instantâneo que se multiplicam cada vez mais.”¹⁴³ Além disso, o autor aponta para a memória cultural como uma forma de diminuir a velocidade da informação, deixando uma marca que presta significado e sentido à experiência.

...in the wake of the information revolution, the relationship between past, present and future is being transformed. Temporal anchoring becomes even more important as the territorial and spatial coordinates of our late twentieth-century lives are blurred or even dissolved by increased mobility around the globe...¹⁴⁴

Portanto, a memória, uma construção da subjetividade, é problematizada na era da informação; de uma certa forma, deixa de pertencer ao passado e é constantemente engolida no presente. A arte, em sua capacidade de encher o “vazio” entre a experiência e sua representação, aproveitando do “anoitecer” da memória, constitui uma forma de marcar e desacelerar o tempo e separá-lo do presente. Em vez de negar a existência dessa fissura, o autor argumenta que ela “deveria ser entendida como poderoso estimulante para a criatividade cultural e artística”.¹⁴⁵

...our obsessions with memory function as a reaction formation against the accelerating technical processes that are transforming our *Lebenswelt* (lifeworld) in quite distinct ways. ... [Memory] represents the attempt to slow down information processing, to resist the dissolution of time in the synchronicity of the archive, to recover a mode of contemplation outside the universe of simulation and fast-speed information and cable networks, to claim some anchoring space in a world of puzzling and often threatening heterogeneity, non-synchronicity, and information overload.¹⁴⁶

At a time when the notion of memory has migrated into the realm of silicon chips, computers, and cyborg fictions, critics routinely deplore the entropy of historical media technologies. The more memory stored on the data banks and image tracks,

¹⁴³ Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnésia*. p. 6 (tradução minha)

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 7: ...no seguir da revolução de informação, a relação entre passado, presente e futuro está-se transformando. A ancoragem temporal torna-se ainda mais importante enquanto as coordenadas espaciais de nossas vidas de século vinte tardio ficam fora de foco ou até dissolvidas pelo maior grau de mobilidade pelo mundo...

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 4. (tradução minha)

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 7. (grifo meu) ...nossas obsessões com a memória funcionam como uma formação de reação contra os processos técnicos acelerados que estão transformando nosso *Lebenswelt* (mundo de vida) de formas distintas. .. [A memória] representa a tentativa de desacelerar o processamento de informações, para resistir a dissolução do tempo na sincronidade do arquivo, para resgatar um modo de contemplação fora do universo de simulação e redes de informação de alta velocidade, para marcar espaço de âncora em um mundo de heterogeneidade deslumbrante e às vezes ameaçadora, não-sincronicidade e excesso de informação.

the less of our culture's willingness and ability to engage in active remembrance, or so it seems.¹⁴⁷

Huysen também ressalta que a memória, seja particular ou social/coletiva, é algo instável, contingente e subjetivo. A maneira de interpretar a memória, segundo ele, pode ter implicações culturalmente mais fortes do que os eventos em questão.

Para Huysen, o momento de “*twilight*” ou crepúsculo da memória, quando parece que as lembranças estão eclipsando-se, é o momento “privilegiado” da memória que abre as portas para a criação cultural e artística. Através de um olhar sobre seus processos e produções performáticas, podemos observar como os integrantes do *Afro Reggae* e do *Nós do Morro* estão apropriando-se desse momento para marcar a memória cultural coletiva das comunidades às quais pertencem. Portanto, a construção da memória coletiva ganha um caráter singular na experiência das favelas pelo envolvimento direto de seus jovens. As peças e músicas são criadas em colaboração com eles a partir de suas próprias impressões, idéias e linguagens. Nesse sentido, esses registros diferenciam-se de outros gerados por jornais, pesquisadores, artistas, e outros olhares de “fora”.

5.2

A Colheita da Memória: Processos Criativos em Conjunto

Os processos criativos da Companhia *Nós do Morro* e da Banda *Afro Reggae* são realizados *em conjunto*, com ênfase em seu contexto local. Esse aspecto traz para suas obras uma qualidade particular que captura diferentes aspectos da memória coletiva, sejam eventos, referências ao cotidiano ou a opiniões compartilhadas. Através do processo, a obra adquire características radicadas na subjetividade das

¹⁴⁷ Ibidem, p. 249. Em uma época em que a noção da memória migrou para o reino de chips de silicóne, computadores e ficções de cyborg, os críticos regularmente deploram a entropia de tecnologias midiáticas históricas. Mais memória armenazada nos bancos de dados e imagens, menos a disponibilidade e capacidade de nossa cultura se engajar na lembrança ativa, ou assim parece.

comunidades em questão e uma interação da memória coletiva com a consciência social mais ampla.

O processo criativo na *Banda Afro Reggae* e nos outros SubGrupos do *Afro Reggae* respeita uma “discussão macro” que define certos parâmetros dentro dos quais cada um faz sua interpretação. Diz José Junior, que além de ser Coordenador Geral do GCAR coordena a *Banda Afro Reggae*): “O *Afro Reggae* tem treze grupos. Cada grupo tem seu coordenador. Cada coordenador é uma espécie de diretor artístico; ele tem autonomia. Ele só não pode fazer apologia à droga, não pode fazer apologia à política. Tem uma discussão macro, mas cada um tem sua autonomia.”¹⁴⁸ Também no trabalho da *Banda Afro Reggae*, a composição de músicas é um processo coletivo, reconhecendo ao mesmo tempo a participação individual de cada um. Anderson Sá relata que:

É diferente do que quando uma pessoa só faz a música e a letra, é aquela coisa do aprendizado. Eu começo a bater palma de um jeito, você começa a cantar de um jeito, outro começa a fazer um som com a boca, e você vai colocando os elementos... então muitas músicas nossas são assim, tinham várias pessoas naquele processo de criação, várias pessoas pensaram, deram idéias válidas, e são os compositores dessa música.¹⁴⁹

Altair Martins frisa a importância da criação coletiva para um dos objetivos mais importantes do grupo: fazer com que o público se identifique:

Tem música que acontece num momento especial, quando rola uma idéia e todo mundo fala “é isso!”; está tudo mundo pensando junto, ta todo mundo trabalhando naquele objetivo... A gente quer que as pessoas se identifiquem quando ouvem a música. Essas coisas vêm do sentimento coletivo, parte do sentimento individual e passa a virar coletivo.¹⁵⁰

Nesse sentido, a elaboração das músicas e letras em grupo ajuda a sintetizar experiências e sentimentos coletivos de uma forma mais efetiva, dando mais confiança aos jovens compositores para interpretar a memória, pois não trata-se de um banco de dados ou de um conceito concreto, a memória é uma construção que pode ser expressada de diversos pontos de vista.

