

---

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

---

*Fernanda Feitosa do Vale*

**Juventude, mídias sonoras e cotidiano escolar:  
um estudo em escolas de periferia.**



Rio Claro  
2010

**Fernanda Feitosa do Vale**

**Juventude, mídias sonoras e cotidiano escolar:  
um estudo em escolas de periferia.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Instituto de Biociências, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Rio Claro – SP.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra Leila Maria Ferreira Salles

*Rio Claro*  
*2010*

370 Vale, Fernanda Feitosa do  
V149j Juventude, mídias sonoras e cotidiano escolar: um estudo em escolas de periferia / Fernanda Feitosa do Vale. - Rio Claro : [s.n.], 2010  
165 f. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro  
Orientador: Leila Maria Ferreira Salles

1. Educação. 2. Juventude. 3. Jovens. 4. Periferia. 5. Música. 6. Escola. I. Título.

## AGRADECIMENTOS

Afonso e Cida, meus pais, pelo carinho, pelo apoio e pela força!!!!

Elis Regina, minha irmã, por ser minha irmã e pela força inestimável que meu deu neste trabalho

Cristiano, meu irmão, por ser meu irmão, e pela parceria nesse mundão doido

Minha avó Isabel, pela fé

Rodrigo, meu companheiro, por nossa morada, e pelo apoio aos meus surtos acadêmicos

Rosana, Leonardo e Dona Izaura, pelo carinho e apoio destes anos

À Profª Dra Leila Maria Ferreira Salles, pelo gosto à pesquisa, pelo prazer em estudar. Obrigada pelas orientações.

Ao Prof Dr Romualdo Dias, pelas marcas deixadas em minha trajetória, e pelas valiosas contribuições feitas durante o exame de qualificação.

Ao Prof Dr Silvio Gallo, pelas valiosas contribuições feitas durante o exame de qualificação.

Renata Trevisan Brunelli, obrigada por ter feito parte deste trabalho

Erika Rodrigues, minha amiga, por tudo que temos compartilhado

A Carla Rios, pela amizade e auxílio prestado em momentos importantes desse estudo

A Jakqueline Romio pela amizade e pela revisão ortográfica desse estudo

A Patrícia, minha tia, pelo carinho

À Profª Dra Célia Regina Rossi, pela leitura e análise deste trabalho

À Rose da Pró-reitoria, pela solidariedade e justiça prestada em momentos caóticos

## RESUMO

A pesquisa teve por objetivo analisar os significados da música na vida dos jovens de periferia, e verificar como os códigos juvenis associados às vivências musicais se fazem presentes na instituição escolar. O estudo foi desenvolvido em duas escolas de periferia situadas no município de Rio Claro – SP. No trabalho de campo distribuímos um questionário para as turmas do 1º e 2º ano do ensino médio matutino das duas escolas, com o objetivo de identificarmos diferentes grupos de jovens e os respectivos estilos musicais inscritos na sociabilidade de cada turma. Na primeira leitura dos dados, verificamos uma multiplicidade de estilos musicais na maioria dos questionários, e também alguns jovens que assinalaram apenas 1 estilo musical. A partir disto, construímos um questionário mais pormenorizado, e solicitamos aos alunos que indicassem os estilos musicais preferidos e aqueles de não afinidade. Responderam este questionário 316 jovens com idades entre 14 e 19 anos, matriculados nas duas escolas. Os estilos musicais mais citados foram o samba/pagode, dance/eletrônica e o funk. O que problematiza a concepção de que os jovens de periferia estariam fixados nos estilos musicais rap e/ou funk. Os dados foram analisados quantitativamente, mas tendo como referência à hipótese de que era possível identificar grupos de jovens com um ou mais estilo musical percebidos como compatíveis entre si, e incompatíveis frente a outros grupos. Entretanto, diante da heterogeneidade presente nos questionários, não nos foi possível fazer estas delimitações. Assim, entrevistamos individualmente jovens que assinalaram muitos estilos, e aqueles que marcaram apenas 1. No total foram entrevistados 16 adolescentes 8 meninas e 8 meninos. Para exame dos depoimentos utilizamos a técnica análise de conteúdo. Na análise das entrevistas verificamos que a música se inscreve nas sociabilidades dos grupos juvenis, mas esta inscrição nem sempre emerge ao plano do visível configurada em estilos juvenis, caracterizados por vestimentas peculiares, ou ainda em turmas distinguíveis por formas indumentárias, ou por uma comunhão em torno de um estilo musical. Vimos que as turmas de amizade são constituídas por uma ambiência estética fractal. A música é significada com um dispositivo verbal-ritmado que irrompe experimentações temporais plurais, muitas vezes, dissonantes da temporalidade hegemônica posta no ritmo da vida social, e como oportunidade de vivenciar a corporeidade de maneira prazerosa. As vivências musicais são também tecidas num exercício de cartografia de memórias afetivas. As concepções dos jovens sobre os estilos musicais que disseram não gostar revelaram muito mais as relações de poder em torno do que é tido como moral, saudável legítimo e legal do que propriamente situar-se na identificação/não identificação com os estilos musicais propriamente ditos. Na escola, os estilos musicais ganham visibilidade nas relações conflituosas entre alunos e professores, neste contexto de conflito, podemos destacar as dificuldades que a escola encontra para compreender as buscas dos jovens. Dificuldade vinculada aos procedimentos ancorados numa grade curricular estática, alijado num olhar também estático para os estilos juvenis de periferia, e que tem cooperado para minimizar as possibilidades de educadores e adolescentes confeccionarem juntos mapas de orientação frente à caótica contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Jovens. Periferia. Música. Escola.

