

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ



Ano 14 | N° 26 | 1° Semestre 2007 | ISSN0104-9933

**Comunicação
e conflitos urbanos**

26

LOGOS

26

Comunicação e conflitos urbanos

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 **Logos: Comunicação & Universidade** - Vol. 1, N° 1 (1990)
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
- Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4.
Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Nival Nunes de Almeida

VICE-REITOR

Ronaldo Martins Lauria

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

José Ricardo Campelo Arruda

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Albanita Viana de Oliveira

SUB-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA

João Regazzi Gerck

DIRETORA DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Maricélia Bispo Pereira

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

João Pedro Dias Vieira

VICE-DIRETOR

Hugo Rodolfo Lovisolo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Héris Arnt

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Fernando Gonçalves

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Vinícius Andrade Pereira

Logos: Comunicação & Universidade (ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia, Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

EDITORA CONVIDADA

Prof. Dr. Ricardo Freitas

EDITOR WEB

Prof. Dr. Fernando Gonçalves

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Ricardo Ferreira Freitas (Presidente do Conselho Editorial), Luiz Felipe Baêta Neves (Presidente do Conselho Científico), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Héris Arnt (UERJ), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Márcio Souza Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris V - Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Robert Shields (Carleton University/Canadá), Ronaldo Helal (UERJ) e Alessandra Aldé (UERJ).

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação
Revista *Logos*
A/C Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira e Prof. Dr. João Maia
Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F
Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013
Tel.fax: (21) 2587-7829. E-mail: logos@uerj.br

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity
Samara Maia Mattos

DIAGRAMAÇÃO e CAPA

Marcos Maurity | Escritório de Relações Públicas (ERP | FCS | UERJ)

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Samara Maia Mattos | Escritório de Relações Públicas (ERP | FCS | UERJ)

REVISÃO

Denise da Costa Oliveira Siqueira (FCS/UERJ);

Sumário

Apresentação

- Comunicação e conflitos urbanos** 7
Denise da Costa Oliveira Siqueira
Ricardo Freitas

Dossier

- L'éphémère question des viols collectifs en France (2000-2002):
étude d'une panique morale** 9
Laurent Mucchielli
- Les habitants des quartiers, entre peur et solidarité** 31
Éric Marlière
- Brixton, Bronx o Baixada: articulaciones transnacionales
en O Rappa** 43
Elysabeth Senra de Oliveira
- Música, juventude e tecnologia: novas práticas
de consumo na cibercultura** 58
Gisela Grangeiro da Silva Castro
- Mangue Beat: hímus cultural e social* 70
Paula Tesser
- A cidade e o samba** 84
Dilmar Santos de Miranda
- Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade** 98
Fernando do Nascimento Gonçalves
Charbelly Estrella
- Pichação e comunicação: um código sem regra** 111
Luciano Spinelli

Conexões

- Mídia e violência urbana: o corpo contemporâneo
e suas afetações em uma cultura do risco** 123
Layne Amaral
- Medo e horror na cobertura jornalística dos ataques
do PCC em São Paulo** 133
Mônica Cristine Fort
Luís Ronaldo Vaca Alvarez de Oliveira

Resenhas

- As novas tradições do samba** 147
Luiza Real de Andrade Amaral
- Móvel como o ser humano** 149
Ana Amélia Erthal

Orientação editorial 151

Apresentação

Comunicação e conflitos urbanos

Lugares de todas as expressões, as metrópoles são povoadas de poesia, ainda que, muitas vezes, escritas ou narradas de forma cruel. Inevitavelmente surpreendentes a cada novo olhar, as grandes cidades oferecem permanente material de discussão sobre a sociedade e seus enigmas. A dor, o prazer, o sofrimento, o conforto, a angústia e a diversão são elementos fundamentais das narrativas urbanas.

Imagem e corpo foram os temas das duas edições anteriores da Logos, já em formato on-line. Logos 26 dedica-se à reflexão sobre a violência nas cidades. Assunto contemporâneo com diversas facetas, ganha força midiática com ampla divulgação em jornais, televisão, sites noticiosos, blogs. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Paris e seus subúrbios, como muitas outras cidades do mundo, expressam, pelos conflitos urbanos, inquietações, preconceitos, racismos. Como sabemos, os conflitos urbanos não estão somente associados à miséria e à violência. Dos carros blindados às câmeras de vigilância, a cidade e o corpo continuam estabelecendo uma dialética fundamental à formação dos valores estéticos contemporâneos. A mídia tem um papel fundamental nesse processo.

Logos 26, tendo como tema Comunicação e conflitos urbanos, reúne artigos de pesquisadores brasileiros e de outros países, enfocando música, grafite, motins urbanos, juventude. Organizada pelo professor Ricardo Ferreira Freitas durante seu estágio pós-doutoral na Université Paris V – René Descartes, Sorbonne, em 2007, a revista mostra olhares múltiplos sobre as cidades, mas que em comum têm o traço da tentativa de explicar o fenômeno tão preocupante da violência urbana em suas mais diversas expressões.

Buscando abordagens que tornem possível pensar as multiplis-cidades, a presente edição é aberta com artigo de Laurent Mucchielli sobre a abordagem midiática e sociológica do “caso” dos estupros coletivos no início dos anos 2000 na França. Em seguida, Eric Marlière contribui com um texto sobre os conflitos de jovens e polícia em 2005 nos arredores de Paris. Encerrando as contribuições internacionais, Elysabeth Senra escreve sobre a música do grupo carioca O Rappa.

Artes visuais e música são os temas dos demais artigos de pesquisadores de diversos estados do Brasil. As resenhas trazem textos de duas alunas do programa de pós-graduação em Comunicação da UERJ, mostrando o comprometimento da publicação com seu PPGC, mas também com a perspectiva de apresentar idéias, pontos de vista diferentes que possam contribuir como referência para novos estudos. Assim, Logos mais uma vez busca manter-se publicação acadêmica plural, com intercâmbios nacionais e internacionais.

Logos 26 chega aos leitores com conteúdo inédito, interessante, atual e no formato de publicação on-line, como resultado do trabalho de professores-editores, webdesigners, equipe do Escritório de Relações Públicas da Faculdade de Comunicação da UERJ e alunos do PPGC. Conteúdo, formato e trabalho generoso em equipe também devem ser valorizados.

Denise da Costa Oliveira Siqueira e Ricardo Ferreira Freitas
Professores do PPGC/UERJ

Dossier

Comunicação e conflitos urbanos

L'éphémère question des viols collectifs en France (2000-2002): étude d'une panique morale

Laurent Mucchielli

Sociólogo, pesquisador do CNRS, professor na Université de Versailles/Saint-Quentin en Yvelines, diretor do Centre de Recherches Sociologiques sur le droit et les institutions pénales (CESDIP, UMR 8183).

Resumo

O artigo analisa um exemplo de “pânico moral” acontecido na França, no início dos anos 2000, a propósito de estupros coletivos. O autor lembra o contexto de medo coletivo frente aos jovens filhos de imigrantes moradores dos subúrbios e suspeitos de praticar uma religião perigosa (o Islã), e ainda o contexto de um período de eleições políticas nacionais. Ele analisa os mecanismos de propagação do pânico moral na mídia e mostra que os meios de comunicação reforçaram o medo e o estigma desses moradores, territórios e religião. Finalmente, confronta a visão midiática dos estupros coletivos com as pesquisas em ciências sociais que contradizem todos os argumentos do pânico midiático.

Palavras-chave: **Mídia, moral, violência, sociologia.**

Abstract

This article analyses an exemple of “moral panic” occurred in France, in the beginning of the 2000's, because of the collective rape. The author remember the context of colective fear against the young men from foreign origins that live in the suburbs and were suspects of practicing a dangerous religion (Islam) and also the context of a period of national elections. The authors analyses the mechanisms of propagation of moral panic in the media and shows that mass media reforced the fear and stigma of these young men, the place where they live and their religion. Finally, he opposes this media vision to the researches in social sciences that deny the mediatic panic.

Keywords: *Media, moral, violence, sociology.*

Résumé

Cet article analyse un exemple de « panique morale » survenue en France, au début des années 2000, à propos des viols collectifs. L'auteur rappelle d'abord le contexte de peur collective vis-à-vis des jeunes hommes « issus de l'immigration » habitant les « banlieues » et suspectés de pratiquer une religion dangereuse (l'Islam), ainsi que le contexte d'une période d'élections politiques nationales. Il analyse ensuite les mécanismes de déclenchement et de propagation de la panique morale dans les médias et il montre qu'elle a abouti à renforcer la peur et la stigmatisation de ces habitants, de ces territoires et de cette religion. Enfin, dans une dernière partie, il confronte cette vision médiatique des viols collectifs avec les recherches en sciences sociales. Ces dernières contredisent tous les arguments de la panique médiatique.

Mots-cléf: Médias, moral, violence, sociologie.

Cette recherche est née d'une interrogation face à la médiatisation aussi intense qu'éphémère de ce que les journalistes ont appelé « tournantes » dans les années 2000-2002, reprenant à leur compte une expression argotique désignant des viols collectifs. L'analyse du traitement médiatique fait ressortir une version dominante présentant ce phénomène comme nouveau, en pleine expansion et spécifique à un lieu et une population donnés : les « jeunes de cités », c'est-à-dire les jeunes « issus de l'immigration ». Cette vision s'inscrit dans le cadre plus large du débat sur l'« insécurité » et « les banlieues », qui sera amplifié par le gain de peur de l'Islam après les attentats du 11 septembre 2001 (MUCCHIELLI, 2002, 141*sqq*). Cette médiatisation s'inscrit par ailleurs dans le contexte des campagnes électorales pour les élections municipales de 2001 et les élections présidentielles de 2002, centrées sur le thème de « l'insécurité ». La première partie de cet article livre les résultats de l'analyse qualitative et quantitative du traitement médiatique de ces « tournantes » et permet de comprendre les mécanismes de déclenchement et de propagation de ce qui constitue un exemple de « panique morale » (GOODE, BEN-YEHUDA, 1994). La seconde partie présente des documents historiques, une analyse des statistiques disponibles ainsi que les résultats du dépouillement d'une trentaine d'affaires jugées entre 1994 et 2003 dans la région parisienne. Ceci permet de confronter la vision médiatique avec l'état des connaissances dans la recherche en sciences sociales sur l'origine, l'évolution et les formes actuelles de ce phénomène (1).

I. Quand les médias découvrent les « tournantes »

La panique médiatique sur les « tournantes » a duré environ deux ans, de la fin de l'année 2000 à la fin de l'année 2002. Elle peut être subdivisée en deux phases. La première se situe à la fin de l'année 2000 et au début de la suivante. Ce n'est pas un fait divers dramatique mais un film (*La Squale*) qui constitue l'élément déclencheur (le prétexte ?). Un an et demi plus tard, la très forte médiatisation d'un livre-témoignage (*Dans l'enfer des tournantes*, de Samira Bellil) et d'un nouveau mouvement politique (*Ni putes ni soumises*) viendront définitivement consacrer le sujet et fixer son interprétation.

Au commencement était un film

La Squale, premier film réalisé par Fabrice Genestal, ancien professeur de français à Sarcelles (il a démissionné de l'Éducation nationale), sort dans les salles en France le 29 novembre 2000. Il bénéficie rapidement d'une très large couverture de presse. Il sera bientôt consacré par une nomination aux « Césars 2001 » dans la catégorie de la « meilleure première œuvre ». Le film se situe en banlieue parisienne et met en scène des adolescents, pour la quasi totalité d'origine maghrébine ou noire africaine. Il s'ouvre sur une scène de viol collectif accompagné d'humiliations violentes : la victime est en particulier marquée sur les fesses par le « sceau » du meneur de la bande qui l'a amené dans son « repère secret » (un camion abandonné au bord d'un bois). Il a d'abord des relations sexuelles consenties avec elle avant de faire entrer les autres membres de la bande, prévenus d'avance. Cette scène n'occupe qu'une place très marginale

dans l'ensemble du film (les toutes premières minutes), mais c'est pourtant la seule chose que les commentateurs en retiendront. Le réalisateur ne s'en plaint pas du reste. Au contraire, il explique que « c'est un peu la scène originaire du film, tout est construit à partir de là. C'est une manière de montrer d'emblée la violence de la loi machiste telle qu'elle règne dans les cités. [...] Pour moi c'est l'une des choses les plus graves qui se passe dans les cités où les rapports de domination entre l'homme et la femme ne s'expriment nulle part avec autant de violence » (2). Le réalisateur explique ensuite qu'il a voulu adopter un point de vue « féministe » pour défendre ces filles, « exclu(e)s parmi les exclus ». Le propos est donc d'emblée clairement positionné sur le terrain de la morale, le film dénonce et cherche à provoquer l'indignation. Ce en quoi il sera un succès.

La squala va bénéficier en effet d'une très large couverture de presse, les journalistes considérant cette fiction comme un témoignage direct sur une réalité cachée, une véritable révélation. Ainsi, le film n'est pas commenté dans la rubrique « cinéma » ou dans les pages « culture » des journaux, mais dans les pages « société ». Ainsi, le jour même de sa sortie en salles, le film est analysé dans le grand journal quotidien *Le Monde* par un journaliste traitant habituellement des « questions de banlieues » (3). Et si le titre de l'article évoque « une fiction militante », le texte parle d'un « film témoignage, entre fiction et documentaire ». Et le thème de tout l'article est « la banlieue ». L'hebdomadaire *Le Point* reprend le sujet deux jours après, dans une mise en scène volontairement dramatisante. Dans un article intitulé « Viol collectif : la grande peur des cités », le journal annonce en effet que : « choqué par le comportement et les propos de ses jeunes élèves, Fabrice Genestal [...] a réalisé un film qui reconstitue la barbarie sexuelle des bandes des cités. *Le Point* confirme ces effarants témoignages » (4). Le lecteur est averti : il va s'indigner et s'horrorifier. On lui en donne tous les éléments dans le texte : la *nouveauté* (voici un travailleur social qui déclare qu'il ne voyait pas ces choses « il y a trois ans »), l'*ampleur* (voici un « expert » à qui on fait dire que « 46 400 jeunes, âgés de 11 à 19 ans, déclarent avoir été violés », chiffre dont ne présente pas l'origine), l'*impunité* (en comparaison, la justice ne serait saisie que d'environ 700 affaires par an) et le caractère *sordide* et *angoissant* (les crimes se passeraient la nuit dans « les caves » des immeubles). L'apogée est atteinte dans des évocations de ce genre : « une jeune fille refusant de se plier aux exigences sexuelles de la bande est prise en otage, enfermée plusieurs jours, sans boire ni manger, parfois sous la surveillance de pitbulls. Passé deux, trois jours, la jeune fille n'a plus la force de résister. Elle se donne. » (5). La source d'un tel récit n'est toutefois pas mentionnée, il est probable que le réel et l'imaginaire y font bon ménage.

Ainsi *La squala* a imposé un nouveau sujet dans le débat public. Grâce à lui, l'on sait désormais que « Les tournantes, ça existe » titre un autre hebdomadaire (6). Ce film constitue en effet un véritable « électrochoc » ayant « révélé au grand public le traitement révoltant dont elles [les jeunes filles] sont victimes de la part des garçons du quartier, et notamment les “tournantes” (7) ». Le sens de la dénonciation ne fait pas de doute, c'est un combat féministe (8). Néanmoins, ce dernier est incompréhensible en dehors du lieu et de la population qu'il vise : la banlieue et ses jeunes. A aucun moment n'est posée la

question de l'existence de viols collectifs en d'autres endroits de la société, ni du contexte précis de survenance de ces viols. Le message est général.

Une confirmation de la sauvagerie des « jeunes de cités »

Dans le contexte de la campagne politique sur l'« insécurité » et les banlieues, le film élargit le thème de la violence des jeunes de cités en ouvrant un nouveau chapitre à leur charge. En témoigne par exemple l'article publié dans l'hebdomadaire *L'Express* à la toute fin de l'année 2000, dont le titre est : « Ado[lescent]s : la spirale de l'ultraviolence ». On ne sait plus quel superlatif trouver. Constitué essentiellement par une collection de faits divers évoqués en une ou deux phrases et dont la simple succession produit un effet d'accumulation très efficace (du même ordre que certains montages télévisuels), le propos est centré sur les meurtres : « Aujourd'hui, on tue pour rien. [...] on tue plus jeune et, peut-être, on tue plus facilement. Pour un regard, pour une cigarette refusée ou pour un arrosage de fleurs qui inonde le balcon... Pour rien. Et dans cette litanie de meurtres que, faute de mobile, il faut se résoudre à appeler "gratuits", mineurs et jeunes majeurs apparaissent particulièrement exposés » (9).

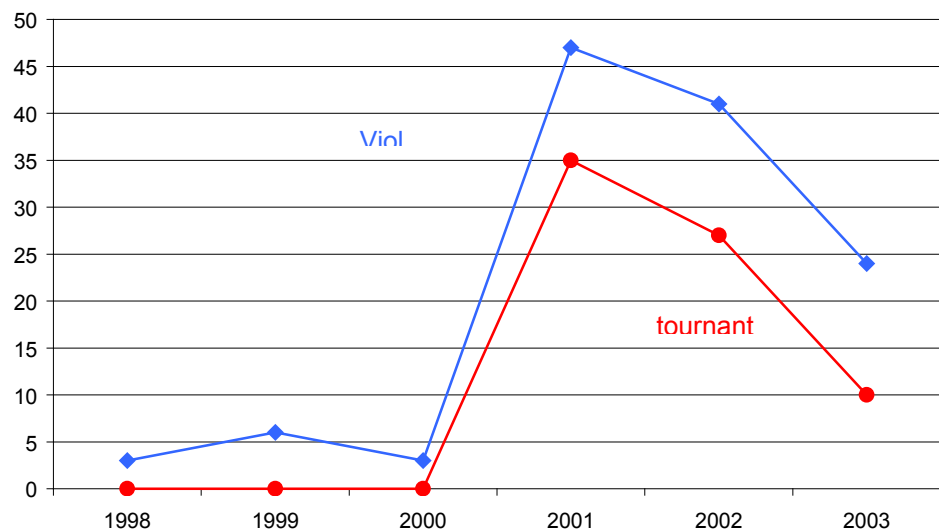
L'article évoque ensuite « des actes proches de la sauvagerie » et fait rapidement le lien avec les viols collectifs d'après le film : « la grande majorité des affaires de violence impliquent des garçons. Les filles sont pourtant loin d'être à l'abri, comme l'illustre le film de Fabrice Genestal *La Squale*, actuellement à l'affiche ». Puis il enchaîne avec un autre fait divers pourtant d'une toute autre nature (un racket opposant deux jeunes filles entre elles), mais qui participe en réalité de la même recherche de saisissement du lecteur : « À Ris-Orangis, dans l'Essonne, le 17 janvier dernier, Vanessa, 16 ans, a été brûlée au visage avec un briquet, puis frappée à coups de cutter à l'abdomen, à la sortie du collège. L'épaisseur de ses vêtements l'a sauvé. Elle aurait été victime d'une tentative de racket de la part d'une gamine de son âge. » L'article poursuit encore sa progression catastrophiste en évoquant « l'irruption des armes à feu » en France, indiquant « une dérive à l'américaine ». Il se termine en apothéose, évoquant cette fois le meurtre d'un enfant de dix ans, à Londres, et indiquant que la Grande-Bretagne s'apprête à durcir sa législation « notamment en matière de couvre-feu pour les mineurs ». Dans ce texte, on saisit bien la façon dont sont mêlés progressivement toutes sortes de phénomènes destinés à servir une même interprétation.

Mesure de l'incendie médiatique

L'analyse des titres des dépêches de l'Agence France Presse (AFP, principale agence de presse française) et de cinq grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *L'Humanité*, *Le Figaro*, *La Croix*) permet de saisir l'évolution de la couverture médiatique d'un sujet. Nous y avons recherché l'occurrence des expressions « viol collectif » et « tournante ». Alors que la première expression est ancienne, la seconde n'apparaît et ne s'impose qu'à partir du moment que nous étudions, pour les raisons que nous venons de

voir. Il faut dire que les viols collectifs n'occupaient jusqu'alors qu'une place extrêmement faible dans les titres de la presse, essentiellement dans la rubrique des faits divers. Ainsi, au cours des trois années qui précèdent l'incendie médiatique (de 1998 à 2000), on ne compte en moyenne que deux dépêches AFP par an consacrées aux viols collectifs et on ne recense au total que trois articles sur le sujet dans l'ensemble des cinq quotidiens. Le phénomène est donc médiatiquement quasi inexistant. Puis, subitement, le nombre de dépêches AFP consacrées aux viols collectifs est multiplié par dix en 2001, à quoi s'ajoutent celles titrant sur les « tournantes ». L'année suivante, le phénomène se tasse. Il recule nettement en 2003 et enfin s'écroule en 2004. Le graphique 1 donne la mesure de ce phénomène aussi soudain que passager.

Graphique 1 : Nombre d'occurrences médiatiques annuelles des termes « tournante » et « viol collectif » entre 1998 et 2003 dans les titres de l'AFP et cinq quotidiens nationaux



Source : européenne des données

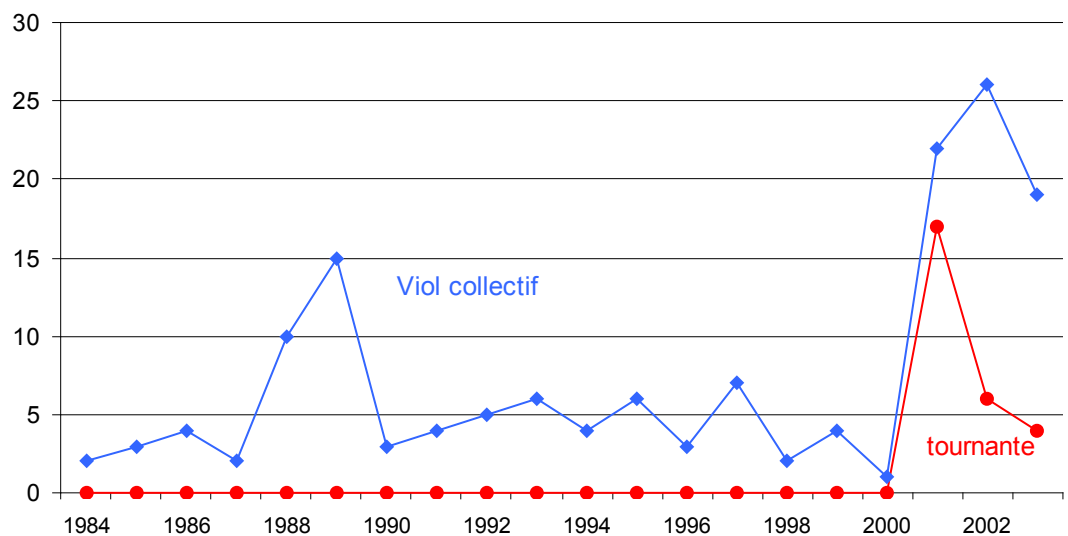
Champ : dépêches AFP (Fil Général), *Le Monde*, *L'humanité*, *Le Figaro*, *La Croix*, *Libération*

Note : ne sont ici comptés que les documents titrant sur une ou des tournantes, au sens de viols collectifs, et le nombre de documents titrant sur un ou des viols collectifs. Ce calcul n'exclut pas les doubles comptages, les documents titrant sur les tournantes précisant parfois dans le titre qu'il s'agit de viols collectifs.

Si nous étendons maintenant la recherche aux titres des dépêches AFP et des quotidiens nationaux depuis 1984 (graphique 2), les résultats suggèrent trois choses. D'abord, il se confirme que le terme « tournante » n'est jamais utilisé avant 2001. Ensuite il apparaît que le pic enregistré cette année-là est sans précédent dans son ampleur. Enfin, il apparaît qu'il n'est cependant pas

totallement inédit : en 1988-1989, une série de procès pour viols collectifs avaient bien été traités par l'AFP, mais ces dépêches n'avaient suscité pratiquement aucun commentaire dans la presse quotidienne. En d'autres termes, douze ans plus tôt, le même type d'information disponible n'avait pas été jugé digne d'intérêt. A l'inverse, en 2001, « l'offre » d'information que propose l'AFP rencontre cette fois la « demande » des médias. Cette année-là, les quotidiens *Le Monde* (18 occurrences) et *Le Figaro* (14 occurrences) arrivent en tête pour le nombre d'articles consacrés au sujet parmi les cinq quotidiens nationaux analysés, rejoints l'année suivante par *Libération* (11 occurrences en 2002).

Graphique 2 : Nombre de dépêches AFP titrant sur « tournante » et « viol collectif » de 1984 à 2003



Source : européenne des données

Champ : dépêches AFP (Fil Général)

Note : mêmes remarques qu'au graphique précédent.

Ce changement quantitatif dans le traitement des viols collectifs s'accompagne enfin d'un changement qualitatif. Avant 2001, les dépêches et les articles recensés sont essentiellement des chroniques de faits divers et surtout des chroniques judiciaires, de type descriptif et de taille réduite. A partir de 2001, la montée en puissance spectaculaire de ce sujet se double d'une évolution du type de traitement médiatique. Il ne s'agit plus désormais de simples et courts récits des procès en justice, mais de points de vue, d'analyses, de commentaires, de témoignages et de prises de position de professionnels ou d'associations. Bref : *de faits divers, les viols collectifs sont devenus sujets de société*. Enfin, en 2002 et 2003, le thème prend une dimension politique nouvelle avec la sortie d'un livre-témoignage d'une jeune femme qui deviendra rapidement l'icône d'un nouveau mouvement politique.

Une icône pour un nouveau mouvement politique

L'histoire que raconte Samira Bellil dans son livre *Dans l'enfer des tournantes* est authentique. La jeune fille est en conflit profond avec ses parents. Elle raconte que « c'est à partir de onze ans que les ennuis ont commencé. [...] Dans la rue je suis devenue ce qu'on appelle une petite "caillera" [racaille] » (Bellil, 2002, 20) ⁽¹⁰⁾. Elle vole, provoque, menace. Elle se fait renvoyer de deux collèges successifs. Puis ses parents la placent dans un établissement privé où elle ne réussit pas mieux. Elle a désormais treize ans. C'est l'été. Privée de vacances et de sortie, elle fugue et traîne avec les jeunes délinquants du quartier. Elle tombe rapidement amoureuse d'un petit caïd local de dix-neuf ans. Elle croit vivre une grande et belle histoire d'amour, elle l'admire pour ce qu'il est dans le regard des autres : « Au fur et à mesure de notre relation, je me suis rendue compte qu'il était craint et respecté, qu'il avait de l'influence sur toute la bande et le quartier. Tout cela m'impressionnait énormément à l'époque. [...] Seul [ce garçon] comptait à mes yeux. Je cherchais désespérément dans ses bras l'amour que je n'avais pas chez moi » (*ibid*, 19-20). Elle analyse *a posteriori* : « Je ne me rendais pas compte que notre relation était bizarre. [...] Notre liaison consistait à se voir de temps en temps. Il m'emmenait dans un coin, soit chez lui pour tirer un coup. J'étais une marionnette entre ses mains, je me laissais faire, l'acceptais au nom de l'amour dont personne ne m'a jamais appris la définition ». Jusqu'au jour où son mentor se lasse d'elle et l'« offre » aux autres. Elle devient l'objet sexuel de la bande, est traitée comme une prostituée et subit à plusieurs reprises des violences d'une très rare intensité. Le livre raconte ensuite tout son parcours et la façon dont elle parvient progressivement à s'en sortir, jusqu'au moment où se termine la rédaction de ce livre. Elle a alors vingt-neuf ans. Les faits se déroulent donc en réalité au milieu des années 1980. Samira Bellil le dira du reste elle-même, estimant même que le phénomène est moins prégnant en 2002 qu'à l'époque de son adolescence : « Dans les années 1980, ça existait déjà, c'était une mode. [...] C'était considéré comme valorisant pour les membres des bandes mais heureusement, ça s'est calmé. [...] Il y avait de vraies bandes ; maintenant, il n'y a plus guère de vraies bandes de délinquants qui sévissent dans Paris, il y a seulement des jeunes qui traînent en bandes »⁽¹¹⁾ .

Le succès du livre va, comme dans le cas du film précédent, résider dans la valeur exemplaire que les médias vont lui conférer. La quatrième de couverture prépare cette généralisation en annonçant qu'il raconte « la torture physique et morale » que subissent « les filles » « au quotidien » dans ces « cités ». La préface, rédigée par une journaliste, enfonce le clou. Selon l'auteur, le livre de Samira Bellil est un témoignage sur un véritable « phénomène de société » au terme duquel « dans certaines cités proches de nos grandes villes, la violence sexuelle est instituée et banalisée » dans le cadre d'une véritable « loi de la jungle ». « Ce livre lève le voile sur la condition insupportable de certaines jeunes filles qui y vivent, tiraillées entre deux servitudes : obéir en restant enfermées à la maison ou risquer, dans la rue, de devenir la proie des bandes et de leur sauvagerie sexuelle » (J. STOQUART *in* BELLIL, 2002, p. 11). L'analyse, très alarmiste, met le doigt sur un phénomène nouveau et envahissant :

En 1998, la police a arrêté 994 mineurs accusés de viols collectifs sur mineures. Selon l'Enquête nationale sur les violences envers les femmes, seuls cinq pour cent des viols sur les femmes majeures feraient l'objet de plaintes. On ne connaît pas les statistiques en ce qui concerne les filles mineures, mais on sait que très peu osent porter plainte. La honte et la peur des représailles les poussent à garder le silence. C'est pour cette raison que la justice commence seulement à être saisie de crimes de ce type. Bien des responsables continuent à se voiler la face, affirmant que ce sont des phénomènes isolés et que la misère sexuelle se trouve partout.

Et désigne ensuite clairement les responsables :

Il semble que dans ces quartiers que l'on dit pudiquement 'sensibles', où la majorité des familles est issue de l'immigration, il soit difficile de donner sa place à la femme. Certains jeunes sont pris entre le rigorisme de leurs origines culturelles (intégrisme religieux, intouchabilité de la femme, polygamie...) et un environnement culturel très fortement érotisé. Le flirt est proscrit, l'amitié fille-garçon aussi, et la tension sexuelle est exacerbée. La seule éducation sexuelle que reçoivent ces jeunes est celle des films pornographiques, ils n'ont aucune autre image de la relation amoureuse. Ces adolescents n'ont plus aucun repère et ils n'ont pas conscience de la gravité de leurs actes. Pour eux, la 'tournante' est un jeu et les filles, des objets. (*ibid.*, 12-13).

Le schéma interprétatif général est en place. La presse s'en fera massivement l'écho, quelles que soient les orientations politiques des rédactions ⁽¹²⁾, et fera rapidement de cette histoire individuelle le symbole de tout un pays. Le sujet sera également évoqué dans des interventions de responsables politiques, jusqu'aux débats parlementaires. Enfin et surtout, Samira Bellil deviendra la « marraine » officielle et l'une des personnalités phares du mouvement « Ni putes ni soumises », lancé en 2002 à l'initiative d'une autre association politique, SOS Racisme, et dont l'impact médiatique culminera en février-mars 2003 avec l'initiative (calquée sur la « Marche des beurs » de 1982) d'une marche à travers la France aboutissant à Paris le 8 mars 2003, date de la Journée internationale des femmes. Soutenus par les organisations anti-racistes (le MRAP, la Ligue des Droits de l'Homme), les mouvements féministes (le Planning familial, les Chiennes de garde) et le personnel politique toutes tendances confondues (Jean-Louis Borloo pour l'UMP, François Hollande pour le PS, François Bayrou pour l'UDF, Marie-Georges Buffet pour le PC, Olivier Besancenot pour la LCR, Arlette Laguiller pour LO et Gilles Lemaire pour les Verts), les organisateurs sont reçus à Matignon par Jean-Pierre Raffarin entouré de trois ministres (comme jadis les organisateurs de la Marche des beurs reçus par François Mitterand) ⁽¹³⁾. Le consensus médiatique et politique est total.

Le « mal des cités », la « crise de l'intégration » et la « perte des valeurs chez les jeunes »

Revenons à présent à la couverture médiatique générale des affaires de viols collectifs. Même si la majorité des articles de presse demeurent des présentations rapides de faits divers, reprenant généralement le contenu des dépêches de l'AFP, on peut relever d'abord que ces articles ne se résument plus à un simple récit des faits comme avant 2001, mais s'étendent sur leur caractère « odieux » (parfois avec moult détails sordides), ainsi que sur le « calvaire », la peur et la honte des victimes. Ensuite, à travers ces commentaires de l'actualité judiciaire (les procès pour viols collectifs), comme à travers une autre série d'articles qui se veulent cette fois des analyses de fond, les journalistes adoptent une posture morale et moralisatrice, ils dénoncent ce qu'ils pensent être un nouveau « phénomène de société ».

Observons d'abord quelques-uns des titres de ces articles ou de ces dossiers consacrés en partie ou en totalité aux viols collectifs (14).

- « *Viol collectif : la grande peur des cités* » (*Le Point*, 1^{er} décembre 2000)
- « *Les tournantes, ça existe* » (*Le Nouvel Observateur*, 25 janvier 2001)
- « *La spirale infernale de la 'tournante'* » (*Libération*, 9 mars 2001)
- « *Cités : le scandale des viols collectifs* » (*Le Monde*, 24 avril 2001)
- « *Viols collectifs : l'odieux rituel des 'tournantes'* » (*Le Figaro*, 2 mai 2001)
- « *L'école dangereuse pour les filles* » (*L'Express*, 3 mai 2001)
- « *L'humiliation des filles* » (*L'Express*, 21 juin 2001)
- « *Scène de viol en mineur* » (*L'Express*, 6 décembre 2001)
- « *Peur sur la ville* » (*Le Point*, 22 février 2002)
- « *La violence sexuelle atteint des proportions inquiétantes* » (*Le Parisien*, 23 février 2002)
- « *Adolescents violeurs : l'affaire de tous* » (*Le Parisien*, 23 mai 2002)
- « *La tyrannie pornographique* » (*Le Figaro*, 24 mai 2002)
- « *Le sexisme exacerbé des jeunes sans repères* » (*Le Figaro*, 21 juin 2002)
- « *Les territoires de la haine* » (*Le Figaro*, 12 novembre 2002)
- « *Tournantes : un aller simple pour l'enfer* » (*Le Progrès*, 25 novembre 2002)

À l'analyse du contenu de ces articles (et de bien d'autres encore), une image dominante se dégage de ce nouveau traitement médiatique. Le phénomène a d'abord un cadre social : les banlieues (et en particulier les banlieues parisiennes). Ensuite, il concerne une population bien ciblée : les jeunes d'origine étrangère. Une catégorie condense ces deux éléments : les « jeunes de cités ». Dans son édition du 24 avril 2001, le fameux quotidien *Le Monde* titre très clairement : « *Cités : le scandale des viols collectifs* » (15). De même, le *Journal de la Haute-Marne* consacre le 13 février 2001 un article aux « tournantes » qui commence par cette définition du phénomène : « *Les 'tournantes', ces viols collectifs d'adolescentes de 15 ou 16 ans, commis par des groupes de jeunes dans des cités de la banlieue parisienne préoccupent de plus en plus éducateurs et magistrats* ». Inévitablement, ce lieu (la banlieue) renvoie ensuite à ses habitants : ces jeunes sont « *issus de l'immigration* ». C'est ce qui ressort aussi aisément de la simple lecture des prénoms et noms des accusés dans

les procès les plus médiatisés, qui se déroulent aux tribunaux d'Évry en Essonne, de Bobigny en Seine-Saint-Denis et de Pontoise dans le Val-d'Oise. L'une des affaires les plus couvertes par les médias est exemple celle d'Argenteuil, dont le procès a lieu en septembre 2002, impliquant vingt accusés (dont deux filles), pratiquement tous d'origine maghrébine ou africaine. Soulignons à ce propos que ceci aussi révèle le parisiano-centrisme des journalistes, qui les amène à croire que la région parisienne constitue une sorte d'échantillon représentatif de toute la société française. Or, la région parisienne se distingue notamment par une très forte surreprésentation de la population étrangère et d'origine étrangère, qui est par ailleurs concentrée dans les quartiers pauvres de banlieue (16). En d'autres termes, si l'on prend comme point d'appui les affaires jugées dans les juridictions liées à ces quartiers, il n'est pas étonnant d'y rencontrer massivement les jeunes issus de l'immigration.

Dans cet ensemble d'articles, les tournantes sont décrites comme une pratique barbare qui se développerait depuis le milieu des années 1980 du fait de bandes de jeunes d'origine étrangère dont les noms ont défrayé la chronique francilienne (par exemple les « requins vicieux »). C'est ce qu'annonce l'AFP (24 avril 2001) dans une dépêche substantielle titrant sur « Les "tournantes" préoccupent de plus en plus éducateurs et magistrats ». C'est aussi ce qui était déjà suggéré dix ans plus tôt par *Le Monde* (19 juin 1990) rapportant le cas d'un viol collectif perpétré par des membres des « Black first » et des « Derniers salauds » dans un article titré « Un viol collectif en banlieue parisienne. Rituel "zoulou" ». Enfin, un dernier élément qui se dégage de ce traitement médiatique réside dans le caractère radical de l'opposition entre coupables et victimes. Il y a d'un côté les agresseurs dénués de toute morale, qui disent la victime consentante et la désignent comme une prostituée se retournant injustement contre eux, de l'autre les victimes martyrisées et terrorisées qui se taisent par honte et par crainte des représailles contre elles et contre leurs familles. Ce partage est aussi un partage des sexes : il y a d'un côté les garçons tout-puissants, de l'autre les filles dominées et apeurées. La référence constante à l'origine maghrébine ou noire africaine accentue encore ce clivage : c'est l'éducation dans ces sociétés qui est aussi en procès. Et parfois même c'est la religion musulmane.

L'amalgame : viols collectifs et Islam

Il n'est pas nécessaire d'aller chercher du côté de l'extrême droite pour trouver des propos faisant directement le lien entre les viols collectifs, les populations issues de l'immigration et l'Islam. Ces propos ont surgi de tous les côtés de l'échiquier politique et se sont banalisées. Le livre de Samira Bellil appelle par exemple ce commentaire dans le quotidien de gauche *Libération* : « C'est une histoire de viol collectif, de tournantes. Ce sont des mécanismes qui ne datent pas d'hier, une folie archaïque et misérable, sur fond de machisme, d'Islam, d'immigration et de parents déboussolés, déboussoleurs (17). » Or rien dans le livre de Samira Bellil ne concerne l'Islam.

Dans ce contexte, les dérives sont prévisibles. L'histoire suivante est une anecdote, mais très révélatrice. Le 5 juillet 2002, *Le Monde* publiait une « brève » insolite mais hautement significative dans le contexte. Le titre indique : « Au

Pakistan, la justice tribale ordonne un viol collectif en public ». Le contenu est celui-ci : « “J’ai touché leurs pieds, j’ai sangloté. Je leur ai dit que j’avais enseigné le Coran aux enfants du village, de ne pas me punir pour un crime que je n’ai pas commis. Mais ils ont déchiré mes vêtements et m’ont violé un par un”. À 18 ans, la vie de cette jeune femme de Meerwala, une localité du Pendjad pakistanais, s’est brisée sur une décision du conseil du village ». D’autres organes de presse reprendront l’information à partir de là. L’erreur et la déformation du sens consistera, s’agissant du Pakistan (pays majoritairement musulman), à glisser de la « justice tribale » de ce village vers l’Islam en général et à faire de cette histoire l’exemple de la domination barbare exercée par les musulmans sur les femmes. Les sites Internet et les mouvements politiques ouvertement xénophobes et islamophobes ne tarderont pas à faire le lien avec les viols collectifs dans les banlieues françaises, les mêmes causes produisant les mêmes effets.

Les journalistes diront pour leur défense qu’ils ne sont pour rien dans les utilisations racistes de l’information « neutre » qu’ils ont donnée. Or cette défense est contestable. Tout d’abord, dans le contexte intellectuel, social et politique du moment, cette information était-elle réellement « neutre » ? Si le débat public français n’avait pas été aussi sensible à la question des viols collectifs à ce moment là, cette information aurait-elle été jugée digne d’intérêt, c’est-à-dire sélectionnée parmi des centaines d’autres dépêches d’agences de presse relatant des événements internationaux ? Il est probable que non. Ensuite, lorsque l’on tente de déterminer la provenance de l’information initiale, on découvre rapidement qu’il s’agit au départ d’une série de dépêches de l’AFP mais que cet ensemble a été amputé à un double titre. Amputé premièrement de son explication : le viol collectif dont il est question n’a strictement rien à voir avec le phénomène alors dénoncé en France, il s’agit ici du résultat d’une vengeance, officialisée par la justice tribale, en réaction à l’offense (des rapports sexuels illicites) commise par le frère de la jeune fille violée sur une jeune fille d’une autre famille. Et cette vengeance s’inscrit dans la conception de l’honneur et les systèmes de vendetta propres aux sociétés traditionnelles. L’information est amputée ensuite dans ses répercussions au Pakistan. On pourrait en effet croire, à lire la brève du *Monde*, qu’il s’agit d’un événement jugé ordinaire au Pakistan. Or, cette affaire, qui a déclenché un véritable tollé médiatique dans ce pays, s’est conclue par la condamnation à mort de six personnes (18). Autant d’informations déterminantes pour l’interprétation des faits, mais qui n’ont guère été relayées par les médias.

Version dominante et exceptions dans le traitement médiatique

Si nous embrassons à présent du regard l’ensemble du traitement médiatique des affaires de viols collectifs durant les années 2001-2003, les affaires les plus médiatisées sont celles qui illustrent le mieux le paradigme établi dès le départ par le film et confirmées par le livre-témoignage, celles dans lesquelles les agresseurs sont les plus nombreux (la dizaine, voire davantage) et dans lesquelles les victimes sont non seulement violées mais aussi battues et humiliées de diverses manières.

Au cours de la dernière semaine du mois de septembre 2003, la quasi

totalité de la presse et des chaînes de télévision couvrent un procès pour viols en réunion au tribunal d'Évry, dans lequel sont accusés des jeunes hommes dont le nombre varie de 10 à 18 selon les médias concernés (certains journalistes confondent manifestement plusieurs procès évoqués dans les dépêches AFP de référence). Le caractère dramatique des faits est amplifié par le suicide du père d'une des victimes. Et l'indignation qui parcourt les articles est confortée par le fait que les faits se déroulaient au vu et su de tout le monde (un policier aurait déclaré à l'AFP qu'il paraîtrait que l'« on voyait les jeunes faire la queue devant les caves »). Soulignons à ce propos l'importance du lieu supposé de la plupart des viols collectifs – les caves – dans la représentation globale du phénomène. Lieu caché, lieu souterrain, lieu associé à l'obscurité et à la saleté, la cave évoque de surcroît l'enfermement, l'absence de secours, le danger, la violence, l'interdit. C'est le cloaque, un lieu qui fait peur à lui seul et charrie bien des fantasmes (19). Il ajoute à l'horreur dans la représentation médiatique des viols collectifs.

À côté de cette image archi-dominante dans l'ensemble des médias français (et qui sera également reprise parfois à l'étranger (20)), certains articles de presse sont amenés à couvrir des affaires révélant un autre visage du phénomène des viols collectifs et suggérant d'autres interprétations. Le fait est rare mais nous en avons trouvé au moins deux exemples qu'il convient de rapporter et à propos desquels il importe de souligner à nouveau qu'ils n'ont pas lieu en région parisienne, ne mettent pas en scène des « jeunes de cités » et, du coup, ne mobilisent pas les mêmes cadres interprétatifs.

Le premier est un article de *L'Express*, daté du 6 décembre 2001. « On croyait ces histoires de tournantes réservées aux banlieues parisiennes » indique l'encadré de la première page ; c'est « une histoire édifiante à laquelle personne ne veut croire » annonce le sous-titre de l'article. Il s'agit en effet d'un tout autre contexte : les faits se déroulent dans l'agglomération de Perpignan, dans un « village dans la ville », qui compte 8 000 habitants, « assemblage de pavillons individuels, de petits commerces et de résidence "à taille humaine" ». La famille est décrite comme « bien intégrée socialement », les parents comme « des personnes équilibrées ». La jeunesse des protagonistes frappe l'esprit : la victime est une fillette de onze ans, les auteurs des garçons de douze à seize ans. L'autre fait marquant est l'absence de toute solidarité envers la victime. Le partage des sexes éclate ici totalement. Les autres filles du collège décrivent elles-mêmes la victime comme une « pute » qui voulait jouer les grandes et s'habillait de façon indécente pour aguicher les garçons plus âgés. Le proviseur du collège dit aussi : « c'est vrai qu'elle faisait plus que son âge et qu'on lui disait parfois d'aller se rhabiller, mais de là à la traiter d'allumeuse ». Chez tous les adultes, c'est la « consternation ». Ainsi, conclut l'article, c'est « le procès d'une société qui ne reconnaît plus ses enfants » qui va débiter.

Le second exemple est un article du *Nouvel Observateur*, daté de la semaine du 28 février 2002. L'article est intitulé « A Roubaix, la tournante de la misère », et le chapeau annonce : « Pendant plusieurs mois, des adolescents ont abusé de Sarah, 13 ans, et monnayé son calvaire. Enquête sur un monde où tous les repères ont disparu ». L'analyse consiste ici à relier la violence des adolescents, son absence de conceptualisation et de reconnaissance de la part des protagonistes, la misère économique, sanitaire et psychologique

de leur cadre de vie, les carences d'éducation et de socialisation parentales ainsi que les contradictions entre ces conditions de vie d'une part, la société de consommation et de désir d'autre part. Les interviewés ne sont plus des policiers et des magistrats mais des éducateurs et des médecins. C'est, à notre connaissance, le seul article de presse qui insiste réellement sur le contexte économique et sociale et s'émancipe de la moralisation et du manichéisme, remarquant du reste en conclusion que « c'est étrange à dire, mais les bourreaux sont aussi parfois des victimes ».

II. Une réalité socio-historique très éloignée de la représentation médiatique

Dans cette seconde partie, nous rappellerons d'abord l'ancienneté de la problématique des viols collectifs, y compris comme peur collective. Ensuite, nous discuterons de l'évolution du phénomène dans la période contemporaine, à partir des statistiques existantes. Enfin, nous livrerons quelques résultats de notre recherche à partir d'un échantillon d'affaires de viols collectifs jugées dans la région parisienne.

D'une panique morale à l'autre

L'existence de viols collectifs perpétrés par des groupes de jeunes hommes est très ancienne. Elle est attestée par exemple dans les milieux estudiantins de nombreuses villes européennes à la fin du Moyen Âge (GONTHIER, 1992). Mais il serait trop long ici d'en explorer le contexte. Nous nous concentrerons plutôt sur la France et sur la période contemporaine, en particulier le dernier demi-siècle. En effet, dès le début des années 1960, l'on peut y observer à la fois la « découverte » des viols collectifs et leur investigation criminologique.

Parmi de nombreux articles de presse, citons celui-ci : « Le bilan du premier semestre 1966 – une soixantaine de procès – révèle une nouvelle poussée du fléau ». Suit une description sommaire du phénomène : « Un garçon drague, 'lève' une fille. Généralement dans une fête foraine, un club de jeunes. Il offre le déplacement motorisé vers un second lieu de plaisir. Parfois, c'est sa petite amie qu'il immole ainsi à la bande. Dans un square, un bois. Dans une résidence secondaire de banlieue. Le plus souvent, une cave d'un grand ensemble. [...] Les violences qui suivent confondent. Tantôt l'acte se déroule en communauté, tantôt la bande fait passer isolément chaque partenaire près de la victime. Les voyeurs se dissimulent aux alentours. Presque toujours les scènes sont enregistrées au magnétophone. Fréquemment, l'avilissement de la 'bécasse', du 'boudin', termes employés par les jeunes crapules, s'accompagne de véritables tortures » (21).

Cette inquiétude est également partagée à l'époque par la magistrature. Ainsi Paul Crespy, juge au tribunal de la Seine, écrivait-il : « En face de la généralisation rapide, de l'épidémie de viols en réunion dans la région parisienne, nous juges, nous ne comprenons pas. Nous sommes déconcertés, à la recherche des facteurs qui engendrent ce nouveau délit, nous voudrions savoir quel type de population il concerne. Quelle est la mentalité de cette population et la façon de l'approcher ? » (CRESPY, 1965, p.846). Le problème se posait assez massivement puisque, selon ses propres calculs, le tribunal pour

enfants de Paris et le tribunal de grande instance de la Seine jugeaient à l'époque environ 70 affaires de viol en réunion par an, impliquant une population de 250 accusés, à quoi il fallait ajouter les viols en réunion jugés en cour d'assises mais que, hélas, il ne chiffrait pas.