¹⁴⁸ José Júnior, entrevista à autora 11/05/05.

¹⁴⁹ Anderson Sá, entrevista à autora, 11/05/05.

¹⁵⁰ Altair Martins, entrevista à autora, 25/05/05.

A vantagem é que você tem várias opiniões, várias cabeças, assim, que pensam e falam “isso podia ser interpretado de uma forma...” e é bom. As vezes você pode estar viajando tanto num tema, e aí você coloca todo o teu pensamento, todo o teu sentimento, aí vem uma outra pessoa contribuir com o sentimento dele e fica muito melhor, às vezes não rola porque eu não compartilhei o mesmo pensamento que você, então é um processo muito natural. Primeiro rola respeito, tipo, o cara trouxe a letra então vamos ver. Essa letra aqui é legal?... Acho interessante a gente estar abordando esse assunto por isso ou aquilo... de repente [o compositor] não conseguiu colocar tudo que ele queria na letra, mas aí passa por uma galera...¹⁵¹

A abordagem coletiva à criação artística valoriza as contribuições individuais que se fortalecem preservando, ao mesmo tempo, o trabalho em conjunto.

Os artistas da *Banda Afro Reggae* também ressaltam o aspecto de pesquisa musical e temática que eles realizam através de interesses individuais e através de canais de informação (internet, notícias, etc). Segundo Altair Martins,

Muitas coisas acontecem natural, até porque esse processo de pesquisa é muito individual também; tem gente que curte reggae, tem gente que curte funk, tem gente que curte hip-hop, outros que curtem instrumental... então isso é muito bom porque as pessoas trazem informações que eles adquirem, que a gente ouve.¹⁵²

Desde o lançamento do disco *Nova Cara*, a pesquisa e a experiência pessoal dos membros da *Banda Afro Reggae* expandiram bastante seus horizontes. Apresentações nos Estados Unidos, na Europa e em várias regiões do Brasil, além de intercâmbios culturais com artistas de países do mundo inteiro contribuíram para mudar a perspectiva dos integrantes da banda. Eles consideram a vivência trazida pelo primeiro disco fundamental para o desenvolvimento do segundo (novo) disco, que visa apresentar um foco muito mais amplo. Entretanto, segundo os membros da banda, os aportes criativos individuais e coletivos partem, como mencionamos no Capítulo 4, da ênfase local de Vigário Geral para tentar abranger um público maior.

Essa nova perspectiva representa uma mudança no processo de pesquisa e criação da *Banda Afro Reggae* de forma geral. Antes, a abordagem partia de uma experiência de interpretação de fora para dentro, em que os jovens artistas percebem a história, os hábitos e a linguagem de seu entorno e procuram expressar os sentimentos e pensamentos despertados por essa vivência. Hoje, segundo os depoimentos de

¹⁵¹ Altair Martins, entrevista à autora, 25/05/05.

¹⁵² Altair Martins, entrevista à autora, 25/05/05.

artistas da banda, o objetivo seria procurar e expressar esses sentimentos e pensamentos de *dentro* de forma que possam também ser aplicados em contextos de *fora*.

O teatro apresentado pelo *Nós do Morro* começou e continuou durante muitos anos como, nas palavras do próprio Fraga, “teatro da comunidade para a comunidade.” Os espetáculos desde o início foram elaborados a partir de improvisações com os jovens atores, baseadas em elementos significativos para o cotidiano da população do Vidigal,

...Eu detectei em cima de improvisações, para esse primeiro espetáculo, o que na comunidade mais aglomerava pessoas. A escolhida foi: o baile funk, a escola (principalmente a escola Almirante Tamandaré), e a praia. Esses itens aglomeravam a comunidade. Se queria saber, ver ou viver a comunidade era nesses 3 lugares. Então a peça *Encontros* surgiu em cima de improvisações, eles improvisaram, o Paulo, que nunca tinha escrito nada, a não ser o jornalzinho, fazia o texto. (Guti Fraga)

Luiz Paulo Corrêa e Castro, o dramaturgo do *Nós do Morro*, ao falar para o público do espetáculo *Burro Sem Rabo*, nega o próprio título “dramaturgo”: “Recebo a encomenda de um texto, aí pesquiso e escrevo. Não sou um autor, um dramaturgo, sou um cronista do cotidiano.”¹⁵³ A escolha temática centrada no cotidiano do morro e desenvolvida pelos jovens da área foi a base que sempre garantiu o caráter local das obras, e, em cima disso, o grupo se empenhou na busca de qualidade artística. Na ausência de qualquer apoio financeiro durante os primeiros onze anos de atividade, o grupo desenvolveu uma linguagem de cenografia, iluminação e figurino usando objetos reaproveitados – latas de leite em pó, ribaltas artesanais e coisas semelhantes.

Embora o produto final seja um objeto de valor e orgulho do grupo, destacou-se nas entrevistas a importância do processo de criar o conteúdo e desenvolver os personagens. Perguntado como descrever a linguagem teatral do *Nós do Morro*, Fred Pinheiro comenta

O que é interessante é que essa linguagem não é de uma pessoa. Não consigo determinar que é a dramaturgia do Paulo, o direção do Fernando... o que faz isso

¹⁵³ Extraído da reportagem “Como Incluir os Excluídos” *Jornal do Brasil*, 27/11/03, p. B4.

acontecer é o conjunto. A gente tem essa forma peculiar de processo de trabalho, que a gente sai da idéia e o Paulo fica assistindo o ensaio, e o texto é escrito e passado para os atores, e os atores que dão a configuração deles, e aí volta para o Paulo que reescreve, e o Fernando re-ensaia, esse vai e vem, essa troca de informação, essa troca de experiência, essa troca de improvisações que a gente vai fazendo, de experiências que vão sendo feitas durante o processo do ensaio todo é o que vai determinando a linguagem. Ela se auto-determina, por ela mesma.¹⁵⁴

A fala de Pinheiro é ecoa na da pesquisadora Marina Henriques Coutinho, que acompanhou o processo de preparação de *Burro Sem Rabo*:

A dinâmica criada entre atores, diretor e autor deixou marcas na encenação, e também no texto finalmente concebido. Sua maior qualidade é o diálogo que se torna vivo na cena, que alia a escrita do autor à fala dos atores. No resultado final do espetáculo, já não conseguíamos mais identificar a quem pertencia a palavra, ao autor ou ao grupo todo, tal era a eficiência com que os atores se apropriavam do texto de Corrêa e Castro.¹⁵⁵