## ABSTRACT

The research aimed to analyze the meanings of music in the lives of young people from poor neighborhoods and to know how youth's codes associated to musical experiences are presenting into educational institutions. The study was developed in two schools located on the outskirts of Rio Claro - SP. During the fieldwork, a questionnaire was applied to students from first and second year of high school classes in both schools. We intended to identify different groups of young people and their musical styles involucred to the sociability of each group. In the first analisys of data, we found a multitude of musical styles in most of the questionnaires, and also some young people who reported only one musical style. From this point, we elaborated a more detailed questionnaire and we asked students what are their preferred musical styles and what are not. This questionnaire was applied to 316 students aged between 14 and 19 years, from those two schools. The musical styles most often cited were samba / pagode, dance / electronic music and funk. These questions bring us the idea that young people in outlying areas would be set in rap music style and / or funk. The data was analyzed quantitatively, but with reference to the hypothesis that it was possible to identify groups of young people with one or more musical style perceived as mutually compatible, and incompatible compared to other groups. However, given the heterogeneity present in the questionnaires, we were unable to make these boundaries. Thus, young people interviewed individually majority reported many styles, and there was whose eported just one. A total of 16 adolescents were interviewed, eight girls and eight boys. To analyze these interviews we used the technique of content analysis. We found that the music fits the sociability of youth groups, but such registration does not always emerge to the visible plan set in youth styles, it characterized by distinctive clothing, or groups distinguishable by clothing, or a fellowship in around a musical style. We have seen that friendship groups are formed by a fractal aesthetic ambience. The music is meant a device that breaks rhythmic verbal plural time trials, often dissonant hegemonic temporality put the rhythm of social life, and as an opportunity to experience embodiment in a pleasurable manner. The musical experiences are also woven in a mapping exercise of affectionate memories. The conceptions of young people about the musical styles who said they disliked prove far more power relationships around what is considered moral, healthy, legal and legitimate than actually located on the identification / non-identification with the musical styles themselves. At school, musical styles became more visible in the conflicting relationships between students and teachers in this context of conflict, we can highlight the difficulties the school to understand the searches of young people. Difficulty linked to the procedures anchored in a statical curriculum, jettisoned a look too static to youth styles on the periphery, and has cooperated to minimize the chances of educators and teens cook together maps of orientation to the hectic nowadays.

**Keywords:** Youth. Periphery. Music. School.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	06
Procedimentos metodológicos.....	15
A trajetória para a aproximação dos estilos musicais preferidos pelos jovens.....	20
JUVENTUDE, JOVENS E PERIFERIA.....	35
1.1 Juventude(s): uma discussão sobre os aspectos geracionais e classistas.....	35
1.2 Jovens e Periferia.....	45
CAPTURAS E ESQUIVAS: CENÁRIOS MUSICAIS E JOGOS DE PERTENÇA... 57	
2.1. Produção de territórios, relações de poder e estilos musicais.....	58
2.2 Jovens de periferia e estilos musicais: o funk e o rap nas tessituras urbana... 66	
2.3 O samba e os pagodes como espaço de sociabilidade: interdições, controle e deslegitimações.....	77
2.4 Colagens, sínteses sonoras e a dança ininterrupta.....	94
2.5 Territórios e estilos musicais.....	97
JOVENS DE PERIFERIA: MÚSICA, MARCAS DE IDENTIFICAÇÃO E TERRITÓRIOS DE PERTENÇA.....	105
3. 1 Sobre os significados da música para os jovens.....	108
3.1.1 Sobre os estilos musicais que os jovens não gostam.....	116
3.1.2 Música, lazer e tempo livre.....	121
3.2 Estilos musicais e grupos de pertença.....	125
3.2.1 A música e os laços de amizade.....	126
3.2.2 Estilos juvenis e estilos de vida.....	132
3. 3 Os estilos musicais: territórios geracionais e classistas.....	135
3.3.1 Os estilos musicais, os jovens e os pais.....	135
3.3.2 Os estilos musicais, os jovens, os educadores e a escola.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
Bibliografia.....	155
Anexo 1.....	162
Anexo 2.....	163
Anexo 3.....	169

## **Introdução**

O interesse em estudar o significado que a música tem na vida dos jovens surgiu a partir de investigações realizadas sobre juventude, escola e violência. Esse interesse é decorrente de minha participação em dois projetos de pesquisa, o *Projeto de pesquisa e de formação de profissionais para atuar com a problemática da violência de jovens* e o projeto de iniciação científica *Escola e violência: um estudo de caso*.