Ainsi la question des viols collectifs est-elle tout sauf nouvelle dans l'histoire de la délinquance juvénile et de ses représentations. Dans les années 1960, ces phénomènes font également l'objet de recherches notamment au centre de Vaucresson – un centre de recherches sur la délinquance juvénile lié à l'école de formation des éducateurs de la justice et que dirigeait Henri Michard. Dans un ouvrage de synthèse, ce dernier résume ce que l'on savait à l'époque. Il insiste d'abord sur le caractère collectif fréquent des pratiques délinquantes juvéniles, « en liaison étroite avec les concentrations urbaines » (MICHARD, 1973, p. 22*sqq*). Il examine ensuite la vie en groupe et le phénomène des bandes, avant de détailler certaines conduites dont le viol en réunion : « depuis une quinzaine d'années, les 'viols' commis en groupe ont attiré l'attention, et le fait que des vocables spéciaux aient été créés pour désigner ce type de conduite est significatif de sa spécificité et de l'importance qu'y attache la conscience collective : le 'barlu' ou le 'montage de galère' à Lyon, le 'rodéo' à Toulouse, le 'complot' à Bordeaux ». Michard tente ensuite de caractériser les faits : « Le scénario est relativement stéréotypé. Il se déroule en deux temps. En un premier temps, il y a recherche et 'accrochage' de la victime, par des procédés divers [...]. En un deuxième temps, la fille est emmenée dans un lieu solitaire ; bois, terrain vague, garage, cave, appartement inoccupé. Elle est contrainte d'avoir des rapports avec chaque garçon devant l'ensemble de la bande ». Michard précise qu'il s'agit généralement de petits groupes, de 3 à 6 garçons, âgés généralement de 18 à 20 ans, avec parfois des plus petits. La plupart sont scolarisés, en apprentissage ou en emploi. Mais ils ont souvent des problèmes familiaux. Enfin, une partie d'entre eux ont déjà un passé judiciaire, mais qui n'est pas un passé d'agresseur sexuel. Certains de ces jeunes ont par ailleurs une petite amie. Autrement dit, il s'agit d'une pratique collective spécifique, sur laquelle on ne saurait plaquer les explications psychopathologiques en vigueur pour les autres agresseurs sexuels. Michard évoquait la dimension initiatique du viol collectif constatant que, pour la plupart de ces jeunes, c'était la première expérience sexuelle. Il concluait même que, « dans cette perspective, le viol en réunion pourrait être considéré comme un processus pathologique permettant de franchir une étape normale de la socialisation ». L'usage de l'alcool et surtout la pression de conformisme du groupe (ne pas se « dégonfler » et « perdre la face » devant les autres) feraient souvent le reste. Une autre recherche menée au Service d'Études Criminologiques et Pénales (ancêtre du CESDIP) aboutira à des résultats comparables (ROBERT, LAMBERT, FAUGERON, 1976).

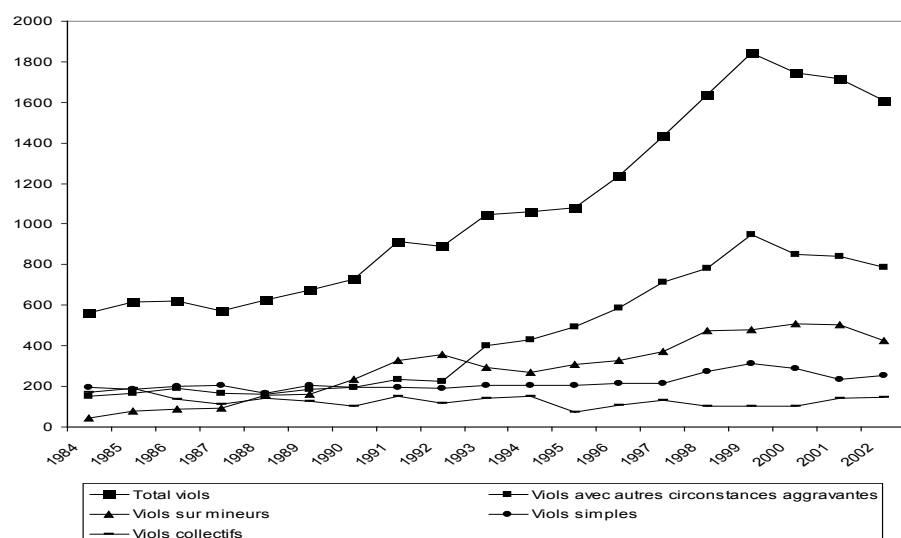
La question de la mesure statistique

La statistique judiciaire ne distinguant la catégorie de viols en réunion de l'ensemble des viols que depuis 1984, on ne dispose malheureusement pas d'une série homogène depuis les années 1960. De plus, la statistique judiciaire ne précise pas le nombre de personnes condamnées pour des faits délictuels d'agressions sexuelles en réunion ⁽²²⁾. Or l'on sait que la question

de la répartition entre faits criminels et faits délictuels (et le rôle de la pratique de correctionnalisation) est particulièrement sensible en matière d'infractions sexuelles (BORDEAUX, HAZO, LORVELLEC, 1990). Enfin, de manière générale, en matière de viol, les années 1970 et 1980 ont été le théâtre de changements importants dans les représentations sociales, dans les pratiques judiciaires et dans le code pénal avec la loi du 23 décembre 1980 (VIGARELLO, 1998). Pour toutes ces raisons, les comparaisons rigoureuses sur le dernier demi-siècle sont impossibles.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Quelles sources statistiques peut-on mobiliser ? Dans le débat public, les chiffres généralement présentés sont les statistiques administratives, commentées le plus souvent sans précautions. En l'espèce, la plupart des journalistes utilisent les statistiques de police et de gendarmerie, dans leur rubrique « Viols commis sur mineurs », indiquant par exemple que 1 044 mineurs ont été mis en cause sous ce chef pour l'année 2000. Or la statistique policière ne précise pas s'il s'agit de viols individuels ou collectifs. Présenter ce chiffre comme une mesure des viols collectifs constitue donc une erreur, d'autant plus importante à signaler que les viols individuels relèvent d'une autre logique que celle des viols collectifs et impliquent souvent l'entourage familial de la victime (23). Par contre, la statistique judiciaire distingue bien les viols en réunion des « viols (simples) sur mineurs de 15 ans », indiquant un écart de 1 à 3 (145 condamnations pour les premiers, contre 427 – dont 9 femmes – pour les seconds, en 2002). Ainsi, une fois n'est pas coutume, *la seule statistique mobilisable sur les viols collectifs est la statistique judiciaire, plus précisément celle qui donne le nombre et la nature des condamnations pour « viols en réunion » (désormais appelés dans cette série « viols commis par plusieurs personnes »).*

Graphique 3 : évolution des condamnations pour les différentes catégories de viols de 1984 à 2002



Source : Ministère de la Justice (série « Les condamnés »)

Quelle lecture faire de ces données ? Précisons qu'au terme de l'article 222-24 du code pénal, il existe 7 circonstances aggravantes de viol et que la statistique judiciaire n'en distingue que 4 sur toute la durée (et 5 depuis 1997 (24)). Dans la catégorie de « viols commis avec circonstances aggravantes » se cache donc un pluriel qui introduit un aléa incontournable. La rupture de la série des viols en réunion visible pour l'année 1995 constitue un indice de cet aléa dans le partage des différentes circonstances aggravantes qui peuvent en effet se cumuler et être réparties de façon variable (au sein des crimes mais aussi entre crimes et délits) selon la conjoncture et les décisions d'orientation des affaires prises par les parquets (25). Le même raisonnement invite du reste à prendre avec prudence l'augmentation subite enregistrée à partir de 2001. En plein contexte médiatique de panique morale sur les « tournantes », et alors que le volume global des condamnations pour viol est au contraire en recul, il est là aussi possible que cette rupture traduise des transferts entre catégories juridiques et, au bout du compte, statistiques.

Quelles conclusions tendancielle (26) peut-on tirer en définitive de ces données et de ces éléments critiques d'interprétation ? L'idée selon laquelle les viols collectifs constitueraient un phénomène en augmentation continue dans la société française n'est pas vérifiée. Le constat est celui d'une stabilité. Cette dernière est d'autant plus remarquable que, par ailleurs, la société française a opéré une véritable mutation dans son rapport à la violence sexuelle au cours des trente dernières années, encourageant socialement et pénalement la dénonciation de pratiques jadis considérées comme bien moins graves et relatives à des lieux de la vie sociale (la famille, l'institution scolaire, les associations encadrant la jeunesse, l'Église) dans lesquels la justice pénétrait peu. Cette mutation se traduit dans l'envolée de tous les types de condamnations pour crimes sexuels dans la statistique judiciaire à partir des années 1980, à l'exception précisément des viols en réunion. Enfin, le seul indice fourni par les enquêtes de victimation (en l'occurrence l'enquête nationale sur les violences faites aux femmes) dément lui aussi l'idée d'augmentation dans le temps (JASPARD *et al.*, 2003, 220). Dès lors, *le plus raisonnable est de conclure sur l'hypothèse d'un phénomène dont le poids social est globalement stable sur les vingt dernières années.*

Différents processus psychosociaux à l'œuvre

Quels comportements sont jugés de nos jours derrière les catégories juridiques de viol et d'agression sexuelle « commis par plusieurs personnes » ? Notre matériel empirique (la vingtaine de dossiers judiciaires recueillis dans deux juridictions d'un département de la région parisienne, complétée par une revue de presse) ne constitue pas un échantillon représentatif de la France entière (peut-être même pas de toute la région parisienne), ni une population suffisamment importante pour autoriser une quantification. Cependant, il est suffisamment étendu et varié pour mettre en évidence une pluralité de processus psychosociaux. Précisons enfin que si l'un de ces processus joue généralement un rôle dominant dans une histoire, plusieurs d'entre eux sont souvent mêlés.

- **La personnalité du violeur.** Mentionnons d'abord, parce que nous l'avons rencontré (et que cela illustre aussi le problème de la porosité des sous-catégories juridiques et statistiques évoqué au chapitre précédent), le cas des affaires jugées comme viols collectifs mais qui sont en réalité des viols individuels impliquant des complices plus ou moins passifs. Dans ce type d'affaires, la *personnalité* perturbée de l'auteur du viol (son rapport personnel pathologique aux femmes) semble déterminante pour comprendre l'histoire du fait criminel.

- **L'affirmation virile collective et l'initiation sexuelle.** Ce type de processus correspond *en partie* à la représentation médiatique des « tournantes » au sens où, dans la plupart des affaires correspondantes, les auteurs sont nombreux, jeunes, habitant les quartiers pauvres de la banlieue parisienne, issus de familles nombreuses, sans diplôme ou munis d'un simple CAP, majoritairement « issus de l'immigration », souvent connus de la police et de la justice pour des infractions autres que sexuelles (vols, outrages, stupéfiantes). Ces jeunes tentent de s'approprier durablement les services sexuels d'une jeune fille de leur entourage, qui a déjà eu des relations sexuelles avec au moins un des membres du groupe, ce dernier l'ayant ensuite « partagée » avec les autres, la victime se taisant dans un premier temps, par honte, par culpabilité, par peur des représailles, parfois aussi parce que, pas plus que certains auteurs, elle n'a conscience de la gravité de la situation. Dans ce premier type, la *dimension de groupe* est primordiale, le viol collectif remplit *une fonction d'initiation sexuelle et d'affirmation masculine virile* pour les individus qui le composent. Dans le cas des bandes proprement dites, il est aussi *un événement catalyseur pour le groupe* qui peut éprouver à cette occasion sa cohésion voire sa hiérarchie interne. Cela étant, c'est sans doute ce processus qui sous-tend le plus classiquement les viols collectifs du point de vue historique (27) et qui peut se rencontrer dans les milieux sociaux les plus variés dès lors que des groupes de jeunes hommes s'y structurent autour de conduites régies par l'affirmation de leur virilité (28). Dans le département de la région parisienne étudié, la justice le rencontre essentiellement dans les quartiers populaires où les processus de formation des bandes d'adolescents sont très prégnants. Elle n'a toutefois peut-être pas connaissance de comportements plus rares mais comparables dans d'autres milieux sociaux.

- **La domination violente et quotidienne.** Introduisons ce type de processus par un dossier judiciaire à ce point éloigné des représentations sociales que la victime se trouve être un homme et non une femme. Le contexte est celui d'un groupe de marginaux d'âge mûr cohabitant dans un logement social. Tous ont des parcours familiaux, scolaires et sociaux très perturbés, sont en mauvaise santé physique et mentale et sont alcooliques. La victime est l'un d'entre eux, débile léger, devenu progressivement le souffre-douleur d'un petit groupe dominé par un homme violent, épileptique et qualifié par les psychiatres de « psychopathe ». Ce cas d'espèce est inédit, mais le mécanisme général qu'il suggère l'est moins. Il s'agit d'un type de viols survenant dans *des situations de huis clos mettant en scène des victimes (hommes ou femmes) prisonnières dans la vie quotidienne de modes relationnels potentiellement violents, de rapports de domination structurés et de rôles ou de statuts très dévalorisés*. La vie carcérale

en fournit d'autres exemples, mettant aux prises des détenus entre eux. Mais elle suggère aussi des situations dans lesquelles une détenue est victime de surveillants qui détiennent et abusent de leur pouvoir légal de contrainte et de représailles à son encontre (29). On peut sans doute aussi ranger dans cette catégorie des affaires comme celles impliquant des policiers ayant réellement pris l'habitude de violer des prostituées d'ordinaire contraintes au silence par peur d'une poursuite pour racolage ou d'une procédure d'expulsion dans le cas des étrangères en situation irrégulière (30).

- **Le rite de passage.** Voici un processus de nouveau très éloigné des représentations sociales. Illustrons-le par un dossier judiciaire révélant une pratique violente de bizutage dans l'internat d'un lycée agricole. Avec la complicité active du surveillant (voire à son incitation), des adolescents y étaient régulièrement victimes de sodomie à l'aide d'un manche à balai, au vu et au su de nombreux élèves qui n'osaient pas intervenir et avaient largement intériorisé la « normalité » de cette pratique. Ce genre de situation amène à distinguer *un type ritualisé de violences sexuelles collectives*, une forme de rite de passage.

- **Le cynisme des prédateurs.** Ce processus caractérise des viols qui n'auront lieu qu'une fois car ils résultent de la rencontre fortuite entre des personnes dont le degré de connaissance est faible voire nul. C'est par exemple cette situation au cours de laquelle une jeune fille pressée de prendre le dernier train du soir accepte imprudemment de monter dans une voiture avec les deux jeunes hommes qui se proposent de lui rendre service en l'accompagnant à la gare. En chemin, ils s'arrêtent dans un lieu soustrait au regard d'autrui et la violent avant de la laisser s'en aller comme si de rien n'était. Dans ce type d'affaires, les auteurs sont généralement *des délinquants d'habitude qui agissent de concert, de sang froid et au besoin avec violence, en profitant d'une opportunité*.

- **La réduction prostitutionnelle.** Il s'agit là aussi de viols commis de façon ponctuelle mais du fait d'une situation particulièrement propice en raison de la personnalité et de l'attitude de la victime, et dans une logique de groupe qui diffère en partie de celle évoquée au type précédent. Il s'agit ici d'individus plus âgés, qui ne forment pas un collectif intégré comparable aux bandes de grands adolescents de certains des types précédents, qui ne recherchent pas une initiation sexuelle, ni une affirmation dans un groupe, mais *utilisent par la contrainte une opportunité de relation sexuelle comparable à leurs yeux au recours occasionnel à la prostitution*. La victime n'est pas ici une inconnue mais au contraire une personne pouvant dans une certaine mesure donner prise au discours auto-déculpabilisant des auteurs la considérant comme une fille « facile » et peu respectable, au regard de son comportement dans la situation et de sa réputation antérieure. D'autres affaires impliquant des policiers sur des prostituées illustrent aussi ce processus (31).

- **La punition.** Un dernier processus mérite d'être distingué, très différent des précédents en ce que sa motivation principale est la vengeance. Le viol constitue ici une *punition*, exécutée par des hommes mais pouvant avoir

été ordonné par une femme, en représailles d'une faute antérieure imputée à la victime par l'ordonnateur.

Pour conclure

L'étude de la panique morale sur les viols collectifs illustre l'existence d'une peur collective plus large dans la société française contemporaine, la peur des jeunes « issus de l'immigration » habitant les « banlieues », qui conduit sans doute à une xénophobie croissante dans la population française (MUCCHIELLI, 2006). Mais elle contribue aussi à l'analyse du fonctionnement des médias (LEMIEUX, 1999 ; NEVEU, 2004). L'étude souligne notamment leur attirance ancienne et constante pour les faits divers violents, leur moralisme croissant et la recherche des « scandales », leur conformisme et leur participation centrale à la construction d'une « opinion générale » à un (très court) moment donné, leur dépendance vis-à-vis des sources de l'information dont ils ne sont pas les producteurs, leur caractère influençable par les lobbies et les entreprises de marketing politique les plus divers.

Notas

¹. Pour une analyse plus complète, voir Mucchielli, 2005.

². Entretien avec F. Genestal (septembre 2001) disponible sur le site Internet : www.commeaucinema.com

³. F. Chambon, La Squale, une fiction militante pour alerter l'opinion, *Le Monde*, 29 novembre 2000.

⁴. E. Lanez, Viol collectif : la grande peur des cités, *Le Point*, 1^{er} décembre 2000.

⁵. *Ibid.*, 104.

⁶. *Le Nouvel Observateur*, 25 janvier 2001.

⁷. C. Chartier, Cités : l'humiliation des filles, *L'Express*, 21 juin 2001.

⁸. B. Barthe, La Squale. Un point de vue féminin sur le monde des cités, *L'Humanité*, 2 décembre 2000.

⁹. E. Pelletier, L. Albert, C. Bodet, Ados : la spirale de l'ultraviolence, *L'Express*, 7 décembre 2000.

¹⁰. Samira Bellil est décédée en 2004 des suites d'un cancer de l'estomac (*Le Monde*, 9 septembre 2004).

¹¹ Interview de S. Bellil (21 mai 2003) disponible sur le site Internet <http://chiennesdegarde.org>

¹² Voir par exemple l'entretien avec S. Bellil dans le quotidien communiste *L'Humanité* (22 octobre 2002), pourtant l'un des quotidiens les plus critiques dans le débat sur « la violence » et « l'insécurité ». Le chapeau de l'article écrit : « Honte, culpabilité, humiliation, la jeune femme brisée, à l'âge de vingt-neuf ans, la loi du silence. Après une longue thérapie, elle décrit la violence sexuelle qui s'est banalisée dans les cités dites « sensibles » ».

¹³ M. Toumit, *Le Monde*, 8 mars 2003. Une analyse plus complète de l'impact politique de ce mouvement dans Benabdessadok (2004, 64-66).

¹⁴ Notre investigation est centrée sur la presse, quotidienne ou hebdomadaire. Compte tenu de l'importance croissante d'Internet, nous avons inclus aussi de nombreux supports électroniques.

¹⁵ L'usage du titre général illustre bien en soi une dérive sensationnaliste et ses effets. Ainsi, à l'intérieur de la page du *Monde*, l'on trouve plusieurs articles du même auteur (F. Chambon) dont l'un est consacré à un procès en cours à Besançon dans un contexte qui n'a pas grand-chose à voir avec les quartiers « sensibles » de la région parisienne et

qui conclut à la nécessité de poser le problème dans un tout autre cadre interprétatif.

¹⁶ Au recensement de 1990, 19,4 % de la population française métropolitaine résidait dans la région Île-de-France, mais la proportion était double (38,5 %) parmi les étrangers (Iaurif-Insee, 1991-1992, vol. 2, 70). Au recensement de 1999, tandis que le poids des franciliens dans l'ensemble de la population française métropolitaine a baissé (18,7 %), la part des étrangers résidant dans cette région a encore augmenté pour atteindre 40 %.

¹⁷ L. Le Vaillant, « Tourner la page », *Libération*, 7 octobre 2002.

¹⁸ Voir les dépêches AFP des 3, 5, 6 et 7 juillet, du 31 août et des 3 et 5 septembre 2002.

¹⁹ Pour les jeunes concernés, les caves sont naturellement tout autre chose : un lieu de sociabilité masculine électif où l'on se retrouve avant tout pour fumer, discuter, écouter de la musique et regarder la télévision, protégé des regards de l'espace public et des familles (Vaissière, 2002, 40-42).

²⁰ Ainsi, le célèbre magazine anglais *Time* publie le 2 décembre 2002 un article intitulé « Sisters in Hell » qui constitue un condensé du débat médiatique français. Son point de départ est le livre de S. Bellil, situé dans un contexte catastrophiste (« depuis 1999, les viols dans les banlieues ont augmenté de 15 à 20 % chaque année »), illustré par l'affaire la plus médiatique (l'affaire d'Argenteuil), expliqué par le fait que les jeunes issus de l'immigration ne supporteraient pas l'émancipation des jeunes filles et appuyé par des citations de Malek Boutih (*SOS racisme*) et de Fadela Amara (*Ni putes ni soumises*). Le constat n'est pas très différent à la lecture du *New York Times* du 23 octobre 2003 où l'on explique également que « le phénomène des viols collectifs en France est devenu banal » et qu'il concerne les immigrés musulmans.

²¹ P. Accoce, Le syndrome du « barlu », *L'Express*, 12 septembre 1966.

²² La statistique judiciaire indique le nombre de personnes condamnées pour des délits d'agressions sexuelles avec circonstances aggravantes, mais le fait d'agir en réunion n'est qu'une circonstance aggravante parmi d'autres, hélas non isolée.

²³ N'oublions pas que ce millier de mineurs poursuivis par la police ne représente que 30 % de l'ensemble des personnes de sexe masculin mises en cause pour viols sur mineurs. 70 % sont des majeurs.

²⁴ Il s'agit de la circonstance aggravante de viol « commis par un ascendant légitime, naturel ou adoptif, ou par toute autre personne ayant autorité sur la victime », manifestement introduite pour évaluer la part des incestes.

²⁵ Ainsi, en 1995 (soit l'année suivant l'entrée en vigueur du nouveau code pénal), la statistique judiciaire indique 74 condamnations pour viols en réunion contre 153 l'année précédente, puis se rapprochera de son niveau antérieur dans les années suivantes. Et, en cette même année 1995, la statistique enregistre une hausse brutale des délits d'agressions sexuelles avec circonstances aggravantes.

²⁶ S'agissant d'un très petit nombre de cas, on n'accordera pas d'importance aux variations annuelles du phénomène. Il suffit en effet d'une ou deux affaires locales aboutissant à la condamnation d'une dizaine de personnes pour faire varier fortement le chiffre national d'une année sur l'autre.

²⁷ Cf. le travail toujours valide de Robert, Lascoumes (1973) et la thèse d'Esterle-Hedibel (1997).

²⁸ C'est le cas aux États-Unis avec les viols collectifs commis dans le cadre des soirées organisées par les « fraternités étudiantes » sur certains campus (Sanday, 1990). En France, la presse fait parfois écho à des affaires impliquant aussi de jeunes militaires, récemment même de jeunes pompiers (voir par ex. *Le Monde* et *Libération* du 28 juillet 2004).

²⁹ Voir par ex. *Libération*, 17 et 18 février 2003.

³⁰ . Voir par ex. *Le Monde* et *Libération* du 13 décembre 2003.

³¹ Voir par exemple S. Naour, *Libération*, 15 janvier 2001.

Bibliographie

BELLIL, S. *Dans l'enfer des tournantes*, Paris, Denoël. 2002.

BENABDESSADOK C. « Ni putes ni soumises » : de la marche à l'université d'automne, *Hommes et Migrations*, 1248, 2004, p. 64-66.

BORDEAUX M., HAZO B., LORVELLEC S. *Qualifié viol*, Paris/Genève, Médiens Klincksieck, Médecine et Hygiène, 1990.

CRESPY, P. L'aspect sociologique du viol commis en réunion, *Revue de sciences criminelles et de droit pénal comparé*, 846, 1965.

ESTERLE-HEDIBEL, M. *La bande, le risque et l'accident*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GONTHIER, N. *Cris de haine et rites d'unité. La violence dans les villes, XIII^e-XVI^e siècles*. Bruxelles : Brépols, 1992.

GOODE, E., BEN-YEHUDA, N. *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*. Cambridge & Oxford : Blackwell, 1994.

JASPARD, M. *et al. Les violences envers les femmes en France. Une enquête nationale*. Paris : La Documentation Française, 2003.

LEMIEUX, C. *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*. Paris : Métailié, 1999.

MICHARD, H. *La délinquance des jeunes en France*. Paris : La Documentation française, 1973.

MUCCHIELLI, L. *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français*. Paris : La Découverte, 2^{ème} éd, 2002.

MUCCHIELLI, L. *Le « scandale des tournantes ». Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*. Paris : La Découverte, 2005.

MUCCHIELLI, L. « La violence des jeunes » : peur collective et paniques morales au tournant du XX^e et du XXI^e siècles. In : LEVY R., MUCCHIELLI L., ZAUBERMAN R., dir., *Crime et insécurité : un demi-siècle de bouleversements. Mélanges pour et avec Philippe Robert*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 195-223.

NEVEU E., 2004, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte.

ROBERT, Ph., LAMBERT, T., FAUGERON, C. *Image du viol collectif et reconstruction d'objet*. Paris-Genève : Masson-Médecine & Hygiène, 1976.

ROBERT, Ph., LASCOUMES, P. *Les bandes de jeunes. Une théorie de la ségrégation*. Paris : Éditions Ouvrières, 1973.

SANDAY, P. *Fraternity Gang Rape : Sex, Brotherhood and Privilege on Campus*. New York: New York University Press, 1990.

VAISSIERE, C. Les sociabilités adolescentes dans les quartiers difficiles, *VEI Enjeux*, 128, 2002, p. 40-42.

VIGARELLO, G. *Histoire du viol. XVIè-XXè siècles*. Paris : Seuil, 1998.

Les habitants des quartiers, entre peur et solidarité

Éric Marlière

Doutor em sociologia. Pesquisador associado aos laboratórios do CESDIP (CNRS/Ministère de la Justice/UVSQ) e do CERAL (Université Paris Nord). Autor do livro *Jeunes en cité. Diversité des trajectoires ou destin commun ?* (Paris : L'Harmattan, 2005) e de artigos como « Le sentiment d'injustice chez les jeunes d'une cité H.L.M. » (<http://sejed.revues.org/document208.html>).

Resumo

Tendo como foco as transformações sociais que provocaram a decadência dos chamados “subúrbios vermelhos” e a desindustrialização, este texto estuda as percepções dos habitantes (jovens ou não) de uma antiga cidade operária que parece paralisada pela crise econômica, pela precarização e o desespero dos assalariados ou o temor das mães com o futuro de seus filhos. Os trabalhos sociológicos pós-conflitos de 2005 mostram o quadro sócio-econômico degradado, descrédito na república, os conflitos “minorias”/polícia tentando ao mesmo tempo interpretar as razões da cólera sem poder explicar a “passagem para o ato” e restituir as motivações “reais” dos conflituosos.

Palavras-chave: transformações sociais, periferia, conflitos, solidariedade

Abstract

While being interested in the social transformations which caused decadence of the “red suburbs” and the disindustrialization, this text is interested in perceptions of the inhabitants of an old working city (young people or not) which seems paralysed by the economic crisis, the precarisation, the despair of paid or the fear of the mothers for the future of their children. Sociological works post-riots shows the degraded framework socio-economic, the conflicts “minorities”/police force while trying to interpret the reasons of anger without being able to explain for as much the “passage to the act” and to restore the “real” motivations of therioters.

Keywords: social transformations, periferia, conflicts,

Résumé

En s'intéressant aux transformations sociales qui ont provoqué le délitement des « banlieues rouges » et la désindustrialisation, ce text est intéressé aux perceptions des habitants d'une ancienne cité ouvrière (jeunes ou pas) qui semble paralysée par la crise économique, la précarisation, le désespoir des salariés ou la crainte des mères pour l'avenir de leur progéniture. Les travaux sociologiques post-émeutes montrent bien le cadre socio-économiques dégradé, le délitement de la république, les conflits « minorités »/police tout en essayant d'interpréter les raisons de la colère sans pouvoir expliquer pour autant le « passage à l'acte » et restituer les motivations « réelles » des émeutiers.

Mots-cléf: transformations sociales, banlieues, conflits, solidarité

Introduction

En partant d'une enquête ethnographique d'une ancienne " banlieue rouge " proche de Paris, nous nous sommes intéressés d'une part à la décomposition du monde ouvrier et du système social qui l'accompagnait, puis aux trajectoires des enfants d'ouvriers et d'immigrés qui ne peuvent plus devenir ouvriers, d'autre part. Les mutations récentes connues dans ce quartier pourraient ainsi se résumer au passage de l'ère ouvrière à une société post-industrielle, transition qui remet en cause en quelque sorte " l'existence " des populations ouvrières et immigrées qui y vivent.

Ces mutations ne sont pas sans incidences du point de vue des populations ouvrières qui se sentent menacées par la désindustrialisation et la volonté de " mixité sociale ". Depuis l'entre-deux-guerres, la population ouvrière s'est installée dans cette proche banlieue de Paris avec l'arrivée massive d'entreprises et d'usines⁽¹⁾. Au début des années 1980, les " banlieues rouges " s'étiolent à l'image de notre quartier confronté à la désindustrialisation et à la " crise " : ce quartier est le deuxième de France à être passé sous l'égide des politiques de la ville, après celui bien plus célèbre des Minguettes dans la banlieue lyonnaise. Cela étant, ce quartier connaît une accalmie certaine depuis le milieu des années 90 et n'a guère été touché par la dernière grande émeute alors qu'il possède les mêmes caractéristiques sociales que ceux de Clichy-sous-Bois. Nous nous intéresserons au point de vue des parents et des jeunes sur les émeutes de novembre 2005⁽²⁾. Puis nous essaierons de comprendre pourquoi il existe aujourd'hui un fort sentiment d'injustice parmi les habitants des quartiers.

I / Bref retour historique

La question du territoire apparaît centrale dans l'appréhension des modes de sociabilité des " jeunes de cité " ⁽³⁾. Ainsi, la notion de territorialité y est utilisée en tant que support des pratiques culturelles et de manifestations symboliques qui animent ces jeunes dans leur espace résidentiel. Enfants d'ouvriers et d'immigrés, les jeunes observés pour les besoins de l'enquête ont développé des rapports sociaux spécifiques au carrefour d'un syncrétisme d'influences culturelles : traditions " ruralo-maghrébines ", présence d'un islam urbain et individuel, persistance de vestiges culturels ouvriers, manifestation d'une " culture de rue ", influence de la socialisation scolaire (notamment pour les diplômés), intériorisation des normes de la culture du pays d'accueil, intérêt prépondérant pour les médias hollywoodiens et la société dite de consommation. Loin d'être " anomiques ", les pratiques territoriales de ces jeunes sont donc fixées par des règles empruntées à l'islam et régies par des codes culturels communs qui leur sont propres, et qui explique dans nos travaux la présence du concept de " cadre primaire " utilisée par Goffman. Ces modes de vie qui leur sont spécifiques – notamment en ce qui concerne l'héritage arabo-musulman – ont façonné en eux une manière de vivre mais également des schèmes d'interprétation du monde dans lequel ils évoluent. Ceci explique d'une certaine manière l'hostilité qui les anime face aux associations de quartier, la police ou encore la municipalité, même si l'importance de l'histoire sociale locale est déterminante dans leur construction identitaire :

1 / Une dizaine de jeunes dans la cité étudiée au cours des années 1970 et 1980 sont fichés au grand banditisme, élément qui explique les rapports tendus et conflictuels avec la police ;

2 / Au début des années 1980, suite à la mise en place des DSQ, le quartier connaîtra un important développement d'associations et d'institutions chargées de s'occuper de la jeunesse. Mais le tissu associatif à la fin des années 1980 va vite s'essouffler en raison de détournement politique ou de malversations individuelles ;

3/ La première guerre du Golfe et la construction de l'image médiatique et policière des " jeunes issus de l'immigration " comme étant des alliés objectifs de Saddam Hussein en 1991 ;

4 / L'apparition de l'Islam à la fin des années 1980 et les arrestations de certains " barbus " dans le quartier en 1995 ;

5 / La transformation urbanistique ainsi que la rénovation de la cité remettent en cause la présence de ces jeunes dans le quartier qui les a vus naître et grandir. Ces jeunes perdent les repères territoriaux passés (traces physiques de l'espace ouvrier) et ne peuvent se projeter dans l'avenir (arrivés des activités tertiaires et de bureau).

Le territoire devient alors pour eux le support de pratiques identitaires mais également le soutien de modes de sociabilité communes où l'on note une mise à distance des travailleurs sociaux, des résistances envers les acteurs politiques, voire des formes de défiance vis-à-vis de la police. Dans ce contexte nous étudierons une forme d'action sociale sur un territoire local, à savoir la prévention spécialisée et son impact sur les jeunes.

II / Les habitants des quartiers populaires et les institutions

Nous avons regroupé ici les propos de l'ensemble des habitants de ce quartiers quels que soit l'âge, le genre et le statut professionnel. Nous avons interrogé les mères de familles qui sont les plus confrontées aux institutions puisque devant gérer les affaires du ménage et des enfants. L'école est sans aucun doute l'institution qu'elles sont amenées à rencontrer puisqu'elles s'occupent le plus souvent de la scolarité des enfants (notamment les mamans immigrées). La plupart des entretiens montre que ces femmes ont parfois souffert d'indifférence voire de mépris pour leurs enfants notamment dans les années 1980. Le sentiment de revanche se montre lorsque ces mères évaluent le parcours positif de la scolarité comme le montre cet entretien :

« Ma fille aînée a eu le bac avec mention ! Avec mention hein ! Et c'était la seule du lycée à l'avoir avec mention ! Eh, ben la prof d'économie en terminale lui a dit : « pourquoi tu veux faire un concours pour aller dans une grande école ? Tu fais un BTS tourisme et c'est déjà mieux que ta mère qui fait le ménage ! » Ma fille est rentrée à la maison en pleurant et moi je travaillais à la cantine du lycée à l'époque. La prof elle me connaissait et je la servais bien... Depuis ce jour ne lui ai plus dit bonjour et une fois elle est venue me demander ce que j'avais et je lui ai dit : « Écoutez, je ne suis qu'une petite femme de ménage et nous les Arabes, on est là que pour faire le ménage ! » [...] Alors mes enfants sont grands mais je comprends que les petits aient envie de tout casser même si ce n'est pas bien ce qu'ils font ! » (Femme d'origine tunisienne, 59 ans, 5 enfants, préretraite)

On pourrait corroborer ce témoignage avec une dizaine d'autres de mères de familles confrontées au racisme ou à la discrimination.

Les pères immigrés sont épuisés après avoir travaillé à la chaîne pendant plus de quarante ans dans les industries. Souvent meurtris par le départ du pays d'origine⁽⁴⁾, beaucoup évoquent souvent le regret d'avoir quitté leur pays d'origine en raison du sort que les institutions leur ont infligé dans leur jeunesse. Mais ils redoutent par dessus tout la situation qui est faite à leurs enfants ce qui par moments (notamment dans des situations de conflits) les fait réfléchir sur leur départ du pays d'origine⁽⁵⁾. Mais on pourrait y associer d'autres habitants de ces quartiers, ouvriers également, mais d'origine française ou européenne qui s'inquiètent de la situation de leurs enfants. Certains ont été touchés de plein fouet par la « crise » et se révèlent de plus en plus contestataires envers les politiques ou le patronat :

« Depuis le temps que cela devait arriver ! Ça fait quinze ans que je le dis ! Pour les jeunes y'a rien ! Les politiciens s'en foutent, ils pensent qu'à leur gueule ! Y a pas que les jeunes qui doivent descendre dans la rue, nous les Français on est des peureux ! On a notre petite télé, notre bière et le reste on s'en fout ! Le système est pourri et ça va pas aller en s'améliorant ! » (Ouvrier au chômage, 48 ans, fils d'ouvrier, 1 enfant, divorcé).

Parmi la classe ouvrière ou du moins ce qu'il en reste, on note la résignation des pères immigrés (qui n'ont pas les mêmes droits juridiques que les autres) et un sentiment de colère des ouvriers « Français de souche » comme l'illustrent les derniers propos.

Nous pourrions ajouter aussi les propos des « grands frères », génération des années 1980 située entre les ouvriers d'alors et les « jeunes de cité » d'aujourd'hui, rencontrés par Dubet et confrontés à l'époque à la disparition des « banlieues rouges » et au système social qui l'accompagnait. Ces derniers évoquent aussi la situation difficile d'alors et n'hésitent pas à relancer à travers la mémoire des disparus, les « bavures policières » :

« Moi je m'en suis sorti, j'ai deux enfants, j'ai ma boîte de louageurs qui tourne bien, je pars en vacances et tout ça ! Mais quand je vois ce que font les petits, je pense à tous les mecs qui sont morts et qui n'ont pas pu fonder une famille parce qu'ils ont clamsé avant trente piges ! Ouais, y en a deux ici dans le quartier qui sont morts butés par la police, c'étaient pas des enfants de chœur, c'est vrai, mais ils les ont tués comme des chiens ! Ils étaient Arabes et c'est ça la différence ! Et les autres qui se sont suicidés en prison ou qui ont terminé dans un hôpital psychiatrique et ben fais l'addition ! Eh bien les jeunes dans ce quartier ils n'ont plus envie de vivre ça ! » (Chauffeur-Livreur, 39 ans, marié, 3 enfants, né au Maroc).

Résignation, colère ou sentiment de vengeance peuvent prendre des contours multiformes mais les objets sont les mêmes : racisme pour les parents immigrés, sentiment d'abandon pour les classes populaires françaises depuis plusieurs générations et sentiment d'amertume pour la première génération héritière de l'immigration née sur le sol français.

Le sentiment de rejet et de défiance est également présent chez les

jeunes qui habitent la cité. Ces derniers portent un lourd héritage vingt ans après la désindustrialisation et si la plupart des jeunes interrogés lors des émeutes n'ont pas vandalisé leur quartier ou agressé la police, un témoignage de sympathie semble lisible :

« C'est malheureux mais ça devait arriver ! Depuis le temps [...] Des fois ils nous cherchent tu vois ? Je dis pas qu'il y a des mecs qui foutent la merde, mais des fois ils nous insultent, ou ils nous regardent de travers en voiture en attendant la moindre provocation » (Petit trafiquant, 26 ans, célibataire, vit chez ses parents).

Les relations entre les jeunes et la police a pris une dimension complexe dans ce quartier même s'il n'y a pas de grande violence et si ce n'est pas un territoire perdu de la République⁽⁶⁾. Cela étant, les professions sont de plus en plus perçues sous l'angle institutionnel et politique et donc suspectes à leurs yeux⁽⁷⁾. L'histoire locale y est sans doute pour quelque chose notamment quand ces jeunes la ramènent à leur histoire personnelle et familiale en sus de leurs expériences quotidiennes où racisme et discriminations viennent compléter le quotidien. En tout cas, un fort sentiment d'injustice subsiste parmi ces jeunes qui fait ressurgir les processus de dominations et un discours de victimation collective dont les ressorts sont plus ou moins opératoires pour une perception sombre et cynique de la société⁽⁸⁾.

Jeunes ou moins jeunes, immigrés ou Français depuis plusieurs générations, la situation apparaît de plus en plus difficile et même s'ils ne partagent tous une vision solidaire unanime des émeutes, les relents de contestations sont de plus en plus visibles⁽⁹⁾. Le sentiment d'injustice, conséquence d'une fracture sociale toujours plus grande, nous amène à poser la question de savoir quelles peuvent être les configurations de ces relents notamment à travers la littérature sociologique récente ? S'agit-il d'un mouvement social émergent ou d'une émeute sporadique et inorganisée ? Ou bien peut-on parler de pré-révolte ou d'un sentiment d'injustice confus et diffus ?

II / La perception des sociologues sur l'émeute de novembre 2005

Au travers de la littérature sociologique récente, on observe des interprétations divergentes sur ce phénomène qui a mis en exergue, une fois de plus, des « jeunes de cité » ou « de banlieue ». Parmi les ouvrages sortis, nous pouvons distinguer quelques livres nous permettant d'appréhender le phénomène sous plusieurs angles. L'ouvrage post-émeutes de J. Donzelot met l'accent sur l'idée de la ville défaite⁽¹⁰⁾. Une ville à trois vitesses où l'on retrouve des processus de gentrification, de péri-urbanisation et de « ghettoïsation ». Les habitants des ghettos, souvent immigrés, sont alors les laissés-pour-compte de la modernisation de la ville et de ses logiques. Pour l'auteur, le terme de politique de la ville est une appellation contrôlée d'une politique de régulation des « habitants qui font problème » et que cette politique a fabriqué une sorte d'administration pour « encadrer les indigènes » ce qui va à l'encontre, selon lui, de ce qui fait l'essence de la ville.

Les travaux de ce qu'on pourrait appeler l'école de Bourdieu mettent en avant l'idée que la domination sociale s'exerce de manière impitoyable sur les habitants des quartiers. Ainsi, les jeunes issus de l'immigration sont à la fois

enfants d'ouvriers et d'immigrés dont le destin social est fortement remis en cause car ils subissent la crise mais souffrent également de racisme, de discrimination et se retrouvent d'emblée mis à l'écart des bonnes formations et des bons emplois. En particulier en période de pénurie d'emplois, cette jeunesse des quartiers ne trouvant pas de travail est parfois obligée de commettre des méfaits et des actes délinquants¹¹. Les institutions et une partie des médias ont alors tendance à stigmatiser ceux qui sont censés appartenir à la jeunesse dangereuse en séparant le bon grain de l'ivraie¹². La stigmatisation médiatique, institutionnelle et policière génère à certaines occasions, notamment quand il y a un jeune tué suite à une bavure des forces de l'ordre, à des relents de colère et des émeutes spontanées de la part de la jeunesse des quartiers. Ces émeutes sont alors interprétées comme des soulèvements spontanés sans leader ni motivations semblables à celles des émeutes populaires avant l'ère industrielle que Gérard Mauger nomme 'révolte protopolitique'¹³.

Les travaux de Laurent Mucchielli vont également dans ce sens, sauf qu'il insiste sur l'existence d'institutions républicaines discriminantes et la montée d'une islamophobie rampante liée à la présence de jeunes issus de l'immigration dans l'espace public et médiatique¹⁴. Les émeutes viennent sanctionner cette situation lorsque ces jeunes ne sont plus aux prises symboliques avec la société, mais en confrontation physique avec les forces de l'ordre ; alors que ces jeunes demandent à être reconnus et à pouvoir participer au projet collectif de notre société (qui n'en a plus de toutes façons¹⁵). Dans les quartiers sensibles, un des échecs patents de la République s'illustre dans le travail de la police qui pose plus problèmes qu'elle n'apporte de solutions¹⁶.

Le livre collectif des sociologues H. Lagrange et M. Oberti insiste davantage sur un travail quantitatif¹⁷. En effet, les différents auteurs montrent qu'il existe des inégalités structurelles peu visibles aux yeux mêmes des « classes populaires » qui en pâtissent. S'il n'y a pas de véritables « ghettos urbains », la mixité sociale se révèle souvent difficile en raison des enjeux scolaires ou de la discrimination au travail qui ne donne pas à tous accès aux mêmes chances. Les émeutes de novembre 2005 sont en quelque sorte une accumulation de la crise de l'école, de la conséquence du chômage et de la présence de grande famille pauvre¹⁸. Et les habitants des « quartiers sensibles » au regard des indicateurs observés par les contributeurs de ce livre apparaissent comme les plus désavantagés, loin même derrière les marges supérieures des classes dites populaires.

Les travaux de Didier Lapeyronnie reprennent un peu tout ce qui vient d'être dit (domination, discrimination, etc.) mais il insiste plus à la fois sur l'importance du ghetto comme constructeur de « l'expérience vécue »¹⁹ et sur la dimension politique des émeutes comme blocage des institutions. Il met en avant l'idée que l'émeute n'est pas une violence gratuite mais bien au contraire un atout dont disposent ces jeunes pour faire parler d'eux et bloquer le pays. En effet, pour Lapeyronnie, le mouvement ouvrier qui avait pris conscience que l'usine et la « machine » ne tourneraient pas sans eux, les ouvriers bloquaient en quelque sorte les « moyens de production » ; à l'instar des ouvriers en grève, les jeunes émeutiers ont pris conscience que leur seul atout était de empêcher de faire tourner des institutions ou des entreprises qui existent sans se soucier d'eux ou qui les ont tout simplement rejetés²⁰.

L'ouvrage de Sébastien Roché – le plus récent sur la question – insiste plus directement sur la dimension « phénomène de groupe » concernant les émeutes²¹. Certes, il n'évacue pas la question sociale et notamment le contexte dégradé de certains quartiers mais il insiste sur la nature très conflictuelle des rapports sociaux entre les minorités et les forces de police. C'est pourquoi, selon lui, la dimension de groupe est importante car ces jeunes, souvent socialisés dans des processus délinquants, ont envie d'en découdre avec la police. L'auteur insiste aussi sur l'excitation à la violence, la recherche de l'action et le goût du risque de ces jeunes d'une manière générale.

Enfin, dans un tout autre ordre d'idée, les travaux de Patrick Haenni mettent l'accent sur l'Islam d'une manière générale²². En montrant que le politique a progressivement disparu des « quartiers sensibles », il insiste également que les associations laïques et confessionnelles (même musulmanes) se sont progressivement éloignées de la jeunesse populaire de ces quartiers. Ces jeunes, enfants d'immigrés mais également d'ouvriers français « de souche », ne trouvent plus de relais politiques et associatifs pour faire passer leur souffrance. C'est pourquoi, selon lui, le recours au salafisme shaykhiste qui consiste à un repli sur l'individu et préconise une rupture avec la société française et la communauté. À l'échec de l'islamisme politique dans les banlieues défavorisées on voit apparaître le développement de structure politique radicale comme le salafisme jihadiste qui incarne, d'une part, le terrorisme et la violence mais aussi les émeutes s'interprétant comme une crise de la relation politique dans ces quartiers, d'autre part²³. Pour Patrick Haenni, le militantisme politique qui fait défaut dans la jeunesse des « quartiers sensibles » peut déboucher sur le djihad et son corollaire qu'est le terrorisme global ou bien sur la dimension émeutière qui consiste à interpeller l'État sur ses manquements ou ses carences en brûlant des voitures ou des écoles.

L'ensemble de ces interprétations divergentes mais souvent complémentaires nous amène à repenser les propos recueillis lors de notre enquête de terrain. Le sentiment d'injustice est sans aucun doute le dénominateur commun à tous ces travaux, même si les causes ou les motivations semblent différentes d'une école de pensée à l'autre. C'est pourquoi il reste difficile à la fois de trancher et de proposer une conclusion afin de tirer des enseignements sur cet événement quelque peu dramatique.

Conclusion

Il nous paraît difficile de conclure ici sur les causes réelles de ses émeutes. Cependant, nous pourrions affirmer que les émeutes urbaines post-industrielles intrinsèques aux « quartiers sensibles » sont apparues au début des années 1980 dont la plus significative fut celle des Minguettes. Il s'ensuivit progressivement au courant des années 1980 d'autres types d'insurrections similaires mais il faudra attendre la décennie 1990 pour y voir un phénomène plus important et plus constant. Les émeutes de novembre 2005 viennent clôturer ce chapitre d'agitations locales pour en ouvrir un autre : une émeute longue de trois semaines et qui a pris une dimension territoriale importante. La nouveauté réside dans l'ampleur du phénomène en raison de sa dimension nationale et temporelle.

Il reste que cette émeute ne possède pas de leader ni d'objectif déclaré. De même, aussi bien dans les entretiens que nous avons menés que dans les travaux des autres auteurs, nous saisissons bien les enjeux de la question sociale, le sentiment d'injustice des jeunes de ces quartiers mais nous ne pouvons pas comprendre de manière explicite le « passage à l'acte ». Comment peut-on passer d'une situation d'exclusion sociale véhiculée par la souffrance au fait de brûler des voitures et des supermarchés ? La réelle question se trouve, à mon sens, à ce niveau d'enquête. Il apparaît très clairement que cette mobilisation ne concerne qu'une partie de la jeunesse des « quartiers sensibles », et non pas l'ensemble des jeunes de milieu populaire.

Cela étant, pour l'ensemble des habitants des quartiers, réside et se développe un fort sentiment d'injustice et de contestations²⁴ oscillant entre théorie du complot et mauvaise gestion de la société et de leur sort. Les émeutiers sont politiquement isolés. Leur situation sociale difficile est certes un peu moins enviable que les autres mais le sentiment de relégation sociale touche aujourd'hui une partie de la jeunesse française voire même la frange inférieure des « classes moyennes »²⁵. Il est alors indispensable de prendre la mesure de ce qui pourrait causer des scissions irrémédiables entre une frange des « couches populaires » et des institutions républicaines où les logiques d'action se trouvent brouillées par le libéralisme, la compétition, les enjeux électoraux, les querelles de professionnels et l'incapacité de faire face à une conjoncture qui a fragilisé l'ensemble des classes populaires et même moyennes. Et surtout, comme le suggère E. Todd dans un livre un peu ancien, lorsqu'il évoque les possibilités d'une révolte en France en raison d'une prise de conscience des « classes moyennes » qui partageront le même destin de relégation sociale comparable à celle des « classes populaires » aujourd'hui²⁶. Cela revient à repenser le concept de « multitudes » élaboré par A. Negri et M. Hardt lorsqu'ils évoquent le sort des perdants de la mondialisation, sorte de nouveau sous-prolétariat mondial qui partage les mêmes souffrances mais pas la même communauté d'expérience²⁷. Les émeutes post-industrielles originaires des « quartiers sensibles » restent plus ou moins isolées dans l'immédiat. Mais si la situation sociale se dégradait, nous pourrions sans aucun doute envisager ce scénario catastrophe avec une ramification des destins sociaux disparates au départ. C'est pourquoi, cette contribution n'en est pas moins un appel à une véritable enquête sociologique sur les motivations explicites des émeutiers pour un fait qualifié de « violences urbaines ».

Notas

1. Tout d'abord nous avons eu l'exode rural avec l'arrivée massive d'enfants de paysans en provenance du Nord, des Pays de Loire et du Centre selon les recensements de 1926 et 1931. Puis, dans les années 1950 ce quartier a été habité par les enfants de ces migrants, première génération d'enfants d'ouvriers. Enfin, dans les années 1970 cette population ouvrière a fait place, depuis deux générations, aux travailleurs originaires d'Afrique du Nord. À l'époque de l'enquête de terrain, nous parlons des enfants d'immigrés et d'ouvriers qui ne peuvent plus devenir ouvriers.

2. Nous tenons à préciser que nous n'avons pas pu interroger les adultes, le plus souvent hostiles aux jeunes dont on suppose qu'ils votent Front National. Nous n'avons pas pu interviewer également les musulmans pratiquants qui condamnent fermement les émeutes...