Fernando Mello da Costa frisa a importância do processo de criação e auto-conhecimento de cada espetáculo, o que, segundo ele, é mais significativo do que o produto final em si. Mello da Costa passou a dividir a direção dos espetáculos com Guti Fraga e contribuir para o maior desenvolvimento da pesquisa e preparação dos espetáculos junto com os atores. Para Fernando, esse processo de “dar voz” ao conjunto de jovens artistas, é um dos aspectos mais ricos do trabalho, e o grupo vêm explorando e descobrindo-o, cada vez mais

Aproveitando o potencial, principalmente musical, do que é o morro, dessa mistura de raças e de ritmos que esta ali, é um caldeirão que esta ali para ser usado, para canalizar e dar voz a isso... [...] Acho que a gente precisa essa manifestação inteira, para depois começar a poder jogar e dialogar com isso. Não adianta fazer um clássico sem ver como a gente encaixa nesse clássico, como é que o clássico se encaixa [em nossos valores]. [...] É uma busca de valores primários, é o que está acontecendo com toda a periferia. A classe média vem buscando a cultura da periferia porque está mais pura, mais inteira.¹⁵⁶

Em alguns momentos, particularmente no caso de *Burro Sem Rabo*, a criação do espetáculo traz uma preparação que permite os atores entrar na esfera dos personagens, a fim de capturar elementos de sua vivência e memória, além de fazer ligações com suas próprias vidas. Esse espetáculo, baseado nas improvisações dos atores, requereu bastante esforço para eles entenderem a exclusão enfrentada pelos

¹⁵⁴ Entrevista à autora, 26/04/05.

¹⁵⁵ Coutinho, Marina Henriques, p. 95.

¹⁵⁶ Entrevista à autora, 08/04/05.

catadores de lixo e moradores de rua. A maioria dos entrevistados envolvidos no processo de *Burro Sem Rabo* comentou sobre o desafio que essa aproximação lhes trouxe. Segundo Fernando Mello da Costa, existia

...a dificuldade maior deles de se sentirem excluídos, ninguém se sente excluído por vontade própria. Eles estavam trabalhando encima de exclusão, de preconceito. [...] É uma comédia de cabo a rabo, mas tem momentos quando ele cai numa verdade, e isso precisava ser real.¹⁵⁷

Em um dos exercícios de preparação particularmente fortes para os participantes, os atores e diretores se “emburacaram”, entrando em um espaço vazio debaixo do palco e soltaram suas lamentações. Fernando conta:

A gente entrava no buraco [no palco] e lamentava e lamentava e lamentava, depois xingava o mundo inteiro, todo mundo achava que [o espetáculo] ia ser uma grande tragédia. E a gente começou a montar todo o arcabouço do espetáculo, em cima do sentido real da exclusão, dar a volta por cima e dizer tudo bem, estou vivo.¹⁵⁸

Para a atriz Rosana Barros essa experiência de pesquisa foi marcante pela perspectiva que a preparação forneceu e que ela (entre outros atores) acrescentou com um laboratório vivo, passando uma noite na rua. Para Rosana, os exercícios foram uma maneira de entender a perspectiva do mundo retratado:

Como o palco levanta, [Fernando] abria um buraco, aí todo mundo se enfiava naquele buraco e começava a jogar os seus lamentos ... e a seguir estava todo mundo chorando, e ao mesmo tempo aquela coisa que te angustiava, que te trancava dentro, que te dava raiva, injustiças e tal... e o Fernando falou que se a gente não tivesse passado por isso, a gente não ia entender. Por que na verdade a gente tinha uma visão de fora dos catadores, dos burros sem rabo, a gente pensava “ah olha ali, coitadinhos”, na verdade é uma coisa que você vê de fora e a própria sociedade te impõe aquela visão, nem que você queira... lá no fundinho cada um tem sua maneira. Foi maravilhoso a gente ir para aquele buraco para a gente ver que a vida não é só aquilo ali, aquela ‘ai meu deus’ ... É: Disso aqui, o que tem? É o que podemos tirar de positivo disso aqui. [...] Teve essa coisa positiva, tirar disso tudo os pontos positivos, e começar a ter uma visão mais de dentro mesmo. Começar a sentir realmente o que é isso aqui. Eles trabalham, eles brincam, eles vivem, eles são felizes, eles se amam como qualquer ser humano.¹⁵⁹

Nesse sentido, a pesquisa e preparação da peça *Burro Sem Rabo* representou, de certa forma, um processo parecido com o processo descrito pelos artistas da *Banda Afro Reggae* e a criação de seu novo CD. Como observa Marina Henriques Coutinho:

¹⁵⁷ Entrevista à autora, 08/04/05.

¹⁵⁸ Fernando Mello da Costa, entrevista à autora, 08/04/05

¹⁵⁹ Rosana Barros, entrevista à autora, 29/03/05

Para o diretor, o desafio em *Burro sem Rabo* seria criar personagens além dos estereótipos, uma tendência, segundo ele, natural do grupo, que nos espetáculos baseados no universo do Vidigal interpretou uma espécie de *tipologia da favela*. Os processos anteriores de *Abalou* (1998), e *Noites do Vidigal*, por exemplo, haviam proporcionado aos atores a oportunidade de recriar no palco personagens da vida do Vidigal, construídos a partir da observação do comportamento externo e das características marcantes daquelas personalidades.

Na opinião do diretor e do dramaturgo, a criação do *Burro* seria mais difícil para o grupo, acostumado a se inspirar nos tipos da favela, criados a partir de uma atuação que se constrói de fora para dentro. Agora, o trajeto deveria ser inverso, partindo de dentro para fora, investigando mais a fundo, não só a forma física da personagem, como também a sua identidade psicológica.¹⁶⁰

A revelação de Coutinho lembra os depoimentos dos artistas da Banda *Afro Reggae*, que tentam, em suas criações atuais, fugir da “terra firme” de Vigário Geral, da linguagem estritamente local, partindo mais diretamente do “sentimento”. Desse modo, a memória representa uma espécie de “chão” em que os grupos tendem a radicar sua criatividade. Ao reconhecer esse “chão”, eles começam a procurar mais a fundo, para poder se expressar de “dentro para fora”.