Os dois projetos foram financiados pela FAPESP. O primeiro, (processo nº 07/04102-1) na linha de pesquisa dos Programas Especiais – Ensino Público, teve por objetivo específico investigar as peculiaridades da violência de jovens na sociedade brasileira e desenvolver ações de caráter educativo/formativo junto a profissionais que atuam nas escolas vinculadas à Diretoria de Limeira. O segundo, (processo nº. 05/59422-5), buscou caracterizar a concepção de violência dos diferentes sujeitos que compõem o cotidiano de uma unidade escolar considerada violenta. Este projeto teve o pedido de renovação concedido, e buscou analisar as relações de autoridade no interior da referida instituição. Esses projetos foram desenvolvidos em escolas que atendem jovens da periferia de Rio Claro.

A expansão quantitativa da escolarização de jovens dos setores populares apresenta múltiplos fatores. A questão do acesso e da permanência na escola, a qualidade do ensino oferecido, os conflitos e a violência emergentes no interior das instituições são constantemente frisados na bibliografia da área.

Peregrino e Carrano (2003) argumentam que a expansão quantitativa não ocorreu concomitantemente à oferta da qualidade do ensino. E entendem esse processo como fruto das políticas neoliberais que suscitam a desvalorização da esfera pública em nome de práticas culturais cada vez mais privatizadas. Assim, os dados referentes à situação educacional dos jovens de periferia evidenciam os baixos índices de aproveitamento escolar, os conflitos e a violência no interior das instituições.

Contudo, podemos entender que a relação dos jovens de periferia com a escola extrapola as questões socioeconômicas, pois abrange também complexas dimensões culturais. A escola apresenta-se como lugar estratégico para a mobilização social, entretanto, o processo de massificação se agrava na medida em que o desemprego entre os jovens assume um caráter global, e soma-se a isso, a desvalorização dos diplomas frente a postos de trabalho cada vez mais escassos. Esta situação é mais dramática para



os jovens oriundos das classes menos favorecidas. (DEBARBIEUX, 2001; BOURDIEU, 2003).

O número crescente de jovens matriculados na escola não pode ser entendido como democratização do sistema de ensino, ao contrário, pois, a massificação cooperou para camuflar as desigualdades sociais em desigualdades escolares, enrijecendo, portanto, os obstáculos de acesso dos jovens das camadas populares à pretendida ascensão social. (DEBARBIEUX, 2001; BOURDIEU, 2003). Nas palavras de Debarbieux (2001, p.6): “A integração no sistema pedagógico tradicional é difícil para esses novos públicos e a desordem [...] se torna progressivamente menos tolerada [...] a bagunça se torna o signo de um desequilíbrio, o fim de uma tradição”.

Para Pais (2003), os conflitos existentes entre a “cultura escolar” e a “cultura juvenil” são derivados do desentendimento entre estes dois “mundos”. Desconhecendo as práticas culturais juvenis que se dão extramuros escolares, a escola não reúne condições para incorporar o interesse dos jovens em sua prática pedagógica. Sob esta perspectiva, a ausência de diálogo coopera para a incidência de confrontos no cotidiano escolar.

Entretanto, a construção dos conceitos “cultura escolar” e “culturas juvenis” não significa a afirmação de dois mundos separados e fechados, existentes em si, ao contrário, pois indicam a construção de esferas interligadas, embora com campos semânticos em frequências comunicativas muitas vezes dissonantes. Nesse sentido, a idéia de cultura juvenil diz respeito às maneiras como os jovens se inscrevem no mundo, tecem os jogos de pertença, e realizam a experimentação de si, e diante disso, a escola situa-se numa encruzilhada: por experimentar dificuldade para engendrar sentidos críveis frente à própria finalidade da educação escolar destinada a estes jovens; e pelo fato desta dificuldade estar intimamente relacionada com as condições de produzir uma racionalidade capaz de atentar aos dispositivos que pautam a vida na contemporaneidade, sobretudo às condições de existências dos jovens de periferia.

A juventude tem sido considerada uma categoria social que reúne sujeitos que compartilham a mesma fase de vida quando se toma por critério a faixa etária. O fato é que a juventude não é uma categoria social homogênea, pois existem fatores que vão causando diferenciação no interior deste segmento. A classe social, a condição étnica e de gênero, a orientação religiosa e a situação familiar são elementos que põem em xeque a pretendida homogeneidade. (CORTI; SOUZA, 2004).

Nesse sentido, é importante considerarmos que o jovem, ao chegar à escola, é

parte de um amplo e complexo processo educativo, pois entendê-lo apenas como aluno, é desconsiderá-lo como sujeito sócio-cultural, isto é, como alguém que consome e produz culturas. (SPOSITO, 2005). No entanto, podemos inferir que os conflitos existentes entre a instituição escolar e os jovens referem-se também à construção de um imaginário social concernente a localidade física e simbólica desses dois universos. Quais representações estão em jogo quando pensamos na relação entre escola e juventude de periferia?