3. Pour mieux connaître la nature des modes de sociabilité des enfants d'immigrés qui vivent dans des logements sociaux, je renvoie à mon livre É. MARLIÈRE, *Jeunes en cité. Diversité des trajectoires ou destin commun ?*, Paris, L'Harmattan, 2005.

4. A. SAYAD, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

5. Pour lire certains entretiens Cf. É. MARLIÈRE, « Les habitants des quartiers : solidaires ou adversaires des émeutiers ? », in V. LE GOAZIOU, L. MUCCHIELLI, *Quand les banlieues brûlent ... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La découverte, 2006, p. 72-86.

6. É. MARLIÈRE, « La police et les jeunes de cité », *Agora*, 2005, n° 39, p. 94-104.

7. É. MARLIÈRE, « Dispositifs de discipline et logiques de résistance. L'intervention sociale vue par les jeunes d'une cité de Gennevilliers (92) », *Le Passant Ordinaire*, 2003, n° 44, p. 33-36.

8. É. MARLIÈRE, « Le sentiment d'injustice chez les jeunes d'une cité H.L.M. », *Société et jeunesse en difficulté*, n°2, 2006, <http://sejed.revues.org/document208.html>.

9. D'ailleurs, l'absence d'électeurs du Front National dans notre recherche, nuancerait certainement ce sentiment de solidarité. Mais ces derniers font partie également de ces personnes contestataires et n'hésitent pas à voter pour un parti d'extrême droite en raison d'une perception négative de la société et de ses dirigeants, ce qui leur fait partager une vision cynique et désenchantée du système.

10. J. DONZELOT, *Quand la ville se défait. Quelle politique face à la*

crise des banlieues ?, Paris, Le Seuil, 2006.

11. L. WACQUANT, *Parias Urbains, Ghetto-Banlieue-Etat*, Paris, La découverte, 2006.

12. S. BEAUD, M. PIALOUX, « La « racaille » et les « vrais jeunes » : critique d'une vision binaire du monde cités », *Banlieue, lendemains de révolte*, Paris, La Dispute et Regards, 2006.

13. G. MAUGER, *L'émeute de novembre 2005. Une révolte protopolitique*, Paris, Le Croquant, 2006.

14. L. MUCCHIELLI, *Violences et insécurités. Fantômes et réalités dans le débat français*, Paris, La découverte, 2001.

15. L. MUCCHIELLI avec la participation de Abderrahim AIT OMAR, « Introduction », in V. LE GOAZIOU, L. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 5-30.

16. M. MOHAMMED, L. MUCCHIELLI, « La police dans les « quartiers sensibles » : un profond malaise », in V. LE GOAZIOU, L. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 98-119.

17. H. LAGRANGE, M. OBERTI (dir.), *Émeutes urbaines et protestations. Une singularité française*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques, 2006.

18. H. LAGRANGE, « La structure et l'accident », in M. OBERTI, H. LAGRANGE, *Emeutes urbaines et protesations, op. cit.*, p. 105-130.

19. D. LAPEYRONNIE, « Racisme, espaces urbains et ghetto », in M. BOUCHER, *Discriminations et ethnicisation. Combattre le racisme en Europe*, Paris, Éditions de l'Aube, 2005, p. 55-81.

20. D. LAPEYRONNIE, « « Révolte primitive » dans les banlieues françaises, *Déviance et Société*, n°4, 2006.

21. S. ROCHÉ, *Le frisson de l'émeute. Violences urbaines et banlieues*, Paris, Le Seuil, 2006.

22. P. HAENNI, *L'Islam de marché*, Paris, Le Seuil, 2005.

23. P. HAENNI, « La France face à ses musulmans : émeutes, jihadisme et dépolitisation », *Esprit*, n° 10, octobre 2006, p. 112-145.

24. Même pour les électeurs du Front National.

25. Lire les travaux de L. CHAUVEL, *Le destin des générations. Structure sociale et cohortes à la fin du 20^e siècle*, Paris, P.U.F., 2002 ; *Les classes moyennes à la dérive*, Paris, Le Seuil, 2006.

26. E. TODD, « La France écartelée », in E. TODD, *L'illusion économique*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 265-291.

27. M. HARDT, A. NEGRI, *Empire*, Paris, Exils Éditeur, 2000.

Bibliographie

BEAUD, S, PIALOUX, M. « La « racaille » et les « vrais jeunes » : critique d'une vision binaire du monde cités ». *Banlieue, lendemains de révolte*. Paris : La Dispute et Regards, 2006.

CHAUVEL, L. *Les classes moyennes à la dérive*. Paris : Le Seuil, 2006.

CHAUVEL, L. *Le destin des générations. Structure sociale et cohortes à la fin du 20^e siècle*. Paris : P.U.F., 2002.

DONZELOT, J. *Quand la ville se défait. Quelle politique face à la crise des banlieues ?*. Paris : Le Seuil, 2006.

HAENNI, P. *L'Islam de marché*. Paris : Le Seuil, 2005.

HAENNI, P. « La France face à ses musulmans : émeutes, jihadisme et dépolitisation », *Esprit*, n° 10, octobre 2006, p. 112-145.

HARDT, M., NEGRI, A. *Empire*. Paris : Exils Éditeur, 2000.

LAGRANGE, H., OBERTI, M. (dir.). *Émeutes urbaines et protestations. Une singularité française*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques, 2006.

LAPEYRONNIE, D. « Racisme, espaces urbains et ghetto ». In BOUCHER, M. *Discriminations et ethnicisation. Combattre le racisme en Europe*. Paris : Éditions de l'Aube, 2005, p. 55-81.

LAPEYRONNIE, D. « Révolte primitive » dans les banlieues françaises, *Déviance et Société*, n°4, 2006.

MARLIÈRE, E. *Jeunes en cité. Diversité des trajectoires ou destin commun ?*. Paris : L'Harmattan, 2005.

MARLIÈRE, E. « Dispositifs de discipline et logiques de résistance. L'intervention sociale vue par les jeunes d'une cité de Gennevilliers (92), *Le Passant Ordinaire*, 2003, n° 44, p. 33-36.

MARLIÈRE, E. « Les habitants des quartiers : solidaires ou adversaires des émeutiers ? ». In :

LE GOAZIOU, V, MUCCHIELLI, L. *Quand les banlieues brûlent ...*

Retour sur les émeutes de novembre 2005. Paris : La découverte, 2006. p. 72-86.

MARLIÈRE, E. « La police et les jeunes de cité », *Agora*, 2005, n° 39, p. 94-104.

MARLIÈRE, E. « Le sentiment d'injustice chez les jeunes d'une cité H.L.M. », *Société et jeunesses en difficulté*, n°2, 2006, <http://sejed.revues.org/document208.html>.

MAUGER, G. *L'émeute de novembre 2005. Une révolte protopolitique*. Paris : Le Croquant, 2006.

MUCCHIELLI, L. *Violences et insécurités. Fantômes et réalités dans le débat français*. Paris : La découverte, 2001.

ROCHÉ, R. *Le frisson de l'émeute. Violences urbaines et banlieues*. Paris : Le Seuil, 2006.

SAYAD, A. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil, 1999.

TODD, E. « La France écartelée ». in : TODD, E. *L'illusion économique*. Paris : Le Seuil, 1998. p. 265-291.

WACQUANT, L. *Parias Urbains, Ghetto-Banlieue-Eta*. Paris : La découverte, 2006.

Brixton, Bronx o Baixada: articulaciones transnacionales en O Rappa

Elysabeth Senra de Oliveira

Doutora em História (Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, 2005), Mestre em Ciência Política (Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro) e graduada em História (Universidade Federal Fluminense). Catedrática Auxiliar no Departamento de Humanidades de la Facultad de Estudios Generales de la UPR en Río Piedras. Autora do livro *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50* (São Paulo: Annablume, 2003).

Resumo

Este artigo tem dois objetivos principais: primeiro, analisar o discurso político e cultural presente nas composições musicais da banda carioca ORappa que foi criada na década de 90 em um contexto de Revolução Tecnológica e de pós Guerra-Fria. O segundo objetivo é investigar as práticas articulatórias que a agrupação musical estabelece com organizações não-governamentais tais como a Federação de Ordens de Assistência Social e Educacional (FASE) e com o grupo musical britânico Asian Dub Foundation (ADF).

Palavras-chave: música, ORappa, cultura, política

Abstract:

The present article has two main goals: first it analyzes the cultural and political discourse present in the lyrics created and performed by the brazilian musical band, ORappa. The band was created in the decade of the nineties, in a context of technological revolution and post Cold War. Its second goal is to investigate the articulatory practices that ORappa establishes with non-governmental organizations such as the Brazilian Federação de Ordens de Assistência Social e Educacional (FASE) and the British musical band Asian Dub Foundation (ADF)

Keywords: music, Orappa, cultural, politics

Resumen

El presente artículo se propone primeramente a analizar el discurso político-cultural presente en las letras de las canciones de la agrupación musical carioca ORappa que aparece en la década de los noventa en un contexto de Revolución Tecnológica y de Post Guerra fría. En un segundo momento, el presente estudio investiga las prácticas articulatorias que la agrupación establece con organizaciones no gubernamentales tales como la Federación de Órdenes de Asistencia Social y Educacional (FASE) y con el grupo musical británico Asian Dub Foundation (ADF).

Palabras-clave: música, Orappa, cultura, política

“Un cosmopolitismo más genuino es, en primer lugar, una orientación, una voluntad de comprometerse con el Otro. Comporta una actitud intelectual y estética abierta a las experiencias culturales diversas, una búsqueda de contrastes antes que de uniformidad.”

Ulf Hannerz

La agrupación O Rappa surgió en Río de Janeiro a principio de los años noventa, cuando el cantor jamaiquino Papa Winnie vino al país para una serie de presentaciones musicales. En ese momento, el bajista Nelson Meirelles, que acompañaba al cantante extranjero, forma una banda “as prisas” para acompañar al grupo de jamaiquinos. La banda, formada improvisadamente, contó con el guitarrista Alexandre Meneses y el baterista Marcelo Yuca. A través de un anuncio de periódico consiguieron al vocalista Marcelo Falcão.¹

Después de la experiencia con la “tournee” de los músicos caribeños, la banda decide permanecer unida y empieza a hacer conciertos por todo Río de Janeiro. En 1994 son firmados por la compañía Warner Music y graban su primer CD, con el título *O Rappa*. La música del grupo tiene sus raíces en el reggae, sin embargo este ritmo se mezcla con otros tales como el rap², hip hop³, la música electrónica, el dub⁴, el funk, la samba y otros ritmos afrobrasileros. Una buena descripción del sonido de la banda es la que aparece en su *website* en una crítica musical a uno de sus CDs, *El silencio que antecipa la explosión*, donde se comenta que se trata de un “reggae hard core de alto voltaje”.⁵

El origen del nombre de la agrupación viene del término “rapa”, jerga popular empleada en el portugués de Brasil para designar a la policía que actúa en contra del mercado informal por las calles de las grandes ciudades. El “rapa” es un policía que tiene como una de sus funciones realizar la fiscalización del comercio. El término es empleado principalmente en la expresión de alerta “Olha o rapa!”⁶, que los comerciantes de este mercado negro gritan para avisar a los demás compañeros de trabajo que la fiscalización encarnada en la figura del policía se encuentra en el área para recoger mercancías y dispersar el espacio callejero de intercambio de productos. “Rapa” constituye a la vez una metáfora para el caos social de la ciudad y la arbitrariedad policíaca en las calles. De hecho, las letras de las canciones son inspiradas en la vida de las calles y aceras. Además, el conjunto de las canciones tienen como escenario la gran metrópolis y como tema principal la violencia y conflictos urbanos que abarcan un sinnúmero de sujetos sociales, con destaque para los traficantes de drogas y los policías. A través de sus letras se revela todo un universo subterráneo socioeconómico, dinamizado por la existencia de un mercado informal e ilegal con la disponibilidad de suplir cualquier tipo de producto. Las letras de O Rappa describen el mundo de las favelas⁷ y la periferia urbana, los cuales son narrados y estetizados musicalmente. Sus letras recrean personajes que interactúan y cuyos diálogos reflejan y expresan un orden marcado por la desigualdad social. Al recrear diálogos y discursos de tales sujetos sociales, la canción visibiliza y presta su voz a los desdichados sociales del final del siglo XX.

Se podría preguntar: ¿Pero por qué en el nombre de la agrupación se du-

plica la letra “p” (O Rappa), ya que la forma “correcta” es “rapa”? De acuerdo con el website de la banda, la “p” adicional indica el ‘contrabando’ de ideas de la agrupación. La “p” también significa “pistas” que apuntan hacia una posible salida, “the way out” a una cierta existencia marcada por la invisibilidad.

Las letras de las canciones de O Rappa hablan de guerra. Mas aquí la guerra es de naturaleza civil, o sea, no implica, al menos de forma directa, una confrontación de ejércitos armados de distintos países. Las armas existen literal y metafóricamente, como expresa la canción “Mi alma: la paz que yo no quiero”: *Mi alma está armada y apuntada para la cara del sosiego / pues paz sin voz no es paz y sí, miedo / a veces yo hablo con la vida y es ella quién me dice cuál es la paz que yo no quiero conservar para intentar ser feliz / las rejas del condominio son para traerte protección / si embargo también traen la duda si es usted quién está en esta prisión...*⁸

El vídeo clip de esta canción fue premiado por MTV y fue galardonado por la audiencia y la crítica por la mejor dirección, fotografía, edición y clip de rock.⁹ Como se observará más adelante, tal canción expone una tensión y dibuja un orden social marcado por conflictos. Una posible interpretación es la presencia de una oposición entre el asaltante y los moradores de un condominio. El bandido está armado literal y/o metafóricamente: “*mi alma está armada y apuntada hacia la cara del sosiego*”. El sosiego es representado por las rejas del condominio que separan, delimitan, establecen la frontera entre lo que está excluido y lo que está incluido; supuestamente entre lo que está protegido y lo que no lo está. La canción expone conflictos entre clases sociales: la clase media alta y rica con los hábitos que las caracterizan, como por ejemplo, alquilar vídeos de películas, versus el excluido que está inconforme y no desea ni admitir ni tampoco conservar este *status quo*. En el juego de palabras del cantante hay una inversión que anuncia el deseo de cambio y el cuestionamiento de un orden: “*procurando nuevas drogas de alquiler en este vídeo / cogido por la paz que yo no quiero seguir admitiendo, a veces yo hablo con la vida, y ella entonces me revela: cuál es la paz que yo no quiero conservar para intentar ser feliz*”.

En un mundo globalizado, entre los temas constantes en las canciones de la banda ahora investigada están el hablar de la violencia presente en las grandes ciudades del planeta. Según Saskia Sassen, en las transformaciones engendradas por una nueva geografía mundial, identificase una tendencia fuerte a la informalización del mercado. A su vez, tal fenómeno se alía con otras tendencias tales como el crecimiento de salarios bajos, el aumento de la pobreza y el debilitamiento de las naciones-estados (hasta entonces anclados en la idea del Estado del Bienestar Público). El resultado de estos factores sería el surgimiento de crecientes niveles de desigualdad social.¹⁰ Para confrontar este estado de desigualdad en donde ya los desempleados no encuentran en el Estado un benefactor, que no le permite su amparo, diversos segmentos de poblacionales urbanos y rurales, en especial en los países pobres, sobrevivirán a base del ejercicio de una economía informal y paralela. Este tipo de mercado es así definido por el historiador Eric Hobsbawm como un “large and obscure ‘informal’ or ‘parallel’ economy in which men, women and children lived, nobody quite knew how, by a combination of small jobs, services, expedients, buying, selling and taking.”¹¹ Saskia Sassen define la informalización de la economía en

las grandes ciudades como un conjunto de estrategias flexibles accionadas por individuos, firmas, productores y consumidores en un contexto de creciente desigualdad en términos salariales y de capacidad de generación y de distribución de ganancias. Según la autora, la informalización se desarrolla en un escenario marcado por tensiones en donde el sistema regulador de naturaleza política ya no corresponde al un nuevo orden económico.¹² La informalización debe ser comprendida también a partir de su relación con la economía formal ya que son las propias estructuras de una economía avanzada las que propician el mercado informal. Además, Sassen plantea que el Estado, al establecer los criterios entre qué está reglamentado y qué no, determinará lo que se definirá como “informalizado”. Sin embargo, la informalización de la economía es antes que todo un proceso constituido de “fracturas regulatorias” y no implica “violaciones regulatorias” ya que los procesos económicos actuales divergen del marco teórico para el cual la legislatura está diseñada.¹³ En el caso de un país como Brasil, algunos estudiosos ya hicieron previsiones afirmando que las tasas crecientes de trabajo informal funcionarían como un “reloj-bomba” social: sin derecho al retiro, los individuos dedicados a este tipo de actividad no pueden ampararse en el trabajo para poder disfrutar de vacaciones, planes de salud o indemnizaciones en el caso de accidentes. Los pronósticos de estos estudiosos son pesimistas ya que reconocen la tendencia al crecimiento de la economía informal.¹⁴

Es en esta brecha donde aparecen y se fortalecen actores sociales nuevos y no tan nuevos, pero que van adquiriendo notoriedad dentro de la sociedad civil en lo que concierne a los esfuerzos por arreglar problemas sociales. Es en este contexto, por ejemplo, que organizaciones no gubernamentales conquistan nuevos espacios políticos pasando a cumplir funciones que las naciones Estado, desvestidas de sus capacidades reguladoras en lo que respecta a sectores claves de la economía, anteriormente cumplían. Para Sassen, en este nuevo momento histórico marcado por el transnacionalismo y la desreglamentación económica, el Estado pasa a adquirir nuevas funciones y tiene reducida su capacidad de administrar procesos económicos. Paradójicamente, “the state remains as the ultimate guarantor of the rights of capital whether national or foreign.”¹⁵

Las organizaciones no gubernamentales (ONG) son nuevos actores sociales con nuevos roles, incluso a nivel de reformulación del derecho internacional dentro de las relaciones entre países. Tales organizaciones poseen una gran capacidad de articulación con distintos actores sociales que incluyen desde individuos aislados, comunidades, uniones, y los tipos más diversos de asociaciones hasta el enorme aparato estatal. De naturaleza temporera, pero no por eso menos eficaz, la capacidad de actuación de las ONGs está potenciada delante de la conformación de nuevas estructuras de poder en el espacio cibernético haciendo que los vínculos y contactos se procesen de forma más rápida aproximando en el espacio virtual realidades que parecían más distantes. El presente artículo pretende analizar las letras de algunas canciones de la agrupación O Rappa y también los mecanismos articulatorios que el grupo establece con organizaciones no gubernamentales tales como la Federación de Asistencia Social y Educacional (FASE) y, con el grupo musical británico Asian Dub Foundation.

La articulación entre la organización no gubernamental FASE y O Rappa

Un primer ejemplo de práctica articuladora es la relación que se formó entre la agrupación O Rappa y la organización no gubernamental FASE (Federación de Órganos para Asistencia Social y Educacional) y con el SAAP (Sector de Análisis y Asesoría a Proyectos). La primera es una organización sin fines de lucro que tiene como principal objetivo la captación de recursos para el sostén de proyectos educacionales y sociales de la población carente. El segundo, que es una división del primero, concede asesoría en todas las etapas de estos proyectos, desde la elaboración de un plan hasta su viabilización, más la administración de los recursos recaudados. En entrevista realizada a Lorenzo Zanetti, director del SAAP, se reveló que la FASE fue creada en el año de 1961.¹⁶ La conexión O Rappa-FASE consiste de una práctica articuladora en donde la primera realiza el trabajo musical mientras la segunda realiza el social. El resultado de tal asociación es un discurso político cultural. La agrupación musical divulga el trabajo realizado por la ONG. Juntos desarrollan la campaña “Na Palma da Mão”¹⁷ que tiene por objetivo reunir fondos a través de donativos de entidades individuales o jurídicas. Los fondos recaudados son repartidos por la FASE, que distribuye el presupuesto entre aquellos proyectos asociados al beneficio de los jóvenes necesitados de todo el país.

La tarea del grupo O Rappa involucrado con el proyecto “Na Palma da Mão” consiste sobre todo en divulgar el trabajo desarrollado por FASE y lo hace de diversas formas: Primero, en las carátulas de sus álbumes sobresalen los logotipos de FASE y de su sector de análisis, el SAAP. En el *CD Lado B, Lado A* (1999) por ejemplo, aparecen citados más de veinte proyectos (pero que no reciben tanto espacio en la página de la carátula si se compara con los dos logotipos mencionados) que la banda considera deben ser apoyados por el público. Debajo de los logotipos hay una breve explicación de lo que involucra el proyecto “Na Palma da Mão”. En el reverso de esta misma página de la carátula, se destaca una especie de talonario que puede ser presentado en el Banco Bradesco en caso de que se efectúe una donación. Ahí se encuentra identificado el beneficiario (en este caso “Na Palma da Mão”), el nombre del banco, dirección, el número de la cuenta bancaria a la que debe efectuarse el depósito y el número de la cuenta corriente así como un espacio para ser llenado con el nombre del depositante y la cantidad depositada (ver gráfica ¹⁶).

Una segunda forma en que se concretiza esta práctica articuladora O Rappa-FASE es que, en cada espectáculo realizado por la agrupación, ellos donan a FASE el pago correspondiente al de un músico por día de espectáculo, de modo que la organización no gubernamental es considerada como un músico “fantasma”. En el año de 2003, cuenta Zanetti, fueron más de 50,000 reales que entraron en el fondo de la institución provenientes de los espectáculos. Con esto, 15 nuevos proyectos están recibiendo dinero para desarrollar trabajos sociales.

El gran logro de la asociación con O Rappa, según el entrevistado, no es tanto el dinero sino el reconocimiento público y la notoriedad que FASE disfruta en estos momentos. Antes nunca había estado en los periódicos, o

en programas de televisión de MTV o de Globo (mayor emisora de TV de América del Sur). Sin embargo la notoriedad tiene como resultado la presencia de más dinero y de otros financiamientos. Otro fruto de la articulación FASE-O Rappa fue el acuerdo entre la organización y una agencia holandesa (el entrevistado no reveló el nombre). Esta articulación con la agencia consiste en un contrato “uno por uno”, o sea: si O Rappa hace una donación a FASE de 50,000 reales, entonces la agencia holandesa dona a FASE la misma suma de dinero. En efecto, después de cada concierto y posterior al donativo de la banda musical, ellos reciben el doble del salario del “músico fantasma”.

Conexiones temporeras y transnacionales: el encuentro O Rappa y Asian Dub Foundation

*“Es sólo regar los lirios del gueto
que el Beethoven negro se revela...”*

Todo, todo, todo igual

Brixton, Bronx o Baixada”¹⁸

Canción “Brixton, Bronx ou Baixada”, *O Rappa*

Como se lee en el *website* de la agrupación anglo-india Asian Dub Foundation (ADF), ésta tuvo sus inicios en Londres dentro de una organización Londinense llamada Community Music donde el bajista de la banda, Dr. Dass, enseñaba tecnología musical. Él se reunió con uno de sus estudiantes, el rapero Deeder Zaman y con el trabajador de los derechos civiles DJ Pandit G. Juntos deciden formar un sistema de sonidos múltiples que entonase mensajes antirracistas. El año siguiente el grupo en formación reclutó al guitarrista Chandrasonic y en 1995 se une a ellos Sun-J. Según la descripción biográfica que aparece en el *website*, las presentaciones de la banda son una mezcla de alta tecnología en vivo con movimientos radicales, “their distinctive sound is a combination of hard ragga-jungle rhythms, indo-dub basslines, searing sitar-inspired guitars and ‘traditional’ sounds gleaned from their parents’ record collections, shot through with fast-chat conscious lyrics”.¹⁹ Su álbum *Rafi’s revenge* producido por London Records recibió una nominación para el Mercury Prize. Su segundo álbum *R.A.F.I.* producido por Virgin France, en 1997, fue un éxito en Francia. ADF fue introducido a Estados Unidos a través de la banda Beastie Boys y fueron muy bien recibidos por el público norteamericano.

Desde el punto de vista musical ADF es visto como un demoleedor de muchos estereotipos que existían en el mundo del rock para con los músicos asiáticos y, por extensión con la población asiática. El reconocimiento a este hecho se manifiesta a través del premio logrado por el grupo: el BBC Asian Award for Music en diciembre de 1998. A partir de ese momento se crearon las bases para atraer dinero y financiamiento lo que les permitió establecer la organización no gubernamental independiente Asian Dub Foundation Education (ADFED), la cual promueve la enseñanza de música y de tecnología a través de talleres por toda la capital británica. Su tercer álbum (2000) se llamó *Community music* y, según su *website* el nombre vino “out of respect to their ethnically and culturally diverse ‘outernational’ fanbase”.²⁰

El contacto con el grupo O Rappa vino como consecuencia de un viaje a Brasil organizado por el Consejo Británico en abril de 2001. En esta ocasión, los músicos anglo-indios participaron en talleres de música para jóvenes brasileños aportando su experiencia con la ADFED. En esta visita hicieron conciertos con los grupos O Rappa y con Afro Reggae presentándose en cuatro ciudades. En todas organizaron talleres en proyectos comunitarios de los distritos pobres visitados.

La experiencia de organizaciones no gubernamentales que surgen a partir de grupos musicales como el británico y los brasileños es un tipo innovador de política cultural que empezó a expandirse a partir de los años noventa en un contexto de revolución tecnológica donde las ideas e informaciones son intercambiadas en gran volumen y a gran velocidad. En Río de Janeiro, ADF hizo una presentación con O Rappa que contó con la participación de músicos de Afro Reggae. De esta articulación de la banda británica con los músicos brasileños nació la canción “19 Rebellions” inspirada en un evento ocurrido en Brasil en el año de 1992. Ese año los prisioneros de 19 cárceles del país se rebelaron simultáneamente en una revuelta coordinada a través de teléfonos celulares que se encontraban en las manos de jefes de cuadrilla dentro de las prisiones. Además, la canción incluye parte de las conversaciones entre los presos que tramaron la rebelión. Este evento tuvo repercusión mundial y chocó por su nivel de organización.²¹ En el espectáculo junto al O Rappa, invitaron a un activista para hablar sobre la situación de las favelas delante de un público de aproximadamente 3,000 personas. El diario del guitarrista de la agrupación inglesa destaca que la vibración sentida en el tour por Brasil los ayudó a comprender todos el potencial motivador y transformador de la canción. El viaje trajo un nuevo “espíritu” a la banda.

El título del presente artículo “Brixton, Bronx o Baixada” es también el título de una canción de O Rappa.²² Es interesante destacar cómo en esta época de globalización Brixton (barrio proletario de la capital londinense que actualmente cuenta con discotecas frecuentadas por distintas tribus) y Baixada, área periférica y suburbana de Río de Janeiro, se aproximan en los versos de la canción de O Rappa. De repente, Brixton, Bronx y Baixada se acercan pero a la misma vez son considerados tierras extranjeras. En un discurso donde lugares distantes son aproximados e hibridizados se establece otra geopolítica donde espacios distintos se hacen iguales (“*tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada*”) en función de la presencia en todos ellos de paredes grafitadas y de gangas callejeras. Brixton, Bronx y Baixada son también escenarios de violencia y de racismo, de enfrentamientos entre la policía y marginales. Las paredes grafitadas son una respuesta a un orden marcado por desigualdades, como señalan los versos: “*pero la leche sudada es tan ingrata que las gangas van ganando cada día más espacio*”. Según la canción, el orden vigente no permite condiciones de sobrevivencia decentes. Al contrario es injusto y acaba por llevar a la conformación creciente de gangas que ganan espacio. Por otro lado, los versos de la canción anuncian con optimismo que hay una solución. La letra sugiere que “*es sólo regar los lirios del gueto*” que el talento constructivo de los individuos será o podrá ser revelado (“*que el Beethoven negro se revela*”). Empleando la metáfora de un “Beethoven negro”, la canción plantea que, con

el trabajo social (en el verso, “regar”), talentos hasta entonces desconocidos en una camada discriminada de la población, donde incluso pueden existir hasta “genios”, como es el caso del compositor alemán Beethoven, podrían llegar a ser revelados y entonces llegar a florecer, como los lirios. Las letras de la agrupación brasileña O Rappa se caracterizan por una doble inserción en el espacio público y político que constituyen el conjunto de sus canciones: por un lado dialogan, visibilizan y prestan su voz especialmente a los menos favorecidos habitantes de las favelas y periferias de los centros urbanos. Éstos a su vez sufren en las manos de un aparato estatal que, según se desprende en las letras de las canciones, es “racista, ineficiente e injusto”. Por otro lado, las canciones dialogan con lo que está distante y emiten puntos de vista críticos acerca de eventos que ocurren lejos del territorio base en que se encuentran. En lo que concierne a este segundo caso, tenemos la canción “Ninguém regula a América” (“Nadie regula la América”) ²³ que menciona eventos ocurridos en varias partes del planeta: China, Colombia, Wall Street, Kyoto. Hay referencia a una serie de eventos históricos recientes (la invasión del espacio aéreo chino por un avión estadounidense, los Movimiento de los Sin Tierra en Brasil, supuestamente observados por satélites, la deuda externa de los países de América Latina, la globalización, la dolarización de la economía, cuestiones ecológicas tales como el polémico Protocolo de Kyoto, el calentamiento global y la lluvia ácida, la exportación de armas de Estados Unidos hacia otros países del continente americano. Claramente hay una constatación y explícita postura política en contra de la represión y el control sobre supuestos actos de rebeldía como es el caso de lo Movimiento de los Sin Tierras en Brasil. También hay una referencia al clásico libro del escritor uruguayo Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* ²⁴ que denuncia la explotación histórica de las materias primas del continente, en especial del oro y la plata en la época de la conquista. La canción en sí se constituye en un testimonio histórico a la vez que retrata una concepción del mundo donde distintos eventos están conectados. Además, connota una visión amplia del mundo, una visión “ecumenizada”. Según el antropólogo Ulf Hannerz, el término ecúmeno (del griego oikoumene) puede ser definido como ‘mundo habitado’. Para el antropólogo, el ecúmeno global es prioritariamente un lugar de vídeo musical y de noticias que llegan de todas las partes. La canción de O Rappa, “Nadie regula la América” posee este carácter de periodismo cantado y es fruto de informaciones recogidas a partir de noticias que llegan de otros lugares del mundo a través de los medios de comunicación de masas (vale la pena mencionar la referencia en la canción a los satélites, y al mundo globalizado). En fin, la palabra ecúmeno define muy bien el entrelace actual de prácticas, símbolos, eventos y discursos que conforman objetos para el historiador y los antropólogos culturales.

Si por un lado las letras de las canciones brasileñas dialogan con el ecúmeno global, por otro apelan al universo local, en especial al dirigirse a la cuestión de la distribución de las drogas en las favelas, el consumo por parte de un amplio espectro social y, tanto la represión como la corrupción que involucra a los agentes del aparato estatal, en especial a la institución de la policía. La canción “A Feira” (“La Feria”) ²⁵ por ejemplo, presta la voz a un traficante y vendedor de drogas que explica quiénes son los compradores de sus productos ²⁶.

La canción es narrada por un personaje que es un comerciante no autorizado y que sufre las persecuciones policíacas en las calles. A pesar de la represión de las autoridades, el narrador resalta que la clientela es amplia y que hay grandes posibilidades de comercializar sus mercancías. La canción deja entrever que se trata del mundo cotidiano de aquel que narra y que este evento constituye un evento banal en las calles de la ciudad de Río de Janeiro, donde los todos días es día de feria y, quien lo quiera puede comprar.

Otras canciones como “Si no avisan habrá problemas”²⁷ se desvela toda una red de complicidades en las favelas a donde generalmente llegan las drogas. Está el personaje del “olheiro” que se traduciría como “aquel que mira” irónicamente para vigilar los “homi” –en lenguaje popular y por lo tanto de la favela– refiriéndose a los policías. Se encuentra también el personaje de la mujer encinta, moradora de la favela que, que al ser indagada por la policía sobre dónde quedan los puntos de droga, niega y no denuncia a los bandidos. El narrador de la canción, también de las favelas y posiblemente involucrado en el narcotráfico, describe la complicidad entre ellos en el proceso de encubrimiento y enfrentamiento con las autoridades y lo que pasa con un bandido cuando es arrestado por la policía y a las torturas que es sometido. La canción termina con un mensaje y consejo final: es mejor que el morador de las favelas se haga cómplice con el tráfico antes de sufrir las represalias por parte del crimen organizado (“*es por esto que su compromiso es no quedarse afuera y prestar atención. Porque de vacilar le va a ir muy mal y no tendrá perdón*”).

Otra canción que reproduce el discurso social de un personaje muy común en las guaguas públicas de la ciudad de Río de Janeiro y que, en verdad, está presente en las grandes ciudades del mundo, es el mendigo. El historiador inglés Eric Hobsbawm destaca el hecho de que, sobre todo a partir de los años ochenta, los países más ricos y desarrollados pasaron a ser habituales las escenas cotidianas de mendigos en las calles. Hobsbawm comenta que, en Inglaterra, en el año de 1992, más de 400,000 personas fueron clasificadas como deambulantes.²⁸ La canción “Miseria S.A.” reproduce este discurso con humor en tono paródico, *camp*, teatral expresado a través del mismo título de la canción por la sigla “S.A.”, como si se tratara de una “industria de la miseria”. El lenguaje usado es el popular, el empleado por alguien semi-alfabeto visto en la manera cómo se pronuncia el verbo “ter” (“tener” en español) en la canción, conjugado en la primera persona del plural “tenemos” y pronunciado de forma errónea, o sea, “temo” en lugar de “temos”; o el verbo “ir” que en portugués “correcto” se dice “vamos” pero que en la canción se dice “vamo”: “*Señora y señores estamos aquí / Pidiendo una ayuda por necesidad / “tenemos” hermanos enfermos en casa / cualquier centavo es bien recibido / yo voy agradeciendo antes que nada / aquellos que no puedan contribuir / dejamos también nuestras “muchas gracias” por la buena voluntad y atención dispensada / “vamos” agradeciendo antes que nada / Buenos días pasajeros es lo que les desea la miseria S.A. que acabó de hablar...*”²⁹ Es al final de la canción que el personaje revela su nombre: la miseria s.a., en una referencia irónica a este texto ya repetido tantas y tantas veces. El “s.a.” es a la vez una abreviatura para sociedad anónima y crítica también de un orden social desigual.

En las letras de O Rappa se da la reconstitución de todo un escenario que retrata la vida de las favelas, de las calles dominadas por el mercado infor-

mal y en vivir cotidiano en las comunidades periféricas de Río de Janeiro. En estos dos o tres escenarios principales se resalta la presencia represora, violenta y racista del aparato policiaco. La canción “Todo Camburão tem um pouco de Navio Negreiro” que mejor se traduce por “Todas los carros / las perreras de la policía tienen un poco de navío negrero”, por ejemplo, reproduce un encuentro entre la policía y un grupo compuesto por afrobrasileños. Al primer individuo que la policía le solicita los documentos es un negro. De ahí la comparación en el título original de la canción entre la perrera de la policía que lleva los arrestados y un navío negrero que cargaba esclavos para trabajar forzosamente en las plantaciones y minas de América. A la vez hay una crítica a cómo la prensa todavía hoy presta más atención a figuras del cine internacional, de las telenovelas locales, las columnas sociales y a frivolidades que al hecho de que la enfermedad del sida amenaza con contaminar a 80 millones de personas en África en el año de 2005. La letra, si es traducida al español, quedaría más o menos así:

Todo empezó cuando nosotros hablábamos en aquella esquina / de frente a aquella plaza / entonces vinieron los hombres y nos pararon / “- Documento, por favor! / “- ¿Qué quieres, negro?, ¿algún problema?” / Es fácil ver que en cualquier bloqueo de la policía el tiempo pasa más lento para el negro / quién antes aseguraba con fuerza el látigo / ahora usa banda, engatilla el arma y escoge siempre el negro para pasar en revista / para pasar en revista / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero...

En el discurso de la canción se encuentra la denuncia al discrimen racista que es hecha a partir de una comparación histórica donde la violencia en contra de los esclavos perpetrada con el látigo es comparada al arma que porta el policía. En la segunda parte de la canción se lee:

Es fácil de ver y de comprender / que para el negro mismo la Aids posee jerarquía: / en África la enfermedad corre suelta / y, la imprenta mundial dispensa pocas líneas / si comparado al que hace cualquier figura del cine / o si comparado a lo que hace cualquier figura del cine o de las columnas sociales / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero.³⁰

Vale la pena destacar la innovaciones gramaticales en la letra original de la canción que tienen el objetivo de criticar, denunciar y reaccionar. El compositor escribe “zomens” en lugar de “homens”, es decir, viola la escritura para hacer política y confrontar a la institución policiaca.

El presente artículo entiende que la articulación del grupo O Rappa junto a organizaciones no gubernamentales conforman, de forma temporal y puntual (en un tiempo que es marcado por el momento que perdura la articulación) un nuevo tipo de movimiento social en la medida en que el grupo compone canciones que reproducen –a través de la recreación de diálogos sociales– la voz de los desposeídos y marginados de la ciudad de Río de Janeiro. Los desposeídos son a la vez víctimas y/o perpetuadores de la violencia urbana. Así la conexión ADF-O Rappa se transforma de forma temporal, discontinua y fragmentada (sin embargo, no menos eficaz) en una de las “vozes autorizadas” – y, algunas veces autoautorizadas – de estas camadas sociales invisibilizadas. Tales camadas sociales sufren procesos de exclusión económica, procesos de discriminación racial, alienación y explotación de recursos natura-

les – en el caso de una causa ecológica y prácticas de contaminación – a nivel transnacional. La violencia por parte de una población marginada y excluida debe ser entendida, antes que todo, como una respuesta y como un rechazo a aceptar las reglas de un determinado juego político. El rol de las organizaciones como la FASE junto a O Rappa sería el de intentar transformar lo que es pura reacción en participación en la esfera pública en donde se manifiestan formas de resistencias comunitarias pacíficas.

El sociólogo italiano Alberto Melucci se refiere a los nuevos movimientos sociales como “los nómadas del presente”, debido a su gran capacidad de flexibilidad y de fluidez que los tiempos posmodernos parecerían tener como prerrequisitos. Ya David Slater plantea en su artículo “Rethinking the spacialities of social movements”, que tales movimientos son archipiélagos de resistencia caracterizados por un sentido de fluidez y de flexibilidad.³¹ Tales “archipiélagos de resistencia”, además de cuestionar y hasta revertir los discursos oficiales y/o obsoletos, también demuestran tener la capacidad de comunicarse a través del espacio en conexiones verdaderamente transnacionales, ya sea para crear canciones (como vimos en el caso de la agrupación británica *Asian Dub Foundation* que compuso una música que narraba la historia de las 19 rebeliones que fueron coordinadas a través de teléfonos celulares de jefes de cuadrillas de diferentes prisiones) o para recaudar fondos de organizaciones internacionales para el apoyo de causas locales como es el caso de la organización FASE-O Rappa.

Notas

¹ Para la biografía completa de la banda brasileña véase el site oficial: <http://www.O Rappa.com>.

² El rap es una música originada del funk. Tiene un estilo que es más hablado que cantado y el instrumento determinante es la batería.

³ El hip hop es considerado por los expertos como el ritmo más importante de los últimos tiempos. Según Jeff Chang, autor del libro *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation* (New York: St. Martin's Press, 2005), el hip hop nació en el Bronx, barrio de la ciudad de Nueva York.

⁴ El dub es un tipo de reggae en el que no hay vocalistas y, si los hay, su participación es muy reducida. El son está procesado de manera pesada. La principal característica en el dub son los delays (que es aquel efecto que hace eco en las canciones). Se podría considerar que el dub es una faceta meditativa y más grave (en el sentido acústico de la palabra) en el ritmo reggae.

⁵ Título original: O Silencio Q Precede O Esporro. “O Silencio Q Precede o Esporro”, (visto el 30 de abril de 2004); en: <http://www.planeta.terra.com.br/arte/premacaco/biografia.htm>.

⁶ La mejor traducción al español sería: “- Mira! Atención! Está llegando el rapa!”

⁷ La mejor traducción para el español sería “barriada”. En inglés se acostumbra

emplear el nombre “shantytown” para “favela”. Posible aproximación sería también el empleo del término gueto.

⁸ Esta es una traducción de la autora, así como también todas las letras que estarán expuestas a continuación. El título original de la canción es “Minha Alma (a Paz que Eu Não Quero). La letra original de la canción es como sigue: “*A minha alma está armada e apontada para a cara do sossego / Pois paz sem voz não é paz é medo / Às vezes eu falo com a vida às vezes é ela quem diz / Qual a paz que eu não quero conservar para tentar ser feliz / As grades do condomínio são para trazer proteção mas também trazem a dúvida se é você que está nessa prisão / Me abraçe e me dê um beijo / Faça um filho comigo / Mas não me deixe sentar na poltrona no dia de domingo / Procurando novas drogas de aluguel nesse video / Coagido pela paz que eu não quero seguir admitindo / Às vezes eu falo com a vida às vezes é ela que diz.*”

⁹ Información contenida en la carátula del tercer CD de la agrupación: “Lado B, Lado A”. Se lee: “Minha Alma: Vencedor dos prêmios: sétimo prêmio multishow e VMB 2000 – MTV / melhor clip do ano para audiência e crítica, melhor direção, fotografia, edição e clip de rock”.

⁰ Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 329.

Eric Hobsbawn, *The Age of Extremes: A History of The World, 1914-1991* (New York: Vintage Books, 1994), 415.

² Saskia Sassen, *Globalization and its Discontents*, 168-169.

³ Sassen, *Globalization and its Discontents*, 153-155.

⁴ “A bomba-relógio do trabalho informal”, *Jornal do Brasil*, 30 de diciembre de 2003. El artículo comenta que Brasil es el quinto país más poblado del mundo –169.799.170 habitantes en el 2000- después de China, India, Estados Unidos e Indonesia. Además, el artículo comenta que 800,000 brasileños migraron a Estados Unidos de acuerdo con el Atlas de 2000. Ministerio do Planejamento, Orçamento e Gestão; Instituto Brasileiro de Geografia Estatística, IBGE, Diretoria de Geociências. *Atlas Nacional do Brasil*, (Rio de Janeiro: IBGE, 2000).

⁵ Sassen, *Globalization and its Discontents*, 199.

⁶ Entrevista hecha por la autora a Lorenzo Zanetti, director del Sector de Análisis y Asesoría a Proyectos de la organización no gubernamental brasileña FASE (Federación de Órganos para Asistencia Social y Educacional), realizada el 15 de diciembre de 2003 en la sede de la misma, en el barrio de Botafogo en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil.

⁷ Traducción: “En la palma de la mano”.

⁸ Letra original: “É só regar os lírios do gueto / que o Beethoven negro vêm prá se mostrar”

⁹ “Asian Dub Foundation Biography” (visto el 22 de abril de 2004); en <http://www.asiandubfoundation.com/bio.php>.

² “Asian Dub Foundation Biography” (visto el 22 de abril de 2004); en: <http://www.asiandubfoundation.com/bio.php>.

² La música “19 Rebellions” es, según Lúcio Ribeiro, un híbrido de rap-dub con guitarras. Presente en el CD “Enemy of the Enemy” la canción es una narrativa cantada/hablada por el vocalista Edy Rock (de una de las principales bandas

brasileiras de hip hop, los “Racionais Mcs”) y en donde se explica la massacre de 111 presos en el pabellón 9 de la cárcel Carandiru (zona norte de la ciudad de São Paulo) en 1992. En la canción hay el empleo de jergas brasileiras que son pronunciadas con fuerte acento inglés. Lúcio Ribeiro, “Banda Inglesa ADF faz música sobre Carandiru”, *Folha Ilustrada Online*, (visto el 4 de abril de 2005); en

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29426.shtml>.

²² Letra original de los versos de la canción “Brixton, Bronx ou Baixada”: “*O que as paredes pichadas têm prá me dizer / o que os muros sociais têm prá me contar / porque aprendemos tão cedo a rezar / porque tantas seitas têm, aqui seu lugar / é só regar os lírios do gueto que o Beethoven negro vêm prá se mostrar / mas o leite suado é tão ingrato que as gangues vão ganhando cada dia mais espaço / tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada.*”

²³ Letra original: “*Satélites de cima / vigiando todos os atos de rebeldia / MSY observado pela CIA / um avião cara de pau / preso na China / painel de controle / cidades sem culpa / na sensação do Protocolo de Kyoto / carbonizado em plena chuva / de armas exportadas / sangrando no dólar / o dólar dos outros / coagulado e globalizado / nas veias abertas de outra dívida externa / ninguém regula a América / forçando a porta da Colômbia / com uma hipocrisia que vicia / o intelecto de Brasília / e outras capitais / estreladas deixando a bandeira de farads / que segue na arrogância independente de quem for o W. Bush de plantão / limite que engatilha um novo míssil / sobre o céu de Wall Street / arriscando a todos com o medo de perder / mais uma Guerra / ninguém regula a América / satellites from above / controlling all the rebel act / nosy plane caught in China / pushing doors in Colômbia / carbonized under the rain / globalized bleeding the dollar / under the Wall Street sky / risking everybody’s lives.*”

²⁴ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (México: Siglo XXI, 1971). Este libro ganó el Premio Casa Las Américas en 1970.

²⁵ Vale señalar que los días de la semana en portugués son: segunda-feira (lunes), terça-feira (martes), quarta-feira (miércoles), quinta-feira (jueves), sexta-feira (viernes), sábado (sábado) y domingo (domingo).

²⁶ Letra original: “*é dia de feira quarta-feira, sexta-feira não importa, a feira / é dia de feira quem quiser pode chegar / vem maluco, vem madame, vem maurício, vem atriz pra comprar comigo / tô vendendo ervas que curam e acalmam / tô vendendo ervas que aliviam e temperam / mas eu não sou autorizado quando o rappa chega / eu quase sempre escapo / quem me fornece é que ganha mais / a clientela é vasta, eu sei / porque os remédios normais nem sempre amenizam a pressão / amenizam a pressão / amenizam a pressão.*”

²⁷ Título original: “*Se Não Avisar o Bicho Pega*”: “*Se der mole aos “home” amizade, O bicho pega / O malandro ganhou monareta / Uma caixa de fogos, / carretel de linha / Também uma pipa, / Que botou no alto / Pra avisar à massa que a cana já vinha / A moçada, que não dá mancada / Sentiu o aviso e pinoteou / Pois toda favela tem sua passagem / Sem caguetagem jamais se dançou / O sangue bom falou / Se der mole aos “home”, amizade, O bicho pega / Pois lá na favela o olheiro é maneiro / Esperto, chinfreiro e não fica na cega / Até que está barriguda / na hora da dura, segura e nega / E se tem um parceiro na lista / o malandro despista e não escorrega / Se entra em cana, ele é cadeado / Morre no pau-de-arara /.../ é por isso*

que o seu compromisso / É não ficar omissos e prestar atenção / Pois se der mole entra no engodo / Vai dançar no rodo e não tem perdão.”

²⁸ Hobsbawm, *The Age of Extremes*, 406.

²⁹ Letra original em português: “*senhora e senhores estamos aqui pedindo uma ajuda por necessidade pois ‘temo’ irmão doente em casa qualquer trocadinho é bem recebido / vou agradecendo antes de mais nada aqueles que não puderem contribuir / deixamos também o nosso muito obrigado pela boa vontade e atenção dispensada / vamo agradecendo antes de mais nada / bom dia passageiros é o que lhes deseja / a miséria s.a. que acabou de chegar / bom dia passageiros é o que lhes deseja a miséria s.a. que acabou de falar / lhes deseja, lhes deseja / lhes deseja, lhes deseja.”*

³⁰ Letra original: “*Tudo começou quando a gente conversava naquela esquina ali / de frente àquela praça / veio os zomens e nos pararam / documento por favor / então a gente apresentou mas eles não paravam / Qual é negão? Qualé negão? O quê que tá pegando? / qualé negão? Qualé negão? / é mole de ver / que em qualquer dura o tempo passa mais lento pro negão / quem segurava com força a chibata / agora usa farda/ engatilha a macaca / e escolhe sempre o primeiro negro prá passar na revista / todo camburão tem um pouco de navio negreiro / todo camburão tem um pouco de navio negreiro / é mole de ver / que para o negro / mesmo a Aids possui hierarquia / na África a doença corre solta e a imprensa mundial dispensa poucas linhas, comparado, comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema / comparado, comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema ou das colunas sociais / todo camburão tem um pouco de navio negreiro.”*

³¹ David Slater, “Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times” en: Sonia Álvarez, *Cultures of Politics, Politics of Cultures*, 380.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Evelina, ESCOBAR, Arturo. *Cultures of politics/politics of cultures – revisioning Latin American social movements*. Boulder: Westview Press, 1998.

CAFÉ, Lyman G. *Political protest and street art – popular tools for democratization in hispanic countries*. Westport: Greenwood Press, 1993.

COCKCROFT, Eva, WEBER, John, Jim COCKCROFT (ed.). *Toward a people's art – the contemporary mural movement*. New Yo: E.P. Dutton & Co., Inc., 1977.

HANNERZ, Ulf. *Conexiones transnacionales – cultura, gente, lugares*. Madrid: Frónesis, 1996.

HOBBSAWN, Eric. *The age of extremes – a history of the world, 1914-1991*. New Cork: Vintage Books, 1994.

LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal, *Hegemony and socialist strategy – towards a radical democratic politics*. London: The Thetford Press, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *La contemplation du monde – figures du style communautaire*. Paris: Grasset, 1993.

_____. *La Transfiguration du Politique – La Tribalisation du Monde*. France: Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.