Em outros momentos, o processo de criação é uma forma de estimular e absorver a memória, fazendo uma síntese com a realidade atual. A peça *Noites do Vidigal*, ambientada em uma escola de samba da década de 70, teve laboratórios com sambistas locais, que foram chamados a tocar em um largo do morro enquanto os atores assistiam *in character*, interpretando suas personagens. Como os jovens integrantes não vivenciaram essa época do Vidigal (ou vivenciaram quando criança), o âmbito do samba não era tão familiar para muitos (como era, por exemplo, o cenário do funk retratado em *Abalou*. Luiz Paulo Corrêa e Castro relata que no processo de criar o espetáculo, os atores faziam uma síntese entre a realidade de sua geração e a herança cultural passada por pais e parentes. Por exemplo, Babu Santana, que interpretou o papel de Mário, se apropriou de histórias contadas pelo avô e misturou com lembranças da própria vivência, criando um híbrido entre o “malandro antigo e o contemporâneo”.

¹⁶⁰ Henriques Coutinho, p. 83.

Observamos alguns aspectos dos processos criativos do *Afro Reggae* e do *Nós do Morro*, e as maneiras que a arte é produzida em grupo através das vivências de cada indivíduo e do coletivo. Essa característica é significativa para a interpretação de memória nas produções artísticas dos grupos, no sentido que elas colhem impressões, idéias e memórias de diversas pessoas oriundas de uma área, neste caso de uma favela. Assim a representação da memória coletiva não corresponde apenas a elementos de um passado compartilhado, mas é costurada de forma que integra as contribuições de todo um conjunto artístico.

5.3 A Memória do Morro em *Noites do Vidigal*

Noites do Vidigal, do Luiz Paulo Corrêa de Castro do *Grupo Nós do Morro*, foi o primeiro espetáculo do grupo a estrear fora do Vidigal. Junto com *Burro Sem Rabo* foi o mais citado entre as peças que causaram mais impacto para os jovens atores. A mudança de aproximadamente dois quilômetros para o Teatro Maria-Clara Machado no Planetário do Rio de Janeiro na Gávea, já atraiu um público completamente distinto, e com ele a presença da crítica e da imprensa. Nas entrevistas surgiu um entusiasmo consistente entre diversos integrantes de ter um contato com o passado da favela e compartilhar essa memória com um público diversificado. Rosana Barros explica:

Noites tinha uma coisa... era muito ‘a gente’, muito a nossa cara, o nosso dia a dia, era tudo situado na favela, tudo que a gente falava, os lugares, as histórias de pessoas antigas que a gente contava. As pessoas que assistiram choraram, se emocionavam, porque lembraram das pessoas, até que já tinham morrido... se identificaram muito, e eu também. Você acaba lembrando da história do lugar onde você vive, das pessoas, e de você também.¹⁶¹

Noites do Vidigal (chamado carinhosamente de “Noites” entre o grupo), conta a história dos membros da escola de samba Acadêmicos do Vidigal¹⁶²: Tião, o talentoso mas pobre mestre sala da escola, é casado com Aparecida, a linda e ambiciosa porta-bandeira. Aparecida sonha com uma vida “melhor”, fora do morro, enquanto seu marido gosta de morar lá e não deseja nenhuma mudança. Com suas

¹⁶¹ Rosana Barros, entrevista à autora, 29 março, 2005.

¹⁶² Escola de Samba do Vidigal; cessou suas atividades na década de 80.

aspirações materiais, Aparecida começa a ceder cada vez mais às investidas de Candonga, o compositor da escola, formando um triângulo amoroso que leva a um final trágico: Tião é assassinado injustamente, aparentemente por policiais em busca de outro.

Ambientada no Vidigal do final da década de setenta, *Noites do Vidigal* é uma viagem dentro da memória do Vidigal e, de certa forma, da favela carioca. No Vidigal e em outras favelas do Rio de Janeiro, muitos moradores que vivenciaram épocas passadas, como as de 60 e 70 por exemplo, são saudosos da “inocência” e “paz” em relação à vida atualmente. Paulo Lins, em *Cidade de Deus*, relata esse contraste em sua descrição da favela da década de 60, quando o crime na favela se concentrava em assaltos e infrações de pequena escala, enquanto o narcotráfico era composto de operações individuais, sem facções nem os violentos conflitos territoriais de hoje em dia. Embora existiam diversas formas de violência, que seriam as raízes anteriores da realidade atual¹⁶³, para muitos moradores a tranquilidade que prevalecia nessa época permanece na memória como uma favela “melhor”, “pacífica”, “tipo cidadezinha de interior”, pois como lembra Huysen, nossa lembrança do passado sempre vai ser tingida por nosso presente.

Para alguns, como Luiz Paulo Corrêa e Castro, as favelas de trinta anos atrás eram de certa forma mais “abertas” aos outros espaços da cidade. O escritor lembra:

Eu e meus companheiros de juventude não víamos os bairros da classe média e alta, como Ipanema, Leblon e Copacabana, com o medo que os garotos de hoje vêm esses lugares. Achávamos que era perfeitamente normal invadir esses espaços e usufruir deles como se fossem nossos. A gente circulava por ali tranquilamente e nos relacionávamos com o pessoal do asfalto (que, na maioria, estudava com a gente nas escolas públicas localizadas no Leblon, Gávea e Ipanema). Claro que havia a diferença social: eles tinham bicicletas novas, as nossas eram de segunda mão; eles tinham mesadas semanais para comprar coisas, ir ao cinema... Mas tirando a diferença do poder aquisitivo, não tínhamos vergonha de descer do morro para curtir o Leblon ou Ipanema. Lembro de uma frase do pai de um amigo meu, que falava o seguinte: “Vocês são cariocas, vão ter vergonha de que?”. A desigualdade social, acreditávamos, iria ser resolvida por meio do estudo e do trabalho. Nosso sonho, nosso horizonte extrapolava o espaço da favela, do morro.

¹⁶³ Veja Zuenir Ventura, *A Cidade Partida*.

Segundo Corrêa e Castro, hoje em dia as perspectivas dos jovens são diferentes. Em sua visão, a diferença tem origem na noção dos jovens da favela em relação ao espaço. Essa observação provoca a memória de épocas passadas, no trabalho do autor.

[Hoje] As favelas, a periferia, viraram guetos: os jovens nascem, vivem e morrem ali dentro sem muita chance de extrapolar esses limites. ... para mim, o empobrecimento cada vez maior dessas populações e o crescimento desordenado das favelas (O Vidigal na década de 70 tinha seis, sete mil habitantes, agora, dizem que, só na favela são 30 mil) acabaram criando uma cultura própria, onde os jovens têm uma visão reducionista da cidade, do mundo: tudo fica mais distante, mais inacessível, menos o seu chão onde ele pisa – o do morro. Na favela, ele se sente seguro, não é discriminado. No asfalto, além de ser confrontado a toda hora com a disparidade da sua condição social, ele ainda sofre o preconceito e a ameaça do sistema policial sob a forma de blitz nos ônibus, olhares desconfiados das pessoas e o acesso limitado a um sem-número de serviços, serviços esses que são corriqueiros para os jovens da classe média. Então, cada vez mais o seu mundo é a sua comunidade: o baile funk, as relações dentro do morro. Sair, só para a praia e para trabalhar (quando consegue emprego). Isso abre as portas da cultura do crime e do tráfico como único meio de alcançar o reconhecimento social (mesmo assim, dentro do morro ou da comunidade)..