É sabido que as escolas de periferia não norteiam as práticas escolares de forma isolada. Elas são parte de um sistema educacional que institui, por meio de decretos e leis, os valores e princípios deste sistema. Entretanto, o sistema educacional não constitui um corpo homogêneo, e a heterogeneidade reside justamente na re-significação dos dispositivos instituídos nas escolas. Estas re-configurações acontecem nos interstícios geridos nas práticas escolares, de tal modo, que a situação educacional dos jovens de periferia traz para o debate não só a estrutura macro-social do sistema de ensino, mas, também, aponta os pormenores vivificados no cotidiano das escolas. Deste ponto de partida, o significado de escola de periferia não se restringe a localização geográfica do corpo físico das unidades escolares, faz parte desta definição, tanto à especificidade da educação escolar quanto os sentidos atribuídos ai pelos sujeitos que vivificam os cotidianos das escolas. Assim, no que tange as relações entre escola e juventude de periferia, é possível dizer que a percepção da origem sociocultural dos alunos também marca esta definição, e se faz presente nos movimentos cotidianos das escolas, que se deslocam na tensão entre reprodução do que está posto e as possibilidades de produzir outras formas e sentidos.

Deste modo, uma das escolas investigada neste estudo, embora não se localize geograficamente na periferia da cidade, recebe alunos provenientes de bairros periféricos. Dado que a modalidade ensino médio não existe em todos os bairros da cidade, o que faz que necessariamente os jovens, para a continuidade dos estudos, se desloquem para as áreas mais centrais. É nesse sentido que o imaginário sobre a origem sociocultural dos alunos pauta a relação que os educadores estabelecem com eles. No plano Gestor da escola (B), há afirmação de que os problemas cotidianos da escola, tais como conflitos entre alunos e educadores, as pichações e a destruição de objetos da escola, são motivados pelas dificuldades de estabelecimento de vínculos afetivos por parte dos alunos com a instituição. Neste mesmo documento, afirma-se que estes problemas ocorrem devido às origens socioculturais dos alunos.

Nos depoimentos dos representantes das escolas por nós pesquisadas, os jovens são muitas vezes apontados como irresponsáveis, violentos e desprovidos de compromettimentos sociais. Essas concepções cooperam para fixar no imaginário da equipe escolar a idéia de periculosidade de jovens de periferia. Falas que vão ainda ao encontro dos discursos midiáticos - propagados pelos programas e reportagens destinados aos adultos que têm caracterizado os jovens urbanos de periferia como segmento perigoso e desprovidos de ideais éticos. (ABRAMO, 1994).

Ao que tudo indica, a configuração desse imaginário tem cooperado para aumentar o desentendimento entre a juventude de periferia e os representantes da escola, dificultando, deste modo, o diálogo entre os diferentes segmentos, pois, o diálogo se dá embasado em uma imagem tipificada do jovem. A fala abaixo explicita melhor a questão:

**Diretor** – (...) tem, é aquele que pai e mãe não liga pra ele, aquele aluno que pertence a uma gangue ou já trabalha pra alguém do crime organizado. Ele tenta impor o domínio dele, ai você tem que às vezes bater de frente ou de maneira sutil estabelecer um acordo com ele: olha você não mexe com nada aqui que ninguém vai mexer com você. Entendeu? Estabelecer acordo é bem isso: fica quieto na sua que não mexemos com você.

Conforme as pesquisas por nós realizadas, na tentativa de explicar os constantes conflitos com os jovens oriundos das classes populares, os educadores, em geral, apontam à mídia e a família como responsáveis pela “má conduta” das novas gerações no interior da escola. A televisão foi constantemente identificada como a principal disseminadora de valores que deturpam a família e afetam os jovens. Nesta leitura, é possível verificar sinais da encruzilhada em que a escola se situa, pois a concepção de que a mídia norteia os modos de vida dos jovens é ironicamente perpassada pela visibilidade que a própria mídia confere aos jovens de periferia.

Entretanto, em entrevistas realizadas com os alunos constatamos que a mídia televisiva é muito pouco acessada por eles. Os jovens entrevistados relataram que têm poucas oportunidades de freqüentar o cinema e que, em geral, não gostam dos programas televisivos. As principais queixas desses alunos residem na baixa qualidade e na pouca variedade dos programas oferecidos pela TV aberta. Em geral, os jovens entrevistados valorizam as mídias sonoras. Eles relatam estar constantemente sintonizados às emissoras de rádio, ter o hábito de comprar/ouvir CDs e freqüentar *shows* musicais.

Se os veículos de comunicação têm se instituído como lugar privilegiado para ver e ouvir o mundo, esta realidade não parece estar restrita aos jovens. De tal modo que a relação dos meios de comunicação com as questões culturais e educacionais tem ocupado papel importante nas discussões internacionais. Os estudos referentes aos meios de comunicação, e suas implicações na sociedade foram ganhando espaço nas ciências sociais à medida que a sociologia passou a considerar a importância da produção/reprodução simbólica na totalidade do fazer humano. (FERNANDEZ, 1989). Diante disso, as pesquisas em educação têm concentrado esforços a fim de compreender a relação existente entre os multimeios de comunicação e a vida do homem em seus aspectos sociais e cognitivos.