_____. *Sobre o Nomadismo – Vagabundagens Pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MOUFFE, Chantal. *El Retorno de lo Político – Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.

SASSEN, Saskia. *Globalization and its discontents: essay on the new mobility of people and money*. New Cork: The New Press, 1998.

_____. *The global city – New Cork, London, Tokio*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

SLATER, David. Rethinking the spacialities of social movements: questions of (B)orders, culture, and politics in global times. En: ÁLVAREZ, Sonia. *Culture of Politics/Politics of Cultures*, Boulder: Westview Press, 1998.

YÚDICE, George. The globalization of culture and the new civil society”. En: ÁLVAREZ, Sonia e outros (org.). *Cultures of politics/politics of cultures*. Boulder: Westview Press, 1998.

Música, juventude e tecnologia: novas práticas de consumo na cibercultura¹

Gisela Grangeiro da Silva Castro

Docente e pesquisadora do Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) – São Paulo. Psicóloga (UFRJ), mestre e doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ).

Resumo

Este trabalho discute a emergência e consolidação de novas práticas de consumo musical a partir da apropriação de novas tecnologias de informação e comunicação. São examinadas algumas modalidades de distribuição e consumo de música via Internet, bem como através da rede de telefonia móvel. Campanhas publicitárias e estratégias mercadológicas de players portáteis de música digital são analisadas.

Palavras-chave: comunicação, consumo musical; cultura juvenil; Internet.

Abstract

This article argues about the emergency and consolidation of new consumption practices from the appropriation of new technologies of information and communication. Some kinds of distributions and consumptions of web music and also mobile phone music are examined. Advertising campaigns and marketing strategies are also studied.

Keywords: communication, musical consumption, youth culture; Internet

Resumen

Ese artículo discute a emergencia y la consolidación de nuevas prácticas de consumo musical a partir de la apropiación de nuevas tecnologías de información y comunicación. Son examinados algunos tipos de distribución y consumo de web music, así como música por el teléfono móvil. Campañas publicitarias y estrategias mercadológicas de tocadores portátiles de música digital son también analizadas.

Palabras-clave: comunicación, consumo musical, cultura juvenil, Internet.

Para iniciarmos essa breve discussão acerca das novas práticas de consumo no bojo do que se convencionou denominar cibercultura, partimos da constatação de que quase toda a música é distribuída hoje em formato digital. A tecnologia do CD (*compact disc*), que se tornou dominante nos anos 1980 e 90, quase tornando extinto o disco de vinil e as fitas cassete, hoje convive com arquivos de áudio transmitidos diretamente via Internet. Esses arquivos de dados digitalizados são estocados e reproduzidos nos HDs dos computadores domésticos ou em dispositivos portáteis que hoje proliferam nas ruas de nossas cidades.

Apesar do fortíssimo predomínio dos formatos digitais, é importante ressaltar que a produção e o consumo de discos de vinil segue vigorosa em subculturas nas quais o som analógico é reverenciado como acusticamente mais complexo e harmonicamente mais rico do que o puro e limpo som digital.² Além dessa ressignificação do som analógico, que pode ser atrelada ao conceito de remediação proposto por Bolter & Grusin (2000), o suporte vinil foi também revitalizado na já estabelecida cultura dos DJs. Utilizados como instrumentos nas mesas de som, os discos de vinil perfazem a palheta tímbrica e melódico-harmônica para manipulações tão características dessa cena cultural.

Voltando ao nosso argumento inicial, vemos que o formato MP3 de compactação de arquivos de áudio digital foi o grande responsável por esta transformação que estamos percebendo nos modos de distribuição e consumo de música, especialmente aquela dirigida aos jovens urbanos. Arquivos compactados em formato MP3 ocupam aproximadamente 1/12 do espaço de disco que os arquivos não compactados ocupariam, o que facilita enormemente a sua transmissão e armazenamento.

Rapidamente adotado por fãs de música em todo o mundo, o padrão MP3 foi também adotado por músicos desejosos de distribuir sua produção de maneira eficiente e barata, via Internet. Redes P2P (*peer to peer*, ou par a par) reunindo especialmente jovens internautas interessados em música, fossem eles músicos ou fãs, rapidamente fizeram do ciberespaço um reservatório de música diversificada e, acima de tudo, gratuita. Acessar e copiar essa música, que em trabalhos anteriores chamei de *web music*, tornou-se um *must* no começo dos anos 2000.

A rigor, o consumo de música via Internet tem nas redes *peer to peer* e em aplicativos como o primeiro Napster, seus fundadores. Tributárias do ideário libertário que concebeu a *Web* como arena para o livre compartilhamento de informação e conteúdo, essas redes de confiança entre usuários coexistem com iniciativas mercadológicas cada vez mais dominantes. Grande sucesso do ano 2000, tendo o seu jovem idealizador, Shawn Fanning, figurado com destaque nas principais retrospectivas daquele ano, o Napster teve o mérito de tornar acessível ao usuário comum, não familiarizado com os meandros da informática, o acesso a redes de compartilhamento de música par a par.

No auge de sua popularidade, o Napster chegou a ultrapassar impressionantes 30 milhões de usuários simultaneamente conectados, trocando músicas online. Entretanto, a maior parte dos arquivos de MP3 disponíveis para *download* gratuito foi e continua sendo feita sem a permissão dos detentores dos direitos autorais. Por essa razão, artistas como Lars Ulrich, o líder da banda Metallica, foram os primeiros a vir a público exigir que suas músicas fossem bloqueadas do sistema de modo a coibir a prática do compartilhamento gratui-

to, que no seu entender violava os direitos autorais.

O Napster e outros sistemas pioneiros de compartilhamento gratuito de conteúdo online foram processados conjuntamente pelas então cinco principais gravadoras. Hoje relançado em formato modificado, o novo Napster atua na venda legal de música através do sistema de assinaturas. Esse modelo apresenta-se como alternativa para o *pay per download*, no qual o usuário paga uma taxa fixa por cada faixa musical comprada.

Uma variação do sistema de assinaturas mensais funciona como um aluguel. Nesse tipo de operação as músicas selecionadas pelo usuário são disponibilizadas apenas enquanto ele estiver em dia com o pagamento da assinatura. O iMesh, primeira experiência comercial em rede P2P lançada em 2005, surge para compor-se às alternativas para o consumo pago de música digital.

A loja virtual da Apple lidera o mercado de *downloads* cobrados por faixa ao preço 99 centavos de dólar. O iTunes Music Store atingiu, em fevereiro de 2006, a meta de 1 bilhão de músicas comercializadas desde o seu lançamento em 2003. Expandindo-se pelo mundo afora, o iTunes tem conquistado novas fatias do mercado globalizado, já estando presente em mais de vinte países, estabelecendo-se como o principal canal de distribuição em massa. Conforme veremos mais adiante, esse posicionamento pode ser explicado pelo extraordinário sucesso comercial do *player* portátil iPod.

Como curiosidade, constatamos que devido a uma longa e acirrada disputa jurídica entre a *Apple Computers* e a *Apple Corporations*, esta última responsável pelo patrimônio musical dos Beatles, a música da banda mais popular de todos os tempos, assim como a obra solo de seus integrantes, não figuram no catálogo iTunes.

O domínio mercadológico do consumo de música via Internet implica tornar mais completos e atraentes os catálogos dos principais *sites* de distribuição comercial de música. Verifica-se o crescimento contínuo do volume de músicas disponíveis para *download* legalizado, de 500 mil em 2003 para mais de 2 milhões em 2005, o que demonstra um alto investimento da indústria fonográfica no setor de vendas de fonogramas pela Internet.

O *download* por faixa musical (*track*) é utilizado em redes de compartilhamento gratuito e também como estratégia de *marketing* em *sites* comerciais, alguns dos quais oferecem *downloads* individuais gratuitos em troca da fidelização da clientela. Atenta aos novas dinâmicas sociais de consumo, a viúva de John Lennon, Yoko Ono, tornou pública a liberação de alguns dos principais sucessos do ex-beatle no *site* oficial do artista como comemoração dos 25 anos de sua morte em dezembro de 2005. Essa notícia causou enorme *frisson* entre os inúmeros fãs do artista que, como dissemos acima, não encontram esse repertório em *sites* legalizados de distribuição comercial.

Para atrair internautas pouco afeitos ao consumo eletrônico devido ao receio de fornecer seus dados na *Web*, diferentes modalidades de pagamento são hoje oferecidas pelos principais *sites* comerciais. Dentre essas opções alternativas de pagamento, destacam-se os vales-compra de valor pré-fixado, adquiridos no mundo físico de forma semelhante aos já populares cartões pré-pagos de telefonia celular.

Nos EUA, gravadoras como a EMI, em parceria com a cadeia de lojas Starbucks, oferecem aos clientes a criação de seus próprios CDs *on demand*. Outras, como a Warner, espalham quiosques nos principais *shoppings*, dispo-

nibilizando o mesmo tipo de serviço. No Brasil, algumas iniciativas como o Armazém Digital, no Rio de Janeiro, também oferecem serviço de gravação personalizada de CDs. Trabalhando com *sites* comerciais de música e com uma gráfica eletrônica instalada em cada unidade, a Armazém alia a confecção *on demand* de livros e CDs. O consumo desses últimos, entretanto, ainda tem sido pouco expressivo entre nós, talvez devido ao fato de que muitos consumidores hoje dispensam o suporte CD, preferindo colecionar música, como foi dito, diretamente no computador, *player* portátil ou telefone celular.

Conforme será discutido em parte posterior desse breve artigo, diversos novos lançamentos musicais são hoje dirigidos aos consumidores que ouvem música pelo telefone celular. Novas gerações de aparelhos celulares incluem telas de vídeo e acesso à Internet. A música pode ser “baixada” e estocada na memória do aparelho, ou apenas ouvida enquanto é difundida pelo processo de “*streaming*”.

Na complexa trama sógnica que permeia e rege determinadas culturas juvenis urbanas, ostentar no celular a “última novidade” denota que aquele usuário está “antenado”, “em dia”, atento aos lançamentos e “na frente” dos demais, reafirmando que o “estar ligado” costuma render pontos positivos.

O Walkman em evolução

A campanha Sony Walkman 2005 apelou para a idéia de evolução tecnológica para marcar sua presença no mercado de *players* digitais. O conceito de *evolução* ficou explicitado de duas maneiras: em termos imagéticos e textuais. Ao associar, de modo paradoxal, a imagem de uma mão de primata a um dos mais novos modelos Walkman (neste caso, o diminuto Walkman Stick) nas peças gráficas da campanha, reforçou-se a referência à escala evolutiva humana. A composição, na qual predominavam elementos em preto e branco fotografados com um filtro azul, fez realçar o produto, exibido em tom azul brilhante, bem como o logo do Walkman e o *slogan* da campanha, ambos em tom laranja. Afora esses elementos, não havia outras cores na peça. O texto apresentado do lado direito da imagem da mão enumerava diversas características tratadas como “avanços” técnicos exclusivos dos novos modelos Walkman, aquilo mesmo que os distingue de todos os modelos anteriores, justificando a ênfase na noção de “evolução” presente no slogan publicitário dirigido diretamente ao consumidor, provocando-o: “A música digital evoluiu, e você?”

Embutidas nesta noção de evolução tecnológica, estão o que se tem chamado de “tirania do novo” e obsolescência planejada. Ambas as estratégias induzem ao consumo de produtos de última geração, para se estar sempre “em dia” com o que já de mais *up to date*. A intenção, nada velada, é fazer com que o consumidor se sinta ultrapassado caso “ainda” não possua o produto apresentado como o mais avançado na escala evolutiva. E se ele está ultrapassado, convém adquirir o produto anunciado para não “fazer feio” junto ao seu grupo social. A obsolescência torna-se especialmente relevante no caso de dispositivos tecnológicos, que rapidamente tornam-se obsoletos ao serem suplantados por modelos mais recentes que ostentam versões atualizadas das tecnologias em questão.

Ainda como parte desta campanha publicitária do novo Walkman na cidade de São Paulo, foi produzida uma exposição contando a história do produto,

transformado assim em marco cultural. Como estratégia, a Sony enfatizava o seu pioneirismo na área de aparelhos portáteis de música *à la carte*³ para conquistar a confiança e a preferência do consumidor, numa clara ofensiva contra o franco favoritismo demonstrado pelo iPod em relação a *players* portáteis de outras marcas.

O *slogan (like no other)* reforça esta estratégia publicitária de impor a marca como única, indiscutivelmente a pioneira, embora simultaneamente toda a campanha enfatize a idéia de que a Sony também continuaria “evoluindo”, acompanhando as tendências do mercado e oferecendo produtos compatíveis com essas novas tendências.

No caso dos *players* portáteis, o que se observa em termos de tendência é sua crescente miniaturização, aliada a aumentos sensíveis dos níveis de capacidade de armazenamento e autonomia. Destaca-se o desenvolvimento de baterias mais compactas e duráveis, associado ao *design* arrojado, privilegiando a leveza e o tamanho reduzido do produto. Paralelamente, observa-se também uma tendência à convergência de mídias, com o desenvolvimento de dispositivos portáteis multifuncionais. Nesse campo, os aparelhos telefonia móvel de última geração são exemplares.

Música no celular

Novos telefones celulares funcionam como tubos de ensaio para a tão propalada convergência das mídias, propiciando ao usuário ver TV, acessar a Internet e ouvir música, além de personalizar seus toques com músicas baixadas diretamente da *web*. A venda de música digital para este tipo de uso já representa uma parcela significativa do faturamento da indústria fonográfica, havendo produtoras especializadas na criação e distribuição de música diretamente para as principais operadoras de telefonia celular.

Conjugando diversas funções, dentre elas a telefonia propriamente dita, novos modelos de telefones celulares agradam a um público que não se limita a padrões já consagrados e abraça sem restrições novas soluções propostas pela indústria. Merece destaque o formato MPEG 4 de compactação de arquivos de áudio, que oferece menor perda de qualidade de reprodução em arquivos ainda mais compactados, o que aumenta sua velocidade de transmissão via Internet.

Por esta razão, hoje assistimos à formação de parcerias entre empresas de desenvolvimento de tecnologia móvel, como por exemplo a Ericsson, e representantes da indústria de entretenimento, como a Sony. A parceria entre a Sony e a Ericsson deu origem ao desenvolvimento de telefones celulares compatíveis com o formato digital dos lançamentos da gravadora Sony, reforçando a idéia de serem esses aparelhos multifuncionais, que não devem ser vistos apenas como telefones.

No cenário dos novos telefones celulares, a música é utilizada também como substituto aos toques tradicionais de chamada (*ringtones*). Se modelos mais simples ofereciam apenas a opção de toques de chamada em formato MIDI (*Music Instrument Digital Interface*), hoje já se utilizam seqüências curtas do próprio fonograma (*truetone*, ou *ringtone*) como toque de chamada ou como toque de espera (*ringback*), nova “mania” dentre os adeptos da música pelo celular.

Como foi dito, diversos lançamentos de *ringtunes* têm sido observados por parte de gravadoras atentas a este público consumidor de música via telefonia móvel. Nestes casos, lança-se a versão reduzida da canção para toque de ce-

lular, simultaneamente ao lançamento do CD ou DVD de determinado artista que contém aquela canção. Outras vezes o lançamento do *ringtone* antecipa-se aos demais, sendo o consumidor estimulado a acompanhar as “novidades” através do seu aparelho de celular. De fato, novas gerações de consumidores, crescendo em sociedades onde a telefonia móvel já está consolidada, parecem não ter problemas em aceitar os novos celulares como aparelhos que conjugam diversas funções. Estes jovens demonstram grande desenvoltura ao personalizar seus celulares com *ringtunes* diversos e ao utilizarem outros dispositivos como os jogos eletrônicos, o serviço SMS (*simultaneous message system*) que permite a troca de mensagens de texto em tempo real entre dois ou mais usuários, o correio de voz, o serviço despertador e o acesso à Internet para consulta e *download* de arquivos de texto, música, vídeo, etc.

De olho nesse crescente público-alvo, de alto poder aquisitivo, diversos lançamentos na área de música, como video clips e shows de artistas e bandas de sucesso, já são transmitidos com exclusividade para telefones celulares, ou em estratégias que conjugam o lançamento não apenas em pontos de venda mais tradicionais e canais de TV, mas também em lojas virtuais e operadoras de telefones celulares. Reafirmando o que dissemos acima, mudanças significativas nas práticas de consumo de música vêm sendo mediadas por apropriações diversas das novas tecnologias.

A Apple lidera

Apesar de manter-se competitiva, a Sony já deixou de ter a primazia do mercado de *players* portáteis de música após o estrondoso sucesso do iPod, lançado pela Apple em 2001. Como parte de sua estratégia comercial, a Apple investe alto na associação da marca com elementos culturalmente valorizados, tais como o pioneirismo, a inovação constante e a excelência na associação entre forma e função.

Como estratégia de comunicação e marketing, a marca investe substancialmente na fidelização de sua clientela, procurando reuni-la como uma comunidade ou *tribo* de iniciados, cujo membro nº 1 seria o próprio CEO Steve Jobs. De maneira estratégica, seu nome está pessoalmente associado à marca, simultaneamente como porta-voz e avalista. Disponível em diferentes cores e modelos, sempre lançados em megaeventos que tangenciam os rituais de iniciação, o iPod tem como slogan de uma de suas campanhas publicitárias “*Which iPod are you?*”, apelando para uma identificação imediata entre marca, modelo e consumidor.

O sucesso comercial do produto – vendido aos milhões em todo o mundo – está também relacionado com o seu prático funcionamento associado ao iTunes Music Store, a loja virtual da Apple, lançada nos EUA em 2003 e que continua se expandindo pelo mundo afora. Explica-se: um *player* portátil não faz sentido a menos que esteja devidamente “carregado” de conteúdo. Quanto maior a capacidade de armazenamento do modelo escolhido, maior a coleção de música que comporta, sendo este conteúdo digital mensurado em *gigabytes*.

Detentora de mais de 80% do mercado de distribuição legal de música via Internet, a loja iTunes hoje opera em 21 países e tem sido apontada como o principal agente deflagrador do aumento significativo de *downloads* pagos de música durante o ano que passou. Apesar de esbanjar dados tão contundentes, sabe-se que o iTunes

não representa o forte do faturamento da Apple. A loja pode ser considerada apenas um acessório para o que de fato importa à empresa: a venda de iPods.

Em outubro de 2004 a Apple lançava o U2 iPod, oferecendo descontos significativos para quem adquirisse a coleção da banda juntamente com o *player*. Essa estratégia inovadora vem sendo característica. Em outubro de 2005 foi lançado iPod de quinta geração, agora equipado com tela de vídeo de alta resolução. Na mesma data, e não por mera coincidência, a loja iTunes passou a oferecer também conteúdo em vídeo – filmes, clipes musicais, programas de TV – para *download* comercial.

Pode-se dizer que o player da Apple figura entre os mais festejados ícones do consumo nas culturas urbanas atuais. Na esteira desse inegável sucesso comercial, diversos acessórios têm sido desenvolvidos por pequenas empresas periféricas, permitindo ao usuário personalizar seu aparelhinho com capas coloridas e texturizadas, ou acoplá-lo a consoles que distribuem o som do minúsculo dispositivo por todo o ambiente. Destaca-se ainda a prática do *podsharing* como fenômeno associado ao iPod. Nesse caso, duas pessoas compartilham o fone do mesmo iPod, ouvindo simultaneamente a faixa musical que está sendo executada. Nos sempre cambiantes códigos de conduta das culturas juvenis, esta prática tem sido utilizada para indicar apreço afetivo, além de um certo grau de intimidade entre seus adeptos.

Um dispositivo como o iPod funciona de modo semelhante a uma estação rádio portátil e particular. A modalidade *shuffle* permite que seja selecionada aleatoriamente a seqüência de faixas a serem tocadas, surpreendendo o ouvinte com encadeamentos e combinações nada usuais das músicas colecionadas. A entrega do controle da seqüência de faixas musicais que se vai escutar ao mecanismo de seleção aleatória embutido no aparelho, atende também a uma crescente demanda por conforto e conveniência. Aqui, cabe ao sistema – e não mais ao seu usuário – a programação da trilha sonora ou fundo musical que vai ser executado.

Como estratégia publicitária, o slogan do iPod *shuffle* (“*because life is random*”) afirma textualmente a aleatoriedade como característica intrínseca à vida, explicando dessa forma a modalidade de consumo musical propiciada pelo dispositivo. Interessante ressaltar que há modelos em que o usuário pode controlar o grau de aleatoriedade que prefere conferir ao comando *shuffle*. Nesses casos, seleção pode ser feita por faixas mais executadas, por gênero ou em toda a coleção, controlando-se dessa maneira o escopo do repertório que se vai ouvir.

Pode-se observar que o iPod se torna um *must* ao congregiar algumas obsessões do consumo contemporâneo tais como o fascínio do exclusivo, do *design* arrojado, *up to date*, da miniaturização (portabilidade) e do *gigabyte*. De fato, o “estar em dia” com produtos de última geração cujas capacidades de armazenamento seriam absurdas até pouco tempo parece ser um valor em alta no imaginário social atual. Também se valoriza sobremaneira a aquisição de produtos que projetem uma imagem de elevado *status* em um meio onde, como foi dito, o consumo funciona como fator de distinção social. Neste sentido, é exemplar que uma empresa como a BMW tenha sido a primeira a oferecer de fábrica à sua seleta clientela a ligação do iPod ao rádio do carro. Hoje, quando esta tecnologia já é empregada por outros fabricantes de automóveis, ela segue inovando oferecendo como possibilidade a ligação direta entre dois BMWs através de *podcasting*.

Podcasting

Chamam-se *podcasts* programas como os *blogs* de áudio que começam a proliferar muito rapidamente na *web*. O iTunes Music Store ajudou a tornar popular o *podcasting* ao incorporar em suas versões mais recentes *softwares* agregadores que organizam os conteúdos dos *podcasts*, além de apresentar um catálogo atualizado regularmente dos *podcasts* mais populares. A estratégia da Apple parece ser diversificar na sua loja virtual os canais de distribuição de música digital, atraindo o consumidor em seus diferentes modos de escuta.

O *podcasting* (nome que mistura *iPod* com *broadcast*, ou transmissão) funciona através de um sistema geralmente gratuito de assinaturas, no qual um *software* de rastreamento e atualização automática (que funciona através do sistema RSS – *real simple syndication*, também utilizado para arquivos de texto) garante que o usuário receba regularmente os novos episódios. Não sendo a transmissão ao vivo, o conteúdo é distribuído na forma de um programa completo; algo que o consumidor pode armazenar e assistir (ou ouvir) quando e onde desejar. Um aficionado por computador e ex-VJ da MTV, o inglês Adam Curry, apelidado de “*podfather*”, destaca-se como o pioneiro desta prática que já saiu do *underground* e rapidamente vem ganhando o *mainstream* da cibercultura.

Embora não seja exclusivo do iPod, podendo ser baixados nos computadores pessoais e em outros tipos de *players* portáteis que não os diversos modelos da Apple, o *podcasting* pode ser entendido como um produto da nova fase da cibercultura, marcada pela mobilidade das tecnologias *wireless*.

Nesse cenário, a prática dos *blogs* e *fotologs* já está estabelecida. Através dessas páginas de conteúdo personalizado, novas formas de sociabilidade vêm à tona, sendo a interatividade favorecida quando receptores são estimulados a postar nos *blogs* seus comentários e impressões, propiciando uma troca mais direta entre os diversos atores. Conforme nos lembra Alex Primo (2006), diversos *podcasts* são complementados por *blogs* através dos quais os ouvintes ou assinantes são estimulados a interagir com os *podcasters* (os produtores dos programas). Dessa forma, pode-se entender o *podcasting* como uma espécie de mídia minoritária voltada a um público altamente segmentado.

A participação de novas tecnologias como o *podcasting*, as rádios via Internet e as rádios por satélite na constituição de novas práticas de consumo musical apenas começa a se configurar. Sabe-se, por exemplo, que no exterior existem esquemas de distribuição por assinatura de rádio por satélite para automóveis, congregando mais de uma centena de estações orientadas para a forte segmentação de um público consumidor já calculado em milhões.

A pirataria em questão

Como ainda não se tem um padrão único que seja compatível com os diversos tipos de sistemas de distribuição e formatos digitais atualmente em uso, torna-se problemático o controle de cópias não autorizadas de material protegido por leis de *copyright*. Como medida de precaução, diferentes tipos de sistemas DRM (*Digital Rights Management*)⁴ são hoje desenvolvidos. Estes sistemas podem monitorar o número de cópias de material protegido executado; ou ainda impedir que conteúdo protegido possa ser disponibilizado na rede (*upload*), onde poderia ser copiado por terceiros. O *streaming* que, como

vimos, é outra forma de difusão via Internet, também pode ser bloqueado por programas DRM embutidos em CDs ou DVDs, por exemplo.

A utilização crescente de tecnologias DRM pode ser problemática, por impedir a circulação não comercial de obras artísticas e culturais. Em artigo recente, Philippe Aigrain (2006) adverte contra o que ele denomina “a política eletrônica das transnacionais”. Em alguns países como na França, por exemplo, já se estuda a regulamentação de medidas que visem quebrar o monopólio comercial de gigantes como a iTunes, requerendo judicialmente que a empresa passe a operar com diversos formatos.

A diferença de formatos digitais e de tecnologias DRM torna incompatíveis conteúdos adquiridos em diferentes provedores, tanto para sistemas digitais de reprodução nos computadores pessoais, quanto para aparelhos portáteis de como Walkman e iPod, CD e DVD *players*, *home theaters*, consoles de jogos eletrônicos e sistemas de som de automóveis. Em meio a tantos diferentes formatos, o MP3 continua sendo o mais universal, embora não seja o mais avançado em termos de qualidade de som.

Conclusões provisórias

O aumento da penetração da Internet e a crescente utilização de tecnologias digitais na produção e distribuição de bens simbólicos nos levam a constatar, no caso da música, significativas transformações em suas práticas de consumo. O mercado fonográfico, apesar de fortemente dominado por quatro mega corporações transnacionais⁵, hoje assiste a uma significativa proliferação de pequenos selos independentes, diversos dos quais especializados em formatos digitais.

Uma cartografia de novas práticas de consumo no âmbito do que denominamos *web music* deve levar em conta ainda uma multiplicação de formatos e padrões incompatíveis, regidos por patentes que tornam seu uso exclusivo ou obrigam o pagamento de *royalties* aos detentores dos direitos de propriedade intelectual. Além de limitar o acesso a obras protegidas, as restrições geram situações esdrúxulas, como a que impede que o mesmo arquivo de música seja executado no *player* doméstico e no sistema de som do automóvel de seu proprietário. Ao analisarmos as transformações em curso, devemos levar em consideração que multidões de internautas hoje se sentem ultrajados com criminalização do compartilhamento gratuito de música na *web*.

Sem pretender fazer a apologia da pirataria digital, importa também compreender o fenômeno à luz dos preços praticados pela indústria fonográfica para lançamentos em CD e DVD, considerados abusivos. O barateamento dos custos de produção e distribuição acaba sendo neutralizado por esquemas promocionais altamente dispendiosos, forçando as grandes gravadoras a operarem com margens mínimas de risco. A crescente predominância de fatores comerciais no segmento majoritário da indústria cultural tem sido apontada como responsável pela diluição da qualidade artística da produção distribuída no mercado globalizado. Nesse contexto, a Internet se configura como cenário alternativo para distribuição e consumo de nichos musicais minoritários, hoje também concebidos em escala global.

Paralelamente, a previsão de novos lançamentos de *players* portáteis pode reorientar as preferências dos consumidores. O *MyFi* promete unir praticidade, portabilidade e personalização. Dispensando *downloads*, este aparelho portátil

de rádio via satélite por assinatura apresenta capacidade de gravação de conteúdo superior a cinco horas de programação.

Enquanto isso, a Amazon.com, líder mundial no comércio eletrônico de CDs, anuncia o lançamento em breve de um dispositivo portátil semelhante ao iPod ou ao Walkman. Como principal diferença em relação aos concorrentes, o modelo da Amazon já chegaria às mãos do consumidor carregado de músicas selecionadas de acordo com o perfil traçado por sistemas inteligentes de recomendação atuando no gigantesco banco de dados da empresa. A seleção tomaria como base os cadastros onde estão registradas as últimas compras e as preferências declaradas pelo cliente, bem como as de outros clientes com perfis semelhantes ao seu.

Um mapeamento dos desdobramentos da aplicação de tecnologias digitais no consumo de música parece indicar uma importante participação de softwares inteligentes na modelização, rastreamento e manipulação de sofisticados perfis de consumo. O risco da utilização indiscriminada de agentes inteligentes desse tipo seria o de isolar o consumidor em perfis segmentados de forma tão estreita que, paradoxalmente, do pantagruélico banquete *à la carte* da música digital customizada, só lhe seja oferecido mais do mesmo.

Notas

1. Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2006.
2. A esse respeito, ver Castro 2005a e De Marchi 2005.
3. Conceito utilizado para se contrapor à música massiva veiculada por estações de rádio e outros meios de comunicação de massa. Os *players* portáteis permitem ao usuário ouvir sua própria seleção de músicas. A analogia com *buffets* de comida a quilo e restaurantes *à la carte* pretende reforçar as diferenças entre os dois modos de escuta e consumo que se pretende contrastar.
4. Também chamado, pelos seus detratores, de *Digital Restriction anagement*.
5. A indústria fonográfica é hoje composta majoritariamente pelas Quatro Grandes, segundo a seguinte distribuição: Universal Music Group (França/EUA) 25.5%; Sony BMG Music Entertainment (Japão/Alemanha) 21.5%; EMI Group (Reino Unido) 13.4%; Warner Music Group (EUA) 11.3% e Outras 28.4%. (fonte: IFPI 2005)

Referências bibliográficas

AIRGRAIN, P. (2006). A Política eletrônica das transnacionais. Em: *Jornal Quinzenal da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Ano 2, nº. 10, São Paulo – SP – Brasil. Seção: **Opinião**.

BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. Massachusetts e Londres: MIT Press.

BORELLI, S. H. S. (2003) Universalidades e singularidades juvenis: cotidiano, nomadismo, consumo cultural. Em: revista *Eco-Pós* v.6, n.1.

BRITTOS, V. & OLIVEIRA, A. P.. (2005) Processos midiáticos musicais, mercado e alternativas. Em: revista *Comunicação, Mídia e Consumo* vol 2, nº 5.

CASTELLS, M. (2004). Internet e sociedade em rede. Em: MORAES, D. (org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record.

CASTRO, G. G. S. (2005a). *Web Music: música, escuta e comunicação*. Em: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* vol. XXVIII, nº 1. São Paulo: Intercom.

_____. (2005b) As Canções Inumanas. Em: revista *e-Compós*. nº 2. (disponível em <http://www.compos.org.br/e-compos/>).

_____. (2005b). *Podcasting e Consumo cultural*. Em: revista *e-Compós* nº 4. (disponível em <http://www.compos.org.br/e-compos/>).

_____. (2005c). As Tribos de Ciberouvintes. Em: revista *Logos* nº 22. Rio de Janeiro: UERJ.

_____. (2005d). Para pensar o consumo de música digital. Em: *Revista FAMECOS* nº 28. Porto Alegre: PUC-RS.

DeMARCHI, L. (2005). A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. Em: revista *e-Compós*, nº 2. (disponível em <http://www.compos.org.br/e-compos/>).

HARAVEY, D. (2004) A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. Em: MORAES, D. (org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEMOS, A. (2002). *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura*

contemporânea. Porto Alegre: Sulina.

LESSIG, L. *Free culture*. disponível para *download* gratuito em www.free-culture.cc/freeculture.pdf (último acesso fevereiro/2006).

LÉVY, P. (2003). *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

MORAES, D. (org.) (2006). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad.

PRIMO, A. (2006). Para além da emissão sonora: as interações no podcasting. Em: revista Intexto nº 13. Porto Alegre: UFRGS. (disponível em www.intexto.ufrgs.br).

ROCHA, Everardo. (2004). Comunicação, troca e classificação: notas para uma pesquisa do consumo como sistema cultural. Em: PEREIRA, M., GOMES, R.C. e FIGUEIREDO, V. F. (orgs.) *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras.

SÁ, S. P. (2004). Telefones móveis e formas de escuta na contemporaneidade. *Revista Razón y Palabra*.

Outras Referências:

ABPD 2004 – relatório anual da Associação Brasileira de Produtores de Discos, disponível em www.abpd.org.br (acesso em abril de 2006).

IFPI 2005 – relatório anual da Federação Internacional da Indústria Fonográfica, disponível em www.ifpi.org (acesso em maio de 2006).

Macworld 2006 – abertura, por Steve Jobs, disponível em www.apple.com (acesso em janeiro de 2006).

WIRED NEWS – boletim eletrônico da revista *Wired*, disponível em www.wired.com (acesso semanal de dezembro de 2005 a abril de 2006).

WIKIPEDIA – disponível em www.answers.com (acesso freqüente para consulta, de janeiro a maio de 2006).

Mangue Beat: h mus cultural e social

Paula Tesser

Doutora em sociologia pela Universidade René Descartes - Paris V Sorbonne.

Resumo

No início dos anos 90, a cidade de Recife vive um renascer no campo da música com a chegada do movimento musical Mangue Beat, que tem como principais atores jovens da periferia. Através da música esses jovens adquirem uma forma de expressão e assim se afirmam como cidadãos. Com a música eles constroem uma identidade além de criarem novos dispositivos alternativos tornando possível sua inclusão social. Passando de objeto de crítica é sujeito da cria o de uma nova linguagem, os meninos pobres das grandes cidades brasileiras começam a produzir um espaço diferenciado podendo exprimir suas experiências de vida. É a inclusão social dentro do espaço cultural criado por eles próprios. Através do Mangue Beat a música é analisada como uma forma de pensar o presente, o ser humano e sua sociabilidade.

Palavras chaves: Música, identidade, inclus o social e estética.

Résumé

Au début des années 1990, la ville de Recife connaît un renouveau dans le domaine de la musique avec l'arrivée du Mangue Beat, dont les principaux acteurs sont les jeunes de la banlieue. Nous tentons de montrer que par la musique ces jeunes retrouvent une voix d'expression et ainsi s'affirment. Elle leur permet de se construire une identité, et crée également des dispositifs alternatifs leur permettant de s'insérer socialement. Passant d'objet de la critique à sujet de la création du nouveau langage, les garçons pauvres des grandes villes brésiliennes commencent à produire un espace différencié pour l'expression de leur expérience de vie. C'est l'insertion dans l'espace social, des jeunes «en marge». Il s'agit, à travers le Mangue Beat, de penser la musique comme une façon de penser le présent, l'être humain et sa sociabilité.

Mots cl fs : Musique, identit , insertion sociale, esth tique.

Abstract

In the early 90's, Recife experiences a rebirth in the musical scenario with the Mangue Beat movement, where young people from the suburbs are the principal characters. Through music, they are able to express themselves and to be seen as citizens. The movement also creates a cultural identity and alternative ways to reach social inclusion. Poor children of Brazilian big cities begin to build their own space to express their life experiences. Thus, instead of being seen as part of the social problem, they assume the role of creators of a new space, where they can express their life experiences. It is social inclusion within the cultural space created by themselves. Through Mangue Beat, music is analyzed as a way to think the present, the human being and its sociability.

Key words : Music, identity, social inclusion and aesthetics.

Chico Science entendeu que para se ter força e produzir uma onda criadora que estava estagnada há alguns anos, era necessário voltar à lama.

« A 'planta humana' só é compreensível em função do húmus em ela nasce »¹.

Paula Tesser

Aspectos da sociologia da música

« A música é sempre historicamente situada e socialmente condicionada, associada às diferentes fontes extra musicais que são a ocasião e o fundamento » (SUPICIC, 1957, p.19). Segundo Ivo Supicic, na sociologia da música a noção de condicionamento supõe que a criação musical do artista não age com total liberdade, mas que a criação é, de certa forma, ligada às condições objetivas, trazidas pela história, transmitidas pela sociabilidade. Isso concorda com o pensamento de Marx que diz que os homens fazem sua própria história, mas que eles não a fazem dentro de condições escolhidas por eles, e sim nas condições herdadas do passado e dadas pela tradição. Assim a música é, em certo sentido, sempre um « reflexo ».

Deve-se, no entanto tomar certa precaução para não se cair no que Supicic chama de sociologismo. Ele dirá: « é essencial que a sociologia da música seja fundada sobre fatos bem determinados, (...). Tomando sempre o cuidado para não *reduzir* os fatos artísticos aos fatos sociais e históricos, correndo o risco de eliminar assim o valor autônomo e específico da música » (1971, p.7)

Assim, mesmo se nos interessamos pelos fatos históricos e sociais que acompanham as músicas, nos distanciamos do posicionamento metodológico que considera a arte e as obras musicais como sendo *somente* o resultado de uma pressão social determinada. Ao contrário, é necessário procurar conhecê-las em si mesmas e levar em consideração todo o universo artístico e humano que elas supõem e que as condiciona. De fato, a criação musical vai depender da personalidade criadora ao mesmo tempo que das condições históricas e sociais concretas. É a junção de duas esferas: a apolínea e a dionisíaca.

Neste sentido, tentamos evitar reduzir a função vital da música tanto na sua face dionisíaca como na apolínea. As duas tem uma função fundamental, e como mostrou Nietzsche, elas se completam. O aparente desequilíbrio que esses dois aspectos exercem na história mostra justamente o enraizamento da música na dialética da vida humana, onde pulsão e razão andam lado a lado, mantendo as suas contradições.

A partir desse posicionamento sociológico buscamos mostrar a riqueza humana, artística e social que emana do Mangue Beat. Procuramos visualizar o particular dentro do universal, sem, no entanto perder de vista a especificidade do particular. Pois o fato musical se constrói a partir das experiências que revelam o sentido das condutas dos atores sociais pertencentes a um grupo determinado, mas que são também indivíduos. « O fato musical total é compreendido a partir da experiência vivida por um grupo social sabendo-se que essa sociedade é o resultado das condutas musicais de atores singulares em

relações que ligam uns aos outros» (GREEN, 2000, p.34)

Procuramos entender o movimento musical Recifeense como sendo o fruto da realidade humana, levando em conta a sua pluralidade, ter uma visão global da música, sem perder de vista os aspectos sociais e humanos. A partir desse método que busca ter uma visão do conjunto das relações que se tecem, isto é, entendendo a música como uma realidade social com seus múltiplos aspectos, podemos ter uma compreensão mais aguda, mais sensível, mais larga dos fatos musicais. Anne Petiau fala da importância de lembrar que os indivíduos procuram sentir emoção e sensações quando escutam ou tocam música. Levar em conta esse aspecto confere à sociologia da arte um sopro renovador, pois esta sempre se viu focalizada em determinismos e relações de dominação, evacuando assim completamente o aspecto subjetivo dos fatos musicais. « Tal sociologia, que considera o ator não como um agente simplesmente submetido aos determinantes sociais, mas como um amante procurando sentir os efeitos da música (prazer, emoção, engajamento nas experiências coletivas, etc...), devolvendo a dimensão de vivência das práticas musicais» (PETIAU, 2006, p.27).

O objetivo é não sacrificar os aspectos teóricos do fato social em geral, nem os aspectos específicos do musical, que se encontram além do social, e sim conseguir colocar em evidência as suas interdependências. Como diz Anne Marie Green, deve-se saber « estudar a música como uma realidade social com seus aspectos múltiplos, levando-se em conta que essas camadas se interpenetram» (GREEN, op.cit., p.34). Tentaremos mostrar que tipos de relações sociais nasceram com o advento do Mangue Beat.

Movimento Mangue Beat

A escolha deste movimento como objeto de estudo se deu pela sua amplitude, que ultrapassou os muros da sua cidade de origem, Recife, e se alastrou por outras cidades do Brasil. A análise dessa efervescência cultural e musical se impõe igualmente pela riqueza das experiências estéticas e sociais que ele exala. Vários aspectos fazem dele um movimento cultural, artístico e social total, como o Brasil já conheceu no passado com o Modernismo, a Bossa Nova e a Tropicália. Mas o Mangue Beat vai se distinguir pelo fato de ter sido puxado por jovens nascidos nas camadas populares dessa região. Neste sentido, o comparamos ao Quilombo dos Palmares. Como Palmares, com sua pluralidade étnica que acolheu os excluídos do sistema colonial, o movimento de Chico Science, em alguns anos vai dar a palavra a uma camada da sociedade que até então não tinha encontrado um eco de maneira autônoma. Por esse aspecto podemos defini-lo como um « quilombo cultural»².

O nome do movimento assim como o seu manifesto publicado na época da sua criação por Chico Science, Fred O4 e Renato L, compreende por si só todo um programa: o mangue terreno alagado onde se constroem barracos e palafitas, moradia dos excluídos e dos caranguejos, o que explica o título do manifesto « Caranguejos com cérebro ». O nome do grupo Nação Zumbi, é ele também forte em sentido: uma nação de escravos rebeldes.

Exporemos agora alguns pontos que representam, a nosso ver, as principais marcas que dão originalidade e, sobretudo força à iniciativa de Chico Science. Primeiramente discernimos nos músicos ligados ao movimento uma

grande liberdade de criação. Esses músicos souberam se impor frente a uma indústria musical que há vários anos restringe a sua produção a uma estética que qualificaremos aqui de « única », por só ser estimulada por interesses comerciais, criando assim um gosto uniforme, plano e onde a criatividade e a originalidade não têm espaço. Esse fenômeno evidentemente não é específico à cidade de Recife, nem mesmo ao Brasil, podemos constatar essa tendência na indústria do disco de maneira global. No entanto essa atitude das grandes mídias entra em contradição, pois como mostrou Edgar Morin em « Espírito do tempo³ », a arte precisa de novidade e de audácia para sobreviver, os consumidores exigem. De fato, é vital para o mercado da cultura criar formas novas. Não pretendemos aqui fazer uma crítica estética, e sim mostrar que hoje no Brasil a novidade e a criatividade se encontram limadas e a lógica do mercado se impõe de forma agressiva e exclusiva. A crítica aqui também não se refere aos consumidores, que finalmente não dispõem de uma real liberdade de escolha, a crítica se situa na esfera das mídias e da indústria cultural que impõe o seu gosto.

O Mangue Beat aparece justamente nesse quadro, ele vai se colocar em um movimento contrário face ao que é imposto e consumido no início dos anos 90. E com essa atitude ele vai abrir caminhos para outros artistas, que talvez não se identifiquem diretamente com ele (penso nos grupos nascidos no bairro popular Alto José do Pinho, como Devotos, Matalanamão, Faces do Subúrbio...), mas que surfaram na sua onda criativa.

Um dos fatores que certamente contribuiu para esse renascimento dentro do campo musical é o fato dos músicos dessa geração se beneficiarem de ferramentas tecnológicas inéditas: a banalização dos « home studios » que permitem uma gravação simples e pouco custosa dos discos e a Internet que se tornou o utensílio indispensável para a distribuição e divulgação dos artistas.

Chico Science & Nação Zumbi juntamente com os outros grupos que fazem o Mangue Beat, representam um fenômeno novo dentro da produção musical brasileira, pois contrariamente à indústria cultural e à cultura de massa vigente, ao invés de destruírem as culturas periféricas e populares, vão criar um espaço de inclusão, inesperado, das expressões marginais. Até então, eles teriam sido somente o objeto do pensamento crítico que encontramos nas letras de algumas músicas brasileiras, sobretudo aquelas ligadas à MPB. Hoje, eles representam o « objeto » que começa a se manifestar, se tornando o sujeito. Passando de objeto de crítica a sujeito da criação de uma nova linguagem, os garotos pobres das metrópoles brasileiras começam a produzir um espaço diferenciado para a expressão das suas experiências de vida. É a inserção dos jovens marginalizados da sociedade.

O Mangue Beat retoma a idéia antropofágica do Modernismo e do Tropicalismo. Aliás essa liberdade de incorporação e de modificação dos gêneros de música é talvez um traço típico da cultura popular do Nordeste. É impossível pensar em uma uniformização ou em uma categorização musical quando analisamos os grupos que o compõem.

Quando a dita « cena » Mangue nasceu em Recife, uma das primeiras idéias foi de criar uma metáfora entre a vegetação tropical homônima (um dos ecossistemas mais ricos em biodiversidade) e a produção cultural plural da

cidade: juntar a grande variedade de ritmos e manifestações folclóricas, como o maracatu, a ciranda, o coco, a embolada aos diversos estilos criados pelos grupos que se produziram nos passos do Mangue Beat. Na « cena » musical encontramos grupos que tocam o mais tradicional forró de pé-de-serra (Mestre Ambrósio, Silvério Pessoa) até o mais visceral punk hardcore (Devotos, Matalanamão). Até mesmo entre as duas principais representações musicais do movimento (Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A) existe uma grande diferença no estilo. A primeira faz uma fusão entre o rap-repente e um hip hop – maracatu, enquanto a segunda atua em uma outra vertente estética fazendo uma mistura entre punk-samba-funk. Essa heterogeneidade levou o músico Fred 04 a definir a cidade de Recife como uma « utopia da diversidade ».

A lama e o caranguejo

Dois conceitos serviram de base para o nascimento do movimento: o primeiro, herança da filosofia do movimento punk, o *do-it-yourself* (faça-o você mesmo) e o segundo, a partir da realidade do mangue: a lama e o caranguejo. A relação entre essa vegetação e a estética criada por Chico Science é explicada no primeiro manifesto do movimento « Caranguejos com cérebro ». O mangue é caracterizado pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a salgada, o mangue representa um dos ecossistemas mais rico no mundo, considerado como o meio fundamental da cadeia alimentar marinha. Assim, os mangues são o símbolo da fertilidade, da diversidade e da riqueza. O movimento seria, dessa forma, tão rico e diversificado quanto o mangue.

Chico Science reconstruiu um Recife onde os caranguejos saem da lama para se integrarem socialmente através da música. Ele vai buscar a força em meio aos carentes, simbolizados pelo caranguejo. Ele vai se inspirar fortemente do texto (O ciclo do caranguejo) escrito pelo geógrafo Josué de Castro nos anos 60, conhecido por sua obra humanista e política « A geografia da fome », um clássico para os estudos sociais. A obra de Josué de Castro⁴ será a referência do movimento Mangue Beat. A idéia da lama como meio sujo mas regenerador que encontramos na obra do geógrafo, por exemplo, vai servir como uma analogia entre a relação de Recife, cidade decadente e as suas novas impulsões criadoras.

A lama será a grande metáfora empregada por Chico Science, ela é a matéria fértil para a criação, representando um instrumento de renovação. O universo do Mangue, com a lama e o caranguejo está presente em diversas letras de suas músicas. Isso vai servir como um modelo de identificação para os adeptos da nova música feita em Recife. No seu livro *Chico Science - a rapsódia afrociberdelica*, o escritor Moisés Neto ilustra a aura criada na cidade, quando fala do artista prematuramente falecido: « Chico construiu um 'admirável Pernambuco novo', metamorfoseando-se-o em *Manguetown* onde os caranguejos têm 'cérebros' e se misturam com os humanos, não fugindo do mundo e sim, integrando-se a ele, exorcizando o caos pela poesia urbana »⁵.

Esse movimento, diferentemente das outras expressões musicais brasileiras vai assumir sua realidade que é a do húmus, com suas feiúras e sua fertilidade. O artista do Mangue Beat afirma a sua condição e se serve da arte como um grito de inserção. Essa positividade se encontra no ato de querer viver malgrado os obstáculos da vida. Ou seja, colocar em prática a idéia nietzscheana de « fazer da sua vida uma obra de arte », isto é, enfrentar o seu destino, manter a alegria

de viver e dar importância ao *carpe diem*. Esses são alguns dos ingredientes que fazem que essa música emane uma aura portadora de esperança. Hoje, com o artista dessa efervescência, o país escuta a música desses grupos que não tinham até então espaço para se exprimir. Chico Science vai criar o « homem-caranguejo », um ser que sai da lama para se integrar, tanto ao seu meio natural quanto à realidade social de Recife e isso através da música. Um movimento que está inserido no que Michel Maffesoli chama de um « enraizamento no hímus do humano»⁶ por utilizar suas tradições, suas especificidades.

A escolha de um animal como símbolo de sua música também não é anódino, pois isso também faz parte da tradição folclórica encontrada nos maracatus. De fato, é comum que cada maracatu atribua um animal à sua panoplia: o leão no maracatu «Nação Leão Coroado» (1863), a águia – «Águia de Ouro» (1933), o elefante – «Nação Elefante» (1800). Roger Bastide levanta a hipótese que a utilização de animais nos maracatus seja ainda resquício dos antigos totens de tribos, « vagas reminiscências totêmicas continuam a existir entorno dos animais de papelão que acompanham a procissão do carnaval»⁷.

Chico Science e o Maracatu

Chico Science se juntando com o grupo de percussão Lamento Negro (futura Nação Zumbi) utiliza o maracatu como uma base, como um trampolim. Quando Chico Science grava a música « Maracatu atômico», de Jorge Mautner e Nelson Jacobine (1972), afirma assim a influência desse ritmo na sua obra e na do seu grupo, o Nação Zumbi. Do maracatu, que serviu como ponte para exprimir sua arte, ele soube muito bem tirar proveito da sua força criativa: principalmente dos seus elementos sonoros, mas também da sua vestimenta, da teatralidade de seus personagens, como Mateus ou do caboclo de lança, figura do maracatu rural. Em uma entrevista, Chico Science dirá a respeito de sua composição Mateus Enter (*Da Lama ao Caos* -1994): « Mateus Enter abre o disco. O Mateus é um personagem do maracatu. Ele chega para brincar, implicar, falar sobre tudo num universo centrado na diversão. Nessa música, o Mateus é mais tecnológico, porque o *enter* (tecla do computador) tem relação com a sua entrada, quando ele anuncia a chegada do Chico Science e Nação Zumbi»⁸.