Espelhando em grande parte as reflexões de Corrêa e Castro sobre o próprio trabalho, Amaral observa que

... os textos de Luiz Paulo apresentam traços nostálgicos que tenderiam para a construção da favela-idílio, particularmente no que diz respeito à visão cooperativa e solidária das comunidades. Embora identifiquemos essa tendência do autor, são evidentes seus esforços para construir um diálogo entre as duas visões mais correntes da favela, e ainda utilizar a tensão decorrente do conflito entre elas.¹⁶⁴

Pode-se observar assim o papel da memória no desenvolvimento dessas duas visões por Corrêa e Castro, pois embora as duas possam coexistir, uma possui uma ligação mais forte com o passado e a outra com o presente.

O samba de Gabriel Moura, composto para o espetáculo, articula as saudades da “malandragem à antiga”:

Malandragem À Antiga
 Malandragem antigamente
 Era outra enfermaria
 Malandro naquele tempo
 Era diferente de hoje em dia

¹⁶⁴ Amaral, Luiz Eduardo Franco de. *Vozes da Favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. p. 101.

Desenrolava tudo na conversa
 Com elegância e com diplomacia
 Freqüentava gafeira (malandro)
 Só usava terno branco (malandro)
 Só assaltava banco
 E encarava até polícia na capoeira
 (Ele saía é na carreira)

Dava voltas nos mané
 Apanhava da mulher
 E voltava de chapéu
 E sapato bicolor no pé

A música mostra uma imagem do malandro como criminoso mais “humano”, usando a “conversa” e a “diplomacia” para resolver os problemas. Isso, junto com o retrato “elegante” ligado à gafeira e às roupas típicas, chama atenção, no contexto atual, para o contraste com a imagem dos “bandidos” contemporâneos das favelas de hoje. A imagem lembra a observação de Wanderley Guilherme dos Santos a aprofundar mais na leitura de letras de músicas sobre o malandro. O autor fica chocado ao perceber a “alienação e falsa consciência” do malandro, pois

... a minha lembrança é de que a vida do malandro era ótima, era realmente um “barato”, não trabalhava, tinha mulher com facilidade, dinheiro à vontade, as coisas boas da vida estavam à disposição, bastava apenas esperteza.¹⁶⁵

O que podemos chamar do elemento “saudoso” na peça *Noites do Vidigal* é acompanhado por outro aspecto da obra de Corrêa e Castro, também notado por Amaral: o diálogo contínuo com a tradição.¹⁶⁶ Essa troca é articulada através de vozes da geração “antiga”, exemplificada por personagens como Feliciano, a mãe do Tião, o sambista Matusalém, e o velho malandro Mário, que ao longo da peça orientam as personagens mais jovens. A figura da matriarca Feliciano representa uma força central na peça: quando as pessoas da favela estão em dificuldade (como Cícero e sua esposa Gonçalves, possuída pela televisão) é para ela que levam seus problemas.

¹⁶⁵ Santos, Wanderley Guilherme dos. “Malandro? Qual Malandro?”, p. 26.

¹⁶⁶ Amaral, Luiz Eduardo Franco de. *Vozes da Favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro* p. 93.

No prólogo da peça, os compositores do samba enredo estão discutindo o enredo do ano enquanto compõem. O tema:

Ernesto: É muito simples. Mostrar que a paixão tem levado a humanidade à desgraça desde o começo dos tempos.

Todos: Ahn?????

Ernesto: É o seguinte: desde o paraíso, a paixão e o seu fruto primeiro, o ciúme, tem feito estrago na vida dos homens.

Candongá: Eu não tô dizendo que é coisa de viado? Aposto que vem serpente por aí.

Ernesto: É isso mesmo! Deus não criou o paraíso? Então, entrou a serpente e deu a confusão que deu.

Jurandir: Mas não é pecado chamar o criador (se ajoelha e se benze) de corno?????

Matusalém: Não é isso, sua besta!

Candongá: É isso aí! Adão e Eva, paixão. Tem sempre um terceiro, serpente. Ciúme e morte. Olhando por aí, já é samba!

Matusalém: Quem ama não mata é o caralho! Mata ou morre de amor. Entusiasmados, começam a escrever a primeira parte da letra do samba.

O prólogo sugere a estória que desdobra-se no espetáculo; Aparecida é tentada pelas atenções do Candonga, levando os personagens para paixão, ciúmes e morte. No sentido mais amplo, a cena e o tema fundamental da peça, transmitem uma mensagem sobre a herança da favela também. A perda da inocência também se reflete nas mudanças que aconteceriam no Vidigal, como em outros morros onde os próximos trinta anos transformariam o mundo dos moradores. O desejo da modernização faz um contraste com a tradição, que preferia manter a favela como está; essa polêmica surge em uma cena durante a preparação do carnaval:

Feliciano : Credo! Não é que até o nome da Estrada do Tambá eles conseguiram mudar?

Nilcéia : Isso é assim mesmo, mãe. O morro tá crescendo. Qualquer dia a gente encosta na Rocinha.

Tião : Só espero não estar vivo quando isto acontecer. O morro nunca mais vai ser o mesmo.

No barracão.

Da Rosa : Esse pessoal é antiquado mesmo. Ora, quanto mais gente melhor. Já pensou a Escola de Samba com milhares de componentes na avenida? Ai, meu Deus. O Vidigal virando Portela...

Aparecida : É isso, Da Rosa. Esse morro precisa de renovação. Esse jeito de cidade do interior, que todo mundo se conhece não é comigo não.

Da Rosa : É isso, filha, Província! Que venha a modernidade.

Aparecida : O Tião não se dá conta que a mão que dá comida quando você fica doente é a mesma que dá na tua cara.

Chega Feliciano.

Feliciano : Por mim, fica tudo como tava!

Marly : Fica tudo como tava o que, cumadre?

Sílvia - Ficar como ta é muito bom! As fantasias tão uma verdadeira maravilha.

Os personagens da nova geração – Aparecida e o travesti Da Rosa – são ansiosos para a sofisticação do morro, a perda da inocência de “província” que Feliciano e Tião (que embora jovem, é alinhado com a mãe) tanto valorizam.