Os processos de comunicação na contemporaneidade se realizam através de múltiplos formatos, como o áudio, a hipermídia, a animação, o texto e a fotografia. Assim, ao pensarmos a relação entre aquisição/produção de conhecimentos na atualidade, não podemos ignorar a ação dos *médias*, já que estes têm ocupado papel significativo no processo de subjetivação e nas novas formas de sociabilidade. Mas, quais os pressupostos dos estudos que investigam as relações entre essas mídias e a educação escolar e extra-escolar?

Vermelho e Areu (2005), ao analisarem as produções acadêmicas sobre educação e mídia publicadas entre 1982 e 2002, constataram que a partir da década de 90 as pesquisas têm privilegiado questões sobre o uso de recursos tecnológicos nos processos educativos. As pesquisas nesta área têm destacado a importância do uso dos meios de comunicação no interior da escola. Em geral, busca-se avaliar as mídias como linguagens tecnológicas que precisam ser apropriadas pelos sujeitos, do mesmo modo, salienta-se o aspecto didático-pedagógico: tecnologia enquanto facilitadora de transmissão de conteúdo e como instrumentos de motivação para o trabalho em sala de aula. Deste ponto de vista, programas televisivos, revistas e *sites* apresentam propostas pedagógicas, e sugerem que as mesmas podem realizar uma aproximação entre a escola e os jovens. Assim, os adeptos da cultura midiática, no interior das instituições educativas, defendem o uso dos meios com o intuito de salvaguardar a atenção e o interesse dos jovens.

Paralelamente outros estudos buscam discutir a influência da mídia na formação de indivíduos passivos e acríticos. Termos como educomunicação e mídiativa apresentam um leque de idéias e projetos que visam possibilitar aos jovens não só a apropriação dos conteúdos escolares, mas também a construção da cidadania frente às

novas tecnologias de comunicação. (GAIA, 2001; SCHAUN, 2002) Grande parte desse material traz de forma mais ou menos explícita, o pressuposto de que a relação estabelecida pelos multimeios de comunicação com seus telespectadores guarda um *quantum* de passividade por parte destes últimos, sobretudo no que se refere aos jovens.

Ao que parece, a aposta dos educadores na utilização das mídias situa-se mais nos procedimentos do que nas finalidades do ensino. A televisão e a mídia impressa são os meios mais estudados. Entretanto, os educadores têm apostado na utilização de mídias sonoras - que podem ser entendidas como as várias formas de registros sonoro-musicais, tais como videoclipes, CDS, LP, e rádio - no interior das instituições escolares. Estas questões são importantes, porque se referem à construção dos olhares sobre os processos educativos na contemporaneidade, e apresentam sinais de como os educadores têm concebido os dispositivos que se fazem presentes na vida os jovens.

Um primeiro olhar para a aproximação entre educação e mídias sonoras, propiciado via participação em discussões, formais ou informais, ocorridas na universidade ou em encontros, simpósios e congressos, nos permite inferir que a maior parte das produções de propostas para atuação com os jovens de periferia privilegia o uso de músicas mormente identificadas com o *Rap* e o *Funk*. Assim, a utilização desses estilos musicais é proposta como facilitadora de uma aproximação entre escola e juventude de periferia. Do mesmo modo, outras instituições têm se pautado nos mesmos pressupostos para a realização de trabalhos com os jovens das classes menos abastadas.

Nesse contexto, a “música do gueto” tem ganhado destaque nas formulações de políticas públicas destinadas a esse segmento. Entende-se que o *funk* e o *rap* são os estilos musicais mais ouvidos pela juventude de periferia. E, são estes os jovens que têm aparecido no cenário urbano brasileiro como segmento da população associada à exclusão e a violência. Dessa forma, as propostas de atuação partem de determinadas concepções acerca da “cultura juvenil” e do jovem de periferia. De modo que podemos considerar, que a visibilidade conferida a estes jovens nas mídias, e nos circuitos onde se discute projetos educativos para este segmento, a música aparece como um dispositivo inscrito nas formas de sociabilidade dos jovens. Mas a delimitação impressa na lógica “de um estilo ou outro” parece guardar o desejo de certa previsibilidade e controle deste dispositivo.

Se o *Rap* e o *Funk* estão presentes na maioria das propostas de utilização de músicas nas escolas que atendem esses jovens, da mesma maneira estão associados à idéia de marginalidade e delinqüência. Herschmann (2000) aponta esse processo de

identificação entre gosto musical e marginalidade no Rio de Janeiro após os arrastões de 1992. Momento em que *funkeiros* e ladrões passaram a ser percebidos, principalmente pelos veículos de comunicação, como sinônimos. Este processo de estigmatização ocorre também sobre os jovens que fazem parte do movimento *Hip Hop*, pois são constantemente vistos como marginais, ladrões e racistas. O fato é que este segmento, assim como o de *funkeiros*, percorre uma trajetória que oscila entre a exclusão e a inclusão, ora são taxados como vagabundos, vulgares e drogados, ora aparecem na mídia televisiva como artistas de grandes talentos (HERSCHMANN, 2000). Uma entrevista cedida pelo grupo de rap Racionais MC's mostra como os *rappers* sofrem constantes perseguições da polícia e ganham a desconfiança da opinião pública:

Se os racionais fizerem merda, a imprensa cai matando, se continuar humilde, a imprensa elogia. A imprensa precisa divulgar alguma coisa, é o papel dela. [...] quando o Titãs cantam “polícia para quem precisa” não acontece nada, mas se os racionais cantam uma letra parecida, rola polêmica, a polícia cai em cima

Verificamos que a identificação entre gosto musical e marginalidade se faz presente também entre os educadores. O depoimento desta aluna confirma a presença destes discursos no cotidiano escolar:

Teve uma época que tinha um professor substituto na sala, e eu curto tudo, sou *funkeira*, gosto de *rap*, *rock*, *pagode*, tudo. Então eu estava, eu sempre gostei de ficar no fundo, cantando sempre foi assim. Então este professor chegou, a gente estava cantando baixinho lá no fundo, ele veio brigar comigo. Ele falou que eu era maloqueira, que eu era viciada, que eu não fazia nada da vida. Começou a me xingar só porque eu estava cantando *rap*. Eu sou assim se você falar comigo eu falo também, se eu estiver conversando e eu tiver razão aí ninguém me segura, eu fui tentar explicar para ele que o *rap* é um movimento, que não são todos que só porque curte *rap* são maconheiros, que não é assim. Só porque eu estava com uma touca na cabeça, que era época de frio, ele veio falando para mim: você não presta porque você anda com maconheiros. Só porque eu curtia *rap*, só porque eu estava cantando.

A “juventude” é uma categoria heterogênea e complexa, no entanto, a população pobre e negra não se reconhece nos padrões culturais e estéticos que são veiculados e legitimados pela mídia. Para Oliveira (2001) são os jovens destes segmentos que experimentam mais significativamente a exclusão e suas implicações. De fato, ao excluir os jovens das classes populares das insígnias culturais mais valorizadas, a estética juvenil globalizada os coloca em um “sem lugar” no mercado de bens e signos. Somando-se a isso, os obstáculos de acesso ao reconhecimento social através da

educação e do trabalho em meio a uma onda jovem demográfica. (OLIVEIRA, 2001)

É bom lembrar que o exotismo das elites é tão complicado quanto o racismo, pois também pode ser considerada uma reação defensiva ao desassossego diante do que lhes é estranho. Logo, quando cultuam o funk pela erotização massiva, as elites podem estar reavivando a segregação social, ao invés de combatê-la. Isto porque as “minorias”, postas em evidência na onda funkeira, passam a ter o seu corpo desejado, mas não são reconhecidos como cidadãos. Não são alguém, mas alguma coisa, algo que vale no mercado sexual: são pênis, vaginas e bundas de uso coletivo. (OLIVEIRA, 2001, p.45).

Entretanto, simultaneamente a idéia de marginalidade e delinquência o rap e o funk são também associados à idéia de resistência dos jovens ao sistema social. Os estilos juvenis são caracterizados como dimensões importantes nas marcas de identificação dos jovens, e estas marcas são operadas num território simbólico perpassado por relações de poder que disputam os significados e os sentidos destas vivências. Tendo isso em vista, em que medida pode-se pensar que a resistência dos jovens de periferia ao sistema social está inscrita nestes estilos juvenis?

Se há um entrelaçamento entre estilo de vida e gosto musical pelo mercado, e se podemos identificar a mídia como uma das instâncias que produzem um sentido para esta identificação, e se esta identificação tem sido afirmada em diferentes domínios da sociedade, pode-se reconhecer neste jogo um processo de etiquetagem<sup>1</sup> sobre jovens que busca fixá-los em determinados lugares. Entretanto, a juventude, de forma geral, não é uma categoria homogênea, e os jovens de periferia têm suas diferenciações, e dentre estas, destacam-se as preferências musicais. Assim, é preciso atentar aos sentidos que esta fixidez produz, e verificarmos em que medida ela se faz presente na vida dos jovens de periferia. O fato é que além do *rap* e do *funk* os jovens afirmam que o pagode e o rock também fazem parte dos estilos adotados por eles. Isto pode ser evidenciado nas falas desses alunos:

- Tanto no São José, quanto no Jardim das Flores a maioria é *rapper* e pagodeiro. É difícil ter roqueiros por lá, então eles ameaçam porque são poucos.
- Porque têm uma coisa assim: se tem um grupo de roqueiros eles querem que você fique do lado deles. Eles acham que te ameaçando você vai mudar fazer o que eles fazem. É para ser mais um deles, mais ou menos isso.
- Eu acho também que não é só uma questão de querer convencer o outro. É uma questão de poder, quer ter mais poder que o outro. Acaba um agredindo o outro. Porque eu sou mais forte, eu sou um *rapper*, eu tenho o poder,

<sup>1</sup> José Machado Pais, no livro *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades* usa o termo etiquetagem para problematizar os discursos sobre os jovens.

porque eu sou o cara. Daí o roqueiro fala: mas a minha turma é maior. Parece que fica aquela disputa de poder.