Nessa música ele anuncia a sua chegada acompanhado de sua nação, como os blocos de maracatu que reencarnam as nações africanas que sucumbiram à escravidão. Ele chega com o seu universo urbano: as luzes da cidade, as pontes que atravessam os rios de Recife e a tecnologia. Se compararmos os dois tipos de Maracatus, o maracatu rural (ou de baque solto) e o maracatu nação (ou de baque virado), na estética empregada por Chico Science nas suas músicas e na sua performance artística, nos parece que ele teria se inspirado mais no maracatu rural, mesmo se o nome do seu grupo é uma referência explícita ao maracatu nação. Não se trata verdadeiramente do aspecto musical, já que a rítmica dos dois não difere muito, o que muda é a orquestração. No entanto o que nos faz pensar que a estética de Chico Science se afina com a do maracatu rural, é o seu espírito de divertimento. O lúdico é um elemento muito presente, tanto no seu gestual quanto nas letras das músicas, mas, sobretudo na filosofia que rege o Mangue Beat: Uma diversão levada a sério!

O maracatu rural fundamentado no jogo, no lúdico, na irreverência e seu

personagem principal, o caboclo de lança, é a sua representação mais perfeita. O maracatu rural traz com sua estética o que o sociólogo Jean Duvignaud vai definir como sendo o caráter transgressivo das festas populares, « os eventos lúdicos populares, que através do riso, da paródia, da farsa burlesca, pela dança e pela música, pelo grotesco, pela festa popular, vão subverter a normalidade cotidiana numa inversão dos sentidos oficiais dados aos fatos» (1973, p.43).

Dessa forma, a festa carnavalesca cria a possibilidade de uma vida às avessas, de um mundo às avessas. Tempo de festa regenerador e destruidor, onde se festeja o processo de mudança e não o que é mudado. Assim a linguagem carnavalesca do maracatu rural vai exercer a profanação de tudo o que é sagrado, a combinação e interação de tudo o que se opõe. O que Bakhtine vai chamar de *cosmovision carnavalesque* do mundo às avessas (*monde renversé*). Em *La poétique de Dostoievski*⁹ ele mostra que o discurso carnavalizado tem características ligadas à inversão e à relativização dos valores, à ambigüidade, à coexistência de elementos que se opõem.

Quando Chico Science toma emprestado ao Mestre do maracatu rural, Salustiano, a fantasia do personagem caboclo de lança, quando ele encarna nas suas apresentações esse outro personagem do cavalo marinho, o Mateus, ou ainda quando ele constrói seu universo em cima da imagem do caranguejo, percebe-se que ele entendeu a importância dos símbolos para exercer uma forte empatia junto ao público, mas também junto aos jovens músicos aos quais ele se dirige, pedindo que acordem e que, sobretudo se façam ouvir.

Mangue Beat: h́umus social

O Mangue Beat favoreceu a prática de um novo tipo de sociabilidade que encontramos sob a forma de ações de ajuda às comunidades carentes de Recife. Um fenômeno social que tem se alastrado nesses últimos quinze anos em outras cidades do Brasil, e que teria sua gênese nos diversos projetos levados pelo cantor, compositor e percussionista baiano Carlinhos Brown, no bairro Candeal, em Salvador. Esse tipo de ação que alia arte e inserção social, que procura devolver uma revalorização da auto-estima dos jovens das periferias, tem se desenvolvido de maneira prolífera. Diante do abandono dos poderes públicos que deveriam proporcionar centros de lazer, pontos de encontro, de educação, de troca de informação... essas iniciativas ligadas às organizações de bairro ganham espaço no meio das populações carentes. A relação entre esses espaços alternativos e a música é de simbiose. Observa-se que onde existe um centro de ajuda comunitário, encontra-se também uma expressão artística correspondente.

Nas pegadas de Chico Science podemos aqui citar dois exemplos, que ilustram bem essa relação entre música e ação social: o projeto *Acorda Povo* e a grife de moda *Alto Falante*.

Na tradição do folclore popular de Pernambuco, a expressão “Acorda povo” se refere a um cortejo religioso realizado pela população com cânticos e orações nas primeiras horas da noite do Dia de São João. Inspirado no caráter itinerante dessa manifestação mas também no sentido que o próprio nome revela, foi criado em 1999 o projeto “Acorda Povo” pelos grupos Nação Zumbi e Devotos, com apoio do poder público (inicialmente o governo municipal).

Seu objetivo principal é levar música e informação para os bairros carentes do Recife, através de eventos que reúnem shows, debates e oficinas de formação profissional. Em sua primeira fase (que durou de outubro de 1999 a abril de 2000) o “Acorda Povo” cobriu 12 bairros populares da capital pernambucana em eventos realizados quinzenalmente. Em cada um desses bairros, os dois grupos organizadores eram acompanhados por uma banda convidada, escolhida entre as que mais se destacaram na cena recifense, e por um grupo da comunidade na realização de um grande concerto. Aconteciam também debates envolvendo músicos dos grupos, os responsáveis pela coordenação musical e os membros da comunidade. Além disso, os moradores do local tinham acesso a oficinas de moda, reciclagem e grafite, que eram oferecidas nas escolas públicas do próprio bairro. A primeira manifestação teve sucesso contando com a participação de mais de 3000 pessoas. Os eventos festivos aconteceram sem nenhum incidente contando com a participação de crianças, jovens e adultos, e as oficinas de arte se transformaram numa ponte para futuras ações de integração profissional. O projeto tem se mantido todos os anos, com a participação dos municípios ao redor da metrópole, e foram aumentadas as ofertas de oficinas: fotografia, dança, pintura, desenho. O projeto é definido pelos organizadores como sendo uma « diversão social ». O *Acorda Povo* estimula os talentos das comunidades, revitaliza espaços mortos e gera emprego informal.

O outro exemplo de ação social ligada à cultura se encontra no bairro Alto José do Pinho, que com a ajuda da ONG Instituto Vida, criou um projeto que acolhe crianças e adolescentes desse bairro carente oferecendo formações centradas na história da moda e se concretizando na confecção de moda. O fruto dessa iniciativa é a grife Alto Falante. Lúcia, responsável por esse programa, resume o projeto explicando que « nós fazemos todo um trabalho através da arte, educação e cultura. Nosso objetivo é inserir o jovem num movimento cultural local. Pois através da arte, ele aprende em todos os sentidos: saúde, educação, cultura... ».

O mangue e a tradição: antena parabólica enfiada na lama

Mesmo se a efervescência Mangue recorreu de maneira clara à condição geográfica tanto no seu nome quanto nas metáforas empregadas, assim como ela se serviu de elementos da dita cultura popular « autêntica » (folclore) com ritmos (maracatu, coco-de-roda, embolada, etc.) e de expressões verbais nas letras das músicas («malungo», «molambo», etc.), o regional para o Mangue Beat não é encarado como uma obrigação ou um discurso. O regional surge de forma espontânea, sem nenhuma pretensão de resgate das « raízes esquecidas ». A utilização do maracatu, e outras formas musicais típicas do Nordeste, não se dá com a intenção de resistência ou de afirmação, é, sobretudo uma aceitação de suas origens. Ou seja, os músicos do movimento são de Pernambuco, e a influência da cultura popular da região em suas músicas é inevitável. Como negar uma herança que eles absorveram de maneira espontânea durante a juventude, assistindo aos maracatus, às rodas de cirandas?

No entanto, pelo fato de utilizarem os ritmos tradicionais, os artistas do movimento transformam a tradição arcaica em uma cultura dinâmica. Passado e presente se juntam através das loas e os re-mixes juntam elementos os mais diversos. Não se trata de uma « deformação » das tradições, a música deles

redescobre, reinventa, e indica os novos caminhos da arte musical. Quando levantamos a questão da utilização de músicas folclóricas atualizando-as, ou ao contrário, « respeitando-as » evitando qualquer tipo de mistura, lembramos de uma passagem de Nietzsche que diz: «quando tocamos obras antigas deveríamos nos proibir, por uma preocupação de objetividade, de colocar nossa própria alma para animá-las? De maneira alguma, pois é tão somente quando damos nossa alma que oferecemos a elas a possibilidade de continuarem vivas; só nosso sangue pode fazer com que elas possam ainda falar. A interpretação verdadeiramente « histórica » falaria de fantasma para fantasma»¹⁰ .

O que encontramos nas músicas do Mangue Beat é o efeito da tecnologia na arte popular. As referências culturais como o maracatu, a ciranda, o coco, o repente, a embolada mostram que ele inseriu o velho no novo. Com a imagem da antena parabólica fincada na lama os mangue boys querem, com esse símbolo, estimular os artistas e a comunidade para que se mantenham em sintonia com o mundo exterior, sem, no entanto perder suas raízes. Michel Maffesoli dirá que o « pensamento orgânico é integração, a junção do estático (velho) e do dinâmico (novo), dando conta da nova época « ecológica » própria ao espírito do tempo»¹¹. É nesse sentido que o movimento nos parece ser o reflexo de um novo impulso.

Essa característica pode ser ilustrada pelo debate que houve entre os « armoriais », sob a tutela do professor e escritor Ariano Suassuna, e os simpatizantes do Mangue. Para os primeiros, o Mangue estava carregado demais de características culturais de influência americana (a começar pelo próprio nome do seu fundador: «Science») e por esse motivo não podia representar, nem ser considerado como uma expressão cultural tipicamente brasileira. O confronto entre Armorial *vs* Mangue pode ser entendido como uma representação da transição entre a modernidade e a pós-modernidade. O movimento Armorial com a sua concepção de tradição, que procura afirmar sua identidade puramente nordestina e brasileira, com certa nostalgia, se caracterizaria como um movimento de base moderna. Enquanto o Mangue vai num sentido oposto, nele o regional surge como uma ponte, uma ferramenta que permite se abrir para o mundo. Não existem nele pressupostos estéticos e/ou territoriais. Heterogeneidade das expressões e absorção antropófaga dos conteúdos culturais impulsionados por uma necessidade gulosa, este é o princípio.

Claro, essa não é a primeira vez que artistas utilizam elementos da cultura popular, inserindo-os em suas criações contemporâneas. Nesse Estado tão fértil em manifestações populares, a arte da « poeira » serviu inúmeras vezes de inspiração para a criação da música da classe média e dos intelectuais. O Mangue Beat se distingue desses movimentos que o precederam, pelo fato de ter uma preocupação na forma como é utilizado o folclore. Não pilhar a arte do povo, não deixar de lado os artistas que nos inspiraram, que nos ensinaram os ritmos e as músicas que não se aprendem na escola. Carlos Sandroni, fala da experiência musical típica desse movimento como sendo um evento novo na história da música popular brasileira. «A cena musical brasileira vive desde os anos 90 a relativização da dicotomia entre as ‘músicas populares’ e a ‘música folclórica’. Isso se dá porque artistas, vindo de manifestações folclóricas, tomaram uma posição que não estava prevista na função que essa dicotomia lhes atribui. Em Pernambuco essa tendência aparece de maneira muito presente»¹². Ele cita o exemplo de dois artistas populares

de Recife: dona Selma do Coco e o Mestre Salustiano.

A relação com a cultura popular tradicional (comumente chamada de folclore) ilustra a diferença de tratamento entre o Mangue Beat e os outros movimentos de caráter regional. Para essa nova geração, os artistas populares, os velhos mestres dos folguedos, os brincantes de maneira geral, não são considerados como peças de um possível « museu folclórico humano », com o seu exotismo estático que até então prevalecia. Nas suas diversas expressões percebe-se uma aproximação com o folclore que se dá num espírito de troca, de conexão, de diálogo com o artista popular.

A estética de Chico Science

O Mangue Beat construiu uma nova estética para a linguagem musical. Podemos analisá-la sob dois ângulos diferentes. O primeiro combina com as idéias de Adorno sobre a música quando ele defende a legitimidade da estética como uma reflexão crítica para se interrogar sobre o sentido da arte e o lugar que ela ocupa no mundo»¹³. O pensamento de Adorno é aqui utilizado quando ele tenta formular as relações entre a evolução intrínseca, e de certa forma autônoma, da linguagem estética, face às condições concretas na qual ela se produz, isto é, o meio social em que ela é originária.

É neste sentido que queremos pensar a estética de Francisco de Assis França, aliás Chico Science, menino da periferia, músico de rua, um dos fundadores do movimento, pelo fato desse artista se ver como um espelho da sociedade. Nele, as tensões produzidas pelas injustiças são uma fonte de inovação e de ruptura. Como já foi dito, um dos temas recorrentes na sua música é a problemática do homem pobre dos mangues. O fato de ter vivido nessa região o levou a criar um universo artístico girando em torno de seus elementos constitutivos: a lama e o caranguejo, mas também o maracatu (explorando todo seu universo: música, ritos, personagens, atitudes). Para entender qual a fonte dessa nova cena artística, a obra de Adorno sobre a música nos traz uma visão de conjunto dos fatos musicais, juntando num mesmo movimento uma série de elementos de ordem estética e social.

Como já foi dito, o Mangue Beat vai ter uma função na inclusão de jovens em projetos culturais, com o objetivo de tornar esses jovens « visíveis » aos olhos da sociedade. Através da música, esses jovens que se encontram implicados nessa efervescência, levantam a voz e existem, porque se mostram. O que se ouve nessa musica é a batida, é o próprio som da marginalidade. Não existe um pensamento crítico, propriamente dito, mas existe uma ação, uma vontade de inclusão pelas palavras, pelo ritmo, pela batida que é original, agressiva, a marca forte da sua presença no país. Chico Science dirá que o Mangue Beat « é a lança do caboclo contra a máquina social e caduca »!

Essa nova estética que surge não é portadora de um discurso ideológico, não existe reivindicação social explícita. As letras fazem referência às experiências vividas, existe, às vezes, uma crítica da sociedade, mas, sobretudo essa música vai exalar uma caráter utópico pelo fato desses jovens produzirem uma música que traz uma esperança de mudança na sua auto estima. Passa a haver uma revalorização de jovens carentes que não possuem, em sua maioria, estudos e que geralmente caem na marginalidade. O fato da música do Chico Science não ter um engajamento explícito, não quer dizer que ela seja evasão fora desse mundo, fuga na ilusão. O não engajamento não significa alienação,

ao contrário, aqui a música se torna uma ferramenta de reflexão social.

O segundo ângulo revela que a originalidade de Chico Science está nas ferramentas que ele vai empregar para se fazer escutar. O que pode ser resumido com a frase nietszcheana: « Fazer de sua vida uma obra de arte ».

Na música de Chico Science, a ironia vai se revelar como uma forma eficaz de resistência contra todos os poderes, ironia que procura nos deixar atentos ao real. Segundo Jankélévitch, « a ironia nos apresenta o espelho onde nossa consciência se refletirá: ou se se prefere, ela remete ao ouvido do homem o eco que repercute o som de sua própria voz, um espelho iluminado »¹⁴. A ironia que tem o poder « de jogar, de voar nos ares, de fazer malabarismos com os conteúdos, seja para negá-los, ou seja, para recriá-los »¹⁵. Além da ironia, a sombra e o exagero vão constituir elementos importantes da construção do seu universo musical. A nosso ver a sua estética musical reflete a expressão da vida ela mesma: misturando a miséria, o feio, o riso, a dor, o sublime, o grotesco, pois se separássemos esses elementos isso fragmentaria a vida na sua totalidade e em consequência trairia a realidade.

Chico Science retomou o poder instigante da palavra na música de Pernambuco, lançando sua poesia no meio de uma mistura rítmica. Na injustiça social que caracteriza a sociedade brasileira, o « poeta-caranguejo », como ele se designava, vai propor através do riso, a invenção do brasileiro que mesmo estando abandonado à sua sorte, nos anos 80 e 90, deve reagir, transformando sua tristeza em diversão musical. Como foi dito diversas vezes pelos fundadores desse movimento quando eles queriam explicar a atitude artística: *queremos fazer uma diversão levada a sério!*

Para concluir, invoquemos novamente o universo desse aedo mítico que foi Chico Science. Ele que soube acordar, mas também apaziguar e encantar as divindades infernais, integrando à sua música a emoção, o cotidiano, o imaginário, e também a lama, o caranguejo, a tecnologia, o maracatu, o funk e o hip hop! Um artista que soube magistralmente juntar em um mesmo momento elementos de ordem estética e social! Ele que soube captar a sensibilidade contida no popular como uma forma de recusar todo poder imposto e onde o cotidiano se mostrou ser um espaço privilegiado de resistência!

Notas

- ¹ MAFFESOLI, Michel *Le rythme de la vie - Variations sur les sensibilités postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.117.
- ² Idéia apresentada na dissertação de mestrado «Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna » de Roberto Azoubel da Mota Silveira, PUC- 2002.
- ³ MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962.
- ⁴ Ver CASTRO, Josué de, *Géographie de la Faim, le dilemme brésilien: pain ou acier*, Paris, Seuil, col. *Esprit*, « *frontière ouverte* », 1964. E *também Des hommes et des crabes*, Paris, Seuil, 1966.
- ⁵ NETO, Moisés, *Chico Science - A rapsódia afrociberdéliica*, Recife, Ed. *Ilusionistas*, 2000, p. 61.
- ⁶ MAFFESOLI, Michel, *La part du diable*, Paris, Flammarion, 2002, p.51.
- ⁷ BASTIDE, Roger, *Images du nordeste mystique en noir et blanc*, Paris, Pandora, 1978, p. 207.
- ⁸ No site web *Brazilian Music Up To Date* <http://www2.uol.com.br/uptodate/up3/txt12.htm>
- ⁹ BAKHTINE, Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 169–186.
- ¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Humain trop humain*, Paris, Edition Mercure de France, 1921-1927, in «Opinions et sentences mêlées»(§126 « L'art ancien et l'âme du présent »).
- ¹¹ MAFFESOLI, Michel, *Eloge de la Raison Sensible*, Paris, Grasset, 1996, p. 98.
- ¹² SANDRONI, Carlos, «Adeus à MPB», in CAVALCANTE, Berenice et alii, *Decantando a República- inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, vol.1 (Outras conversas sobre os jeitos da canção), p. 32.
- ¹³ BOISSIERE, Anne, *Adorno, La vérité de la musique moderne*, Paris, Septentrion, 1999, p. 23.
- ¹⁴ JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964 p. 36. «*l'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise: ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix, un miroir lucide*».
- ⁵ Ibidem, p. 17.

Referências bibliográficas

ADORNO , Theodor W. *Introduction à la Sociologie de la Musique*. Paris : Contrechamps, 1994.

_____. Réflexion en vue d'une sociologie de la musique. In : *Musique en jeu*. Paris : Seuil, n°7,1972.

BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.

BASTIDE, Roger. *Images du Nordeste Mystique en noir et blanc*. Paris : Pandora, 1978.

BERGSON, Henri. Le rire : essai sur la signification du comique. In : *Œuvres*. Paris : PUF, 1959.

BOISSIERE Anne. *Adorno la vérité de la musique moderne*. Paris: Septentrion, 1999.

CAVALCANTE, Berenice et alii (org). *Decantando a República : inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Perseu Abramo, 2004 (vol. VIII : A cidade não mora mais em mim).

DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes et civilisations*. Paris : Scarabée, 1984, rééd. Actes-Sud, 1991.

GREEN, Anne Marie (sous la direction de). *Musique et sociologie – enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan, 2000.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris : Flammarion, 1964.

MAFFESOLI, Michel. *Le rythme de la vie - variations sur les sensibilités postmodernes*. Paris : La Table Ronde, 2004.

_____. *L'instant Eternel, le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. La Table Ronde : Paris, 2003.

_____. *La part du diable*. Paris : Flammarion, 2002.

MORIN, Edgar. *L'esprit du temps*. Paris : Grasset, 1962.

NIETZSCHE, Friedrich. *La vision dionysiaque du monde*. Paris : Allia, 2004

PETIAU, Anne. *Musiques et musiciens électroniques : contribution à*

la sociologie des musiques populaires. 470 p , thèse de doctorat en sociologie, Université Paris V, Paris, 2006.

SUPICIC, Ivo. *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*. Paris : Zagreb, 1971.

_____ . *La musique expressive*. Paris : PUF, 1957.

_____ . Pour une sociologie de la musique. *Revue d'Esthétique*, Paris, 1966.

TESSER, Paula. *Mouvement Mangue Beat in Brasil*. *Sociétés: revue des sciences humaines et sociales*, N° 71, Paris, De Boeck, 2001.

A cidade e o samba

Dilmar Santos de Miranda

Graduado em Ciências Sociais pela UERJ, doutorado em Sociologia pela USP. É professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Ceará, onde coordena o GESTA – Grupo de Estudo de Arte, laboratório de estética desse departamento.

Resumo

Este artigo enfoca a cidade do Rio de Janeiro durante a virada do século XX, quando gêneros da moderna MPB se fixam, a contragosto das elites republicano-burguesas, que buscam o modo de vida calcado na *belle époque* europeia. A despeito disso, a cultura negra sobrevive, imprimindo marcas definitivas em domínios da cultura brasileira, em especial na música popular.

Palavras-chave: cidade, música popular, samba.

Abstract

This article focuses the city of Rio de Janeiro, during an important moment in Brazilian cultural life, at the turn of the 20th century, when the modern brazilian popular music became a gender while the republican elite wanted to impose the european belle époque. In spite of this, the black culture survives, leaving important marks in diferents spaces of brazilian culture, in special in popular music.

Keywords: city, popular music, samba.

Resumen

Este artículo enfoca la ciudad de Rio de Janeiro durante un importante momento de la vida cultural brasileña, el viraje del siglo veinte, cuando géneros de la moderna música popular brasileña se fijan, contra la voluntad de las elites republicanas que querían imponer la belle époque europea. Mesmo así, la cultura negra sobrevive, imprimiendo marcas definitivas en dominios de la cultura brasileña, en especial en la música popular.

Palabras-clave: ciudad, música popular, samba.

“A remodelação do Rio de Janeiro do Bota-abaiixo de Pereira Passos, por ação das ‘picaretas regeneradoras’, que celebravam ‘a vitória da higiene, do bom gosto e da arte’, como disse Bilac, [...] alterou não só o perfil e a ecologia urbanas, mas ainda o conjunto das experiências de seus habitantes” (GOMES, 1996).

“Ruas largas, avenidas sem fim, entrecruzando-se, prédios novos, altos, verdadeiros palácios! É o deslumbramento” (Correio da Manhã, 25/11/1906).

“Era no tempo de Pereira Passos” (CHALHOUB, 1986, p.9).

Era no tempo do *Rio civiliza-se*, consigna emblemática da *belle époque* tropical ressonando no imaginário das nossas elites. Em poucos anos, o Rio de Janeiro sofre uma intervenção inédita para libertar a velha cidade da “morrinha colonial”.¹

Ingressamos tardiamente no rol das nações capitalistas, mercê da manutenção durante quase um século, de um regime de trabalho incompatível com um mundo mergulhado no industrialismo. Durante o século XIX, apesar da adoção do modelo agro-exportador, baseado no trabalho escravo, estávamos paradoxalmente subordinados ao moderno modo de produção capitalista, através do mercado mundial. Com a Abolição de 1888, o Brasil encerra um largo ciclo de sua história, com a instauração da nova ordem republicano-burguesa, substituindo a velha ordem senhorial-escravocrata, e postulando seu grande ideal: a civilização do progresso. Esta era traduzida por civilização da higiene e do trabalho, o que exigia uma ampla modernização das principais cidades do país.

Perseguindo o estilo de vida da *belle époque* européia, sobretudo do *grand monde* parisiense, são adotados em várias capitais do país grandes projetos de higienização e saneamento, planos de embelezamento urbano, compreendendo edifícios, jardins, coretos, cafés, monumentos, obedecendo a padrões europeus. São Paulo abre avenidas e ruas largas, adota o bonde elétrico, urbaniza sua região central, constrói o Teatro Municipal (1911). Belém, com intensa vida cultural, movida pelo surto industrialista internacional, sobretudo com o uso automobilístico da borracha, abre também largas ruas arborizadas. A loja *Paris na América* vende modelos trazidos diretamente da França. Encenam-se óperas européias com exclusividade no Teatro da Paz ou Teatro de Manaus.

No Rio de Janeiro, setores privados articulados às primeiras gestões republicanas, impõem sua lógica especulativa, definindo o desenho urbano, rasgando amplas avenidas, derrubando morros, retificando ruas, modernizando o porto, expulsando do centro a população pobre de maioria negra. Para o pleno desfrute dos tempos modernos, era preciso evitar a presença desse povo “rude” de pele escura, mormente em suas áreas centrais, bem como expressões de sua fala e suas práticas culturais. Bem nos começos da República dá-se a primeira grande intervenção urbana (26 de janeiro de 1893), com o despejo da “Cabeça de Porco” da Rua Barão de São Félix, nº 154, o mais célebre cortiço do Rio. É impreciso o número de desalojados. Em seus tempos áureos, o conjunto havia sido ocupado por cerca de quatro mil pessoas. Na noite do despejo, a *Gazeta de Notícias* calculou quatrocentas pessoas. Outros jornais falaram de duas mil. Sabe-se, no entanto, com toda a exatidão, a importância que tal ato representou para os setores dominantes da jovem capital republicana, conforme se pode perceber pela magnitude da operação. Com grande aparato repressivo, esteve presente o próprio prefeito Barata Ribeiro e o chefe de polícia, assumindo pessoalmente o comando da operação, com uma equipe auxiliar, assim composta: um engenheiro e médico municipal, o secretário da Inspetoria Geral de Higiene, acompanhado pelo delegado da Inspetoria do distrito, o fiscal da freguesia, guardas fiscais, oficiais do exército, da armada, da brigada policial e alguns intendentes (vereadores da época). O trabalho de demolição contou com cerca de cem trabalhadores da Intendência Municipal, *auxiliados por quarenta operários de uma empresa privada*, a Empresa de Melhoramentos do Brasil dos empresários Carlos Sampaio e Vieira Souto. A demolição sumária do cortiço, “valhacouto de desordeiros”, marca o

início do fim de uma era. Pelo modo dramático e inédito como se deu, marcou em definitivo o processo em andamento de erradicação dos cortiços do Rio. A *Revista Illustrada* saúda o ato com comparações mitológicas: a cabeça de porco era a própria cabeça da Medusa ou uma hidra de múltiplas cabeças, cuja derrota deveu-se ao Hércules dos “novos tempos”.

Este episódio exemplar demonstra a determinação das novas elites para implantar o estilo de vida da *belle époque*, procurando impor todas as formas do *glamour* parisiense, sonhando com a civilização e o progresso nos trópicos. E uma condição era a presença de um povo de pele clara, considerado como único agente da cultura e modernidade européias, o que já era buscado nas correntes migratórias no século XIX, com a mão de obra livre do velho continente. Porém, residia justamente aí o maior entrave para a realização de tal sonho. O Rio tornara-se uma cidade de maioria negra, por receber no curso do século XIX, um grande contingente de escravos e libertos: alforriados pós-guerra do Paraguai; libertos das decadentes fazendas de café do Vale; grande êxodo de afro-baianos, após a desmobilização das tropas que destruíram Canudos. Todos afluem para o Rio. Toda essa população afro-brasileira, vivendo no limiar da sobrevivência, irá se juntar aos estrangeiros pobres - portugueses, espanhóis, franceses, poloneses e “polacas”, judeus e ciganos – localizados no centro carioca, a cidade da “morrinha colonial”. Era uma população de excluídos, uma “plebe rude” de costumes “selvagens”, praticantes de usos “bárbaros” como o carnaval do entrudo, dos cordões e blocos de “sujo”, de ritmos “obsce-nos”. O estigma de vagabundo e malandro cola-se à figura do negro. A falta de trabalho para os libertos, após a abolição, é mais um reforço ao preconceito contra o negro. Sua cultura e sua música são violentamente reprimidas

Regeneração para a mentalidade elitista da *belle époque*, operação *bota-abaixo* para o povo, são termos que designam o espírito do movimento reformista. Em 1904, inicia-se no centro carioca a grande intervenção, com a modernização do cais do porto, a abertura de grandes e largas avenidas, a construção de praças e jardins, a edificação de imponentes prédios, como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e a Academia Nacional de Belas Artes, e outros, na extensão da Avenida Central.

O Rio civiliza-se é a consigna da moda. Bilac saúda a abertura da Avenida, ícone maior do projeto “regenerador”, no melhor estilo da prosa parnasiana. “Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido... soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente... picaretas regeneradoras... no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!” (*Kosmos*, 03/1904). O tempo do progresso é voraz. Em nove meses, vêm abaixo mais de 600 prédios e moradias populares, expulsando milhares de pessoas para os morros próximos e subúrbios distantes. Desterritorializada de seus lugares de convívio, expressiva porção do povo negro reconstruirá seus novos lugares de sociabilidade numa grande

área bem próxima ao centro que começa a ser vista como uma “África em miniatura”, ganhando depois o nome de *Pequena África*, compreendendo uma grande área contígua, da região portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo) à Cidade Nova (morro de São Carlos e o Estácio).

Tais acontecimentos revelam algo fundamental. Há tempos, vínhamos assistindo a uma coexistência, ora harmônica ora conflituosa de civilizações distintas, cujo embate irá se exacerbar no fim do século. O “desejo de ser estrangeiro”² da elite brasileira polariza o confronto de duas culturas, de dois modos de vida: a *branca*, representada pela importação do estilo de vida europeu, expresso no *glamour* francês, buscando realizar um desejo manifesto desde o século anterior; a *popular*, com os traços fortes das práticas culturais negras, de caráter profundamente lúdico-festivo, onde tudo se carnavaliza, como as festas afro-baianas, na Praça Onze e a festa da Penha. Se as elites desejavam construir um país inspirado na modernidade alvar parisiense, a contrapelo desse desejo, algo vigoroso era gestado nas entranhas de uma sociedade mestiça.

O embate das duas culturas é inevitável. A proposta civilizatória das elites exclui as práticas afro-populares. Uma se quer apolínea, outra é a própria explosão dionisíaca. De um lado, o burguês arrivista enriquecido com a febre especulativa do Encilhamento, o *smart* de estilo de vida *chic*, de “bom gosto”, recém-ingresso na modernidade européia, do carnaval *clean* veneziano, do *bal masqué*, com seus pierrôs, colombinas e arlequins, do carnaval das “emoções comedidas”. Importa-se moda, arquitetura, música, óperas, o teatro *vaudeville*, as estátuas dos jardins, o *art nouveau*.

De outro, a festa afro-popular das rodas de samba, dos batuques e candomblés, do “cortejos báquicos” dos cordões e dos blocos de *sujos*. O ideal civilizatório branco procura anular a cultura popular, complexa coesão de nossa riqueza étnico-cultural. Procura a exclusão do negro, pelo silêncio da sua fala e de sua cultura. Nada escapa aos olhos da repressão policial. Daí a perseguição sem tréguas a diversas práticas culturais populares. Impõem-se severas restrições aos cordões e batuques, às pastorinhas e às fantasias de índio e cobra viva. Mas o alvo preferido da repressão são as festas da Penha e o carnaval popular, fruto do cruzamento do entrudo luso com a festa afro, cheia de danças, músicas e ritmos maliciosos, com seus cordões e blocos de “sujos”³.

Mais uma vez, é Bilac quem ataca com veemência, os “abomináveis cordões”, versão bárbara e tropical dessa “antiga usança de procissões báquicas”. Dá-se também a condenação de certas práticas musicais como a seresta boêmia e seu instrumento indispensável, o violão. O instrumento, mal visto nos círculos elitistas, torna-se símbolo de vadiagem. Daí a repressão policial contra o seresteiro e o violão. Lima Barreto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, nos traça, com fina ironia, os costumes da época, onde retrata a busca da brasilidade, nas suas diferentes formas, sobretudo através do violão, como o verdadeiro instrumento da nossa nacionalidade, bem como o preconceito que ele despertava como sinônimo de malandragem e identificação com a raça negra. “Um violão em casa tão respeitável! Que seria? ... A vizinhança concluiu logo que o major [Quaresma] aprendia a tocar violão. Mas que coisa! Um homem tão sério metido nessas malandragens.” O movimento “regenerador” encarrega-se de dar o golpe de misericórdia na boemia, ao demolir as pensões do Centro (SEVCENKO, 1995, p.27).

Eis um precioso depoimento de Orestes Barbosa: “O governo Rodrigues Alves quis reformar tudo. Reformou a cidade com Frontin e Passos. Inaugurou a higiene com Osvaldo Cruz e acabou com a serenata. Esta parte coube ao chefe de polícia, Cardoso de Castro” (BARBOSA, 1993, p.79). O chefe de polícia (ou o delegado) é personagem onipresente nas falas dos compositores da época, ao denunciar seus propósitos de calar as práticas populares, vistas como uma questão de polícia. Eis os depoimentos bem expressivos de três importantes personalidades da música negra desse período, colhidos por Pereira:

Donga: “*A polícia sem mais aquela cercava a casa da gente, onde estava o pessoal se divertindo, mandava chamar o dono da casa e perguntava por que estava fazendo festa? Já ouviu pergunta mais idiota? Toda a cidade se divertia com festas familiares e eles vinham em cima da gente. Sambista era malvisto, violão também. Nós fizemos a música autêntica, a verdadeira música brasileira, enquanto eles dançavam valsas e polcas*”.

Pixinguinha: “*Nessa história da polícia, o Donga tem razão. Quando eu era menino ia assistir às batucadas dos negros no meio do mato, a polícia perseguia e a negrada ia batucar no mato, escondida.*”

João da Baiana: “*Estava na festa da Penha. A polícia veio, dissolveu a nossa festa e ainda tomou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque achava que nós éramos briguentos, capoeira, e o instrumento de percussão servia de arma* (PEREIRA, 1983 in *Folhetim* da Folha de São Paulo - 10/07/83)⁴

A festa da Penha, de origem lusa, alvo predileto da repressão policial, fora apropriada pelos negros, da mesma forma como fizeram com o entrudo e o zé-pereira, passando a constar no calendário das festas populares. Não se pode subestimar o peso dessas denúncias da ação repressiva da polícia, fato que fortalece nossa convicção acerca do caráter conflituoso entre a elite e a cultura afro-popular, em que pesem as formas oscilantes das elites com relação aos negros, conforme de se deu, desde os tempos coloniais do cativo. Via de regra, a sensualidade das músicas de origem afro sempre despertou uma atitude ambígua nas elites brancas que manifestam um pudor em público, por isso as condenam, mas se excitam às escondidas com as mesmas.

Porém, o ideal elitista sonhava com uma cidade que se queria asséptica, possuía aspirações claramente expressas num projeto civilizatório de modernidade, com exigências de adoção de um estilo de vida europeu e, no meio do caminho havia uma pedra: uma cidade colonial, “atrasada”, carente de um porto moderno que pudesse atracar navios de maior calado, para transportar produtos refinados de procedência européia; uma cidade desprovida de vias largas que deveriam estar conectadas com troncos ferroviários e rede de armazéns atacadistas e de varejo; uma cidade sem saneamento, com um casario de “fachadas monstruosas”, entregue aos mestres-de-obras de “péssimo gosto”⁵; uma cidade habitada por um “povo feio e sujo”, sem as mínimas condições de higiene, vivendo em sórdidos cortiços e estalagens coletivas, em ruelas tortuosas, estreitas, em declive, com uma “cultura bárbara e costumes selvagens”, como cuspir no chão, andar sem camisa e descalços no Centro.

Para dar combate ao mau-gosto, ao desarmonioso, ao grotesco, a elite carioca criou a *Liga Contra o Feio*, em 1908 e a *Liga da Defesa Estética*, em 1915 (SEVCENKO, 1995, p.28). A polícia representava o braço operacional

armado desse projeto que tinha um arsenal normativo que perseguia até mesmo o músico portando instrumentos musicais populares, como o violão, símbolo por excelência da vadiagem, ou outros instrumentos, principalmente os instrumentos de percussão afro, como atabaques e pandeiros. Ficou famoso o ocorrido com João da Baiana ao ter seu pandeiro “confiscado” pela polícia, durante a festa da Penha. Quando o senador Pinheiro Machado soube do fato, doou-lhe um novo pandeiro com sua assinatura, passando a lhe servir como salvo conduto, e a se livrar dos aborrecimentos com a polícia.

Mas todo esse empenho, em décadas de tentativa de exclusão da inventividade popular, mostra-se inócuo, pois justamente nesse mesmo período se dá o processo de fixação dos nossos principais gêneros musicais urbanos. Mesmo com a exclusão de uma imensa massa vivendo o oposto da *belle époque*, o Rio será o lugar de adensamento de novas formas de expressão da cultura afro-popular. A música negra, desbaratada de seus lugares de origem, desterritorializada de seus espaços de festa e lazer, submerge nos subúrbios, nos morros e na *Pequena África*, para aflorar depois, com grande vigor, na virada dos anos 1920. Será precisamente nesse lugar reterritorializado que irão se reconstruir práticas festivas da comunidade afro-popular. A *Pequena África* e seu entorno, espécie de “território livre” da transgressão, será sede das festas das tias baianas e do “primeiro” samba, do carnaval afro-popular com seus ranchos e cordões. Será também a sede da segunda geração de sambistas, a turma do Estácio, de Ismael Silva e Alcebíades Barcelos (Bide); sede da 1ª Escola de Samba, a *Deixa Falar*, como que reivindicando o direito da *fala* a uma cultura que a ideologia elitista buscou calar.

A música afro-popular brasileira irá encontrar parceiros importantes: Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, Villa-Lobos, dentre outros sensíveis a uma outra escuta, bebem nos ricos mananciais da música popular. Graças ao convívio com artistas populares, em sua maioria negros ou mestiços, como Anacleto de Medeiros, Eduardo das Neves, Donga, Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Satiro Bilhar, ou migrantes nordestinos integrados à vida musical popular como João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, a música brasileira ganha uma qualidade nova. Villa-Lobos, por exemplo, estabelece uma ponte entre o popular e o erudito da vanguarda européia. É desse período o compositor e flautista Pattápio Silva que, apesar de sua curta vida (1881-1907), nos lega uma obra, onde o erudito e o popular transitam num terreno sem fronteiras precisas.

Tempo e lugares da festa: Rua Visconde de Itaúna, n. 117 – onde tudo começou/ onde tudo acabou/ por onde tudo passou

“São essas negras que ganham respeito por suas posições centrais no terreiro e por sua participação conseqüente nas principais atividades do grupo, que garantem a permanência de sua revitalização na vida mais ampla da cidade.” (MOURA, 1995, p.95)

O endereço acima é de Hilária Batista de Almeida, a mais festeira das tias baianas, também chamada de Siata, Asseata, ou simplesmente tia Ciata, como ficou conhecida. A rua não existe mais. Toda essa área (antiga Praça Onze) foi demolida para a abertura da Avenida Presidente Vargas, imposta pela urbanização dos anos 1940, reproduzindo o desmonte dos lugares das vivências populares e da memória de suas práticas, da mesma forma como ocorrera antes com milhares de outras casas demolidas pela operação *bota-abaixo*.

Localizada no coração da *Pequena África*, a casa de Ciata, lugar de confluência polifônica de várias práticas, desde as de origem européia, às mais puras expressões de religiosidade afro, promovia com frequência, longas festas (fala-se até em oito dias). Eis a descrição de João da Baiana: “*Conheci todas as “tias” do Rio, onde se fazia samba e se rezava também. Tia Ciata era apenas uma casa onde se reuniam os negros. Havia outros pontos de reunião: [...] Todas eram baianas e chefiavam os terreiros de macumba. Tia Ciata ficava na Praça Onze, perto do Mangue e do Morro da Favela. Era uma casa mais bem localizada, maior, cabia mais gente e dava mais festas que as outras. Por isso era mais famosa. [...] A festa durava dias, com comes e bebes danças, sambas e batucadas.*” (Depoimento a PEREIRA, in *Folhetim*, FSP, 10/07/ 83).

A arquitetura da casa permitia que, em cada compartimento, se praticasse um tipo de música ou de dança. Nos saraus da sala de visitas, tocava-se a polca, a valsa, o choro, o xote e mais para o interior, era a vez do samba de partido-alto. O quintal era o lugar da capoeira e dos batuques. E bem nos fundos, na parte mais recuada desse contínuo de lugares que abrigavam distintas modalidades da cultura afro-popular, acobertado por um galpão, estava o terreiro do candomblé, onde Ciata oficiava o culto. Eram comuns as práticas de candomblés nos terreiros dos quintais das tias baianas que, via de regra, eram também mães-de-santo. Assim como as festas da Penha, suas casas constituíam o espaço agenciador da carnavalização, território dos encontros da festa/penitência, do imaginário pagão/religioso, do rito/samba-de-roda: tempo/espaço dos múltiplos atravessamentos religiosos, culturais e lúdicos, possibilitadores do encontro de ricas práticas adensadoras de novos gêneros musicais que logo virão.

Alguns relatos, inclusive de frequentadores, descrevem diferentemente os compartimentos que abrigavam diferentes gêneros musicais. Alguns afirmam que o samba só era tocado no quintal. Segundo Lili Jumbeba, neta de Ciata, “ficava o baile na frente e o samba lá nos fundos” (depoimento a MOURA, 1995, p. 101) Eis uma descrição diferenciada: “[A] sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha, (...) permitia, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sócio-cultural. Ou seja, na sala ficavam os mais velhos e bem sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão lembrando sambas sertanejos de roda, à viola: os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos e no fundo do quintal os bravos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucadas ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão” (TINHORÃO, 1990, p. 219)⁶.

Pelos relatos, mesmo com diferenças, percebe-se que, para além da permeabilidade das tênues paredes que separavam os compartimentos, certamente eram igualmente tênues as fronteiras que separavam as músicas e as danças. Ciata era frequentada por negros “de origem” e outros que a eles se juntavam, como estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais, mulatos e brancos da baixa classe média, todos atraídos pela festa. Um dos seus assíduos frequentadores era o baiano Hilário Jovino, personagem importante no fechar do século XIX, por agenciar um rico processo de atravessamentos de várias práticas profano-religiosas de distintas procedências étnico-culturais.⁷ No Rio, Jovino rompe com uma tradição ibérica quinhentista dos pastoris e vilancicos, ao sair

com o seu rancho de reisado, o *Rei de Ouros*, em pleno carnaval, e não no período natalino, como o costume, por se tratar de um auto-pastoril trazido pelos jesuítas, obtendo grande sucesso, graças à sua boa organização e a uma inédita presença feminina, até então proibida. Em verdade, o desfile de um rancho no carnaval visto como uma novidade no Rio, segundo Tinhorão, já era praticado na Bahia, segundo Ary Vasconcelos. Além dessa novidade, uma das mulheres, prefigurando uma porta-bandeira, ia à frente com um belo estandarte que fora “encomendado por Hilário à Casa Sucena, especializada em paramentos de igreja e artigos religiosos em geral” (TINHORÃO, 1990, p.213). Assim irrompe uma nova prática formante da festa carnavalesca, as escolas de samba, que irá se consagrar a partir dos anos 1930.

Ciata era mãe-de-santo iniciada na Bahia, tornando-se mãe-pequena na casa de João Alabá, Ciata de Oxum. “É sua força e ascendência no santo que seria o centro da presença de Hilária junto à comunidade, um peso de líder que se fortalece tanto na organização das jornadas de trabalho, como na presença dos ranchos, embora ela nunca saísse neles” (MOURA, op.cit., p.100). O terreiro de Alabá dava continuidade ao rito nagô na Saúde. “Na vida no santo e no trabalho, Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás [...] quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na Igreja, se armava o pagode. Nas danças dos orixás aprendera a mostrar o ritmo no corpo, [...]. Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias alguns participantes saindo para o trabalho e voltando”. (MOURA, id.,ib.)

Sua liderança expressava-se em diversos setores da comunidade afro-baiana. Além de festeira em tempo integral, era também perita nos doces e na cozinha nagô. Alugava também trajes de baianas feitos “com requinte” pelas negras para festas, teatros, sociedades carnavalescas e homens travestidos de mulheres. Após a morte de outra baiana famosa, a tia Bebiana, com a transferência de Hilária Batista para a Rua Visconde de Itaúna, consolida-se o carnaval dos negros da Praça Onze. Na época, o carnaval carioca já se encontrava bem cindido. Na Avenida Rio Branco já totalmente urbanizada e tomada de imponentes prédios estilo *art nouveau*, realizavam-se os corsos motorizados do carnaval da elite. Na Praça Onze, a família da tia Ciata saía no rancho *Rosa Branca* ou no bloco de sujos *Macaco é o Outro*. Sua casa torna-se passagem do cortejo das agremiações afro-populares e parada obrigatória para a homenagem das mesmas, como anteriormente fora a casa de tia Bebiana⁹.

A casa de Ciata gozava de uma espécie de imunidade que a mantinha inviolável, com direito à proteção policial, espécie de capital da *Pequena África*, onde “se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar o seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade” (MOURA, id., p.104). Segundo a neta Lili Jumbeba, quando sua avó promovia festas, “tinha o coronel Costa que mandava seis figuras” (id.,ibidem) para fazer a segurança da casa.

Materializa-se assim um pacto. As festas afro-populares da casa da tia Ciata são importantíssimos eventos para a fixação do samba urbano, contando com proteção dos guardiões da ordem: “Quanto às festas, [...] a respeitabi-

lidade do marido, funcionário público depois ligado à própria polícia como burocrata, garante o espaço que, livre das batidas, se configura como local privilegiado para as reuniões”. (MOURA, id., p.100).

Os dois fatos articulados – os vários compartimentos entretecendo práticas diferenciadas, e a proteção policial, graças ao prestígio de tia Ciata, casada com o chefe de gabinete do chefe de polícia do presidente Wenceslau Brás – investem a casa de um sentido extraordinário, “metáfora viva” de um território livre para as práticas afro-populares, num momento de intensa repressão e perseguições à cultura negra. As duas pontas da arquitetura da casa de Ciata – o terreiro de candomblé e a sala de visitas – são representações tópicas dos extremos, como sagrado/profano, vida/morte, que emolduram polarmente um *continuum* de vivências múltiplas e ambivalentes da existência do povo negro. Toques encantatórios percutidos nos tambores sagrados do terreiro do candomblé atravessam os espaços contíguos, chegando até os lugares da festa profana, onde se canta e dança o samba, o maxixe, a valsa, a polca e o choro. Esse todo formado por lugares polarizados, resguardado por *biombos*, na expressão de Muniz Sodré, onde, na parte frontal à rua, praticava-se às claras, a “respeitável” música de salão e aceita pela sociedade branca, e na outra ponta, praticava-se semi-ocultamente o rito afro, se refigura num grande amálgama que irá transbordar os limites da própria casa, permitindo uma plasticidade plasmadora de novas formas da arte popular. A casa representa “o território/limite em que se davam os avanços e recuos de ‘um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros’, que lutavam com a ‘cortina de marginalização erguida (contra eles) em seguida à Abolição’, reelaborando os elementos da tradição cultural africana numa gradação entremostrada” (WISNICK, 1982, p.154).

Como expressão estético-musical dessa circularidade de sons e eventos díspares que se entrecruzam e se penetram na extraordinária inventividade dos artistas populares, ultrapassando as barreiras do sagrado e do profano, mesclando ritos e festas, encontramos no arranjo que o músico Carlos Malta fez para o choro *Lamentos*, considerado como o mais bachiano dos choros de Pixinguinha, uma figuração perfeita do que seriam as festas da Tia Ciata. A música inicia-se com toques encantatórios exclusivamente percussivos, mantidos cerca de cinco minutos, durante toda a parte introdutória, insinuando uma polirritmia. Estamos ainda nos fundos da casa, em pleno culto do terreiro. Nota-se depois que na repetição da primeira parte (A) do choro, a percussão sofre alterações com a entrada dos metais que apenas anunciam a melodia, ainda totalmente subordinada aos polirritmos percussivos, no padrão de um compasso 6/8. A música entra na casa e passeia pelos compartimentos. Aos poucos, a melodia ganha contornos binários coexistindo com a percussão vigorosa que parece vir dos fundos do quintal, até ganhar forma definitiva de um choro, totalmente binário e sincopado, na sua segunda parte (B). A música se laiciza e ganha a sala de visitas. É a festa.

A casa da Tia Ciata reúne fatos que adensam a mais perfeita tradução das ambivalências, caso único na história da vida musical e social dos negros, na virada no século XX. Ela foi dotada de uma singularidade excepcional que se fez norma, onde coabitavam sem estranhezas: o interdito/o permitido; a norma/o desvio. O “primeiro samba” *Pelo Telefone* surgido de seus espaços, traz

igualmente sinais dessas ambivalências: o anônimo/o autoral; o comunitário/o individual; o maxixe/o samba; o chefe da polícia/o chefe da folia.

A perda da inocência da música popular

O abrir do século XX carioca, com seus teatros de revista (versão tropical do *vaudeville* francês), clubes de dança populares, salas de espera dos cinemas, cabarés, circos e bares na área boêmia da Lapa e os bordéis do Mangue, aliados ao grande comércio de folhetos, partituras e instrumentos musicais, propicia a expansão do entretenimento popular. É quando a Casa Edison do austríaco Fred Figner realiza as primeiras gravações fonomecânicas em cilindros e chapas. São fatos que repercutem no novo mundo da cultura e das artes populares, daí derivando a profissionalização do artista popular, e um novo *ethos* no processo de criação: *o individualismo e a preocupação com a autoria musical*. É o fim da era da inocência da arte musical popular bem como da vida de seus inventores. “Samba é como passarinho. É de quem pegar”. A famosa frase de Sinhô é a melhor expressão da perda da inocência da música popular tradicional

A casa de Ciata estava fincada no epicentro dessa grande inflexão da música brasileira, a partir da disputa da autoria do *Pelo Telefone*, marco zero ambivalente, por expressar fim e início de um modo de vida e da arte, portanto, fim e início de um tipo de sociabilidade da comunidade afro-popular: de um lado, o fim de uma era – da música popular concebida como arte anônima e comunitária, e início de outra, pela introdução da profissionalização do artista popular que passa a lutar pela autoria individualizada.

