



O TAMBOR E O DEVIR

Israel Oliveira¹

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir e problematizar as noções de sujeito e subjetividade a partir da idéia de “apresentação/enunciação” que aparece quase que espontaneamente nas práticas mediativas entre os movimentos populares periféricos e os meios de comunicação de massa. Partimos da idéia de que, pela internalização da disciplina, esses jogos discursivos quase sempre solenemente celebrados agenciam os sujeitos já no momento da enunciação produzindo os controles e suscitando novas subjetividades².

Palavras-chave: 1. Enunciação 2. Sujeito 3. Subjetividade 4. Tambor 5. Devir

Sujeito e enunciação

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

No processo da mediação social entre grupos culturais periféricos e os meios de comunicação de massas, a compreensão das dinâmicas subjetivas da enunciação passa pela análise das tecnologias de expressão e dos produtos oriundos delas para o requerimento de fala, portanto, a visibilidade social da periferia tida muitas vezes como um fator contra-

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: israeloliveira@vocabulo.com.br.

² Artigo produzido a partir da dissertação de Mestrado intitulada “Do Antropológico ao Antropofágico – Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. O texto integral está disponível na seção Publicações 2007 no portal www.pos.eco.ufrj.br.

hegemônico acontece pela conjugação de valores simbólicos não lineares e sempre situados num terreno movediço de disputas de espaços de significação.

Nesse contexto é preciso focalizar melhor o sujeito, para entender um pouco mais como se estabelece a mobilização da subjetividade por meio da linguagem. Nossa intenção é, sobretudo, aprofundar a reflexão acerca da mediação entre grupos culturais periféricos (a partir da experiência do Afro Reggae, objeto de estudo de nossa dissertação) e os meios de comunicação de massa, por meio do requerimento de fala como instrumento de militância. Partamos de um exemplo.

Já passava das 15 horas do dia 29 de janeiro de 2006. O programa, da TV Globo, *Domingão do Faustão*, estava no ar e anunciava a sua próxima atração: o AfroReggae e a mais nova banda formada por policiais militares, vindos da corporação da capital mineira, Belo Horizonte. No entanto, antes de mostrar qualquer pessoa da banda, o apresentador, Fausto Silva, num misto de leitura e improvisação, passa a nomear e classificar o grupo que vai adentrar ao palco: a) o AfroReggae vem de *Vigário Geral, uma das favelas mais pobres e violentas da cidade*; b) faz um trabalho de conscientização e inclusão social de jovens favelados, *muitos deles vítimas da chacina de 1993*; c) agora, desenvolve um trabalho social – por meio de oficinas de percussão³ - com *policiais militares de Belo Horizonte* para diminuir a violência e integrar os agentes de segurança com as comunidades onde atuam; d) *agradece ao governador de Minas Gerais, Aécio Neves*, pela iniciativa.

Após seguir os ritos protocolares de explicitação das diferenças entre os sujeitos daquele discurso, finalmente abre-se a angulação da câmera e mostra-se o grupo de

³ Em linhas gerais, o trabalho consiste na oferta de oficinas de percussão ministradas pelo Grupo Cultural Afro Reggae para os policiais militares. Após o treinamento, os policiais viram monitores para os jovens das comunidades onde seus batalhões estão inseridos, com o objetivo de diminuir a barreira simbólica, principalmente a lingüística, que os separa e, assim, procurarem meios de conscientização dos jovens para não se envolverem com o narcotráfico.

policiais a postos com seus instrumentos. O apresentador, então, convida o jovem, Altair, do Afro Reggae, para começar o espetáculo.

Até então, nada parecia fugir ao ritual, até que o primeiro tambor foi tocado, o segundo respondeu e os outros se juntam a ele. Assim, ainda que estivesse contida no ritual, a partir de então, a batida ficou tão forte e tão contagiante que as mesmas diferenças outrora pontuadas com tanto rigor, por um tempo pareceram se esvaír: os policiais começaram a fazer evoluções coreográficas, dançaram, insinuaram tirar a roupa, subiram nos tambores e, junto com a platéia do teatro e os expectadores de casa, “perderam-se” na imensidão do rufar dos tambores⁴.