Conforme os depoimentos dos alunos, a música está implicada nas marcas de identificação vivenciadas pelos jovens, ou seja, as preferências musicais podem ganhar visibilidade nas roupas, nas escolhas dos circuitos frequentados e define estilos de vida. A primeira vista, o estilo de vida se refere às formas de comportar-se, de vestir-se, de assumir determinadas posturas corporais, as atividades lúdicas, as interações práticas entre os jovens, o pertencimento e o jogo de rivalidade entre os grupos. A fala dos alunos por nós entrevistados evidencia esta questão:

- Se você for sexta no *shopping* só vê roqueiro, é raríssimo ter um *rapper* por lá. E aí sábado é o dia dos *rappers*. Se você falar assim para um roqueiro vamos no *shopping*, ele fala: não hoje só tem mano lá.
- Sexta é roqueiro, sábado é do *rapper* e domingo é eclético
- A maioria dos roqueiros usa maquiagem escura, homem ou mulher. *Rock* pesado usa roupa escura, cabeludo, unha grande. O *rapper* é mais solto, roupa larga.
- Shortão. Corrente, bonezinho para trás.
- É bandana.
- O roqueiro é mais fácil de identificar, fica tudo de preto. O *punk* é mais colorido, mais fácil de identificar.

Assim, os jovens apontam a música como fator importante nas marcas de identificações, e nas formas de sociabilidade por eles vivenciadas. Contudo, são poucas as pesquisas que investigam como a música está implicada nestes processos. E em que medida o entrelaçamento entre gosto musical e estilo de vida se faz presente no discurso dos jovens, e as maneiras como estas dinâmicas se fazem presentes no espaço escolar. São estas as questões compõem os pontos de partida deste estudo.

## Objetivos

- Analisar o significado dos estilos musicais na vida dos jovens de periferia;
- Analisar a relação entre a identificação com um estilo musical e o estilo de vida;
- Analisar por meio da concepção dos jovens como os códigos culturais associados às preferências musicais se fazem presentes nas escolas.



## **Procedimentos Metodológicos**

O estudo foi desenvolvido em duas escolas que atendem jovens de periferia. Realizamos uma identificação junto a Diretoria de Ensino de Limeira destas duas escolas. Essas unidades escolares recebem, em sua maioria, alunos provenientes de bairros de periferia, e apresentam altos índices de ocorrência de conflitos entre professores e alunos. De acordo com representantes da Diretoria de Ensino de Limeira, os conflitos que marcam o dia-a-dia destas escolas guardam relações com a origem sociocultural dos alunos, e essa afirmação também pôde ser verificada nos planos gestores de cada escola, e nas conversas informais com os educadores de cada instituição. A escolha foi pautada não só pela localização física das escolas, ou por uma grande incidência de matrículas de jovens moradores dos bairros periféricos, mas, sobretudo, pela visibilidade conferida às relações entre alunos e escola.

Neste estudo elas serão denominadas por escola **(A)** e escola **(B)**. As caracterizações foram feitas a partir de visitas às unidades, dos dados coletados durante nosso trabalho de campo, de conversas informais com professores das duas escolas e dos respectivos Planos Gestores.

### **Escola (A)**

A Escola **(A)** foi criada no final da década de 1970 e situa-se no Bairro Jardim Ipanema, município de Rio Claro, SP. Possui 11 salas de aula, sala de informática (em desuso), sala de leitura (em desuso), banheiros feminino e masculino, cozinha, sala de atendimento odontológico (em desuso), um pátio coberto, quadra descoberta e dependências administrativas.

Possui aproximadamente 900 alunos matriculados do 5º ano do ensino fundamental à 2ª série do ensino médio, distribuídos nos períodos da manhã e da tarde, a maioria deles reside nos bairros circunvizinhos à escola. Conforme os depoimentos de professores existem grupos de alunos que não frequentam parte do ano letivo por diferentes motivos, em geral, se concebe os fatores econômicos e sociais como as principais variáveis que influenciam os resultados educacionais.

A escola está localizada em uma área de periferia, com grande densidade demográfica, e baixos índices sócio-econômicos. Predominam na área as habitações de padrão popular e também conjuntos residenciais populares criados nas décadas de 80 e

90 pelo poder público. Apesar de possuir toda infra-estrutura básica, como água e luz, alguns bairros desta área não possuem pavimentação asfáltica. O padrão urbanístico é bastante precário contribuindo juntamente com os índices sócio econômicos para uma baixa qualidade de vida da população. (Plano Gestor)

Não existem áreas verdes e de lazer que possam satisfazer plenamente a população local. Na região são limitadas as atividades culturais (tais como teatro, cinema e museus), e práticas esportivas, e estas ocorrem em espaços públicos que possuem estruturas precárias, como campinhos de futebol ou áreas livres, na ausência de praças e parques recreativos. Outra característica comum às periferias das cidades dos países em desenvolvimento é a grande degradação ambiental ocasionada pelo descarte clandestino de resíduos sólidos (domésticos, industriais e até hospitalares), e a existência de bolsões de entulhos e lançamento de esgoto in natura nos corpos d'água. Isto também ocorre no bairro onde a escola está situada.