Será precisamente o episódio de *Pelo Telefone* que dará fim à fase da inocência daquela arte musical, fruto de manifestações comunais sem preocupações com autoria ou compensação financeira. Dá fim à arte como valor-de-uso; inicia-a como valor-de-troca. E o primeiro a intuir tudo isso foi Donga, como se vê claramente em seu depoimento ao MIS, onde expõe seu tino comercial. Contrapondo-se ao espírito lúdico de Pixinguinha que tocava em festas e serenatas, pelo simples prazer de tocar, ele nos revela sua intuição para as possibilidades de negócio com a arte popular: “*Eu sempre fui o orientador da turma. Não sei por que, eu é quem resolvia a parte comercial, os serviços. Chegaram a me intitular de chefe*” (apud TINHORÃO, 1990, p.220). Isso explica a iniciativa de registrar *Pelo Telefone* na Biblioteca Nacional (27/11/1916), como de sua lavra. Com esse gesto, ele se torna o “primeiro indivíduo-compositor” valendo-se da autoria individual e de uma estratégia de promoção, conferindo à canção um grande sucesso.

Fazendo extraordinário sucesso no carnaval de 1917,¹⁰ na gravação pioneira de Baiano, inicia-se uma infundável discussão sobre seus verdadeiros autores e, correlato a isso, o seu verdadeiro gênero. “O lançamento e o sucesso do primeiro samba carioca provocaram encrenca feia, gerando um dos casos mais discutidos no cenário da música no Brasil” (ALENCAR, 1981, p.26). Dentre as várias versões/paródias que saem de *Pelo Telefone*, em 1917, com títulos e menções diferentes de gênero, a exemplo de tango ou toada, a que leva o nome de *Ronceiro* (ou *Roceiro*) merece destaque por atacar explicitamente a questão de sua autoria: *Pelo telefone/ A minha boa gente/ Mandou me avisar/ Que o meu bom arranjo/ Era oferecido/ Para se cantar// Oh que caradura/ De dizer nas rodas/*

Que este arranjo é teu! É do bom Hilário! E da velha Ciata! Que o Sinhô escreve! Tomara que tu apanhes! Pra não tornar a fazer isso! Escrever o que é dos outros! Sem olhar o compromisso” (ALENCAR, op.cit., p.26).

Para além do mérito dessa discussão, uma vez que, em termos sociológicos, a real autoria do “primeiro samba” é irrelevante, ela nos aporta um importantíssimo fato novo: apresenta, talvez pela primeira vez, de forma nítida, a preocupação com a autoria e a definição de um gênero musical popular. *Pelo Telefone*, de fato não era, ou melhor, poderia também ter sido de Donga, por se tratar de uma obra comunal, conforme a tradição das rodas de samba rural da Bahia ainda mantida nas rodas de samba da casa da Tia Ciata, onde a música percutida na palma da mão e com prato-e-faca, era criada por todos e cantada na forma responsorial: um solista improvisava seguido por um refrão conhecido, entoado por todos. Certamente, os frequentadores da casa da tia Ciata deram sua contribuição. Daí a reivindicação de vários (dela participam Tia Ciata, Hilário Jovino, Sinhô e outros) cada qual reclamando seu quinhão autoral. Relevante é a preocupação de Donga com a autoria, por desvelar a intenção de um novo modo de vida que expressa o individualismo típico de uma sociedade que se moderniza e se aburguesa, imposto pelos imperativos da profissionalização já anunciada nos meios artísticos populares.

A nosso ver, o gesto de Donga é uma espécie de ato fundador, não do samba em si, mas da idéia de autoria. Estudos baseados em pesquisa da música folclórica da época, inclusive de origem nordestina, indicam que *Pelo Telefone* é uma colagem de canções tradicionais criada coletivamente na casa da Tia Ciata. Donga não seria o autor da canção, mas foi certamente o autor da história que o faz autor do “primeiro samba”. Temos boas razões para ver no episódio uma espécie de jogo de três erros. A versão de que a canção, de autoria do Donga, foi o primeiro samba gravado contém, a nosso ver, três “mentiras”. Já nos referimos à primeira: Donga não seria seu autor, na melhor das hipóteses, seria um dos seus muitos autores. Quanto ao dois outros “erros”, temos o seguinte: de acordo com os gêneros já fixados na época ou que iriam se fixar logo em seguida, *Pelo Telefone* não seria a rigor um samba, e sim um maxixe; finalmente, já havia mais de dez músicas gravadas com o nome de samba, a exemplo de *Samba em casa de baiana* (A. Carlos Brício), gravado entre 1910 e 1913, pela *Favorite Records* e de *Descascando o pessoal* e *Urubu malandro*, ambos lançados entre 1912 e 1914 pelo selo *Odeon*, classificados como samba pelo catálogo da Casa Edison, a mesma que irá lançar depois o polêmico *Pelo Telefone*.

Junto ao gesto de Donga, um outro terá um sentido mais amplo: o auto-atribuído título de Sinhô de *Rei do Samba*, fiel representação signica desse novo fenômeno. Com tal título, Sinhô define para si e para os outros, os domínios de sua arte. Agora profissionalizado, o artista popular busca demarcar seu território: o samba – um gênero musical bem definido, e a individualidade autoral de sua criação.

A polêmica em torno de *Pelo Telefone* provoca a primeira grave dissensão entre os sambistas, a partir daí cindidos em dois grupos: a turma de Donga *versus* a turma de Sinhô, inspirando uma série de composições com ataques mútuos. Sinhô, referindo-se às origens dos frequentadores da tia Ciata, lança no carnaval de 1918, *Quem são eles?* também conhecido por *A Bahia é boa*

terra, primeiro verso seguido de outro, *Ela lá e eu aqui*, explícita intenção de retaliação do autor. A canção mereceu o revide *Já te digo*, no carnaval de 1919, de Pixinguinha e seu irmão China (Otávio Viana), pegando pesado com ataques ao aspecto físico de Sinhô, considerado alto, magro, feio e desdentado e, além disso, péssimo flautista: *Um sou eu/ O outro eu sei quem é/ Ele sofreu/ Pra usar colarinho em pé. // Vocês não sabem quem ele é/ Pois eu vos digo / Ele é um cabra muito feio/ E fala sem receio/ E sem medo do perigo. // Ele é alto, magro e feio / E desdentado/ Ele fala do mundo inteiro / E está avacalhado/ No Rio de Janeiro. // No tempo que tocava flauta/ Que desespero?!/ Hoje ele anda janota / Às custas dos trouxas do Rio de Janeiro// Nesta bela brincadeira /Ninguém se meta / Que esse samba com certeza /Desta bela pagodeiral /É de certo dos Baetas [referência à sociedade carnavalesca *Tenentes do Diabo*, a quem a música foi oferecida].*

Segundo ALENCAR “o retrato físico era cruel, mas não falso. Sinhô que trajava com certo esmero [...], era desdentado, o que não lhe causava maior vexame, embora lhe originasse o cacoete de levar instintivamente a mão à boca quando ria para disfarçar um pouco a derrocada dentária” (op.cit., p.32). Sinhô responde com *Pé de Anjo*, referindo-se ao tamanho do pé de China: *Ó pé de anjo/ Pé de anjo/ És rezador/ És rezador/ Tens um pé tão grandel/ Pé tão grandel/ Que és capaz/ De pisar Nosso Senhor.*

Na época, a disputa mais célebre sobre autoria de uma música, ocorreu entre Sinhô e Heitor dos Prazeres, com relação ao samba *Gosto que me enrosco* (1928-29), quando Sinhô criou a famosa metáfora do samba e do passarinho. Sinhô, com seu auto-atribuído título de “rei do samba”, segundo seus desafetos, era o rei das apropriações indébitas. Contra isso, o revoltado Heitor dos Prazeres reagiu com dois sambas: *Olha ele, cuidado* e *Rei dos meus sambas*. Os versos deste último desferem um ataque frontal a Sinhô: *“Eu lhe direi com franqueza/ Tu demonstras fraqueza/Tenho razão de viver descontente / És conhecido por ‘bamba”, / Sendo “rei” dos meus sambas / Que malandro inteligente. / Assim é que se vê / A tua fama Sinhô. / Desta maneira és rei / - Eu também sou!* (ALENCAR, id., p.70).

Nessa época, introduz-se uma prática nova no mercado autoral: o mercado de compra e venda da própria obra musical. Mas a apropriação da autoria nem sempre se dava por “roubo” ou compra. Existia uma outra forma, praticada por divulgadores ou intérpretes das músicas. Quem mais usou desse expediente foi o cantor Francisco Alves. São várias suas “parcerias”, sobretudo com Ismael Silva e Nilton Bastos, onde a co-autoria era cedida com o compromisso de prioridade na gravação e divulgação pelo rádio, uma vez que, como intérprete, gozava de imenso prestígio no meio artístico.

Como o compositor popular não tinha acesso aos meios burocráticos usuais para o registro de suas músicas com vistas ao recebimento dos direitos autorais, via de regra, eram ludibriados pelos apropriadores de suas criações, disso só tomando ciência quando procurava usufruir financeiramente de sua arte. Desorganizados e semi-analfabetos, muitos só tardiamente começaram a participar das sociedades arrecadoras de direitos autorais.

Na mesma época, verifica-se nos Estados Unidos, algo idêntico referente à profissionalização no mundo das artes afro-populares, igualmente impulsionadas pelas primeiras gravações fonográficas. Note-se, por exemplo, que o ano

em que um disco faz menção pela primeira vez da palavra *jazz* é exatamente 1917 (mesmo ano da gravação de *Pelo telefone*), feita pelo grupo *Original Dixieland Jass Band* liderado pelo ítalo-americano Nick La Rocca, que se auto-intitulava inventor do gênero. Também nessa época, outros artistas se auto-atribuem títulos como *The Father of Blues* (W.C. Handy, autor do belíssimo *Saint Louis Blues*) e o *The King of Jazz* (o pianista Jelly Roll Morton). Na década de 1920, a improvisação coletiva típica dos tempos heróicos do estilo *New Orleans* cede lugar ao improvisado solo do estilo *Chicago*. Portanto, lá como cá, o modelo de música moderna urbana se afasta cada vez mais de suas marcas solidárias mais antigas. Lá, o estilo *Chicago* valoriza a performance e o virtuosismo individuais, cada vez mais distantes dos improvisos coletivos típicos do estilo *Dixieland* das bandas de Nova Orleans. Cá, a geração de compositores freqüentadores da casa da Tia Ciata busca a afirmação da individualidade criadora, também distante das rodas de samba, de sonoridade rural e clima coletivo, provocando inclusive, disputas e rompimentos entre os artistas populares. As freqüentes acusações de apropriações indébitas, trocadas entre si, demonstram claramente como ficou cada vez mais distante a ética solidária dos tempos da arte anônima e comunal.

Notas

¹ Expressão muito cara a Olavo Bilac. Ele, Luís Edmundo (*O Rio de Janeiro do Meu Tempo*) e João do Rio, (*A Alma Encantadora das Ruas*), apresentam ricos relatos para análise da mentalidade das elites da época.

² Vão longe os tempos do nativismo e do indianismo ingênuo que expressava, na formulação de Antonio Candido, o “desejo de ser brasileiros” (meados do século XIX). Agora o *chic*, o *smart* é “ser estrangeiro” (Cfr. Sevcenko, 1995, p.36).

³ O entrudo estava proibido desde o império, mas nem por isso deixou-se de praticá-lo. Sua extinção só se deu efetivamente em 1904 (cf. a citada crônica de Bilac in *Kósmos*, março de 1904).

⁴ Depoimentos idênticos podem ser encontrados em *Vozes desassombradas do Museu*, MIS/ Rio.

⁵ V. crônica de Bilac, in *Kósmos*, abril de 1904, saudando o concurso de fachadas dos novos prédios a serem construídos na Avenida Central, onde declara guerra contra os mestres-de-obras “Graças sejam dadas a todos os deuses! o governo interveio nesse descabro, - e os chalés, as compeiteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas [...] tudo isso recebeu um golpe de morte”.

⁶ Outros autores que analisam a arquitetura da casa: Sodré, 1979, p.20; Wisnick, 1982, p.154; Pereira, 1983.

Temos depoimentos de alguns seus freqüentadores, como Pixinguinha, João da Baiana e Donga dados ao MIS/Rio. Entrevistei Heitorzinho dos Prazeres para corroborar aspectos citados por seus freqüentadores, dentre eles, seu pai, Heitor dos Prazeres.

⁷ Por força desses curiosos acasos históricos, mas com fortes significações, *Hilário* era o nome do baiano que desloca o desfile de rancho religioso para a festa pagã do carnaval. *Hilária* também era o nome de tia

Ciata, a mais festeiras das baianas, bem como a designação dada pelos os romanos às festas da alegria, realizadas em 25 de março, para celebrar a ressurreição do deus oriental Attis.

⁸ A bicentenária *Casa Sucena* ainda existe. Fundada em 1806, dois anos antes da corte chegar país, fazia sua propaganda no *Almanaque Laemmert* como *Vestimenteiros da Capella Imperial*. Dedicada até hoje, a artigos religiosos menos suntuosos, como velas, manuais e imagens, seu atual proprietário, o português Albino Martins, disse que até os anos 1950, a casa confeccionava fantasias de luxo para os desfiles dos bailes do Teatro Municipal, e estandartes com bordados com fio de ouro importado e veludos pesados.

⁹ Os blocos que desfilavam na Praça Onze, recebiam a coroa dos proprietários das casas funerárias, como galardão aos que mais lhes agradavam. O que recebia mais coroas era considerado campeão do carnaval.

¹⁰ Tinhorão cita o testemunho de Prudente de Moraes Neto, mencionando o *frisson* que percorre a Rio Branco, no carnaval de 1917, quando uma banda irrompe-a tocando a introdução amaxixada de *Pelo Telefone*. Para o pesquisador, esse seria o grande mérito incontestado da música, para além de toda a polêmica acerca de sua autoria: o primeiro grande sucesso de uma música de carnaval.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981

BARBOSA, Orestes. *Bambambá!*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1993.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOMES, Renato. João do Rio: viela do vício, ruas da graça. In: *O Rio de Janeiro do Bota-abaixo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

PEREIRA, João Baptista Borges. Entrevista. *Folhetim* da Folha de São Paulo - 10/07/1983.

SEVCENKO, Nicolau.. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

WISNICK, José Miguel. Nacionalismo Musical. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade

Fernando do Nascimento Gonçalves

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Pesquisador do CAC- FCS /UERJ (Comunicação, Arte e Cidade).

Charbelly Estrella

Doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Professora de Comunicação da Universidade Estácio de Sá. Pesquisadora do CAC – FCS/UERJ (Comunicação, Arte e Cidade).

Resumo

A arte e a cidade podem ser consideradas vetores de produção social de visões de mundo e modos de vida. As intervenções artísticas urbanas funcionam, neste contexto, como práticas sociais comunicativas, que nos permitem repensar os modos como nos relacionamos com o urbano e os significados sociais que lhe são atribuídos. É nesse viés que o presente trabalho aborda essas interferências desde os fluxos urbanos das vanguardas artísticas européias aos eventos recentes de arte urbana e da produção de graffiti nas grandes cidades brasileiras, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro.

Palavras-chave: comunicação – arte – cidade – intervenção - graffiti

Abstract

Art and urban space can be considered as vectors for social production of world visions and life styles. Thus, artistic urban interventions work as social communicative practices which allow us to understand the ways we relate to city spaces and the meanings they are given. This paper focus on such interferences from the european avant-garde to recent brazilian public art events and graffiti intervention in cities as São Paulo and Rio de Janeiro.

Keywords: communication – art – urban space – intervention - graffiti

Resumen

Arte y ciudad pueden ser considerados vectores de producción social de visiones de mundo y modos de vida. Las intervenciones artísticas urbanas funcionan, en este contexto, como practicas sociales comunicativas que permiten repensar las maneras como uno se relaciona con los espacios urbanos y con los significados que les son atribuídos. Es por esa perspectiva que el presente trabajo aborda las interferencias en los flujos urbanos por las vanguardias artísticas europeas y en los recientes eventos de arte pública y de producción de graffiti en grandes ciudades brasileñas como São Paulo y Rio de Janeiro.

Palabras-clave: comunicación – arte – ciudad - intervención – graffiti.

O presente trabalho pretende discutir as relações entre comunicação, arte e cidade enquanto espaço de análise das práticas de nossa própria subjetivação, ou seja, da constituição de nossos modos de vida em sociedade. Para considerarmos a arte e a cidade como vetores de produção social de subjetividade, será necessário “descolar” as formas de existência de seu aspecto individual e perceber que, na relação conosco mesmos e com o outro, essas formas assumem determinadas configurações em cada época, encarnando práticas sociais e comunicativas sempre mutáveis.

Tal afastamento é importante também na medida em que nos permite perceber os tipos de valor e significação que estas relações implicam para nossas percepções e vivências dos espaços sociais organizados, como é caso das cidades, e para nossa própria experiência subjetiva e nossos modos de estar nestes espaços.

Nesse sentido, a comunicação no âmbito da cidade vai nos interessar menos por seus aspectos midialógicos e da cultura de massa – embora não os recuse – e mais pelas articulações semióticas que caracterizam a comunicação enquanto processo simbólico de produção de sentido. É nessas articulações semióticas capazes de resignificarem práticas sociais que a arte e a cidade aparecem como importantes espaços para investigação e análise, pois ambas nos convidam a aventuras de caráter estético e subjetivo, onde o *estético* diz respeito a formas de sensibilidade criadoras e o *subjetivo*, à produção social de estilos e modos de vida (GUATTARI, 1992).

A cidade pensada como um foco ativo de experimentações se cruzará aqui com a arte, que, embora não detenha o monopólio da criação, será igualmente um elemento importante para nos ajudar a pensar o espaço e a cultura urbana exatamente como vetores de produção social de “subjetividade”, no sentido em que o entende Guattari, ou seja, produção coletiva de sentido para nossos modos de vida e sensibilidades.

A arte vai nos interessar, então, menos pelo que expressa e mais pelas marcas que pode deixar em nós, por seu poder de nos engajar em processos de invenção; já a cidade, será pensada menos em relação com a geografia dos espaços produzidos e mais em sua relação com o tempo da experiência, ou seja, pela qualidade das experiências subjetivas que seus espaços podem suscitar. Arte e a cidade são consideradas, assim, importantes operadores discursivos e participam, juntamente com outros elementos da vida social, dos processos de constituição dos modos de vida e dos processos comunicativos na atualidade.

Caracterizada mais que por evidências e familiaridades, a cidade é marcada pela exterioridade e pelo investimento no heterogêneo, pelos fluxos que levam e trazem estrangeirismos e misturam corpos, visões de mundo e estilos de vida. Por isso mesmo, como afirmou Paul Virílio (1993), a cidade não é simplesmente onde se vive, é acima de tudo uma encruzilhada. Deste ponto de vista, há que se considerar a cidade não apenas como um lugar, mas como uma experiência e uma prática social de espaço (DE CERTEAU, 1994; PALLAMIN, 2000).

É que a cidade é uma das formas da inscrição da experiência humana na cultura e na história, e, portanto, um processo contextual, resultante dos projetos que dinamizam suas estruturas. A experiência urbana é incessantemente recriada e tem sua inscrição constantemente atualizada na história. Assim é, por exemplo, que vemos a ascensão dos espaços públicos do século XIX, cor-

porificados na inovação urbanística do *boulevard* parisiense, e também seu declínio já no século XX, a partir do surgimento do automóvel e da criação das *high-ways*, e que hoje culminaram com o surgimento das cidades “orientadas para o carro”, como Los Angeles.

Já no século XX, entre diversos modernismos, a cidade assistiu à celebração da tecnologia e do consumo, através dos quais se introduzem novas formas de estar no mundo, sensivelmente diferentes daquelas trazidas pela fábrica. Passa também a abrigar outros funcionamentos como o de prestadora de serviços e de lazer. Surge aí noção de “cidade-espetáculo”, em que o *design* conta nossa história e espaços públicos transmutam-se em imensos sítios público-privados, espaços de confinamento artificiais, assépticos, porém incrivelmente sedutores, como os *shoppings*.

Pensar, portanto, a cidade como produtora de sentido e de modos de vida é interessante por permitir vê-la como espaço de criação e de produção de relações com o real, com a história e a cultura. Não por acaso, os artistas vêm realizando uma série de ações que têm a cidade como personagem principal de um processo de criação que se convencionou chamar de “arte pública” (DEUTSCHE, 1996), “arte urbana” (PALLAMIN, 2000) ou “arte contextual” (ARDENNE, 2004).

É interessante observar que não é efetivamente novo o fato de a cidade ser apropriada pelos artistas como espaço e elemento de criação. É na Paris do final do século XIX, quando a cidade ocidental se redefine urbanisticamente aos golpes do martelo da revolução industrial, do automóvel, das grandes avenidas, que o realismo na literatura, na pintura e no teatro dá lugar ao simbolismo, iniciando-se a crise da representação e a fusão entre arte e vida.

Curiosamente, é em Paris e em outras capitais da modernidade europeia do século XX que surgem os movimentos que ficaram conhecidos como “vanguardas artísticas históricas” (DE MICHELLI, 1991), movimentos de uma arte que procurava se libertar das preocupações da representação figurativa, causando fraturas no pensamento sobre a experiência artística, visando a sua renovação, e com franca disposição para renovar também as relações entre homem e sociedade.

Nos anos 10 e 20, por exemplo, dadaístas e surrealistas já faziam dos espaços públicos lugares privilegiados para suas críticas e manifestações. O teatro de cabaré de Munique (Hugo Ball e Frank Wedekind), com suas ácidas sátiras ao comportamento burguês do pré-guerra, dá origem, em 1916, em Zurique, ao Cabaret Voltaire. Deste, a partir da experiência futurista, surgiria o movimento Dadá, de Tristan Tzara e Francis Picabia, que influenciaria o próprio Marcel Duchamp.

Entre 1920 e 1923, Tzara auxiliado por Breton e um grupo de artistas, que incluía até Picabia e Duchamp, realiza uma série de eventos em Paris. Um deles, ocorrido em 1921, é destacado por Glusberg (1987, p.19-20): a visita de dez dadaístas à Igreja de St-Julien-le-Pauvre, numa espécie de excursão pelo centro da cidade. O grupo convida “seus amigos e adversários” para o que prometia ser um típico passeio de turistas e colegiais.

A verdadeira finalidade era a mesma de sempre: desmistificar atitudes e convenções. Cerca de cinquenta pessoas se juntaram para a visita, sob forte chuva. Breton e Tzara provocaram o público com discursos, num procedimento semelhante ao dos futuristas italianos. Outro artista se faz de guia e diante

de cada coluna ou estátua, lia um trecho do dicionário Larousse, escolhido ao acaso. Depois de uma hora e meia, os espectadores começaram a se dispersar. Então recebiam pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e notas de cinco francos com símbolos eróticos.

Em 1924, Breton lança o manifesto surrealista e estabelece os fundamentos do novo movimento, cuja tática era a realizar uma “estética do escândalo”, que atacava veementemente, por exemplo, o realismo no teatro. É interessante destacar que as ações surrealistas acontecem tanto em edifícios-teatro, quanto em caminhadas de demonstração, o que curiosamente faz lembrar dos *happenings* dos anos 60.

Com isso, a distância entre arte e vida começa a ser problematizada, num movimento que influenciaria bem mais tarde uma série de artistas como John Cage, Allan Kaprow e Joseph Beuys, já no alto modernismo americano do pós-guerra. O resultado - uma mudança de foco nos processos criativos - permitiria passar da “compreensão dos signos” para o “processo de sua articulação”, ou seja, da interpretação do significado para o processo de significação ou de produção de sentido. Vistos como utopias, esses movimentos, embora não tivessem transformado efetivamente a sociedade - como era seu projeto - tiveram uma inegável contribuição para o estabelecimento de uma nova sensibilidade não só nas artes, mas também na sociedade, projeto que continuaria a ser perseguido em outras épocas e em outros lugares, embora de forma distinta.

O pós-guerra, aliás, considerado como período da segunda onda das vanguardas artísticas - desenvolvida principalmente nos Estados Unidos, mas também na Europa -, foi também pródigo em exemplos de trabalhos de arte na cidade e com a cidade. As ações do Movimento Fluxus, iniciado por George Maciunas, os *happenings* de Allan Kaprow, as performances de Joseph Beuys, Gilbert e George e Yves Klein, entre tantos outros, faziam da cidade ao mesmo tempo um material maleável e uma ferramenta para causar estranhamento, convidando-nos a verdadeiras aventuras perceptivas e interessantes questionamentos.

Esse gênero de experimentações difundiu-se por diversos países, inclusive o Brasil, prolongando-se pelas décadas seguintes, embora também sob outros formatos e linguagens, que cada vez mais se acumulavam e justapunham, usando inclusive recursos tecnológicos que ampliavam o alcance dessas intervenções. Lembramos aqui, por exemplo, nos anos 80 e 90, das mega-instalações citadinas de Christo e Jean-Claude; nos anos 90, das vídeo-projeções de aforismos e trechos de poemas nas ruas e monumentos de Paris e Londres, realizados por Jenny Holzer; as instalações audiovisuais fantasmáticas de Tony Oulser, em Nova Iorque ou ainda das intervenções de ressignificação de monumentos públicos feitas por Krzysztof Wodiczko na Europa e também nos Estados Unidos.

O Brasil, na onda de experimentações artísticas que fazem da cidade uma prática contextual de espaço e de ativamento de fluxos criadores, também vem assistindo e participando desses movimentos. Seja na Semana de Arte Moderna, de 1922, com seus manifestos e ações de rua, nas intervenções de um Helio Oiticica, nos anos 60, ou na contínua ação individual ou coletiva de artistas nos anos 80, 90 e na atualidade.

Tática semelhante de questionamento realizou, em 2001, a artista japonesa Momoyo Torimitsu, ao trazer para o Brasil seu robô Miyata Jiro, com o qual realizou uma curiosa performance, já realizada em outras cidades do mundo. A ação consistia em colocar o robô - um executivo japonês de terno e gravata que se arrastava lenta e mecanicamente pelo chão e era seguido de perto por uma enfermeira (no caso, a artista), passeando pelas ruas do Rio de Janeiro. Apelidado por vários transeuntes de “Fujimori”, Jiro fez com que algumas pessoas fugissem da rotina e provocou as mais diferentes reações, que variam de lugar para lugar. No centro da cidade, algumas pessoas que estavam normalmente correndo “atrás do tempo”, como que se libertaram, passando a seguir o robô em pleno coração financeiro da cidade, na Av. Rio Branco e também pela Saara (imensa zona de comércio popular também no centro, formada por um emaranhado infinito de ruas) e pela praia de Copacabana.

Em lugares onde se corre contra o tempo (Av. Rio Branco, Av. Paulista), de repente gera-se um contra-tempo, um retardo. Inocula-se um tempo lento, espécie de sabotagem no tempo acelerado da grande cidade. O tempo imbui-se aí de uma outra qualidade e os espaços passam a ser vividos de forma mais intensiva, por causa mesmo dessa variação temporal, desse *break*. É dessa inoculação do tempo lento, que faz-nos estranhar e rever nossos modos de circulação pela cidade que, dentre outras coisas, trata, por exemplo, eventos como *CowParade*.

Em novembro de 2005, paulistanos e visitantes assistiram a um dos maiores eventos contemporâneos de arte urbana do mundo. Com mais de cinco anos de existência, o projeto *Cow Parade*, que já percorreu várias cidades do planeta, veio, pela primeira vez, à América Latina e deve passar em 2006 por Buenos Aires, Mônaco, Lisboa e Paris. Criado em Zurique, Suíça, em 1998, o evento é um dos poucos projetos do gênero que envolve desde empresas, artistas locais e terceiro setor até escolas e o público em geral.

Para o evento em São Paulo, das 150 esculturas inicialmente previstas, foram criadas um total de 84 vacas, pintadas e instaladas por artistas plásticos, designers, grafiteiros, cartunistas, publicitários e diretores de arte, e espalhadas pela região central da cidade, mas também em alguns pontos da periferia. As esculturas podiam ser encontradas em locais estratégicos e de passagem como a estação rodoviária (Terminal Tietê), na saída de estações do metrô da Av. Paulista, em esquinas elegantes dos Jardins, junto ao Museu de Arte Moderna (MASP), em parques como o Ibirapuera e da Luz, ou mesmo “escondidas” em espaços como a FNAC ou até em pátios de restaurantes.

Compreensivelmente, o grau da surpresa das pessoas com as vacas parecia diminuir conforme o tempo de exposição às obras, a maioria bastante inusitada. Na ocasião, nosso interesse principal foi observar as reações dos passantes, transformados em espectadores eventuais, nos diversos pontos da região central da cidade. Chama atenção, aliás, o desejo dos artistas de não criar com elas “obras de arte” no sentido tradicional do termo, mas peças com potencial para o estranhamento com um viés lúdico.

“Interromper um hábito”. “Alterar o curso de um andar”. Permitir-se instigar pela cidade e lançar sobre ela um olhar oblíquo. É próprio das cidades a experiência da rua, que não se cansa de fazer-nos lembrar da possibilidade dessa incessante negociação com a realidade. Como afirma a antropóloga Ja-

nice Caiafa, a rua “mistura o estranho e gera um trânsito em que a percepção do espaço e a vivência dos encontros estão imbuídas de uma nova velocidade (CAIAFA, 1994, p.121). É como se na caminhada, no contato com distintos elementos objetuais e imagéticos (edifícios, barracas, cartazes, *outdoors*) que nos comunicam histórias, discursos e poderes, pudéssemos fazer e refazer, de certa forma, o espaço que nos circunda, conferindo a essa experiência qualidades intensivas, tanto ao nível da percepção, quanto ao nível das articulações dos signos ali presentes e da resignificação dos espaços e seus códigos.

Como afirma Canevacci (1993, p. 30), “a coisa mais opaca de nossa cultura contemporânea é a que nos parece mais familiar, justamente porque nos envolve diretamente com toda a vida cotidiana”. Em função disso, é muitas vezes preciso e mesmo desejável revisitar certa ordem de valores e códigos e “olhar obliquamente o superconhecido”. A idéia de transformar vacas em obras de arte e instalá-las nas ruas e prédios públicos de uma grande metrópole converte esses espaços numa espécie de museu ao ar livre e cria um jogo que ajuda a despertar nas pessoas o lúdico, com o fim de, no mínimo, surpreender e atizar-lhes a imaginação.

A pertinência e importância de se discutir a arte urbana – arte feita na cidade e com a cidade – está no fato de que esta pode ser pensada como prática social que tece com a cultura e a história uma densa trama simbólica que dá sentido às maneiras como produzimos e ocupamos os espaços públicos e, ao mesmo tempo, somos “produzidos” por eles. Como afirma Vera Pallamin, as obras desse tipo de arte “permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política” (2000, p. 24).

Nesse sentido, a arte pública ou urbana será entendida aqui para além de uma concepção decorativa ou ornamental dos espaços citadinos e mais como o que Paul Ardenne (2004, p.41) chamou de “arte de contexto” ou “arte *in loco*”, ou seja, como o processo de se apropriar dos signos do espaço público e de “brincar” com eles, permitindo confrontar e rever valores, regras e códigos sociais e da cultura.

Afinal, uma cidade é lugar de quê?

As grandes cidades apresentam em sua dinâmica capitalizada a produção freqüente de uma convivência profusa de lugares e não-lugares. Segundo Marc Augé, o lugar se define por seu caráter identitário, histórico e relacional e “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2003, p.73). Nessa lógica estariam inseridos os *shoppings-centers*, aeroportos, estações de metrô entre outros. Os centros urbanos contemporâneos alargam-se na proliferação desses não-lugares. Entretanto, as cidades resistem quando são capazes de “invadir” a si mesmas. O movimento perene que toda cidade parece fazer é o de conquistar cotidianamente seu próprio espaço. O ato poético que identifica a arte é um dos dispositivos de retomada desse espaço subjetivo da cidade.

É sobre essas formas de conquista e de apropriação subjetivas que este trabalho se detém. Já apontamos uma breve história da arte pública e urbana

no século XX, não seria nenhum equívoco reconhecermos que essas ações correspondem ao processo perene de conquista da cidade, ou ainda, de uma convocação à conquista coletiva da cidade. A convocação do povo para as ruas constitui em grande parte o discurso vanguardista e está presente de forma peculiar na monumentalidade visual dos murais mexicanos realizados principalmente por Rivera, Orozco e Siqueiros no Muralismo Mexicano, difundido por outras cidades da América nas décadas de 30 e 40 do século XX. É desse atravessamento visual que falaremos agora.

Atualmente, experimentamos nas grandes cidades globalizadas uma etapa avançada do capital e seus processos maquínicos (tecnologias avançadas) e financeiros (fluxos monetários do mercado). Nesse sentido a maioria dos centros urbanos oferece uma divisão de produção-consumo do espaço urbano pelo qual estamos sempre de passagem. Esse movimento perene de trânsito provoca uma espécie de estimulação nervosa constante, fenômeno identificado por Georg Simmel em seu texto clássico “A metrópole e a vida mental”. O processo de individualização dessa percepção dos apelos da cidade forja um “outro órgão psíquico” sob a forma de uma indiferença - a *attitude blasé*. Portanto, quanto mais racionalizada e administrada a vida urbana se torna mais avançamos na direção de uma indiferença anômica com os apelos urbanos.

Essa transformação em nosso sistema perceptivo foi também abordada por Walter Benjamin, na primeira metade do século XX. A questão abordada pelo autor aponta para um nível de racionalização crescente da vida cotidiana nos grandes centros urbanos. A inserção definitiva da técnica, não apenas no processo de produção como também nas atividades de lazer (o cinema e os parques de diversão), inaugurava o fenômeno que Benjamin nomeou de “experiência de choque”.

Em seu texto clássico, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin aponta quais os efeitos na “percepção estética das coletividades” quando a técnica se estabelece como modo de produção da cultura. Entretanto, o que nos interessa aqui é a referência que o autor faz à operação artística de um dos mais movimentos de vanguarda europeia, o Dadaísmo. “Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1985, p.191). Ou seja, insiste Benjamin, deveria atingir pela agressão o espectador.

Em oposição a essa atitude de indiferença forçada, que o homem urbano experimenta no cotidiano da cidade, resultante da racionalização de seu espaço e das relações sociais, podemos propor as interferências artísticas como retomada dessa condição estética da cidade. A proposta é recompor a dimensão coletiva do ambiente urbano e assim então provocar a cidade como fato estético e de comunicação – o encontro do sujeito com seu objeto sensível.

Atualmente a vida cotidiana contemporânea se constitui também e, especialmente, pelo atravessamento dos sistemas tecnológicos de comunicação e de seus jogos discursivos de poder. É nesse cenário que a arte urbana assume um papel efetivo de re-convocação dos sentidos e da reflexão sobre nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência.

O dadaísmo além de transformar a obra de arte, como afirma Benjamin,

no centro de um escândalo, também propõe enviar um sinal invertido para o espectador. A apropriação de objetos industrializados, de uso cotidiano, a princípio sem valor artístico, ganhava um destaque obscuro nas exposições de arte. Além disso, os eventos inusitados realizados pelos dadaístas – muito semelhantes aos *happenings* dos anos 60 - não se capitalizavam, já que não assumiam a forma mercadoria. A efemeridade desses eventos de alguma forma os resguardava da cooptação forçada do mercado sob a forma do próprio sistema da arte.

Benjamim estabelece uma comparação entre essa operação de “discórdia sensível” que se caracterizava por um choque físico, mas também moral (BENJAMIN, 1985, p.192) que as obras dadaístas impunham a seus espectadores. Obviamente, o debate conduzido pelo autor em questão é desenhado por uma proposta crítica à produção cinematográfica, que insurgia como cultura de massa na época. Nesse sentido o dadaísmo, como já foi dito, é uma proposta artística essencialmente urbana pois propõe, segundo Benjamin, a mesma dinâmica da cidade – a estética do sobressalto.

Entretanto, nossa questão aqui está na relação que o autor estabelece entre o choque físico, a cidade e a possibilidade de uma recepção renovada da obra de arte como fenômeno de comunicação. Ainda segundo Benjamim esta experiência de choque “é a mesma que experimenta em escala histórica todo aquele que combate a ordem social vigente”(Idem). Então, aí está a relação preciosa que o autor estabelece entre a experiência perceptiva dos estímulos gerados pelo ambiente urbano (experiência de choque) e uma combatividade à sua racionalização. A arte urbana teve e tem papel definitivo nesse processo.

Nos movimentos de vanguarda a cidade emerge como seu campo de forças e estratégias poéticas, esses movimentos apresentam-se como operações de resistência – consciência da relação entre arte e a política, um projeto e um programa artístico - e político. Entretanto, observamos que outras “vivências” artísticas que vêm chamando a nossa atenção como uma nova forma de resistência e de contra-racionalidades dominantes – a produção de graffiti. O graffiti, como veremos a seguir, não se organiza a partir de um projeto ou programa artístico, embora atualmente muitos falem em seu nome. Sua qualidade consiste nessa competência em se agenciar visualmente como um choque e uma provocação comunicativa.

“Celacanto provoca maremoto”¹

A escolha da cidade de São Paulo, neste trabalho, como *locus* de observação e análise do graffiti não é gratuita. O maior centro financeiro e econômico da América Latina desponta como a cidade de maior produção de graffiti no mundo, embora certamente outras grandes metrópoles latinas contem com produções neste campo.

Historicamente, a presença do *graffito* da América Latina esteve durante muito tempo, especialmente, nas décadas de 60 e 70, ligada aos movimentos políticos universitários e aos pleitos populares. Nesse sentido, essa escrita de tom rebelde guardava, sobretudo, uma qualidade subversiva, ou ainda, como afirma Armando Silva (2001), “obscena”.

Nos Estados Unidos da América, a emergência do graffiti esteve intimamente ligada a uma conexão antropológica e social do território – estabelecendo-se por

um signo gráfico (como as assinaturas) que aos poucos foi se tornando essencialmente visual. Eram como insígnias de apropriação de um território, normalmente bairros/guetos, e ao mesmo tempo uma invasão da “territorialidade” da cidade.

A presença de graffiti no metrô marca exatamente esse símbolo do frenesi urbano e da não-fixação desse homem da cidade. Esse não-lugar anônimo e racionalizado é empurrado para uma ressignificação visual como superfície invadida por um signo, que de tão vazio, tornava-se “intolerável”. Ainda que ininteligíveis, essas assinaturas promoviam um deslocamento fundamental na cidade – tornavam aquela superfície anônima um lugar de produção de sentido, que se dava por uma fricção do grafiteiro com aquela máquina. As pichações e grafitos que se espalhavam pelas superfícies do metrô geravam na população terror, nojo, revolta e por isso eram potentes. Sua obscenidade explodia em suas impertinência e agressividade visuais.

Alguns anos mais tarde (década de 80) a produção de grafite norte-americana, entretanto, já apontava para uma dimensão artística dessa forma de intervenção urbana, fazendo emergir artistas, na era pós-pop, como Basquiat, Keith Haring, mesmo que aquele tenha deixado de grafitar e assumido a pintura como meio.

Entretanto, mesmo guardando as diferenças dessas experiências de grafite na América (Norte e Sul) há um fio produtivo que entrelaça e define ambas, que as aproxima – a relação essencial com a experiência urbana. Ao mesmo tempo em que o graffiti explicita o padrão mundializado dos centros urbanos, faz uma aposta numa espécie de “contra-racionalidade”² comunicativa presente em suas produções.

Milton Santos, ao discutir os imperativos econômicos da globalização sobre a geografia cultural das cidades, aponta a presença das contra-racionalidades, essa força que se baseia nas horizontalidades sociais e no cotidiano, como “mundo da heterogeneidade criadora”(SANTOS, 2000, p.127). Essas contra-racionalidades se caracterizam pelos espaços das vivências cotidianas a despeito das forças globalizantes e homogeneizantes do capital.

Ao sermos convocados por essa visualidade agressiva e impertinente do graffiti, que se dispersa pelas superfícies da cidade, somos também convocados a nos darmos conta de como o espaço urbano vem sendo administrado em função de sua própria capitalização, a revelia de nossas intenções e a despeito dos interesses da coletividade, restando pouco a outras apropriações possíveis. Entretanto, a cidade sempre escapa. E o graffiti então constitui um ponto de fuga.

Jean Baudrillard, em seu texto *Kool Killer* (1976), dedicou-se a discutir a proliferação de pichações/graffiti que tomavam as ruas e o metrô de Nova York. Segundo o autor, aquelas inscrições indecifráveis (uma referência às pichações e às assinaturas) eram a própria negação da cidade como lugar da circulação volátil da forma mercadoria. Ao postar-se próxima aos cartazes publicitários geravam um curto-circuito sógnico, já que essas assinaturas indecifráveis renegam o discurso do poder dos suportes midiáticos e sua eficiência difusora. A essa potência de negação da cidade como lugar dos fluxos canalizados do capital, o graffiti impõe sua desconcertante invasão.

Baudrillard referia-se a um período específico (década de 70) na cidade norte-americana, e já ressaltava a potência revolucionária,

Pela primeira vez, com os grafites de Nova York, os condutos urbanos

e os suportes móveis foram utilizados com grande envergadura e com total liberdade ofensiva. Mas, sobretudo, pela primeira vez os mídias foram atacados em sua própria forma, isto é, no seu modo de produção e difusão. E isto justamente porque os grafites não têm nem conteúdo nem mensagem. É neste vazio que está sua força. E não é por acaso que a ofensiva total sobre a forma esteja acompanhada por uma recessão dos conteúdos. Isto advém de uma espécie de intuição revolucionária – a percepção de que a ideologia profunda não mais funciona ao nível dos significados políticos, mas sim dos significantes – e que é neste ponto que o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado. (BAUDRILLARD, 1976, p. 137)

Ao vislumbrar essa potência revolucionária, o autor ressalta, sobretudo, que ela reside na operação signífica e espacial que o graffiti assume. Ao estabelecer um enfrentamento visual especialmente com a os apelos publicitários, essa escritura urbana recoloca a cidade numa relação espaço-temporal, um tipo de *hic et nunc* inacessível à comunicação de massa.

Considerações finais

A produção de arte em uma sociedade sempre esteve intimamente ligada às condições de possibilidade de discurso e percepção existentes nela. É que a experiência de “ver” e “falar”, segundo Deleuze (1987, p.9), é produzida historicamente e pode ser situada na relação mesma entre saber e poder. Portanto, a produção de arte pode ser considerada não exatamente como um espelho de uma sociedade, mas talvez como um mapa onde fosse possível localizar os modos como os homens produzem seus valores, problematizam sua existência e, ao mesmo tempo, a transformam.

Quando propomos pensar a relação entre os campos da arte e da cidade, estamos precisamente propondo pensar a arte como um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das instâncias expressivas. Essa multiplicidade estaria fundada precisamente na possibilidade permanente de mutação dessas instâncias e seus agenciamentos, que se tornariam, assim, capazes de engendrar novas referências para a produção de sentido.

Esse trabalho criador é precisamente um exemplo do que Guattari (1993, p.134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também transformações na própria subjetividade, quando os segmentos semióticos que a constituem passam a formar novos campos significacionais.

Nesse sentido, situamos as intervenções artísticas aqui apresentadas na temática “arte e sociedade”, que atravessa, como indicou Márcio Tavares (1984), pelo menos vinte e cinco séculos de pensamento. É importante perceber que, ao longo desse período, a arte tem funcionado como um modo de separar natureza e cultura e vem sendo vista frequentemente sob distintas perspectivas: como “jogo do bem e do belo”, como “modalidade expressiva”, como dotada de um “papel social” e como “ruptura”. Essas tradições implicam lógicas com ideologias bem definidas, que, por sua vez, dizem respeito aos modos de posicionamento do homem na história e na experiência social.

O momento atual traz inúmeras questões para as quais ainda não se tem

resposta. Tentar compreender o urbano, o estético, as produções artísticas e os tipos de discurso que deles se ocupam hoje e questionar essas posições constitui uma tarefa mais que necessária: a de favorecer o poder de tais instâncias de porem em questão os valores da cultura e as dimensões da própria experiência humana e da comunicação.

Se, como afirma Janice Caiafa (1994), uma sociedade se define não só por aquilo que ela codifica e cristaliza, mas também por aquilo que lhe escapa, seria preciso então localizar primeiramente espaços e momentos em que nossa sociedade se redefine e, em segundo lugar, modalidades de experiência produtoras desses elementos que fogem, onde essa fuga não é renúncia, mas desterritorialização. As aventuras a que a arte e a cidade dão lugar possibilitam distintas formas de percepção e de intervenção na realidade, formas essas que poderão propiciar o surgimento dos elementos de “escape”, que constituam o que Deleuze chamou de “linhas de fuga”. Fugir aí, porém, não será sair do mundo, antes, será algo mais ativo: “fazer fugir”, criar brechas nas modelizações dominantes, nas cristalizações e codificações que caracterizam nossas sociedades, “fazer algo escapar, fazer um sistema vazar” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 49).

As relações entre arte e cidade constituem, portanto, um importante espaço de investigação, na medida em que os valores da cultura e da experiência do homem são aí criados, processados e rearranjados constantemente e, por isso mesmo, necessitam serem revisitados para permitir o surgimento de novas perspectivas e ferramentas de análise dos fenômenos contemporâneos da comunicação.

Notas

¹ Essa frase foi pichada nos muros da cidade do Rio de Janeiro na década de 70.

² Usamos aqui o termo “contra-racionalidade” no sentido empregado por Milton Santos (2000).

Referências bibliográficas

- AMARAL, Márcio Tavares. *Arte e sociedade: uma visão histórico-filosófica*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Éditions Flammarion, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. Vol.1 São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAIAFA, Janice. *Velocidade e condução nas cidades*. ECO/Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 1, n. 5, p. 117-128, 1994.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio da antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Nobel, 1993.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.
- DELEUZE, G., PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- GANZ, N. e MANCO, T. (ed.). *GRAFFITI – arte urbano de los cinco continentes*. México: Editorial GG, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUIMARÃES, Thiago. (28/09/2005) *Artistas fazem “Cow Paródia” contra falta de incentivos culturais*. Agência Folha/Folha de São Paulo [Online]. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u113550.shtml>.
- MEDEIROS, Marta. *Veneno antimonotonia*. Jornal O Globo/Revista O Globo, 02/10/2005.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

_____ (Org.) *Intervenções urbanas: arte e cidade*. São Paulo: Senac, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

POATO, Sérgio (Org.) *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória. Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006 (Coleção Imaginário)

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Gilberto (Org). *O Fenômeno Urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, L., SCHWARTZ, V.R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Pichação e comunicação: um código sem regra

Luciano Spinelli

Doutorando em sociologia pela universidade de Paris V Sorbonne e em cinema documental pela universidade Pompeu Fabra, de Barcelona, sob a orientação dos professores Michel Maffesoli e Mercè Ibarz. Integra o GRIS "Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie" do CEAQ.

Resumo

Este artigo aborda um processo de comunicação urbana através da análise de uma manifestação visual subjetiva por parte de jovens adultos que marcam as cidades mais populosas sob a insígnia da pichação.

Palavras-chave: comunicação, cidade; cultura juvenil; graffiti.

Abstract

This article approaches a process of urban communication through the analysis of a subjective visual manifestation on the part of young adults who mark the cities most populous under the hashmark of the "pichação".

Keywords: communication, city, youth culture; graffiti.

Résumé

Cet article aborde une procédure de communication urbaine à travers l'analyse d'une manifestation visuelle subjective de la part de jeunes adultes qui marquent les villes le plus peuplé sous l'insigne de la « pichação ».

Mots-clés: communication, ville, culture de la jeunesse, graffiti.

Este artigo aborda um processo de comunicação urbana através da análise de uma manifestação visual subjetiva por parte de jovens adultos que marcam as cidades mais populosas sob a insígnia da pichação. A capacidade de invadir e compor com um espaço público polifônico participado do imaginário do habitante metropolitano faz da pichação um signo a integrar arbitrariamente a linguagem urbana. É também nessa arbitrariedade que repousa a justificativa para a interdição dessa prática sobre a acusação de dano⁽¹⁾ ao patrimônio público e privado. Deve-se levar em conta, porém, que outros signos também não requisitados surgem freneticamente em frente ao passante da rua globalizada. Dentre eles, o mais visível é a propaganda.

O objetivo de observar o poder invasivo, contido na pichação como um signo urbano, é de relacionar a outras manifestações visuais em torno do diálogo criado com o habitante cidadão. Em um comparativo com a publicidade, por exemplo, percebe-se que, enquanto uma goza de legitimidade autorizada, mediante pagamento, a outra é institucionalmente ilegítima, e sua realização está sujeita à pena e/ou ao pagamento de multa. As razões para essa diferenciação podem ser encontradas nos artigos da legislação brasileira ou então nos meandros do sistema capitalista internacional. O certo é que ambas levam a público, à rua, manifestações simbólicas de significado difuso, compreensíveis segundo certas instâncias analíticas. Para tanto, a publicidade pode passar de uma imagem alusiva a uma marca até a uma informação subliminar ou um *merchandising* mais explícito. A pichação, por sua vez, pode passar de um rabisco ilegível e monocromático, a uma assinatura, até culminar em um código secreto articulado por jovens e adultos que nele se reconhecem.