Como se pode perceber, já neste pequeno instante é possível darmos conta do quanto é excitante para a condição humana a possibilidade da enunciação. Mas, o requerimento de fala é, também, um dos mais quiméricos, já que seus ritos são marcados por jogos que buscam estabelecer embates entre diferenças, de forma implícita ou explicitamente.

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

Por meio da linguagem, Bakhtin procura estabelecer um sentido de sujeito estruturado num tripé formado pela consciência, pela autoconsciência e pela cosmovisão. A

⁴ Embora não tivesse sido avisado, na mesma data o GCAR estava produzindo o documentário “Polícia Mineira”, sobre o projeto citado. O filme termina com os moradores de Vigário Geral em frente a um aparelho de TV assistindo ao *Domínio do Faustão*, e aparentemente orgulhosos por tudo aquilo ter sido promovido pelo Afro Reggae e por fazerem parte daquela comunidade.

autoconsciência se relaciona às atitudes que revelam a personalidade de uma personagem ou sujeito de uma narrativa. A personalidade, para além descrição linear que o outro (ou o autor)⁵ faz dela, se vale de suas “atitudes” para uma revelação ativa. Já a consciência resulta da “interação” entre a consciência individual, que é considerada como “um fato sócio-ideológico”, estabelecido num “terreno interindividual”, no qual os signos se manifestam. Por último, a cosmovisão procura dar conta da capacidade do reconhecimento de um sujeito pelo outro – por meio das vozes plenivalentes, com o mesmo valor entre si, e equipolantes, ou seja, no mesmo pé de igualdade –, do qual resulta o dialogismo, sem hierarquias.

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

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

Por isso, se num primeiro momento, o sujeito é levado a reconhecer a enunciação como uma necessidade inerente à comunicação, num segundo, quando reivindica o uso da

⁵ Em *Problemas da Poética em Dostoiévski* (2005), ele enfatiza essa premissa: “para Dostoiévski, não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (p. 46).

linguagem e produz a enunciação, filia-se a um outro nível de subjetivação, o discurso. Nele o sujeito precisa cumprir o protocolo, que tem a função de controlar, selecionar, organizar e redistribuir a fala, atendendo às funções de “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2003, p. 9). Nesse contexto, sujeito-linguagem-discurso se metamorfoseiam em enunciação para estabelecer a mediação que é sempre marcada por correntes de valor e defesa de territórios simbólicos, intensificados e legitimados pelo *logos*.

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

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

Essas panoplias discursivas afetam os processos de sociabilidade de forma geral, por meio de modelos de sujeição fincados nas tessituras da “microfísica do poder” (FOUCAULT, 1979), que impõe interdições às falas e, por consequência, aos sujeitos. Assim, muitas vezes no afã de produzir o emponderamento comunitário como forma de forçar uma contra-hegemonia discursiva os grupos culturais periféricos (com raras exceções) acabam produzindo apenas a revelação da fala do nativo. Acontece que esta

revelação só é dada como satisfatória quando consegue alcançar a visibilidade pública, que é, de fato, onde se concentra a disputa de significação social. Apesar de todas as justificativas, as expressões estéticas periféricas, por serem dependentes de uma mobilização sociocultural produzida por projetos patrocinados por empresas privadas, inclusive os meios de comunicação de massa, tornam-se arranjo sociolinguístico no qual a hegemonia molda um sentido contra-hegemônico de ser da periferia. Com isso, a enunciação não é apenas coercitiva, mas também lucrativa, já que faz parte da cadeia produtiva de um negócio que consiste em conciliar a sedução da linguagem nas instâncias inter-individuais e por meio da autorização das falas, que passa - pela sensação e pelo encadeamento das correntes discursivas - inscrever o lugar social do sujeito e o que dele é esperado.

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

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

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

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

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

A síncopa, o jovem e a polícia

Aprofundando um pouco mais nas marcações das diferenças, encontramos a linguagem como uma das primeiras barreiras a serem vencidas, revelando que, de fato, ela é um sistema concreto, como sustenta Bakhtin (2004) de onde emana a significação, transitam os sentidos e refrata o sujeito. Nesta arena dialógica, o tambor inscreve-se com uma tecnologia de expressão bastante significativa, aliás, no projeto “Juventude e Polícia” desenvolvido pelo Afro Reggae, em Belo Horizonte, com o objetivo de integrar os policiais

e os jovens de comunidades carentes, o instrumento possibilita uma troca mais profunda de afeto.