A cena da conversa entre Aparecida e Ciça, a jovem filha de Cícero, mostra outra ligação entre a percepção de progresso exemplificado por Aparecida, em contraste com o *naiveté* do morro:

Aparecida : Pois é, dona Ciça. O Tião me prometeu mundos e fundos prá casar comigo. E veja só como é que eu estou.

Ciça : Mas pelo menos, ele gosta de você prá caramba.

Aparecida : E desde quando isso basta pra comprar perfume, vestidos, as coisas boas da vida? Já tô de saco cheio desse morro, dessa pobreza.

Ciça : E o que é que você vai fazer?

Aparecida : As grandes chances não costumam subir ladeira não, minha filha. Quantos anos você tem?

Ciça : 17.

Aparecida : Então, já tá mais do que na idade. Quando eu tinha 17, já dançava numa porção de lugares. Ganhava o meu dinheiro e até ajudava em casa.

Ciça : Mas eu também quero trabalhar para ajudar em casa.

Aparecida : Acorda, Ciça. Vai trabalhar de que?

Ciça : O meu pai tava vendendo uma loja....

Aparecida : Eu tava falando de outra coisa. Tu acha que eu ganhava dinheiro vendendo calcinha prá madame ou atendendo telefone de consultório dentário?

As saudades do Vidigal antigo estendem-se além da tranquilidade e da malandragem; também mudaram, como conseqüências de mudança política e econômica as aspirações sociais prevalentes na favela. A inocência associada com as décadas de 60 e 70 morre com a entrada de novas forças “serpentinadas”. A morte do Tião representa não apenas o resultado trágico da paixão e das ciúmes; simboliza o final de uma época no Vidigal (ou pode-se dizer da favela), a “noite” que veio jogar sombra e escuridão na vida do morro.

O papel da televisão e da mídia também aparece em *Noites do Vidigal* como fator na transformação na favela. *Noites do Vidigal* também retrata a época do “boom” da televisão na favela e o hábito dos vizinhos se reunirem na casa de quem tinha um aparelho para assistir. Parodiando a fascinação com a nova TV, a peça apresenta Cícero, personagem nordestino que ainda está pagando as 48 parcelas na

televisão que comprou. O acréscimo à casa tem sua desvantagem: no momento que a televisão chega na casa, Gonzalina, a mulher do Cícero, “parte”. Ela é tão absorvida pela televisão que não tem atenção para mais nada. Não só hipnotiza a mulher, como todos os vizinhos, que vêm se “grudar” na novela:

Cícero : Eta bicho anti-social essa tal de televisão. Eles tão grudado que nem respondem.

[...]

Cícero : Eu não sei onde é que eu tava com a cabeça quando abri um crediário para comprar essa diaba. 48 meses pra pagar e agora a miserávi, além do dinheiro dos bolso, ta me levando o raio da mulher!

Ernesto : Não, Cícero! Eu fui o seu fiador!!!

Marly : Deixa ela se distrair um pouquinho seu Cícero.

Cícero : Mas a minha barriga tá roncando, que eu chego a ficar cego, Dona Marly.

Marly : Também não precisa exagerar. (berra e assusta todo mundo) - Pronto! Gonzalina, comercial!!!!!!

Gonzalina (saindo do transe começa a agir freneticamente) : Oi, Ciço! (sai correndo para mexer nas panelas, enquanto dubla os comerciais do intervalo da novela)

Cícero (desesperado) : Agora é assim: três minutos pra refogar o arroz e pára pra continuar vendo a novela. Dá um raio dum comercial de novo e ela tempera o feijão. A farofa vai pro fogo na hora dos créditos do jornal (ajoelha-se no chão) – Carne assada, que demora mais um pouco, ela só faz em dia que passa a propaganda eleitoral.

Gonzalina volta correndo para o sofá. Antes, passa pelo aparelho e lhe dá um beijo carinhoso.

Sílvia : Tô cum desejo de comer pipoca.

Gonzalina- Espera o próximo comercial!!!!!!

O dilema de Cícero e Gonzalina, embora apresentado de forma cômica, pode ser visto como uma crítica ao papel que a televisão hoje ocupa entre as camadas populares, absorvendo a consciência das pessoas e monopolizando a atenção, prejudicando outros aspectos da vida cultural e familiar. Aparece também, ao longo do espetáculo, uma equipe de televisão, que irá documentar o desfile da escola de samba, prevendo de certa forma a interferência que a televisão teria futuramente em relação à projeção da imagem da favela. Em seu artigo, Antônio Matheus observa

A maneira como o vídeo é introduzido no palco, à vista do público, permitindo que ele veja a troca dos objetos do cenário dá o que pensar, uma vez que o espetáculo dialogou em diferentes momentos com a televisão. Há um questionamento do nosso modo de ver, da nossa sensibilidade ao ver. Depois de assistir à paródia da novela que enfeitou a mulher de Cícero, depois de ver a mulher de Cícero passar por um terreiro para desfazer o feitiço televisivo, não podemos olhar a tela de vídeo ingenuamente, já que nosso olhar foi armado pelas cenas anteriores. A morte do mestre-sala foi antecipada teatralmente e, agora, é representada televisivamente; a educação do olhar adquirida nos faz, contudo, pensar na bagagem de imagens que trazemos sobre a violência da favela. O processo de mediação é o mesmo?

Obviamente que não, pois a passividade imposta pela televisão desaparece, quando o teatro desnuda os clichês da TV.¹⁶⁷

Assim, no retrato da mídia televisiva, a memória surgida na peça não fala apenas do passado, mas do presente, que é o que determina, afinal das contas, a maneira de lembrar.

Finalmente, pode-se observar a importância da música como herança cultural na memória capturada em *Noites do Vidigal*. Além das letras das músicas e da presença da escola de samba na peça, existem elementos do espetáculo não evidentes no texto, mas na encenação do espetáculo. Fora os sambas, acompanhados por danças coreografadas, uma das cenas musicais mais fortes é a música final “Noites do Vidigal”. A música, um funk, contrasta com os sambas tradicionais anteriores e combina a forte emoção da voz solo de Eunice Conceição (integrante mais velha da companhia, com sessenta e três anos), com o coro animado do conjunto jovem. No final da música, as luzes se apagam no mesmo momento em que cada um dos atores acende uma tochinha, criando um efeito que lembra as luzes do morro à noite.