Publicidade e pichação podem ser entendidas como “frases” que estimulam os sentidos com surgimentos e cortes bruscos, inferidos pelos ritmos da cidade, em uma leitura constante da aparência urbana. Elas compõem uma estética comunicativa que invade a mente quando passa pelos olhos, podendo ser ou não decodificada como mensagem. A constante presença desses signos satura a paisagem cidadina, de forma que cada informação vem entrelaçada a uma outra, constituindo uma certa “legenda” do urbano, que é sonorizada pelo movimento dos carros, regidos no ritmo do semáforo. O significado confuso das frases que se aglomeram em frente, ao passar do indivíduo, pode ser interpretado a partir do “modelo comunicativo da publicidade”.

O modelo comunicativo da publicidade é o resultado complexo de muitas linguagens parciais fundidas numa *síntese suja*, por assim dizer. Com efeito, o emissor seleciona algumas linguagens entre outras, enquanto o destinatário traduz o todo com uma sensibilidade que varia com base naquelas características, próprias de cada camada de público, que se diferencia de possuir ou não os novos alfabetos visuais (CANEVACCI, 2001, p.155).

O transeunte é alvo de estímulos cromáticos, gráficos e verbais das placas de trânsito, dos nomes de estabelecimentos comerciais, das paradas de ônibus, e, junto deles, dos grafites e das pichações, que também se apropriam de estratégias próprias das técnicas comunicativas da publicidade. Nesses alfabetos visuais são usadas cores quentes, é feita a escolha de um público-alvo, busca-se visibilidade para comunicar e interagir com os moradores da

cidade. Hoje, a publicidade reitera, em algumas ocasiões, a linguagem das ruas, quando, por exemplo, usa a letra “árabe-gótica” da pichação para fazer propaganda do tênis ou do celular.

Vamos ver agora um conceito, mesmo que superficial, da pichação para posteriormente integrá-la ao seu ambiente de interação simbólica no qual ela pode constituir um elemento de violência face ao cidadão, assim como outras manifestações visuais que são englobadas sob a insígnia da poluição visual. No caso da pichação, a sensação de violência pode ser derivada sob diversos ângulos que englobam desde a relação entre as tribos⁽²⁾ de pichadores, nas quais uma hierarquia exige respeito, até o surgimento dessas assinaturas fusionadas aos estímulos da publicidade e da cidade que de forma repentina se exibem frente ao deambular do metropolitano.

Pichação

A pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático, feitas com *spray* ou rolo de pintura. O piche popularizou um estilo próprio, difundido sobretudo a partir da cidade de São Paulo, de onde se estendeu por todo o país. A letra da pichação é composta por traços retos que formam diversas arestas em uma forma homogeneizadora. A fonte tipográfica ficou conhecida como “Iron Maiden”, por lembrar as letras usadas nas capas dos discos dessa banda de *heavy metal* ⁽³⁾. Massimo Canevacci usa outra expressão para definir a escrita dos pichadores. Ele fala de um “árabe-gótico”:

Essas letras têm o jogo – ou o arabesco, como muito adequadamente foi definido – dos rabiscos próprios da verdadeira escrita árabe, com sua exigência quase exagerada de entrelaçamentos que constroem cifras, bordados, heras; e também a seriedade do alfabeto gótico, feito de signos convexos e côncavos, de ângulos agudos, de improvisadas acelerações, com subidas e descidas dos signos. Talvez seja devido a esta matriz obscura e misturada – simultaneamente árabe e gótica, quase o máximo da incompreensibilidade – que raramente se compreenda o sentido desses grafites (CANEVACCI, 1993, p.183).

O estilo agrega o grupo em torno de uma linguagem comum, manifestada na vida cotidiana, no emprego da palavra, nas técnicas corporais e mesmo na comunicação que passa pelas paredes. Maffesoli fala em “style genre”, *estilo tipo*, ao referir-se a essa identificação: “A linguagem serve de senha, de signo de reconhecimento, e permite fora dos limites do seu território (bairro, escola, relações amigáveis) de, se agregar a grupos que compartilham o mesmo “estilo tipo”” (MAFFESOLI, 1993, p.31).

Mesmo com a identificação de grupo através de signos comuns: como pintar, o que pintar e onde pintar são frutos de decisões individuais, subjetivas, e influenciadas por fatores os mais diversos. O “*crew*”, também conhecido como “bonde” ou “coletivo”, é o fator de coesão. A assinatura do nome do *crew* ao lado da firma individual identifica o assinante a um grupo, a um estilo e a uma região da cidade. Os *crews*, firmados pelo pertencimento a um bairro, respeitam os mesmos moldes organizacionais constatados por Glória Diógenes ⁴ em seu estudo sobre as gangues urbanas.

O grupo que picha tem no bairro, na zona em que mora, um referencial de territorialidade que acompanha a inscrição na parede. A formação do *crew*

é então precedida de uma proximidade geográfica entre os integrantes. Essa relação com o bairro acompanha a pichação como um dado complementar e manifesta uma afirmação de pertencimento a determinada região da cidade. Essa menção é feita em geral na forma de uma abreviatura como por exemplo Z/N para a zona norte. Sobre as marcas da pichação, Arthur Lara afirma que:

Para identificar uma pichação coloca-se ao lado dela uma indicação pessoal ou do grupo que a realizou. Uma pichação é, portanto, rodeada de comentários que indicam sua procedência, as pessoas que a realizaram, se foram convidadas ou participam do grupo. No caso de pichadores que reaparecem ou de marcas retomadas depois de terem sido abandonadas, é comum usar-se a expressão “estamos de volta. (LARA, 1996, p.51).

O epicentro das atividades de pichação é o centro da cidade. Para ele rumam, dos mais diversos bairros, indivíduos que têm por praxe inscrever seus deslocamentos pela cidade com suas marcas, adesivos, tags, grafites, piches, e, nesses movimentos, tornam visível suas regiões de apropriação. Fazem, com isso, uma ressignificação do modo de habitar a cidade e marcam, no percorrer urbano, um itinerário em que se reconhecem. Essa forma de viver a cidade é característica de um sujeito errante.

É próprio do errante: exprimir uma forte personalidade e só tomar sentido no seio de um grupo fortemente soldado. (...) Na verdade, tudo isso é um modo de escapar da solidão gregária própria da organização racional e mecânica da vida social moderna. (MAFFESOLI, 1997, p.70).

Quem faz a pintura noturna da cidade, vive como em um grupo de rapina, cuja motivação é a adrenalina, a aventura, diferente da racionalização manifesta por uma parte sedentária da população que acumula casa, carro e dinheiro em um processo rotineiro de enraizamento. O deslocamento errante do pichador é mais livre em uma cidade escura, vazia e desprotegida. Vaguear por toda a cidade é inerente a seu *ethos*, a recorrência da visibilidade para um anônimo conhecido.

O bairro deixa então de ser o local de atuação, ao contrário das gangues urbanas onde a defesa de um território é prerrogativa básica. Nos bondes, o bairro só serve como identificação geográfica do grupo, visto que marcam toda a cidade, invadindo áreas de outros grupos em uma disputa hierárquica. A forma de luta difere da violência física das gangues urbanas, pois, nos grupos do piche e do grafite, ela se reduz a uma violência simbólica e provocativa. A referência ao bairro continua, mas, dessa vez, marcada ao lado da assinatura.

Na pichação, a hierarquia é medida pelo número de aparições, na cidade, de determinada marca, é sempre importante a recorrência, e é necessário ousadia para ter o que os pichadores chamam de “IBOPE”. É dado valor, sobretudo, a piches feitos em locais altos e inacessíveis, tais como pontes, topo de edifícios e locais de grande vigilância policial.

A atuação de grafiteiros e pichadores colabora, em geral, com uma marginalização do bairro em que foi feita. Com exceção das poucas ocasiões em que ganham uma conotação artística valorativa, as intervenções visuais não repercutem em bairros habitados por detentores de capital econômico, em geral mais intensamente policiados, com ruas pouco movimentadas

e constantemente pintados. Já as grandes avenidas da cidade, povoadas por estabelecimentos comerciais que adormecem ao cair da noite, são mais propensas à pichação quando no dia seguinte servem de corredor para a ligação casa-trabalho, garantindo a grande visibilidade do feito.

Marginalidade

Cabe ressaltar que a pichação, assim como o grafite, não é reconhecida como prática legal, a menos que o local usado seja cedido por seu proprietário. A polícia tem como praxe enquadrar quem picha e quem grafita (diferença por vezes muito subjetiva) no já referido artigo 163 do código penal brasileiro sobre o “dano ao patrimônio público”. A ilegalidade força o pichador a uma relação diferenciada com o poder público, o que afirma o caráter subversivos da prática e estabelece um impasse entre indivíduo e Estado. Há uma relação de poder e dominação que decorre da apropriação do patrimônio público, trazendo conseqüências relevantes à vida do sujeito que marca o urbano.

O caráter ilegal da prática marginaliza a pichação e o pichador sob diversos quesitos relativos à inserção social. O termo marginalidade pode se referir a questões econômicas, étnicas, raciais, e a outras formas de distinção social. Quando relativo ao pichador, ele pode ser entendido como:

O termo marginalidade abrange os transviados, quer se trate de tipos patológicos, ou talentosos e não-conformistas. No caso de um artista, um criminoso, um profeta ou um revolucionário, a marginalidade implica uma falta de participação na corrente ocupacional, religiosa ou política principal. O transviado pode ser um desistente passivo ou um crítico ativo da sociedade, ou poderá emergir de uma sub-cultura ela mesma marginal (PERLMAN, 1977, p.128).

A marginalidade no pichador é perceptível sob diversos aspectos. No âmbito jurídico, o pichador é marginal quando a prática da pintura urbana pode levá-lo à delegacia, assim como a responder processos. Não é de praxe prender quem picha e grafita a cidade, sendo que as penas aplicadas sejam compostas por, em geral, multa e trabalhos comunitários. No aspecto físico, o corpo do pichador é marginalizado quando ostenta sinais da atividade, como roupas e mãos sujas de tinta. O pichador pode também ser alvo de violência física, quando na mira de tiros disparados por moradores indignados com “esses marginais”, ou da violência policial, se preso durante a ação na madrugada da cidade. No sentido moral e cultural, a sociedade não observa com bons olhos o jovem que picha, é visto como delinqüente, e também é alvo de fofoca na vizinhança e objeto de preocupação dos pais com a desvalorização dos “bons costumes”. Finalmente, a geografia urbana põem à margem muitos pichadores que rumam para o centro no intuito de deixar suas marcas.

Quando morador da periferia (5), o jovem que pinta na cidade é duplamente estigmatizado pela sociedade elitista, que exige sua cidade livre de “marginais” que produzem “poluição visual”. O viver na periferia dificulta, dentre outros, o acesso do jovem ao mercado de trabalho, aos meios de difusão cultural, à infraestrutura oferecida pelo Estado que se concentra na região central.

A predominância do caráter noturno na atividade de pichação colabora com a marginalização da prática, ou melhor, a marginalização da pichação obriga à ação noturna. Vem ao caso, que o uso da cidade durante a noite é

reservado aos boêmios, aos ladrões, aos moradores de rua, e a outras “espécies” não tão gratas de habitantes da cidade. O pichador, na noite, no entender da sociedade, é mais um invasor furtivo, cujo malefício consiste em marcar a propriedade alheia e deve ser combatido pela Lei.

Por vezes, a relação com a própria família passa a ser conturbada se a identidade do pichador vem à tona. Muitos levam uma vida dupla, ajudados por luvas cirúrgicas que garantem as mãos limpas de tinta no dia seguinte de trabalho. Ser visto sem ser descoberto faz parte do comportamento por motivos óbvios, como a discriminação da sociedade e a repressão policial. O sociólogo Robert Park retratou nestes termos essa situação ambígua:

Os processos de segregação estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram. Isso possibilita ao indivíduo passar rápida e facilmente de um meio moral a outro, e encoraja a experiência fascinante, mas perigosa de viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outra forma amplamente separados. Tudo isso tende a dar à vida cidadina um caráter superficial e adventício; tende a complicar as relações sociais e a produzir tipos individuais novos e divergentes. Introduce, ao mesmo tempo, um elemento de acaso a aventura que se acrescenta ao estímulo da vida cidadina e lhe confere uma atração especial para nervos jovens e frescos (PARK, 1987, p.62)

O pichador passa a conviver, criar e reinventar identidades; dúbias, é certo, mas integradas em um processo de representação do eu na vida cotidiana, definido por E. Goffman como análogo à performance teatral⁽⁶⁾. É através dessa duplicidade que o pichador passa do convívio tribal à vida social em um exercício de dissimulação e integração. As relações sociais do pichador passam então a ser marcadas pelo que M. Maffesoli chama de socialidade ⁽⁷⁾, em que o vínculo repousa mais no afeto, nas trocas informais, subjetivas e emotivas do que em pactos legais, institucionais e normativos.

Poluição visual

Levando em conta a premissa de que existe uma poluição visual que recai sobre o habitante metropolitano, a pichação pode ser entendida como um fator agressivo a estimular, de forma constante, os sentidos do passante. Estímulos não necessariamente menos nefastos podem também ser gerados pela publicidade ou pela sinalética urbana instalada pelo Estado de forma a gerir, guiar e informar o morador da cidade. Essa profusão de signos sobrecarregam o indivíduo de informações desnecessárias podendo levar a um sentimento de estresse, impotência, confusão e até de medo.

A poluição visual é proporcional à gestão deficitária do espaço público por parte do Estado, da iniciativa privada e do habitante metropolitano. São estimados como fatores de poluição visual os seguintes elementos: o acúmulo de lixo nas ruas, a diversidade arquitetural dos imóveis, o excesso de mobiliário urbano, os anúncios publicitários, o graffiti e a pichação. No que nos tange, a pichação pode ser entendida como poluição visual quando permeia as paredes da cidade de forma onipresente sem respeito a um plano arquitetural e histórico. Acredita-se, porém, que o pichador não tem como objetivo poluir visualmente a cidade quando marca os muros, e, sim, afirmar sua presença em uma disputa

privada por visibilidade de uma tribo urbana.

O que para alguns pode ser considerado poluição visual, para outros é apenas um reflexo lógico das novas formas de habitar um ecossistema urbano pós-moderno, profundamente marcado pela economia capitalista de mercado e seus devidos elementos iconográficos e vídeo-lúdicos. O grafiteiro e o pichador fazem apenas reproduzir os mesmos modelos de comunicação nos quais foram educados. Os painéis de escritos publicitários, que reluzem marcas e produtos, quando criados pela tribo urbana, que pinta a cidade, passam a refletir nomes e marcas pessoais.

É de se pensar a pintura na parede da cidade como algo sedimentar, que envolve com camadas históricas de tinta um suporte estético e expressivo. Quando escamas, uma após outra, as finas coberturas coloridas das paredes podem desvendar informações sobre a memória da cidade e a vida social que passou por ali. Participam assim da estética de uma cidade polifônica⁽⁸⁾, de uma cidade que é narrada, segundo M. Canevacci por diversas vozes e formas interpretativas, cada qual diferente uma da outra, mas que convergem na focalização de um paradigma inquieto: “a abstração epistemológica da formacidade e as emoções do perder-se no urbano”⁹.

Entre essas diversas vozes da paisagem urbana estão a do grafite e a da pichação, que articulam signos com técnicas semelhantes às da *mass media*, cuja estética se torna possível de ser compreendida através da estética das mercadorias. Ainda que o intuito não seja o de tornar-se vendável, o “fazer-se ver” do grafite e da pichação emprega as mesmas técnicas da publicidade ao comunicar com a cidade. M. Canevacci afirma que essas

Mercadorias estetizadas comunicam significados definidos e múltiplos com sua linguagem ventríloqua (...) falam de forma loquaz com um estilo nelas incorporado que é decodificado no momento do consumo de modo muito polissêmico e ativo, pelo consumidor glocal (CANEVACCI, 2001, p.22).

Violência

A questão da violência nesse processo de comunicação urbana se deixa observar por diversos ângulos. Por um lado, pode ser levado em conta o caráter violento da própria atividade de pichação, que inclui rixas entre *crews* ou bondes rivais assim como o conflito iminente com a polícia, e diz respeito unicamente aos expoentes dessa prática. Por outro lado, a violência pode ser aferida contra a população pelo caráter misterioso, fantasmagórico e onipresente da pichação que compõe a estética urbana de metrópoles como São Paulo.

A pichação pode ser causa de um sentimento de medo e de insegurança devido a vários fatores: à sua forma, como um código lingüístico secreto acessível somente para iniciados; à sua presença, totalitária e constantemente impregnada ao mobiliário urbano; à sua reprodução, contínua e prolongada de modo misterioso durante a madrugada. A pichação é também uma amostra da falta de vigilância policial, e assim, prova de insegurança, pois, o pichador que escala a marquise de um imóvel para assinar seu nome de guerra, pode muito bem invadir o dito apartamento para praticar um furto. Porém, o pichador não é, em geral, um ladrão, e seu tipo de comportamento não é comum entre os membros da tribo que pratica essa intervenção visual urbana. Mas, é certo que o simples fato de indicar a possibilidade de invasão ao patrimônio privado

já inocula um medo constante à população que cada vez mais está sujeita aos estímulos paranóides da vídeo vigilância e da violência totalitária.

No que tange a relação do pichador com a população, o conflito é iminente e a violência presente. Nesse quesito deve-se levar em conta o pichador em ação, pois, no cotidiano, o pichador passa despercebido ao não ostentar sinais de sua identidade “secreta”. Quando exerce a prática, que o identifica como tal, ele pode ser alvo de manifestações violentas por parte da população descontente com os resultados de sua ação. Quanto à essas manifestações, elas se dão em forma de gritos, de xingamentos, de denúncias à polícia⁽¹⁰⁾, e até mesmo de tiros. Esse conflito iminente ajuda a tornar a pichação uma ação organizada em moldes quase militares para fazer desse ato furtivo algo cada vez mais despercebido durante sua realização noturna, porém visível à luz do cotidiano cidadão. Aliás, um paradoxo que, na prática, não é assim tão antagônico.

Hip-hop, grafite e pichação

A marginalização da pichação e a violência iminente ao ato, tanto da parte invasiva do ato pichador, quanto da parte repressiva que concerne à população e à polícia, instiga a uma guinada em nome da redução de danos. Com a popularização do movimento hip-hop tenta-se uma aproximação do jovem pichador para perto da ética do hip-hop que encontra no grafite a sua expressão artística visual. Estado e sociedade instigam então a uma prática do grafite, até certo ponto tolerada, através de oficinas ministradas por órgãos associados ao poder público. A aproximação do jovem que pratica o piche para perto do grafite faz parte do que os integrantes do movimento hip-hop chamam de violência direcionada: “A violência direcionada é um modo de reedição da palavra, e até mesmo da visão do hip-hop, de uma recomposição da dinâmica da violência, em contraposição ao uso da força física” (DIÓGENES, 1998, p.134).

Com o grafite são ensinadas noções de artes plásticas e muralismo que favorecem a inserção no mercado de trabalho, assim como vinculam ao grafite mensagens da “ideologia” hip-hop, conceituada por Elaine Andrade nestes termos:

O hip-hop, ideologicamente, é como sua música. Numa base simples de princípios que incluem a paz, o respeito ao próximo e a auto-valorização, encaixam-se as influências mais variadas. Se o DJ usa retalhos de músicas ‘consumidas’ pela indústria cultural para criar outras músicas (como os favelados fazem suas casas com restos de ‘lixo’), os ideólogos do hip-hop apropriam-se de cacos de ideologias e compõem seu próprio rol particular de crenças. Assim, idéias do comunismo convivem harmonicamente com elementos do cristianismo e das religiões afro-brasileiras (ANDRADE, 1999, p.106).

A relação entre grafite e piche foi aproximada pelo movimento hip-hop que inclui o grafite como uma de suas formas de expressão. O hip-hop populariza a pintura de siglas e nomes, com ênfase na tridimensionalidade e nas cores, o que capta pichadores e transforma o limite entre piche e grafite. A palavra ou sigla pichada é agora grafitada, rompendo com uma diferenciação entre piche e grafite para quem pratica a intervenção visual na cidade. Da mesma forma, esse processo talvez facilite a aceitação desse produto por parte da população em geral.

No hip-hop, o grafite torna-se um veículo de comunicação dos seus

integrantes. A mudança não se dá apenas na estética da letra grafitada com o uso de cores, brilho, sombra, tridimensionalidade, mas, principalmente, na intenção de se fazer determinada intervenção visual. Deve-se passar uma mensagem, sem perder de vista a pretensão de marcar, ser recorrente e estetizar, salientando-a através das cores e do inusitado. O grafite, no movimento hip-hop, passa a verbalizar o *ethos* do grupo, “a idéia preconizada pelo movimento é a de uma guerra entre ricos e pobres e tem o rap, o grafite e o break como armas de contestação política” (como salienta Glória Diógenes, 1998, p.132).

Não pretendemos aqui estabelecer e caracterizar uma diferença estética ou valorativa entre grafite e pichação, pois o intuito de produzir uma intervenção de cunho artístico ou degradativo diz respeito antes ao ator da prática, do que a técnica visual empregada. No entanto, é certo que a sociedade em geral, e o Estado em particular, vêem com melhores olhos as obras produzidas por grafiteiros do que as realizadas por pichadores, dado que valorizam, antes de tudo, a caráter estético do símbolo exposto na parede. Sendo assim, a forma popular de perceber as mais variadas maneiras de intervir na estética da cidade é, em geral, baseada em uma dicotomia simplista: grafite é tudo que é belo e reluzente; piche é o monocromático que suja.

Em algumas cidades, das quais se têm notícia, como, por exemplo, na cidade do México, essa diferença não é explicitada devido ao caráter de ilegalidade que paira sobre as duas técnicas de intervenção visual. O grafite, assim como o *tag*, que estaria próxima ao piche brasileiro, são frutos da atuação de pessoas que se intitulam “grafiteiros”. No México,

A comunidade de jovens que se dedicam a fazer o graffiti utilizam essa palavra para referir-se a todas as produções realizadas com aerosol ou outros utensílios e materiais com o intuito de divulgar seus nomes de grafiteiros (CRUZ, 2004, p.198).

Não está em voga o caráter monocromático ou colorido da obra feita na parede, e, sim, a intencionalidade de marcar a cidade com sua assinatura, que pode ou não ser acompanhada de algum desenho e cores. Porém, no Brasil, essa distinção entre grafite e pichação é constante, visto que as redes de relações de grafiteiros e pichadores nem sempre se cruzam, existindo mesmo uma certa competição entre os dois grupos, que consiste no atropelo da obra alheia. Frente à sociedade, o grafite é então marcado por um processo de legitimidade artística, enquanto que o piche é marginalizado, sujeito à insígnia da depredação do patrimônio público e do privado.

Finalmente, deve-se destacar o caráter mutante do grafite e da pichação, como obras nômades a serem repetidas nos itinerários percorridos, sempre com sutis e inevitáveis diferenças nas quais o inacabado dá lugar ao diálogo com o entorno citadino. Através de sua fusão no suporte urbano, a pichação e o grafite são integrados aos ritmos da cidade, e participam dos signos a comunicar com o indivíduo apressado pós-moderno. Nesse intuito, apresentam uma linguagem ventríloqua por meio de um ideário plástico que enfatiza estilo, tamanho e mesmo cores para, através da estética das mercadorias, integrar a “cidade polifônica” .

Notas

¹ No artigo 163 do código penal brasileiro lê-se: “Dano - Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia. Pena - detenção, de 1 (um) a 6 (seis) meses, ou multa”.

² Uma tribo urbana inserida na óptica da pós-modernidade, um neotribalismo segundo Michel Maffesoli que afirma: “Ao contrário da estabilidade induzida pelo tribalismo clássico, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajustamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas metrópoles modernas. O adepto do jogging, o punk, o look rétro, os ‘gente-bem’, os animadores públicos, nos convidam a um incessante travelling. Através de sucessivas sedimentações constituiu-se a ambiência estética da qual falamos.” (MAFFESOLI, 2000:107).

³ Gênero do *rock* conhecido por sua fúria instrumental, guitarras velozes e letras abordando temas medievais e mitologia.

⁴ Diógenes G., *Cartografias da Cultura e da Violência*. São Paulo: Annablume, 1998.

⁵ O conceito de periferia refere-se àquelas áreas ou espaços urbanos que, por contarem com infra-estrutura social deficiente, convertem-se em locais de residência das camadas mais pobres da estrutura social urbana (ABRAMOVAY 1999:24).

⁶ Goffman E., *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*, Paris: Les Ed. de Minuit, 1973.

⁷ Maffesoli M., *Le Temps des Tribus*. Paris: La Table Ronde, 2000.

⁸ CANEVACCI, M.. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda, 1993.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Grande parte das capitais brasileiras conta com um sistema de disque denúncia para que a população ajude a polícia no intento de prender pichadores e grafiteiros em flagrante.

Referências

- ABRAMOVAY, Miriam. *Gangues, Galeras, Chegados e Rappers*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- _____. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CRUZ, Tania Salazar. “Grafiteiros: Arte Callejero en la Ciudad de México”. In: *Desacatos Revista de Antropología Social*. n. 14, 2004, p. 197-226.
- DIÓGENES Glória. *Cartografias da Cultura e da Violência*. São Paulo: Annablume, 1998.
- GOFFMAN, Erving. *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*, Paris: Les Ed. de Minuit, 1973.
- LARA, Arthur Hunold. *Grafite arte urbana em movimento*. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *La Contemplation Du Monde*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- _____. *Sobre o Nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Le Temps des Tribus*. Paris: La Table Ronde, 2000.
- PARK, Robert Ezra. «A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano». In: *O Fenômeno Urbano*. VELHO, Otávio Guilherme (Org.). Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Conexões

Mídia e violência urbana: o corpo contemporâneo e suas afetações em uma cultura do risco

Layne Amaral

Graduada e mestre em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de pesquisa Cultura de Massa e Representações Sociais. *Web-publisher* da Faculdade de Ciências Médicas/UERJ e professora de Comunicação na Faculdade de Jornalismo Pinheiro Guimarães.

Resumo

No contexto de uma sociedade marcada pelas desigualdades sociais e pelos conflitos urbanos oriundos da criminalidade, percebe-se a constituição de um imaginário das cidades como lugares perigosos e o esboço de uma cultura do risco. O objetivo do presente artigo é observar de que forma os discursos sobre a violência urbana podem alimentar esse imaginário que não apenas remodela a constituição espacial das cidades, mas que pode afetar a própria materialidade dos corpos.

Palavras-Chave: Cidade, Violência urbana, Risco

Abstract

In the context of a society marked by the social inequalities and the crimes arising from urban conflicts, it is perceived the constitution of an imaginary of the cities as dangerous places and the sketch of a culture of the risk. The target of this article is to perceive how the speeches about the urban violence can feed this imaginary, that not only remodels the space of the cities, but can affect the materiality of the bodies.

Keywords: *City, Urban Violence, Risk*

Resumen

En el contexto de una sociedad marcada por las desigualdades sociales y los conflictos urbanos que se presentan de los crímenes, se percibe la constitución de uno imaginario de las ciudades como lugares peligrosos y el bosquejo de una cultura del riesgo en la contemporaneidad. El objetivo de ese artículo es percibir cómo los discursos acerca de la violencia urbana pueden alimentar esto imaginario que remodela no solamente el espacio de las ciudades, pero puede afectar la materialidad de los cuerpos.

Palabras-clave: *Ciudad, Violencia Urbana, Riesgo*

Não existe terror no estrondo, apenas na antecipação dele
Alfred Hitchcock

Nas últimas décadas, tem-se observado um ressurgimento do interesse pelo corpo como objeto de estudo. Seja através das pesquisas sobre as materialidades da comunicação, contempladas por diversos autores desde a modernidade (BENJAMIN, 1985; MCLUHAN, 1974), seja pelas novas abordagens nos estudos culturais contemporâneos (CSORDAS, 1994; GUMBRECTH, 2004), nota-se que as experiências materiais do corpo têm sido objeto central nas ciências sociais. Este ressurgimento do interesse pelo corpo também pode ser percebido na arte contemporânea. Ao observar que a tecnologia nos libertou de uma série de atividades que antes exigiam nossa atenção, como operações de cálculo, mensuração e pensamento lógico, percebe-se que a característica da arte, em especial a arte tecnológica, se concentra exatamente na sua volta para o corpo do sujeito (OLIVEIRA, 1997).

De fato, modificações corporais estão cada vez mais presentes nas sociedades contemporâneas. Corpos modelados em academias, tatuados, com *piercings* e próteses diversas – com fins estéticos ou de reabilitação – são cada vez mais comuns no ambiente urbano. Tais modificações, porém, começam a se expandir além do campo da estética e da saúde em direção à busca por segurança. Essas afetações das materialidades dos corpos em resposta à aparentemente crescente violência urbana parecem ocorrer de duas formas: através de modificações corporais que incluem a incorporação de tecnologias de segurança, como *chips* implantados nos corpos, ou através de alterações nos gostos e nos afetos em função dos estímulos urbanos relacionados à violência.

O Corpo na Modernidade

Exemplos que relacionam como as materialidades do corpo se modificam em suas afetações pelos estímulos urbanos foram objeto de estudo de diversos autores na modernidade. Simmel (1979), em seu estudo “A Metrópole e a Vida Mental”, já havia notado como o ritmo de vida nas metrópoles e seu excesso de imagens em mudanças rápidas e descontínuas provoca uma “intensificação dos estímulos nervosos” que leva, entre outras alterações, a uma atitude *blasé*. Walter Benjamin também observou como a arte, em especial o cinema com suas imagens em movimento, provoca alterações nas percepções de forma semelhante aos estímulos do meio urbano: “Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema (...) Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico (sic)” (1985, p. 192).

Essas afetações dos corpos pela cultura, em especial pelas tecnologias de comunicação, também foram abordadas pelos estudiosos da Escola de Toronto. Eric Havelock (1963) observou a formação de novos processos de subjetivação a partir de uma mudança nos modos de comunicação. Analisando as alterações ocorridas na cultura grega a partir da substituição da tradição oral pela escrita, Havelock percebe como esta nova técnica de comunicação leva a um distanciamento da faculdade de pensar o objeto. Se na transmissão oral, a fixação de informações necessitava de uma forma visceral de inscrição no

corpo, uma mnemotécnica, a lembrança através da escrita permite que o leitor prescindia dessa identificação emocional. Marshal McLuhan (1974) também já havia notado essas afetações do corpo através da interação com as mídias com sua noção de híbridos. Para McLuhan, as extensões de nossos corpos já não podem ser vistas como algo que está “lá fora”, mas como uma hibridação que modifica nossas aptidões cognitivas e perceptivas.

Em uma abordagem mais recente, Pereira e Felinto (2004), apoiados nas teorias de Gumbrecht e Pfeifer, percebem o esboço de um novo modelo teórico que estuda a forma pela qual os fenômenos de sentido podem ser determinados pela materialidade dos meios. Apesar de perceber a ausência de uma metodologia ou instrumento de pesquisa específico para analisar essas mudanças, os autores percebem uma transformação na abordagem das ciências humanas, que começa a se deslocar do campo hermenêutico em direção a uma abordagem mais materialista, configurando um modelo de cultura no qual “o objeto central é o corpo, com todas as inscrições que sofre em suas relações com o poder e os aparatos tecnológicos” (2004, p.7).

Mudanças no corpo

De fato, ao se analisar as práticas de poder sobre os corpos, observa-se uma mudança histórica na forma como esse exerce sua influência sobre os indivíduos. Entendendo o poder como uma forma de antecipação do comportamento do outro, de forma a influenciá-lo, percebe-se que as dinâmicas de relação entre indivíduo e sociedade mudaram através dos tempos. Foucault observa essa mudança através da passagem das sociedades soberanas às sociedades disciplinares. Se nas primeiras o súdito devia sua vida e morte à vontade do soberano, que detinha o poder de “fazer morrer e deixar viver”, com a passagem às sociedades disciplinares e o aparecimento do indivíduo, um novo poder se instala: o de “deixar morrer e fazer viver”. A fim de aumentar a produtividade desse corpo individual e torná-lo economicamente eficaz, surgiram instituições disciplinares que passaram a exercer sua função através da distribuição dos corpos no espaço, mantendo-os sob constante vigilância.

De acordo com Paulo Vaz, essas técnicas disciplinares são uma forma de se produzir culpa. Ao estar sob constante vigilância, o indivíduo passa a se perceber pelo olhar do outro, pelas figuras de autoridade que exercem o poder disciplinador nas instituições: “é preciso que cada um se julgue e deseje se julgar segundo os valores sociais vigentes” (VAZ, 1999, p.106). Com essa nova forma de poder, a norma surge como uma forma de se observar regularidades e evitar desvios, delegando ao indivíduo o poder sobre seu próprio comportamento, a fim de evitar o que é considerado impróprio ou “a-normal”.

A crise nas sociedades disciplinares configurou novas formas de poder que já não agiam sobre o homem como indivíduo, mas como espécie, como “massa”. Natalidade, mortalidade, doenças, longevidade, esse novo mecanismo de poder, o biopoder como enunciado por Foucault (2002), se concentra agora em fixar um equilíbrio, em exercer uma regulamentação nos fenômenos que atingem a espécie humana. Nessas condições, trata-se não apenas de deixar morrer e fazer viver, mas de interferir no “como” viver, através de mecanismos mais sutis, configurando uma Sociedade de Controle.

Novos Corpos, Novos Riscos

A passagem das sociedades disciplinares às sociedades de controle implica uma passagem da norma ao risco e nas formas como o indivíduo se relaciona consigo mesmo e com o mundo. Se antes a preocupação se concentrava em evitar desvios no presente, hoje está nas mãos de cada um avaliar os riscos que corre no futuro e procurar evitá-los, através de cuidados com seu corpo e sua saúde.

Csordas (1994) observa como essa transformação nos cuidados com o corpo mudou historicamente da salvação espiritual a uma saúde aumentada e, por fim, a um “eu-produto”. De fato, se as religiões em geral não foram capazes de evitar o sofrimento no mundo, buscaram consolar as pessoas e fornecer um sentido sobre as diferentes formas de sofrimento. Segundo Joseph Amato (1990) um dos principais meios utilizados pela religião para se reavaliar o sofrimento no mundo é através da noção de sacrifício. A idéia central é que nada é de graça e é preciso abrir mão de uma coisa em prol de outra. É essa idéia de sacrifício - de se sofrer no presente para evitar um sofrimento futuro - e a passagem de suas formas simbólicas para a esfera cultural e política que estrutura a lógica de uma cultura de risco. Se antes as estatísticas eram utilizadas pelo Estado como forma de evitar os desvios e garantir o estado do bem-estar social, hoje o indivíduo, de posse dessas estatísticas amplamente veiculadas pela mídia, torna-se responsável por sua própria segurança.

Nesse contexto, o que se percebe é que o corpo que agora emerge é um corpo situado entre a busca do prazer, cada vez mais estimulado pela cultura do consumo, e a avaliação do risco. Os corpos contemporâneos devem ser jovens, saudáveis e explorar ao máximo sua capacidade de experimentar sensações prazerosas. Nessa dinâmica, cada indivíduo funciona em uma lógica hedonista na qual avalia os riscos que está disposto a correr para obter determinados prazeres. Dessa forma, tal como no sacrifício religioso, condicionamos nossos corpos a sacrificar prazeres no presente que possam comprometer seu funcionamento no futuro.

Cultura do Risco

A mídia tem um papel central na divulgação de informações sobre os riscos aos quais estamos expostos. Paulo Vaz, em seu estudo sobre corpo e risco, observa o papel da mídia como legitimadora dos perigos contemporâneos e divulga os resultados de uma pesquisa que mostra que “40% das chamadas de primeira página em jornais americanos dizem respeito à gestão do cotidiano, tendo em vista os hábitos de vida e os riscos que se corre” (VAZ, 1999, p.108). Tais riscos, na sociedade contemporânea, se estendem além das preocupações com a saúde e nosso corpo se vê ameaçado também pelos perigos inerentes à vida no meio urbano. O suposto aumento da criminalidade e dos crimes violentos nas metrópoles é um fator de risco que exige dos cidadãos medidas de segurança adicionais.

Barry Glassner (2003), em seu estudo sobre a cultura do medo, já havia observado o surgimento de um temor exagerado na sociedade americana e elaborou várias hipóteses a fim de entender quais medos eram fundamentados ou não. Glassner observa que esses receios abrangem diversos aspectos da vida

que vão desde medos ilimitados em relação à saúde até o medo contemporâneo da criminalidade. Recorrendo a diversos casos veiculados pela mídia sobre tais temores, o autor os analisa de forma mais detalhada e revela o exagero e, muitas vezes, as distorções causadas por uma veiculação descontextualizada. Em relação à violência urbana, Glassner percebe que, apesar de os índices de criminalidade terem caído por anos seguidos, “62% dos americanos se descrevem como ‘verdadeiramente desesperados’ em relação à criminalidade” (2003, p. 19).

Apesar de não culpabilizar a mídia pelo estabelecimento dessa cultura do medo o autor não deixa de observar sua importância na formação desse sentimento, mas em lugar de associar um suposto aumento da criminalidade às informações sobre violência divulgadas na TV, Glassner observa seus efeitos na audiência, recuperando as idéias de George Gerbner sobre o “mundo vil”: “Veja uma quantidade suficiente de brutalidade na TV e você começará a acreditar que está vivendo em um mundo cruel e sombrio, em que você se sente vulnerável e inseguro” (2003, p. 100).

De fato, parece que a influência da informação sobre violência na TV, em especial nos telejornais, tem antes um caráter mimético do que catártico, conduzindo a uma visão de mundo percebida por Gerbner como “síndrome do mundo vil”. O pesquisador conduziu um estudo de três décadas sobre a violência exibida na televisão e mostra de que forma uma veiculação exagerada produz uma sensação de insegurança e ansiedade crescente em relação ao mundo mostrado na TV. Ressaltando a dimensão mítica adquirida pelas narrativas televisivas, Gerbner acredita que pessoas que assistem muita TV têm maior tendência a ter uma visão distorcida da realidade. “O que isso significa é que se você cresce em um lar onde se assiste mais de três horas diárias de televisão, para todos os efeitos práticos você vive em um mundo vil – e age de acordo – do que seu vizinho que vive no mesmo mundo, mas assiste menos televisão”.⁽¹⁾(1994, p.1).

No caso específico da violência, essas pessoas podem acreditar que os índices de criminalidade estão aumentando e superestimar o medo de serem vítimas de crimes violentos. O autor também observa como esse medo de se tornar vítima de um crime pode levar ao desejo por medidas punitivas mais rigorosas, como a pena de morte, a fim de aumentar a segurança.

Sofrimento virtual

Em uma análise do que aconteceu um ano após o atentado de 11 de setembro aos Estados Unidos, Slavoj Žižek (2003) percebe como o medo de vitimização (no caso, por novos ataques terroristas) pode justificar ataques preventivos. Žižek ressalta que a legitimação destes atos é conferida aos que falam da posição de vítima e que são, por isso, inocentes. A fim de legitimar tais ataques é necessário também que se construa a idéia de que o evento pode ser repetido e generalizado. Tal como ocorre com as vítimas da criminalidade, o fato de que o evento poderia ter acontecido a qualquer um que estivesse no local naquele momento, torna possível essa generalização. Pode-se observar também que a forma descontextualizada como são exibidas as narrativas sobre o crime impossibilitam um entendimento das ações do agressor e levam a um afastamento desse “outro”. A identificação, dessa forma, é relacionada somente à vítima e cria, na audiência, a idéia de vitimização.

Coelho (2004), em um estudo que relaciona mídia e violência no Rio de Ja-

neiro, analisa alguns pressupostos teóricos que observam os efeitos dessa violência midiaticizada nos cidadãos. De acordo com Rondelli, os discursos da violência na mídia constroem um imaginário que pode produzir práticas sociais que apresentam uma visão do outro “como símbolo de uma diferença que se quer eliminar em prol de uma visão da ordem” (*apud* COELHO, 2004, p. 79). Sento-Sé, utilizando a idéia das comunidades imaginadas de Benedict Anderson, também aborda a formação desse sentimento de vitimização a partir das narrativas sobre o crime e da identificação com suas vítimas: “No que diz respeito à segurança, isto quer dizer que não é necessário que um dado indivíduo, ou alguém de seu círculo mais próximo, tenha passado por uma situação de vitimização para que se sinta atingido pela violência de que tem notícia” (*apud* COELHO, 2004, p.80).

O imaginário das cidades

É esse sentimento de vitimização que fortalece o imaginário das cidades como locais violentos e legitima a adoção de medidas privadas de segurança e a construção de espaços seguros (*shopping centers*, edifícios comerciais e condomínios vigiados, entre outros) que acabam por segregar o espaço público. Segundo Caldeira, “as narrativas e práticas impõem separações, constroem muros, delimitam e encerram espaços, estabelecem distâncias, segregam, diferenciam, impõem proibições, multiplicam regras de exclusão e separação” (2000, p.28).

A segregação espacial e social das metrópoles em decorrência da crise da violência urbana é observada por diversos autores contemporâneos em seus estudos sobre as novas configurações do espaço público (BAUMAN, 2003; CALDEIRA, 2000; CANCLINI, 2003; HARDT, 2000; SOUZA, 2004). Segundo os autores, a origem do crime para o senso comum está frequentemente associada às periferias e os criminosos são vistos como pessoas que vêm desses espaços marginais. Um dos efeitos dessa segregação espacial e social é a formação de estereótipos e preconceitos, não apenas em relação às classes desfavorecidas, mas também a determinadas áreas da cidade, consideradas de risco. Em uma pesquisa sobre a imagem das favelas no Rio de Janeiro, Paulo Vaz (2005) observa como esses lugares são considerados os locais onde o crime supostamente surge. Em seu estudo, Vaz observa que a cobertura efetuada pela mídia elabora conexões entre a violência urbana, a favela e o tráfico de drogas, relacionando-o a “toda sorte de assalto, tiroteio, falsa blitz e assassinato” (2005, p. 99). Essas narrativas sobre o crime, fortalecidas pela presença constante de notícias sobre os conflitos do tráfico nos morros cariocas, levam a novas formas de se deslocar pela cidade. De acordo com Vaz:

temos não só a quem temer, como determinados lugares a recear. Porém, para uma classe média prudente – que, informada sobre os riscos que corre, evitará a proximidade da favela – o morro não aparece apenas como lugar perigoso, mas principalmente, como lugar de onde os crimes provêm. (VAZ, 2005, p.99)

Nesse contexto, levando-se em consideração as representações midiáticas da violência - e os efeitos dessas narrativas na construção da visão de mundo - e as modificações históricas do corpo e suas materialidades - o deslocamento do sofrimento da esfera espiritual para o corpo, o surgimento do risco e do sentimento de vitimização -o que se percebe é que tais discursos podem levar não apenas a

sensações de insegurança, mas a modificações nas próprias materialidades do corpo, que passa a reagir a determinados estímulos com base nesse imaginário.

As materialidades do medo

Como esboçado acima, a experiência de ser vítima de um crime não é fundamental para o surgimento desse temor, que pode se originar a partir das narrativas que falam sobre a violência urbana. No âmbito de uma sociedade que trabalha com a questão do risco, a identificação com as vítimas de um crime é oriunda da idéia de que o evento poderia ter acontecido a qualquer um. O crime nas cidades escolhe suas vítimas de forma aleatória e, na falta de uma contextualização que explique suas dinâmicas, acaba sendo associado ao trânsito por locais específicos e ao contato com grupos marginais, muitas vezes relacionados às classes desfavorecidas.

Reações de medo com base nesse imaginário podem ser observadas por diversos autores em suas pesquisas. Em um medo típico das grandes metrópoles, ironicamente denominado por Newton Cannito de “Dilema do Farol”(2)^b, a insegurança no trânsito e o medo de ser vítima de um crime nos sinais leva os motoristas a guiarem com os vidros fechados e a pararem seus carros bem antes dos cruzamentos, a fim de manter distância das crianças pobres que pedem esmola nos sinais. Essa reação típica nas grandes cidades é confirmada pelas pesquisas de Caldeira (2000, p. 320) e Vaz (2005, p. 01).

Além de alterações no comportamento, outras respostas aos estímulos urbanos provocados pela violência começam a ser produzidas, inclusive com modificações corporais, na busca por mais segurança. Uma das formas dessas modificações nas materialidades do corpo diz respeito ao implante de tecnologias de comunicação, a fim de evitar a vitimização pelo crime. O uso de *chips* de identificação(3)^c é uma tecnologia comumente aplicada na localização de animais ou de objetos e, recentemente, seu implante em humanos foi liberado para uso médico nos EUA. O medo de se tornar vítima de um seqüestro, porém, levou diversos indivíduos a adotarem a tecnologia para se precaverem dessa modalidade de crime. Em agosto de 2002, em Londres, o desaparecimento de duas meninas que foram encontradas mortas após duas semanas, levou os pais de uma jovem de 11 anos a tomarem a decisão de implantar um *microchip* na menina, a fim de poderem monitorá-la 24 horas por dia. No mesmo mês, três executivos de uma empresa americana anunciavam já estarem “protegidos pelo aparelhinho”(4)^d. Deleuze, em sua abordagem sobre as sociedades de controle, já havia antecipado o surgimento desses dispositivos, que chamou de coleira eletrônica, e que poderiam dar, a cada momento, a posição de um indivíduo.

Além dessas intervenções intencionais no corpo geradas pelo imaginário do medo, e à parte qualquer discussão sobre mecanismos de poder ou invasão de privacidade, outras formas de afetação dos corpos podem estar em jogo. Apesar de ainda não existirem pesquisas que comprovem como esse imaginário pode influenciar as materialidades do corpo, já foi amplamente demonstrado que os preconceitos em relação a determinados grupos e os supostos lugares que lhe dão origem é um fato. Com base na formação desses preconceitos e estereótipos é que se pode imaginar a possibilidade do surgimento não apenas de estéticas de depreciação, associando moradias carentes aos locais do crime,

como também reações sensoriais em relação a esses preconceitos. Nesse sentido, a história de uma senhora retratada no livro *Cabeça de porco* demonstra como essa dinâmica pode funcionar. A história se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1993, marcado, entre outros episódios de violência, pelas chacinas da Candelária e de Vigário Geral, amplamente divulgadas pela mídia. A protagonista, senhora de cerca de 60 anos de idade, evitava sair de casa e, em uma de suas poucas saídas, foi a um edifício comercial no Centro da cidade. Sozinha, entrou no elevador e apertou o botão para o 22º andar. Na sobreloja, o elevador pára e entra um rapaz negro, com aparência pobre. A partir daí, o imaginário começou a atuar e a senhora relata os momentos de ‘tortura’ que passou: o ar escasseava nos pulmões, o coração disparou e o chão fugiu-lhe sob os pés. As mãos suaram frio, o peito sufocou e uma corrente gelada atravessou-lhe a espinha, revirando-lhe o estômago e estreitando-lhe a garganta. No 19º andar o rapaz disse ‘Boa Tarde’ e saiu. A senhora custou a certificar-se de que não houvera nada e à noite, após recompor-se do susto, ligou para as amigas: “Você nem imagina, não faz a menor idéia do que me aconteceu hoje: quase, q-u-a-s-e fui assaltada. Minha filha, foi por um triz (...) É horrível, a gente sabe que é, mas não tem idéia de como é mesmo terrível a violência. Só eu sei o que passei. Só mesmo vivendo para saber” (ATHAYDE, 2005, p. 181).

O relato acima, narrado por Luiz Eduardo Soares, mostra como o imaginário do medo calcado na formação de estigmas e preconceitos começa a se manifestar com alterações sensoriais. Ainda que nenhuma violência tenha de fato ocorrido ou sequer se esboçado, as reações sofridas pela senhora foram reais: “A falta de ar, a vertigem, o pânico, a taquicardia: tudo isso aconteceu, provocou sofrimento e poderia deixar seqüelas. (...) Tudo isso é real o bastante para causar sofrimento. Tão real quanto o elevador, dona Nilza, o rapaz e o medo”. (ATHAYDE, 2005, p. 184).

Embora ainda não existam dados concretos que relacionem essas alterações sensoriais com o imaginário do medo da violência, não é difícil perceber que tais dinâmicas podem estar, de fato, ocorrendo. Estudos sobre o Transtorno do Estresse Pós-Traumático (Tept)⁽⁵⁾ vêm sendo realizados há cerca de dois anos no Rio de Janeiro e mostram como ele está cada vez mais associado à violência urbana e como as narrativas sobre o crime podem alimentar o processo.

Levando-se em consideração os estudos recentes sobre violência urbana (e seus efeitos associados, com o desenvolvimento de estereótipos, preconceitos e sensação de vitimização) e as teorias contemporâneas de *embodiment*, é intrigante imaginar as sensorialidades e afetividades ⁽⁶⁾ que estarão em jogo em uma sociedade cuja lógica de consumo tem produzido cada vez mais exclusões e, em seu rastro, mais pobreza e segregação. Sem qualquer intenção de esboçar uma perspectiva apocalíptica, o que as idéias aqui apresentadas se propõem é a suscitar reflexões sobre os medos contemporâneos no meio urbano e a forma como lidamos com esses temores. Numa sociedade onde as tecnologias de comunicação são cada vez mais presentes e as narrativas midiáticas adquirem grande importância na construção de nossa visão de mundo, torna-se urgente reavaliar as conexões que fazemos a fim de entender o fenômeno da violência urbana, ainda mais quando se percebe que tais temores começam a se deslocar do imaginário e passam a afetar as materialidades de nossos próprios corpos.

Notas

¹ “What this means is that if you are growing up in a home where there is more than say three hours of television per day, for all practical purposes you live in a meaner world - and act accordingly - than your next-door neighbor who lives in the same world but watches less television”.

² Idéia esboçada no documentário *Violência S.A.* Roteiro e direção: Eduardo Benaim, Jorge Saad Jafet, Newton Cannito, 2005.