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

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

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

A ambivalência do tambor permite ao mesmo tempo interagir com uma realidade atual (da relação com a polícia, tida como corrupta, violenta e preconceituosa) e transitar pelo imaginário, buscando outras formas de comunicação na subjetividade, como resume Beto Pacheco, coordenador do projeto: “Ele é o carro chefe, é o que leva. Os tambores foram a primeira forma de comunicação que veio lá da África e que de repente todos os povos se juntavam e

se uniam através do tambor. Então o tambor vai estar sempre presente. O tambor é inevitavelmente música e vai estar sempre como carro-chefe para levar essa galera”. (ENTREVISTA AO AUTOR)

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

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

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

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

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

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

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

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

diferenças entre os policiais e os jovens ou mesmo entre os valores sociais internalizados e defendidos pelos meios de comunicação e a sociedade em geral. Esses fenômenos, diz Bakhtin, “têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum é para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (2005, p. 185).

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

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

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

velada⁶. No caso do tambor, isso fica bastante explícito, pois, além de sua função de produzir som, ele assume a função do discurso possível a respeito da polifonia que a tensão enunciativa suscita, como vimos anteriormente. Seu som mistura as ressalvas (implícitas e explícitas) impostas pelas interdições do discurso. Há um “dialogismo velado”, já que, diante do poder exercido pelas “agências”, os sujeitos produzem suas réplicas por meio do tambor, dando a sensação de não haver qualquer perturbação.

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

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

As festas dionisíacas eram igualmente marcadas pelo uso dos tambores, pois, como afirma Brandão (1991, p. 287), “um deus se atrai com flauta e tambores”. Talvez isso tenha ajudado a constituir o tambor como um elemento simbólico, inserindo-o na cosmovisão

⁶ O discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso. Neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto (BAKHTIN, 2005, p. 196).

subjetiva e ideológica desses sujeitos⁷. Essa força ideológica é pactuada num processo de interação sociocultural não fixado num único arcabouço de tempo, pelo contrário ela se estende por toda uma ancestralidade, que a linguagem procura resgatar e dar sentido.

Como artefato cultural, o tambor pode ser considerado como uma instância de consciência, já que ela: “adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (BAKHTIN, 2005, p.35). Aliás, lembra-nos Bakhtin, a criação ideológica é um ato material e social introduzido à força no quadro da consciência individual.

Dimensão subjetiva do diálogo

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

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

⁷ A própria origem da música vem da possibilidade da fricção de corpos variados. Estima-se que a primeira manifestação musical a surgir tenha sido o ritmo, sentido pelos ciclos da natureza, como a batida das ondas na praia ou mesmo da batida do coração do homem e dos animais, a melodia teria originado pela articulação do som pelos humanos, enquanto que a harmonia teria surgido pela audição de vários sons ao mesmo tempo (TELLES, 2005)

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

Além de se relacionar a um complexo agenciamento, a subjetividade é cativa do afã enunciativo, pois sua expressão passa pela busca da vontade da expressão onde quer que ela esteja. Mesmo quando ela se lança num ambiente constituído por uma zona enunciativa dada, como a televisão e o auditório, conforme procuramos demonstrar, há sempre uma forma de “auto-referenciação e de autovalorização”.

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

Vale destacar ainda que a linguagem se oferece como vasto campo de divisibilidade dos indivíduos (DELEUZE, 2004) e, por isso mesmo, tão estratégico para o exercício das “trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifras uma percentagem de diferentes amostras de moeda” (Idem).

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

No estabelecido, a síncopa traduz uma ebulição enunciativa e de ativação ontomaquínica de subjetivação; afinal, como postulou Paul Klee (2001), “o movimento é a base do devir”. E, como aconselha Deleuze (2004, p. 217), “talvez a fala, a comunicação estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala”. Portanto, arrufemos os tambores.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Problemas da Poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico Vol. I (A-I)*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- TELLES, Luiz Moniz de Aragão. *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Uerj/Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2005. (Dissertação de Mestrado).

Filme

AFROREGGAE. *Polícia Mineira*. Rio de Janeiro: PANDORA FILMES, 2005