Das formas discutidas aqui, as saudades do Vidigal antigo, a perda de inocência representada de diversas formas no texto e o final trágico, a presença cada vez mais invasora da mídia e televisão e a marca cultural da música criam diversos diálogos com o passado do Vidigal, com o qual os integrantes do grupo têm uma forte ligação. Além de simplesmente recordar o passado, a apresentação de *Noites do Vidigal* na época presente consegue despertar reflexões, a partir da experiência do espectador, sobre o presente da favela.

5.4 **Afro Reggae de Vigário Geral**

A música do disco *Nova Cara* carrega a memória de quem viveu as últimas décadas em Vigário Geral, manchadas pela chacina de 1993¹⁶⁸. Esse ato violento,

¹⁶⁷ MATEUS, Antônio C. C. “Noites do Vidigal: Denegação e Mediação”.

aterrorizante, além de marcar a história social da cidade e do país, chamou atenção para a dor coletiva da comunidade de Vigário Geral em relação a uma década de convívio com uma situação extrema de violência. José Júnior relata que “A noite da chacina ficaria registrada em detalhes na memória de cada morador da favela. [...] É assim: cada garoto tem a sua história. O fato é que todos os meninos de Vigário tiveram suas vidas marcadas pela chacina e pela chamada guerra dos dez anos.¹⁶⁹ E isso iria refletir decisivamente no nosso trabalho.”¹⁷⁰ A observação de José Júnior aponta para as diferentes formas de representar e marcar a memória coletiva de dor, e para a maneira dessa experiência colorir empreitadas posteriores.

Huysen, tratando da memória do Holocausto e do monumento, propõe esta última consideração:

Perhaps postmodern culture in the West is caught in a traumatic fixation on an event which goes to the heart of our identity and political culture. In that case, the Holocaust monument, memorial, and museum could be the tool Franz Kafka wanted literature to be when he said that the book must be the ax for the frozen sea within us. We need the monument and the book to keep the sea from freezing. In frozen memory, the past is nothing but the past. The inner temporality and the politics of Holocaust memory, however, even where it speaks of the past, must be directed toward the future. The future will not judge us for forgetting, but for remembering all too well and still not acting in accordance with those memories.¹⁷¹

Em uma escala local, a chacina de Vigário Geral apresentou alguns dos mesmos mecanismos e desafios que Huysen percebe na herança do Holocausto. O disco *Nova Cara* da Banda *Afro Reggae*, chamado de “the autobiography of a favela and a healing act of mourning”¹⁷², interpretara a memória não apenas desse evento, mas de

¹⁶⁸ A chacina de Vigário era a maior da história da cidade do Rio de Janeiro até o ano presente, quando no dia 31 de março, 2005, 30 pessoas foram assassinadas na Baixada Fluminense. No momento presente policiais são suspeitos também desse crime.

¹⁶⁹ “A guerra dos dez anos” se refere ao longo e violento conflito entre traficantes de Vigário Geral e a favela vizinha Parada de Lucas sobre os pontos de venda de drogas.

¹⁷⁰ JUNIOR, José. *Da Favela Para o Mundo*. p. 49

¹⁷¹ Huysen, p. 260, grifo meu. Talvez a cultura pós-moderna ocidental esteja presa em uma fixação traumática que atinge o coração de nossa identidade e cultura política. Nesse caso, o monumento, memorial e museu do Holocausto poderiam ser a ferramenta que Franz Kafka queria que a literatura fosse quando disse que o livro deve ser como o machado para o mar congelado dentro de nós. Precisamos do monumento e do livro para evitar que o mar congele. Na memória congelada, o passado é só o passado. A temporalidade e a política da memória do Holocausto, mesmo onde fala do passado, deve ser direcionado para o futuro. O futuro não nos julgará por esquecer, mas por lembrar muito bem e não agir de acordo com essas lembranças. [tradução minha].

¹⁷² Yudice, George. 2001, p. 58. Tradução minha: “A autobiografia de uma favela e um ato de luto que cura.”

toda uma vivência cercada pela guerra, pelo medo e pela morte, pela perda de amigos e conhecidos. Altair Martins afirma:

As nossas canções de ninar não foram nina neném, foram tiros de fuzil, gritos. Então isso meio que foi um processo natural com a gente. Então quando pela formação da banda, vem das oficinas do AR: percussão, dança afro e depois capoeira, e as letras começaram a surgir a partir daí.¹⁷³

Ao mesmo tempo que a banda se refere à chacina em diversas músicas, existe um desejo de focar em toda a memória da década de “guerra” e não apenas em um ato de violência. Como explica Altair, isso também faz com que pessoas de outras favelas, tendo passado por experiências parecidas, possam se identificar com a memória de Vigário Geral.

A gente nunca quis falar diretamente da chacina. Porque todo mundo só queria saber da chacina, mas de Vigário todos os dias... [nossa música] fala da trajetória da guerra. Tem uma musica que fala da chacina que é “Tô Bolado”... mas por exemplo “Som de VG” fala dos momentos de tortura, da carroça da morte, da casa do volt, da guerra entre as facções, a guerra mais antiga [do narcotráfico] do Brasil. As musicas falam disso, mas da chacina a gente nunca quis focar diretamente. [...] Tem algumas alusões, como tem sobre a guerra. A gente cresceu com isso, a gente cresceu com ódio dos moleques de Parada de Lucas sem eles nunca ter feito nada para a gente. Então isso também está claro nas letras nossas. Mas quando a gente fala da guerra, quando a gente fala de Vigário Geral e Parada de Lucas, quem está numa guerra, quem está na guerra, quem está na Rocinha e ouvir essa musica vai se identificar, por mais que a gente fale Vigário Geral, VG...

Apesar do desejo de “generalizar” de alguma forma as mensagens, aparência da chacina destaca-se em diversas canções. “Tô Bolado”, com a letra composta originalmente por Anderson Sá, é a letra que descreve mais explicitamente o sentimento após a chacina:

Eu tô bolado...
em Vigário Geral só morreu trabalhador
29 de agosto mataram a minha gente
Eu tô bolado...
21 moradores assassinados
pelo ódio e a violência de policiais vingadores
eu tô bolado...
essa crueldade aconteceu porque
no dia anterior traficantes mataram 4 policiais
eu tô bolado...
o caminho certo é o caminho da sorte
o caminho errado pode te levar a morte
eu tô bolado...
sou de vigário disso me orgulho
amo minha comunidade

¹⁷³ Altair Martins, entrevista à autora, 25/05/05.

eu tô bolado...¹⁷⁴

Som de VG também marca a data da chacina, sinalizando para o poder da arte e da cultura para a transformação social:

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

De um jeito ou de outro a justiça
 ainda será feita, pois ela tarda mas
 não falha, e através da música e da cultura
 está aqui mais um movimento
 que luta em prol da paz, pode crê

Pow, pow, pow, pow¹⁷⁵

“Poesia Orgânica”, outra canção da banda, é uma reação à morte de um dos jovens participantes do *Afro Reggae*, Anderson Alves (“Bigu”) que se envolveu também com o tráfico e morreu de tiro (jogando roleta russa) em 1997. Mesmo retratando uma perda específica, a data da morte de Bigu faz uma ligação com a chacina, uma perda coletiva:

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

Ao mesmo tempo, “Poesia Orgânica” situa o trabalho de movimentos como o *Afro Reggae* perante essa memória de perda e frustração, identificando um caminho de progresso através do desenvolvimento humano:

o meu papel não é o do denunciador e sim o do relator
 eu tô vivendo, eu tô sentindo, eu tô agindo

¹⁷⁴ Banda Afro Reggae. “Tô Bolado”

¹⁷⁵ Banda Afro Reggae. “Som de V.G.”

não pense que eu sou um produto descartável
 pois quando vocês entraram aqui e mataram
 a minha gente não imaginam o quanto me
 fortaleceram, de mente em mente
 aí vai um recado telepaticamente¹⁷⁶

Ao discutir as composições da *Banda Afro Reggae*, não procuramos retratar o poder da produção artística como um ato “catártico” que cure artista e público da dor coletiva. A importância dessas contribuições performáticas está nas possibilidades que oferecem de, primeiro, construir uma memória coletiva que possa ser compartilhada entre grupos de pessoas, abrindo vias de identificação.

O segundo aspecto importante da construção da memória é, como sugere Huyssen, a proposta de pensar futuras ações e atitudes a partir dessa memória. Junto com a violência e as dificuldades da vivência desses jovens em Vigário Geral, também são expressas outros registros musicais e culturais que contam a história da favela. Além de músicas como “Pegajoso” (uma “zoeira” cômica de homens persistentes na procura de mulheres) e “Meus telefonemas” (canção romântica), que ajudam a diversificar a temática abordada no disco, existem letras que apontam para ação através da cultura e da conscientização. “Capa de Revista”, por exemplo, aproveita a música funk dos anos 90 em uma nova vertente. A primeira estrofe da música foi um hino do funk em Vigário Geral, em referência aos anos de violência e a imagem de Vigário nos cadernos policiais:

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

¹⁷⁶ “Poesia orgânica”.

lápiz no ouvido
de mais um vacilão

Na primeira parte da música, a “antiga” imagem de Vigário é descrita através da linguagem local: “bandi” (bandido) na parada, porrada, “bruxo” (policial), tiro e correria, “presunto” (mortos) e imagens de tortura fazem um contraste com a segunda parte, representando a proposta do Afro Reggae para a mudança:

a explosão do Rio
chegou pra ficar
essa é a nova cara
tudo vai mudar

capa de revista
folha de jornal somos
Afro Reggae de Vigário Geral

essa é a 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 vielas
mostrando a sua força
como aqui se espera

a explosão do rio
chegou pra ficar
essa é a nova cara
tudo vai mudar, vai mudar,
vai mudar...¹⁷⁷

Com essas letras e outras, remetendo às soluções propostas pelo Afro Reggae através da arte e da cultura, os artistas da Banda Afro Reggae procuram não apenas lembrar os problemas e as perdas, mas sugerir a esperança na transformação. Apropriando-se

¹⁷⁷ “Capa de Revista”.

de um refrão do funk, emblemática da imagem “violenta” de Vigário Geral, a banda consegue manipular esse conceito para visualizar futuras mudanças. Outras músicas também seguem a mesma linha (veja a discussão de “Iguais Sobrepondo Iguais” e “Conflitos Urbanos, no Capítulo 4). Vale notar também que além do conteúdo das letras da banda, a encenação nos shows da *Banda Afro Reggae* contribui para passar o “recado” do grupo. As coreografias, carregadas com uma energia impressionante junto com o toque de tambor, levantam o espírito da apresentação, que apesar de conter letras sóbrias é uma experiência divertida e animadora para o público.

Contudo, é possível observar nas produções artísticas dos conjuntos do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae* uma interpretação da memória que não se limita a processar eventos do passado. No espetáculo *Noites do Vidigal*, de Luiz Paulo Corrêa e Castro do *Nós do Morro*, a reflexão sobre outra época no Vidigal torna-se um comentário artístico sobre o presente (e talvez o futuro) da favela e sobre a troca entre tradição e progresso. Nas músicas da *Banda Afro Reggae*, apontamos para formas em que um evento marcante no passado da favela pode chamar atenção para uma vivência mais geral, que possa ser compreendida e/ou compartilhada por pessoas em diversos lugares. Também percebemos a maneira da *Banda Afro Reggae*, embora revelando e discutindo problemas sociais através da vida na favela, propor esperança e indicar possíveis soluções para que essa memória não continue repetindo-se. Portanto, a memória é um elemento fundamental a essas obras do *Nós do Morro* e do *Afro Reggae*, agindo tanto como ligação com o passado como ponto de reflexão sobre o presente e o futuro.



Figura 16 Atores do *Nós do Morro* em *Burro Sem Rabo* (2003)*



Figura 17 Atores do *Nós do Morro* em *Burro Sem Rabo* (2003)*



Figura 18 *Nós do Morro: Noites do Vidigal* (2002)*



Figura 19 *Nós do Morro: Sonho de uma Noite de Verão* (2004)*



Figura 20 *Nós do Morro: Noites do Vidigal* (2002)*

*Fotos disponibilizadas pelo Grupo Nós do Morro e por Carla de Gonzales/PAGU Comunicações



Figura 21 A Banda Afro Reggae com Caetano Veloso no show de lançamento de *Nova Cara*



Figura 22 Dada, Hermano, Altair e LG da Banda Afro Reggae em um show do Conexões Urbanas, Bangu,



Figura 23 LG, um dos cantores da Banda Afro Reggae em show de Conexões Urbanas, Vila Vintém, 2004 (foto: Ierê Ferreira)



Figura 24 Banda Afro Reggae no Prêmio Orilaxê, no Canecão (2005) (foto: Amber Levinson)



Figura 25 Banda Afro Reggae com Liminha e com a Orquestra Sinfônica Brasileira no Prêmio Orilaxê, no Canecão (2005) (foto: Amber Levinson)



Figura 26 (acima) e 27 Percussionistas da Banda Afro Reggae no Prêmio Orilaxê, no Canecão (2005) (foto: Amber Levinson)