³ Os *transponders* são dispositivos compostos por um microchip, uma bobina e, em alguns casos, sensores que permitem coletar informações corporais como temperatura ou enviar sinais de localização por GPS (*Global Positioning System*). Seu uso em seres vivos se dá pela introdução do mecanismo em uma cápsula de material biocompatível, com tamanhos que variam de 12 a 28 milímetros. A leitura das informações do dispositivo é feita a partir de um scanner, que ativa sua bobina e permite que o aparelho emita ondas de radiofrequência com as informações gravadas.

⁴ *Seguindo carros e pessoas pela internet*, reportagem publicada em O Estado de S. Paulo, São Paulo, 12 set. 2002.

⁵ Distúrbio psiquiátrico relacionado a eventos catastróficos, como guerras e erupções vulcânicas. A partir de 1994, após a revisão do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, passou a ser considerado também a partir de eventos urbanos.

⁶ Termos utilizados por Vinicius Pereira (2005) para sugerir como o imaginário (Afetividade) pode afetar as materialidades (Sensorialidade) dos corpos. Apesar de a Afetividade poder ser pensada como uma espécie de imaginário, Pereira trabalha em uma perspectiva monista, que coloca juntos “este imaginário com as sensorialidades e materialidades do corpo” (2005, p.14).

Referências

AMATO, Joseph. Sacrifice, All But the Philosophers' Way. In: *Victims and values: a history and a theory of suffering*. New York: Prage, 1990, p. 23-41.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: ed. 34 / Edusp, 2000.

COELHO, Maria Claudia. Rio de Janeiro, Sexta-feira Santa. Notas para uma discussão sobre mídia, violência e alteridade. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 75-97, jan/abr. 2004.

GERBNER, George. *Reclaiming our cultural mythology*. Spring 1994. Disponível em: <<http://www.context.org/ICLIB/IC38/Gerbner.htm>>. Acesso em: 08 junho 2005.

GLASSNER, Barry. *Cultura do medo*. São Paulo: Francis, 2003.

PEREIRA, Vinicius A. *Reflexões sobre as materialidades dos meios: embodiment, afetividade e sensorialidade nas dinâmicas de comunicação das novas mídias*. In: V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social – UERJ, 2005.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Planejamento e gestão urbanos numa era de medo. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 55-74, jan/abr. 2004.

VAZ, Paulo; et. al. Pobreza e Risco: a imagem da favela no noticiário do crime. *Revista Fronteiras. Estudos Midiáticos*. São Leopoldo, v. 7, n. 2, p. 95-103, 2005.

_____. Corpo e Risco. *Forum Media. Viseu*. v. 1, n. 1, p. 101-111, 1999.

ZIZEK, Slavoj. Reapropriações: A Lição do Mulá Omar. In: *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 49-75.

Medo e horror na cobertura jornalística dos ataques do PCC em São Paulo

Mônica Cristine Fort

Doutora em Engenharia da Produção, área de concentração em Mídia e Conhecimento (UFSC), Mestre em Educação (PUCPR), jornalista, professora e diretora do curso de Comunicação Social – Jornalismo da PUCPR.

Luís Ronaldo Vaca Alvarez de Oliveira
Jornalista (PUCPR).

Resumo

O presente artigo analisa a cobertura jornalística dos ataques da organização criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC) a São Paulo em maio de 2006. O referencial teórico envolve as relações de saber e poder de Foucault e a genealogia de Nietzsche. O texto procura demonstrar a necessidade de uma reflexão transdisciplinar sobre a questão da violência e do sistema prisional, a partir da análise estrutural do sistema e dos discursos que se produzem sobre o tema, principalmente o jornalístico, uma vez que o jornalismo ocupa lugar privilegiado na produção de discursos tidos como verdadeiros.

Palavras-chave: poder, discurso, PCC, violência urbana.

Abstract

The present article analyses the journalistic covering of the attacks of criminal organization Primeiro Comando da Capital (PCC) to São Paulo in May of 2006. The theoretical referential involves the relations between knowledge and power in Foucault and the genealogy of Nietzsche. The text expects to demonstrate the need of a transdisciplinary reflexion on the question of the violence and the prisional system, from the structural analysis of the system and of the speeches that are produced on the subject, mainly the journalistic one.

Keywords: power, speech, PCC, violence.

Resumen

El presente artículo analiza la cobertura periodística de los ataques de la organización criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC) a São Paulo en mayo de 2006. El referencial teórico implica las relaciones entre el saber y poder en Foucault y la genealogía de Nietzsche. El texto trata de demostrar la necesidad de una reflexión transdisciplinar sobre la cuestión de la violencia y del sistema prisional, partiendo del análisis estructural del sistema y de los discursos que se producen sobre el tema, especialmente el periodístico.

Palabras-clave: poder, discurso, PCC, violencia.

O presente artigo foi desenvolvido a partir do trabalho de conclusão de curso de Luiz Ronaldo, orientado por Mônica Fort, em 2006.

Introdução

Cada dia mais assustada com a violência urbana, parte da sociedade brasileira esconde-se atrás de muros, carros blindados e segurança privada, vivendo em pequenos cárceres particulares. Solução individual para um problema coletivo, reflexo de um tempo de perplexidade e incoerência. Mesmo se distantes das fantasias apocalípticas de Aldous Huxley e George Orwell, pelo menos em um aspecto a realidade se aproxima da ficção: somos vigiados o tempo todo.

O artigo visa a realizar uma reflexão sobre o sistema prisional e suas derivações – o crime organizado e a violência urbana – sob a ótica da genealogia e do tratamento dado pela mídia. O objeto de estudo são ataques da organização criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC) a São Paulo em maio de 2006. As ferramentas são os questionamentos desenvolvidos por Michel Foucault sobre as relações de saber e poder nos livros *Vigiar e punir*, *Microfísica do poder* e a *A ordem do discurso*, além de obras de outros autores que trabalharam questões relativas ao tema, como Inês Lacerda Araújo em seu estudo sobre a crítica do sujeito em Michel Foucault; *A genealogia da moral e o Humano, demasiadamente humano*, de F. Nietzsche; *Foucault*, do filósofo francês Gilles Deleuze; o *Panóptico*, de Jeremy Bentham; e o *Olhar do Poder*, de Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf. Também faz-se referência ao estudo do jornalista Carlos Amorim sobre o Crime Organizado (*CV – PCC A irmandade do crime*) e a análise sobre a linguagem sensacionalista de Danilo Angrimani (*Espreme que sai sangue*).

O PCC e a anulação do real

A passagem do sistema punitivo, baseado em suplícios, para a sociedade disciplinar que surge no século XIX, quando a prisão se estabeleceu como o principal meio de punição, não se deu sem que houvesse uma mudança na configuração dos crimes que deveriam ser punidos. Verificou-se uma diminuição dos atentados contra o corpo e a vida humana, sobretudo assassinatos, e um aumento de crimes contra a propriedade privada. A consolidação da burguesia e do modo de produção capitalista nos primórdios do século XIX contribuiu para a mudança na configuração dos ilegalismos. Modificou-se também o código jurídico.

Se o fortalecimento do capitalismo desviou o crime para a propriedade privada – sem esquecer que o próprio sistema jurídico ocupou-se de proteger de melhor forma a burguesia – a organização do crime e a grande movimentação de dinheiro ao longo do século XX, possibilitou a formação dos grandes grupos de criminosos associados. Acrescente-se a esses fatores o aumento dos conglomerados urbanos e do êxodo rural – causadores de maiores problemas sociais – e o fortalecimento (e rentabilidade) do tráfico de drogas.

Segundo o estudioso do crime organizado Peter Lilley (2001, citado por AMORIM, 2003, p.23):

A ascensão do crime organizado é hoje um fato aceito, ainda que lamentável, nos negócios realizados em todo o mundo. As enormes massas de dinheiro geradas por essas atividades precisam ser legitimadas pela lavagem e incorporação nos sistemas bancários e empresariais internacionais. Paralelamente, ocorrem a globalização e a internacionalização dos mercados, a sofisticação da tecnologia de informações e o aparecimento de ambientes políticos e econômicos inseguros, em regiões como

a antiga União Soviética. Os criminosos estão explorando todas essas tendências e operando na vanguarda, para garantir que sejam lavados os recursos ilegalmente gerados.

O crime organizado tornou-se forma mais rentável e efetiva de criminalidade na sociedade contemporânea. No Brasil, essa experiência começou com o Comando Vermelho, surgido no Instituto Penal Cândido Mendes, também conhecido por Presídio da Ilha Grande ou Caldeirão do Diabo, no estado do Rio de Janeiro. Acredita-se que um dos fatores que contribuiu para a criação da organização criminosa tenha sido a união dos presos comuns da Galeria B do presídio com os presos políticos do regime militar. “O encontro dos integrantes das organizações revolucionárias com o criminoso comum rendeu um fruto perigoso: o Comando Vermelho” (AMORIM, 2003, p.58).

A disciplina, a organização e a lealdade entre os revolucionários acabaram por ser adotados pelos presos comuns, assim como os métodos de comunicação e codificação de informações. Foi-se estabelecendo uma relação de confiança e uma troca de informações – os grupos de esquerda realizam seqüestros, assaltos e tráfico de armas com uma precisão e cálculo admirados pelos presos comuns. Não se pode afirmar que os presos políticos incentivaram ou auxiliaram a criação de organizações criminosas, “mas a convivência passou para os prisioneiros comuns como um novo significado da solidariedade” (AMORIM, 2003, p.101). Solidariedade que se manteve ao longo dos anos, desde a criação do Comando Vermelho, no ano de 1969 (embora seu fortalecimento se tenha dado no ano de 1979), até os dias de hoje, onde novas organizações – notadamente o PCC paulista - se estabeleceram como instituições.

Ao surgimento do Primeiro Comando da Capital (PCC) em São Paulo, associa-se a entrada definitiva dos criminosos paulistas no tráfico de drogas (AMORIM, 2003, p.33). Anteriormente suas principais ferramentas eram os seqüestros e assaltos à mão armada. No entanto, o tráfico de drogas mostrou-se um negócio muito mais rentável do que os crimes que se realizavam até então.

Destaca-se, no entanto, um fator de grande importância no surgimento das principais organizações criminosas: todas nasceram dentro das prisões. Desconfigurou-se o modelo panóptico idealizado por Bentham: agora são os próprios presos que detêm o controle de um sistema que não serviu aos seus propósitos de vigilância permanente e recuperação da criminalidade. Segundo os relatórios realizados pela organização de direitos humanos americana *Human Rights Watch*, as prisões “são invariavelmente fonte de atentados à dignidade humana” (CARVALHO FILHO, 2002, p.29).

A realidade dos presídios não é presença constante no jornalismo diário de grande circulação. Em sua busca pelo sensacional e seu cultivo do “catastrófico, o evento único, inesperado e assustador como maneira de despertar nosso interesse e sensibilidade” (GONDAR, 2003, p.15) não se apresentam reflexões sobre os problemas estruturais das prisões, desconsiderando, desta forma, a grande importância das mesmas no aumento da violência urbana - esta sim presença constante nos grandes veículos.

O Primeiro Comando da Capital formou-se em agosto de 1993, no Anexo da Casa de Custódia de Taubaté, em São Paulo, considerada a mais segura do Estado. Graças a uma partida de futebol que ocasionou brigas entre inter-

nos, alguns dos presos resolveram se unir num pacto de solidariedade e com o objetivo de lutar contra as más condições do sistema prisional, formando a organização. Firmam-se como resistentes e maiores opositores do massacre do Carandiru, no ano de 1992, que deixou 111 mortos no Pavilhão 9. O PCC é conhecido também por 15.3.3, onde 15 é a 15ª letra do alfabeto (P), e 3 a terceira letra (C).

Apesar do seu surgimento no ano de 1993, foi somente em 1995 que a organização apareceu pela primeira vez na mídia. Segundo Amorim (2003, p.388), a repórter Fátima de Souza citou o PCC no *Jornal da Band*, mas não houve repercussão. No ano de 1997, o jornal *Folha de São Paulo* publicou na íntegra o Estatuto do PCC, que havia se tornado público no mesmo ano após a publicação no *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, por meio de um requerimento encaminhado pela Comissão Parlamentar de Inquérito que discutia a situação dos presídios.

Prisões funcionam como sociedades paralelas – micropoderes, diria Foucault. O que acontece dentro de seus muros parece pouco interessar à parcela da população que vive em seus próprios cárceres particulares, atemorizados pela possibilidade de serem atingidos pela violência. Enquanto a violência permanece dentro dos presídios, é pouco interessante. No entanto, a qualquer ameaça de rebelião, a mídia aparece, pois é uma ameaça à sociedade institucionalizada da qual a própria mídia faz parte. Os verdadeiros motivos inerentes às revoltas, no entanto, poucas vezes aparecem. Levanta-se a questão das más condições, mas sem maiores aprofundamentos.

Ao observar o aumento das rebeliões nos presídios do mundo inteiro, Foucault (1991, p.29) aponta:

Os objetivos que tinham, suas palavras de ordem, seu desenrolar, tinham certamente qualquer coisa de paradoxal. Eram revoltas contra toda uma miséria física que dura há mais de um século: contra o frio, contra a sufocação e o excesso de população, contra as paredes velhas, contra a fome, contra os golpes. Mas também eram contra as prisões-modelo, contra os tranqüilizantes, contra o isolamento, contra o serviço médico ou educativo. (...) Tratava-se bem de uma revolta, ao nível dos corpos, contra o próprio corpo da prisão. O que estava em jogo não era o quadro rude demais ou ascético demais, rudimentar demais ou aperfeiçoado demais da prisão, era sua materialidade na medida em que ele é instrumento e vetor de poder; era toda essa tecnologia do poder sobre o corpo, que a tecnologia da “alma” – a dos educadores, dos psicólogos, dos psiquiatras – não consegue mascarar nem compensar, pela boa razão de que não passa de um de seus instrumentos.

As rebeliões passam, portanto, por questões de maior amplitude do que uma análise apressada apontaria. O próprio presídio como instituição é questionável. O controle dos corpos, a privação da liberdade, e os dispositivos disciplinares são, eles também, causadores de revolta. Por isso, verificam-se rebeliões não somente em cárceres com péssimas condições – caso do Brasil – mas também das prisões modelos americanas ou européias. Segundo Carvalho Filho (2002, p.69) a falta de liberdade de expressão dentro das prisões acaba por favorecer as conspirações entre internos.

De qualquer forma, é através das rebeliões que os prisioneiros adqui-

rem voz, já que de outra maneira não aparecem nos veículos de comunicação. No caso do PCC, o ano de 2001 foi emblemático para seu fortalecimento no imaginário da sociedade. No dia 18 de fevereiro desse ano, a organização comandou a maior revolta de presos do país. Dessa forma, “declarava publicamente sua hegemonia sobre os presídios paulistas. Uma hegemonia referendada pela própria amplitude da rebelião, que mobilizou 27 mil presidiários” (AMORIM, 2003, p.387).

Em maio de 2006 o governo paulista, após detectar na quinta-feira, dia 11, uma ameaça de rebelião no domingo de dia das mães, decide realizar uma transferência de 765 chefes da organização para a Penitenciária de Presidente Venceslau, no interior de São Paulo. O objetivo da rebelião seria libertar Marcos Willians Herbas Camacho, conhecido por Marcola, líder do PCC, além do não atendimento de uma série de reivindicações que os presos haviam realizado no começo do mês.

Em retaliação à transferência de seus líderes, a organização espalhou entre seus integrantes a ordem de rebeliões em todo o estado, e como alvos principais estariam os policiais. Na sexta-feira dia 12, por volta das 20 horas começam os ataques, que vão prosseguir ao longo de toda a semana seguinte. No sábado, 13 de maio, os ataques começam a receber ampla cobertura da mídia. Domingo, 14 de maio, dia das mães, os atentados aumentam de intensidade. A data é emblemática, pois um grande número de presos recebeu licença para passar o feriado com suas famílias. O caos instaura-se na segunda-feira, 15 de maio, quando ônibus são queimados, policiais mortos e a cidade pára.

A cobertura jornalística e a anulação do real

Ciro Marcondes Filho (2003, p.9) defende que as modernas sociedades industriais, através da abstratificação das relações concretas, acabam por promover uma *anulação do real*. Não que a sociedade e os meios de comunicação procurem esconder uma verdade, o que se vê é uma negação do conceito do real.

Segundo Marcondes Filho (2003, p.10)

O processo atual, portanto, não afasta do campo de visão os mecanismos e as atividades reais da economia, da política, da produção de idéias: ele sobrepõe a eles uma representação imaginária que envolve o real hoje na sociedade.

Assim, o real desconfigura-se e é substituído por representações, pelas quais o jornalismo e os meios de comunicação em geral constituem os principais responsáveis. Essa representação acaba por compor um novo código que substitui concepções anteriores do econômico (trocado pelo consumo), da política (degradada pelo jogo político) e da informação (demolida pelos meios de comunicação). Segundo Bordieu (1997, p.102), o campo jornalístico “impõe sobre os diferentes campos de produção cultural um conjunto de efeitos que estão ligados, em sua forma e eficácia, à sua estrutura própria”. A realidade é reconstruída e readaptada ao sistema de produção, logo se torna representação.

Para Gondar (2003, p.16), a vontade do real que caracteriza o século XX se opõe ao século XIX, que era movido por ideologias e projetos de mundo. O que se busca é a visibilidade total, a transparência e a dureza da violência pura. Com a pós-modernidade aceitou-se a realidade como uma construção subjetiva tecida por representações. No entanto, essa constatação gerou a busca

- através de uma experiência imediata do real – de um suporte que não fosse ficção, que estivesse associado à idéia de verdade.

É na mídia que o indivíduo vai buscar essa experiência imediata do real. Estabelece-se um jogo de máscaras e símbolos entre o que se busca e o que efetivamente os veículos apresentam. Para Szpacenkopf (2003, p.152), “o próprio real pode ser apresentado como uma simulação de encontro com a verdade”.

Partindo da noção da realidade como representação e do jornalismo como um produtor dessas representações para os leitores, verifica-se o caráter fragmentário dessas construções. No caso do PCC, ao longo de sua existência de mais de uma década, apenas em momentos específicos foram retratados na mídia – e sempre a partir de uma voz institucionalizada, que é a voz do próprio jornalista, que legitima o discurso. Constrói-se um jogo de luz e sombra, onde os eventos extraordinários são colocados sobre o prisma da mídia e, no resto do tempo, são tratados como se não existissem. Segundo Szpacenkopf (2003, p.159), “qualquer imprevisível é transformado em previsível e banalizado, e a luz que ilumina os fatos da vida torna-os evanescentes, passageiros, fazem-nos escapar à memória, já que, com facilidade, estes mesmos fatos ou pessoas caem na sombra do esquecimento”.

Na semana que antecede o domingo 14 de maio, dia em que os atentados se fortaleceram, em nenhum momento apareceu menção ao PCC nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*. Ambos os veículos possuem matérias sobre violência urbana, mas nenhuma delas aponta o PCC como causa desses eventos. No jornal *O Globo* são freqüentes às associações da violência ao tráfico de drogas. Ao longo da semana, verificaram-se as seguintes manchetes: “Traficantes provocam terror em Bonsucesso” (08/05/06); “Tráfico incendia ônibus na Av. Brasil” (09/05/06); “Traficante ordena mortes de dentro da cadeia” (10/05/06). Já no jornal *Folha de São Paulo* encontram-se as seguintes manchetes relacionadas ao sistema prisional “Polícia vigia de fora cadeia com 25 túneis” (09/05/06); “Estado vai desativar cadeia dos 25 túneis” (10/05/06); e a primeira referência aos ataques do PCC aparece no dia sábado, 13 de maio: “PCC faz rebeliões após transferências”. A matéria aparece logo embaixo da matéria principal da página: “Facções atuam em 96% das favelas do Rio”.

Impressas nas páginas do jornal essas notícias perdem força. Através da linguagem “objetiva” empregada pelos veículos, a realidade aparece dominada, como se houvesse um distanciamento entre o que acontece (violência, criminalidade) e o leitor, protegido em seus muros. Essa cisão entre as duas realidades – a do leitor e a transmitida pelo jornal – aproxima-se da visão de sociedade esquizofrênica apontada por Marcondes Filho (2003). O psiquismo do homem se torna cada vez mais próximo da lógica de produção industrial, do jogo político, do consumo, da comunicação. Os seres tornam-se cada vez mais dissociativos, desconstruídos, esquizofrênicos. Por esquizofrenia social entende-se “a ruptura com o ambiente circundante (com rígida submissão a planos, predomínio do racionalismo, imobilismo, estranhamento de si mesmo) e perfeitamente localizável – em escala reduzida – nos indivíduos ‘normais’” (MARCONDES FILHO, 2003, p.11). O homem formado por essa sociedade – onde os meios de comunicação possuem grande importância – perde o contato com o real, que passa a ser uma representação construída pelos próprios meios.

Mais que um produto dessa sociedade, o sujeito é responsável pelo seu funcionamento, pois seu racionalismo, sua frieza e seu distanciamento são produtivos.

A patologia esquizofrênica estaria, então, na incapacidade de diferenciação dos diferentes modos de comunicação, seja em si mesmo, seja no outro: há dificuldade de ordenar corretamente as mensagens que se recebem dos outros, que o próprio indivíduo emite e suas próprias idéias. (MARCONDES FILHO, 2003, p.220)

A partir daí constrói-se a noção de esquizofrenia social: no meio de tantas representações fragmentadas apresentadas pelos meios, o sujeito não consegue absorver aquilo que realmente está sendo dito, e constrói sua realidade a partir dos clichês simbólicos pré-existentes. O autor apresenta a noção laciana de sujeito que – contrariando a noção de sujeito como aquele que realiza a ação – “não possui condições de intervir no real para transformá-lo de forma substantiva” (2003, p.181). Tem-se aí um sujeito que, ao mesmo tempo em que sente medo da violência transmitida pelos veículos de comunicação, encontra “uma linguagem preexistente, um ambiente formado, relações sociais tradicionalmente consolidadas”. A esse sujeito não lhe resta mais que enquadrar-se nesse real preexistente. As vozes que se encontram no discurso jornalístico são sempre as mesmas, reforçando o caráter de realidade preexistente à qual não resta outra saída ao sujeito que adequar-se. Ao longo da semana dos principais atentados do PCC - do domingo 14 de maio de 2006 ao domingo 21 de maio de 2006 – verifica-se uma repetição nas vozes. Entre as mais freqüentes encontram-se: no plano político, o governador do Estado de São Paulo, Cláudio Lembo; o ex-governador e então candidato à presidência da república Geraldo Alckmin; o presidente Lula; e o ministro da justiça, Márcio Thomaz Bastos. Verifica-se também a presença de secretários e ex-secretários da segurança, além de autoridades dos meios policiais e jurídicos. Em nenhum momento, ao longo da semana, aparece diretamente a voz do PCC. Verifica-se, portanto que as rebeliões e atentados constituem uma forma da organização adquirir visibilidade, apesar de não ser possível a legitimação de seu discurso.

Fala-se *sobre* a prisão, *sobre* a policia e *sobre* a segurança, mas as vozes diretamente afetadas não entram na ordem do discurso. Não seria possível a sua legitimação apesar das organizações criminosas já possuírem seu espaço dentro da ordem social? Segundo Foucault (2002, p.72) seria indigno falar pelos outros. Seria necessário que a teoria (e, conseqüentemente, o discurso jornalístico) permitisse que as pessoas a quem o discurso concerne falassem por elas mesmas.

Para Foucault (2002, p.72, grifo do autor):

Quando os prisioneiros começaram a falar, viu-se que eles tinham uma teoria da prisão, da penalidade, da justiça. Esta espécie de discurso contra o poder, esse contra-discurso expresso pelos prisioneiros, ou por aqueles que são chamados de delinqüentes, é o que é o fundamental, e não uma teoria **sobre** a delinqüência.

O PCC possui seu estatuto e reivindicações próprias. No entanto, ao longo da cobertura jornalística apresentada pelos jornais *O Globo* e *Folha de*

São Paulo o mesmo não foi reproduzido. Essa situação remete há alguns meses depois dos atentados, quando em 13 de agosto de 2006 a Rede Globo interrompeu sua programação para exibir um vídeo que supostamente foi gravado por um integrante do PCC, em troca da liberação de um jornalista seqüestrado pela organização. Seriam necessárias medidas drásticas para que certos enunciados fossem escutados?

No vídeo exibido, um integrante do PCC encapuzado faz críticas ao sistema penitenciário, exigindo revisão nas penas, melhores condições carcerárias e revisão do Regime Disciplinar Diferenciado (RDD), que prevê punições mais duras para os criminosos de maior risco. Considerando-se que a Lei de Execuções Penais brasileira, que data de 1983 prevê “alimentação, vestuário e instalações higiênicas, atendimento médico, assistência jurídica, assistência educacional e preservação dos direitos não atingidos pela perda da liberdade” (CARVALHO FILHO, 2002, p.51), a crítica soa legítima.

Em *box* encontrado na página 3 do caderno País, do jornal *O Globo* da segunda-feira 15 de maio de 2006, encontra-se o seguinte texto de opinião:

A série de ataques de criminosos a policiais, a pelo menos um fórum judicial, e a sucessão de rebeliões em presídios no Estado de São Paulo não se constituem apenas em um dos maiores desafios que o poder público paulista já enfrentou no combate ao banditismo. Trata-se de uma ação de terror contra as instituições, em que o alvo é o próprio estado de direito. Todos são vítimas: a sociedade brasileira e os poderes da República. Prova disso é a propagação das rebeliões para outros estados. A repressão aos bandidos e sua punição exemplar interessam à Federação.

Compreende-se a gravidade dos crimes causados pelas rebeliões. No entanto o texto, assim como a edição do jornal no mesmo dia, não aponta causas concretas. O jornal reproduz o mesmo clima de guerra civil que os veículos eletrônicos exibiram desde o começo dos atentados. O juízo de valores da enunciação acentua a revolta da população com respeito aos atentados. Ao apontar *todos* como vítimas e citar a *sociedade brasileira* e os *poderes da República*, transmite a sensação de que os presos estariam excluídos desse grupo.

No mesmo dia encontram-se também as manchetes: “Clima de pânico se espalha em São Paulo” (*O Globo*), “PCC ataca ônibus e fóruns, promove megarebelião e amplia medo no Estado” (*Folha de São Paulo*), “O Medo” (*Folha de São Paulo*). Instaura-se a noção de horror, que longe de procurar soluções para o problema reforça o medo que já se encontra na sociedade. Para Szpacenkopf (2003, p.149), o horror é também elemento de sedução, responsável por preencher vazios e despertar “a fantasia que encontra ligações e suportes na realidade”.

Na terça-feira, dia 16 de maio, aparece em destaque o abandono da cidade e o caos nos transportes causados pelos atentados, especialmente a queima de ônibus do transporte coletivo. Titulares como “O dia em que SP parou” (*Folha de São Paulo*) e “Crime e medo param São Paulo” reforçam a sensação de medo e insegurança. Paralelamente encontram-se os subtítulos “O Terror se espalha”, no jornal *O Globo*, e “Guerra Urbana”, no jornal *Folha de São Paulo*. São as rebeliões e atentados que atingiram outros também outros estados. Em uma das rebeliões, que ocorreu no presídio de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, um dos presos foi decapitado pelos outros internos.

O seguinte texto foi veiculado no jornal *Folha de São Paulo* (16/05/06):

Preso decapitado – As quatro rebeliões em apoio ao PCC iniciadas anteontem em presídios de Mato Grosso do Sul acabaram ontem. Segundo a PM, um preso foi decapitado durante o motim em Campo Grande. [...] Reunidos em cima de uma caixa d'água onde fixaram bandeiras do PCC, os detentos do presídio de segurança máxima de Campo Grande exibiam, de manhã, a cabeça do presidiário Fernando Eloy, assassinado na madrugada de ontem.

No jornal *O Globo* (16/05/06) tem-se a seguinte matéria:

Rebelados em Campo Grande decapitam preso – Um preso foi decapitado e teve sua cabeça exibida pelos detentos na rebelião no Presídio de Segurança Máxima de Campo Grande, em Mato Grosso do Sul, que durou quase vinte e quatro horas. [...] Por volta das 9h, depois que soltaram dois agentes penitenciários, os dois agentes penitenciários, os amotinados exibiram no alto do telhado a cabeça do preso Fernando Aparecido do Nascimento Eloy.

A partir da problemática do sujeito em Lacan abordada por Marcondes Filho (2003, p.81) tem-se a agressividade associada ao estágio do espelho. É através do espelho que o indivíduo se percebe como um todo completo, pois antes desse estágio não se tem a noção do corpo como um todo e sim de partes desconectadas. Logo a agressividade remete a esse estágio primitivo, a partir da idéia de esquarteramento, fragmentação do corpo. Por isso ser frequente a decapitação como fenômeno de violência.

Segundo Marcondes Filho (2003, p.82):

É de qualquer forma intrigante que as manifestações violentas de massa tenham a ver com a destruição do corpo. As formas de decapitação pública ou as punições marcadas por forte dose sádica, como, por exemplo o esquarteramento, revelam que para certos crimes a lei dos homens não é suficiente: é preciso matar também a alma. Aqui, toda a fantasia do corpo dividido, aliada à questão da agressividade, remete a fases pré-espelho da relação de sujeito com o seu psiquismo.

Marcondes Filho aponta, no entanto, que é aí justamente onde mora uma das incógnitas da análise lacaniana, pois ao relativizar a violência primitiva e a agressividade como um fenômeno inerente a todo o psiquismo, corre-se o risco de diminuir a importância da história nesse processo. Retira-se do sujeito a responsabilidade por seus atos, o que pode levar a jogos de interesse. O interesse e o horror despertado por essa enunciação revelam que a integridade do corpo é um dos tabus da sociedade. Partindo de uma análise foucaultiana (1991), pode-se dizer que se inverte o papel do carrasco da sociedade punitiva, pois ele se torna não mais um instrumento do poder do soberano e seu poder dirige-se ao corpo do seu semelhante.

Ao longo da semana, principalmente a partir das edições de quarta-feira, dia 17 de maio, as matérias indicam possíveis culpados, na sociedade civil, pe-

los atentados. Descobre-se que chegou às mãos dos líderes da organização uma gravação com depoimentos sigilosos de delegados na CPI do tráfico de armas. Apresentam-se os telefones celulares como “armas” nas mãos dos bandidos. O jogo político se fortalece, com depoimentos do governador Cláudio Lembo, do presidente Lula e do candidato à presidência Geraldo Alckmin. Apenas uma matéria apresenta como foco principal as superlotações das prisões: “SP tem 76,4% mais presos que vagas” (*O Globo*, 18/05/06).

Os problemas estruturais inerentes ao próprio sistema não são destaque nas matérias, que priorizam dados sobre o número de mortos e especulações sobre culpados potenciais. Encontram-se também matérias sobre espaços públicos que se tornaram alvos, como por exemplo: “Bombas e tiroteios atingem cinco escolas em SP” (*Folha de São Paulo*, 18/05/06), “Medo tanto do tráfico como de policiais” (*O Globo*, 19/05/06). Reforçam, dessa maneira, o caráter espetacularizado da cobertura midiática dos atentados. Aproxima-se da noção de Sociedade do Espetáculo, como define Guy Debord (1998, p.13, grifo do autor): “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de **espetáculos**. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação.”.

A partir de eventos particulares, como os tiros nas escolas ou a entrada de policiais na favela, cria-se a idéia de que toda a sociedade está em colapso. Trata-se de tomar o particular como geral, causando uma distorção no sentido das frases. Essa característica recorrente no jornalismo contemporâneo alinha-se com a idéia de que a imprensa “opta pela parcelização em detrimento da estrutura contínua” (MARCONDES FILHO, 2000, p.45). Constrói-se um mosaico onde cada pequena matéria constitui partes de um todo que não possui unidade, não possui fio condutor. Instaura-se a esquizofrenia social que se mencionou anteriormente.

A falta de unidade social, a falência do discurso jornalístico como um dispositivo capaz de oferecer uma organização real dos acontecimentos da sociedade para os indivíduos contribui para o caráter patológico da sociedade contemporânea. Não se deve, esquecer que “a sociedade, contudo, não é psicanalisável como se fosse um indivíduo, principalmente porque ela tem a capacidade de positivar aquilo que a psicanálise vê negativamente como patologia”. Dessa forma, o capitalismo organizado se encarrega de, artificialmente, sublimar essas patologias. Seus recursos são conhecidos: o consumo, a indústria, a publicidade e o lazer. O sujeito não se torna necessariamente alienado: cabe a ele trabalhar pelo esclarecimento e tornar consciente esses processos que fazem parte do inconsciente coletivo.

O jornalismo, que nasce junto com a idéia de esclarecimento nos moldes iluministas, torna-se vítima de seu próprio fortalecimento como técnica e de suas relações de poder. Seu discurso carrega poder e é alvo de poder. Mais que um produto iluminista, o jornalismo e a mídia em geral são fruto do nascimento da sociedade disciplinar, com sua pretensão de tudo ver e tudo mostrar – muito próximo do modelo panóptico. Não são dispositivos ideológicos dispostos a mascarar uma suposta “realidade” para defender os interesses do capitalismo. A imprensa, assim como os discursos científicos, produzem relações de poder. Se enquadram no tipo de discurso que, segundo Inês Araújo (2001,

p. 189) “Não sufocam nem manipulam, mas sim mostram, exibem, excluem, repartem e criam indivíduos disciplinados.

As relações entre poderes traçam-se a partir dos enunciados jornalísticos. Poderes institucionalizados - a polícia, o governo estadual, o governo federal, a imprensa – tornam-se autoreferentes na medida em que procuram atingir um ao outro, sem se preocupar com o *acontecimento* em si. Ao longo da semana acompanhada, fica claro o jogo político construído na rede de poderes que envolve a violência urbana – e que o próprio sistema prisional, fonte dos conflitos torna-se coadjuvante.

Considerações finais

Ao longo deste artigo procurou-se demonstrar a necessidade de uma reflexão transdisciplinar acerca da questão da violência e do sistema prisional, sob o prisma da análise estrutural do sistema e dos discursos que se produzem sobre ele – notadamente o discurso jornalístico que é dotado de grande importância nas sociedades industriais contemporâneas.

Não se realizou uma análise mais profunda do objeto do estudo – os ataques do PCC em maio de 2006 –, pois sua complexidade exige um aprofundamento em outros campos de estudos, como a sociologia e o direito. Tampouco a abrangência da mídia e sua importância no impacto que os atentados tiveram na capital paulista podem ser medidas com precisão, já que seu poder vai além do que se pode perceber a partir de uma análise de seus enunciados. Está em jogo a reflexão sobre o papel da imprensa como instituição e legitimadora de um discurso, que passa necessariamente pela subjetivação dos indivíduos.

Lugar privilegiado na relação de poderes e saberes legitimados, construtor e reproduzidor de realidades, palco para uma sociedade espetacularizada. São muitos os papéis que a mídia assume. Desnecessário, no entanto, ressaltar a sua importância numa sociedade em que a informação é mercadoria essencial. Queira-se ou não, o jornalismo representa, como aponta Foucault, o caráter utópico da política do olhar.

Analizou-se a questão do surgimento do crime organizado no Brasil e a forma como se deu seu aparecimento não foi necessariamente tema freqüente na mídia. Questiona-se a fragmentação dos fatos pelo jornalismo e o fortalecimento do PCC como organização criminosa. Alguns aspectos psicanalíticos são retomados para analisar a forma como os jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo* retrataram os atentados de maio de 2006.

Conclui-se este artigo com a mesma perplexidade do início. Às questões iniciais somam-se novas, capazes de suscitar novos ângulos de abordagem para estudos futuros. Não se trata de uma relativização total de questões como verdade, realidade e discurso. O que Foucault apresenta são novas ferramentas capazes de repensar as relações que se dão entre verdade, saber e poder, passando pelo prisma da subjetividade do indivíduo. Aí está o trabalho do genealogista, iniciado por Nietzsche: acompanhar os processos de construção e legitimação de verdades. Trabalha com impressões, sinais, hipóteses e, assim como o psicanalista, verifica as repetições, pistas que podem conduzir a respostas. Por isso defende-se também, junto com Ciro Marcondes Filho, a importância de trabalhar a psicanálise e a genealogia nos processos comunicativos.

A partir desses sinais deixados pelos enunciados de determinadas épocas constroem-se novos discursos, como o presente estudo. Um discurso sobre o sistema prisional e sobre os atentados do PCC, escrito sem o distanciamento temporal que um historiador poderia julgar necessário. Só que as perguntas repetem-se, os problemas repetem-se: o processo é dinâmico. O eterno retorno de que nos falou Nietzsche, há mais de cem anos.

Referências

- AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística*. Porto Alegre: Sagra, 1996.
- AMORIM, Carlos. *CV-PCC: a irmandade do crime*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- ARAÚJO, Inesita. *Mediaciones y poder. Recepción y mediaciones*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. V.2. São Paulo: Ática, 1990.
- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BORDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CARDOSO, Darlete. *O Jornalismo como (re)produtor de enunciados*. Revista Linguagem em (Dis)curso. Florianópolis, v.1, n.2, jan/jun. 2001.
- CARVALHO FILHO, Luís Francisco. *A prisão*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1983*. Rio

de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GONDAR, Jô. Terror, Imagem e Subjetivação. *LUMINA – Revista da Faculdade de Comunicação da UFJF*. Juiz de Fora, v.6, n.1 e 2, jan/dez. 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A produção social da loucura*. São Paulo: Paullus Editora, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo. A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

NASIO, Juan-David. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OLIVEIRA, Odete Maria de. *Prisão: um paradoxo social*. Florianópolis: UFSC, 1996.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. *A genealogia de Nietzsche*. Curitiba: Champagnat, 2003.

SZPACENKOPF, Maria Izabel Oliveira. *O olhar do poder: a montagem branca e a violência no espetáculo telejornal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Resenhas

As novas tradições do samba

Luiza Real de Andrade Amaral

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação (Relações Públicas) pela UERJ. Sua pesquisa versa sobre as representações de samba na mídia. É bolsista da Capes.

“Ao contrário do rock (...), o bom samba sempre primou pela riqueza melódica. E quanto mais ele usou a instrumentação básica do choro, violões de seis e sete cordas apoiados por cavaquinho, mais ele ganhou em expressividade harmônica. E esse foi o diferencial do que se resolveu chamar de ‘samba de raiz’.”
(LOPES, 2005, p.10)

É assim, com o tom que o consagrou um dos mais tradicionais pesquisadores e compositores de samba no Brasil, que Nei Lopes inicia *Partido-alto: samba de bamba* (Rio de Janeiro: Pallas, 2005). Mais de uma década após o lançamento de *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, o autor retorna à pesquisa sobre esta forma de se fazer samba.

Segundo Lopes, é no “samba de raiz” — expressão utilizada para identificar o samba que não se encaixa no perfil do “pagode de gravadoras” — que o partido-alto se destaca. Mas o que é partido-alto, afinal? É uma forma de tocar? Ou um estilo de cantar? Para chegar a uma conclusão teórica sobre quais são as características do partido-alto, Lopes se utiliza de estudos sobre o samba, revendo a história do país, tendo como foco o papel do negro ao longo desta trajetória.

O início de sua pesquisa tem como base estudos sobre como a cultura de Angola (origem de grande parte dos escravos que atuaram no Brasil) influenciou a nossa música de diferentes formas. Após esta breve ambientação histórica, Lopes mostra como o surgimento do samba está relacionado ao desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro.

Porém, o que poderia ser só mais um trabalho sobre o *status* do Rio de Janeiro como berço do samba se transforma, então, em uma visão diferenciada sobre a participação da tradição de outras regiões na construção deste gênero musical. Lopes volta sua atenção ao cotidiano dos redutos negros surgidos na cidade a partir do século XIX (zona portuária, morros e subúrbios) e percebe que neles estão alocados não só indivíduos do sul-fluminense, mas também da região nordeste (principalmente do estado da Bahia) e de Minas Gerais.

Desta forma, Lopes pôde identificar similaridades entre as estruturas do samba de partido-alto, do repente nordestino e da cantoria dos calangos mineiros: todas têm como ponto forte a improvisação, feita em forma de desafio entre seus cantadores. E assim, o autor chega a sua própria definição do que é o partido-alto:

No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada ‘chula’ (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um

refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantada em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corridos (os quais se acrescenta o solo), os refrões de pernada (batucada ou samba duro), bem como os chamados “partidos cortados”, em que a parte solada é uma quadra e o refrão intercalado (raiado) entre cada verso dela. (LOPES, 2005, p. XXXX)

Após construir esta conceituação, Lopes se dedica, em um dos capítulos finais de seu livro, à apresentação da atual situação do partido-alto no Brasil. Sem abrir mão de seu olhar crítico em relação à indústria do entretenimento, o autor informa que, mesmo com o domínio globalizado da indústria fonográfica, há quem consiga manter a tradição de compor sambas no improviso. Embora tenha perdido espaço para o pagode eletrônico e pop das gravadoras durante os anos 90, o partido-alto volta à tona nesta década, impulsionado pelo sucesso de artistas como Zeca Pagodinho e Dudu Nobre.

Apesar de ter como objetivo principal a construção da definição do que é o partido-alto, o trabalho de Nei Lopes tem outros destaques além de seu legado teórico. A revelação de curiosidades do mundo do samba (como a implicância de Cartola e de Silas de Oliveira em relação ao partido-alto, por exemplo) torna a leitura mais descontraída, tirando um pouco do peso de seu embasamento teórico. Já o tom didático utilizado por Lopes (que inclui trechos de canções como exemplos dos estilos de cantoria que influenciaram o partido-alto) torna *Partido-alto: samba de bamba* um guia sobre a história do samba, de fácil compreensão tanto para iniciantes quanto iniciados no mundo do samba. Uma referência na literatura sobre o tema.

Referência bibliográfica

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

Móvel como o ser humano

Ana Amélia Erthal

Graduada em Comunicação Social (jornalismo). Mestranda no programa de pós-graduação em Comunicação da UERJ.

Números, comportamentos, críticas e poucas sugestões

As redes de comunicação sem fio estão difundidas no mundo mais rapidamente que quaisquer outras tecnologias de comunicação registrada. A proposta de Manuel Castells, Mireia Fernández-Ardèvol, Jack Linchuan Qiu e Araba Sey em *Mobile communication and society – a global perspective* (The MIT Press, 2007, 331 páginas) é mostrar como o mundo reage ao contágio das novas tecnologias móveis e como populações de todo o mundo estão suscetíveis a adotar essas novas tecnologias.

O livro não é apenas mais uma promessa de pesquisa sem entrega de informações, definitivamente os autores não divagam filosoficamente sobre as questões de tecnologia móvel e as relações com a sociedade. Suas páginas estão preenchidas com as análises detalhadas de uma pesquisa cuidadosa, trazendo para o leitor dados e estatísticas sobre a comunicação móvel, com tabelas, gráficos e comparações matemáticas realizadas com os dados levantados na pesquisa.

Logo no primeiro capítulo do livro temos um panorama geral do crescimento da comunicação móvel em três níveis: globalmente, regionalmente e especificamente em alguns países. Logo nas primeiras linhas é possível perceber a intenção dos autores em reforçar a imagem do telefone celular como uma convenção tecnológica. Eles mostram como em dez anos as tecnologias móveis deixaram de ser exclusividade de um grupo privilegiado e como houve uma inversão nos números das linhas ativas: em 2000 havia um celular para cada duas linhas fixas, em 2003, as linhas móveis haviam superavam as fixas.

Entre os números detalhados de difusão e assinaturas, há os de penetração. A Ásia lidera o ranking, com 41% das assinaturas; em seguida, vem a Europa, com 32%; as Américas, com 21%, a África, com 4% e a Oceania com 1%. Os japoneses são recordistas em muitas categorias, entre elas a internet móvel. Os fatores que explicam esse poder de utilização já foram demasiadamente discutidos (alto desenvolvimento das ciências nanotecnológicas e de entretenimento, produção local dos aparatos etc.) e o que o livro acrescenta são informações de cunho cultural, como a questão da miniaturização pela ausência de espaço físico, e a da estrondosa conquista da internet *wireless*, atribuída aos baixos níveis de penetração do computador pessoal. Inversamente, a alta penetração de internet via PC nos EUA, parece ser a razão pelo baixo interesse em telefonia e internet móvel.

No quesito difusão a Europa é líder porque desde o início das operações, definiu o uso padrão de GSM. Isso facilita o *roaming* internacional (graças a sua geografia); incrementa sua economia de escala e reduz os preços dos produtos comercializados. “A existência de padrões tecnológicos promove interconectividade entre telecomunicações e sistemas de informação e reduz as incertezas do mercado.

A operação de padrões incompatíveis, como TDMA, CDMA e GSM, é um dos fatores que reduz a porcentagem de adoção das tecnologias *wireless* nos EUA, ao contrário da Europa que usa apenas GSM e que possui um dos índices mais altos de penetração da tecnologia móvel.”

Até mesmo a viabilidade da utilização é explorada com profundidade. Para os autores o método de transporte predominante nos países também determina os usos dos recursos disponíveis nos aparelhos. Nos EUA, por exemplo, onde a maioria dirige seu próprio carro, certos tipos de comunicação móvel, como *sms*, são pouco viáveis. Em contraste, onde o transporte público é o principal meio de movimentar-se, como na Ásia e na Europa, pessoas têm capacidade para usar tecnologia *wireless on-the-go* e por isso, desenvolvem expertise mais rapidamente.

Depois de entregar números de penetração, difusão e utilização, o livro apresenta dados sobre as diferenças sociais entre os usuários: idade, gênero, etnia e status sócio-econômico. Ele mostra, por exemplo, que a questão da idade – pesadelo para os marketeiros referenciar suas campanhas publicitárias – é apenas um mito. Todas as idades usam, a diferença está em como usam. Os adultos usam mais o canal de voz. Os mais jovens usam mais os *SMS, as short messages*. Os mais velhos, que supostamente não estariam inclinados a usar a tecnologia móvel, começam a se servir do extenso pacote de serviços disponíveis pelas operadoras. É possível perceber uma crítica quase velada às barreiras que impedem as minorias étnicas.

Muitos outros questionamentos críticos são apontados pelos autores e esse é o segundo ponto mais forte do livro. Eles entregam dados de uma pesquisa exclusiva e mundial e tecem críticas a respeito dos efeitos desses números no dia-a-dia das sociedades. Tomando a comunicação como o centro de toda a atividade humana, em todas as esferas, os autores questionam sobre essa tecnologia que permite ao homem estar conectado de qualquer lugar do mundo, o tempo todo. Como isso impacta a vida social? Como a família é afetada com a possibilidade de controle de pais e filhos o tempo todo em contato? Como a escola se transforma para lidar com essas tecnologias e a alteração de comportamento dos alunos?

O que se pode ver é que as preocupações com e os efeitos do uso do telefone celular atravessam todas as fronteiras, independentemente de cultura, gênero, estrutura sócio-econômica ou qualquer outra categoria. O aparelho telefônico é muito mais que um aparato comunicacional. Ele expressa a identidade do usuário, ele representa a moda, ele aumenta a autonomia dos sujeitos, mas, os autores perguntam o quanto essa autonomia que transcende os usuários sobre o tempo e o espaço é real.

Assim como em seus outros livros (*O poder da identidade* e *Sociedade em rede*”, da editora Paz e Terra, e *A Galáxia da Internet*, da editora Jorge Zahar), Manuel Castells mantém sua conduta: ele entrega os dados, levanta muitos questionamentos críticos com a autoridade de especialista em internet e comunicação móvel, mas não arrisca palpites: deixa os leitores sem respostas para as perspectivas futuras da sociedade integralmente conectada. Concluindo sua obra, enfatiza que a tecnologia de comunicação móvel tem poder para tornar a lógica da redes de relacionamento ubíqua, para ele e os demais autores essa característica resume a experiência humana em nosso tempo.

Orientação editorial

Logos: Comunicação & Universidade é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. A cada número há uma temática central, foco dos artigos principais; trabalhos de pesquisa abordando outros temas serão aceitos a critério do Conselho Editorial.

1. ORIENTAÇÃO EDITORIAL

- 1.1. Os textos serão revisados e poderão sofrer pequenas correções ou cortes em função das necessidades editoriais, respeitado o conteúdo.
- 1.2. Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos autores.
- 1.3. É permitida a reprodução total ou parcial dos textos da revista, desde que citada a fonte.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

- 2.1. Os trabalhos devem ser apresentados em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5. Os artigos devem conter entre 30 e 35 mil caracteres (incluindo a folha de referências bibliográficas e notas) e as resenhas de obras recentes até 5 mil caracteres.
- 2.2. Uma breve referência profissional do autor com até cinco linhas deve acompanhar o texto.
- 2.3. Os artigos devem ser precedidos por um resumo de no máximo cinco linhas, com três palavras-chave e versão em inglês e espanhol.
- 2.4. As citações devem vir entre aspas, sem se destacar do corpo do texto, devendo acompanhá-las imediatamente as notas bibliográficas entre parênteses. Exemplo: (SOBRENOME DO AUTOR, ano de publicação da obra, página correspondente).
- 2.5. Eventuais notas explicativas devem ser numeradas no corpo do texto. É desejável que sejam em quantidade reduzida. Devem ser organizadas em seguida à conclusão do trabalho e antes da bibliografia.
- 2.6. Ilustrações, gráficos e tabelas devem ser apresentados em folha separada, no original, gravados no mesmo disquete ou CD-ROM, como um apêndice ao artigo, com as respectivas legendas e indicação de localização apropriada no texto.
- 2.7. As referências bibliográficas, organizadas na última página, não deverão exceder dez obras, obedecendo às normas da ABNT. Exemplo de referência de livro: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, ano.). Os títulos de artigos de periódicos devem seguir o mesmo padrão, sendo o nome da publicação em itálico. Exemplo: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título do artigo*. *Periódico*, Cidade: Editora/Instituição, v.XX, n.XX, p. XX-XX, mês, ano).