Os serviços públicos de saúde são oferecidos em Pronto Atendimento e uma Unidade Básica de Saúde à cerca de 3 km da escola, e é responsável pelo atendimento de aproximadamente 50.000 habitantes de Rio Claro. As atividades econômicas estão ligadas ao pequeno comércio para abastecimento da população local (farmácias, mercados, lojas de material de construção, papelarias, padarias, oficinas mecânicas, depósitos de gás e um grande número de bares). O setor de serviço informal também é representado principalmente por vendedores, cabeleireiras e manicures. Os empregados ligados ao setor formal são operários com faixa salarial predominantemente entre 2 a 4 salários mínimos. (Plano Gestor)

Segundo a Diretoria de Ensino de Limeira, os índices de violência são elevados e caracterizam uma das regiões mais violentas do município. O dia a dia da população está ligado à ação da polícia e ao tráfico de drogas. A população local conhece os pontos de tráfico, mas como ocorre em todas as áreas de grande violência, não há um discurso declarado sobre o problema. A necessidade do convívio social impõe a lei do silêncio e esta parece ser a realidade da população.

Conforme a fala de professores, neste contexto social a escola é a referência para muitos adolescentes que por força da lei, obrigatoriamente devem frequentar o ciclo básico até o final. Para quem vem, ou vê de fora, a escola é muito feia e causa uma impressão ruim porque seu prédio é escuro, as dependências são mal conservadas (paredes, carteiras, armários) e não há uma área de recreação bem equipada. Porém, se comparada ao entorno e à realidade na qual está inserida percebe-se que a escola é uma

continuidade de todo o sistema ali existente.

Não há um espaço apropriado para o desenvolvimento de atividades diversificadas para os alunos. Até mesmo para realizar reuniões existem dificuldades por falta de uma sala que possa ser utilizada no período das aulas. Além disso, o barulho nos corredores também atrapalha trabalhos que exijam maior concentração e silêncio.

Conforme os professores, os alunos trazem para a escola experiências de vida que estão muito ligadas ao contexto social descrito. Raramente freqüentam cinema, museus, e as atividades de lazer, muitas vezes, se restringem às existentes no bairro. Muitos alunos já tiveram experiências marcantes com a violência e são comuns os casos em que as famílias são apontadas como o foco do problema. Alguns alunos vão para a escola após um período de trabalho, seja no mercado informal ou nas atividades domésticas que são iniciadas bem cedo.

Na escola há adolescentes que já passaram pela FEBEM e que trazem consigo um histórico de vida marcado pela violência e opressão. Nos depoimentos dos jovens são constantes os casos de assassinato, de prisão, de tráfico e uso de drogas envolvendo membros da própria família. Isto pôde ser verificado no levantamento de dados realizado pelo *Projeto de Pesquisa e de formação de profissionais para atuar com a problemática da “violência de jovens”*. Apesar disso, conforme o relato da professora, parece que para os alunos a escola representa um local privilegiado de convívio social, um espaço para encontrar os amigos.

Os gestores dizem que existem grupos de alunos que impõem regras e ordens aos grupos mais tímidos, causam tumultos e brigas e impedem o trabalho docente. Segundo a equipe escolar há alunos que não param em sala de aula e andam pelos corredores da escola atrapalhando o andamento de todas as atividades da escola.

A escola é marcada por episódios de violência, que embora sejam externos á ela, penetram em seu interior. Assim, outra variável está ligada aos eventos de violência na região. Quando ocorre uma ação policial ou uma forma de violência (exemplos: o assassinato de dois guardas municipais em um Centro de Convivência, 2002; a prisão de traficantes conhecidos; prisão de parentes de alunos, etc.), toda a comunidade escolar fica conturbada e o trabalho pedagógico não se isenta desta instabilidade. (Depoimento de professores)

Quanto à ação policial também é comum a ocorrência dentro da instituição. Os policiais adentram no prédio para procurar foragidos que fazem da escola um local de refúgio durante as perseguições no bairro. Estando entre alunos no pátio da escola, estes

foragidos teoricamente estariam a salvo da ação policial. Porém, a polícia não limita sua ação e faz buscas na escola, algumas vezes com arma em punho efetuando prisões. (Depoimento de professores)

Também já ocorreram casos em que a polícia entrou na escola para dar “batida” em alunos que estavam envolvidos com crime. Embora seja um poder instituído a polícia não é respeitada por todos. Quando estão na escola, muitas vezes, são alvos de difamações, causando muito tumulto no ambiente escolar. (Depoimento de professores)

Apesar do quadro de conflitos e de muitas restrições do espaço físico e dos recursos materiais, não há grandes mudanças na equipe de profissionais que atuam na escola. A equipe de gestão é a mesma há pelo menos 4 anos e existe parte significativa do corpo docente que exerce suas funções ali há mais de 10 anos. Recentemente alguns profissionais saíram da escola por força de aposentadoria. É nesta escola que o estudo foi realizado.

### **Escola (B)**

Em 1963 foi construído em Rio Claro o prédio onde hoje está situada a escola B. Inicialmente no local foi instalado o Ginásio Vocacional de Rio Claro que funcionou até 1968. Uma das ferramentas que distinguia o Vocacional era a integração das disciplinas em torno de um problema ou de uma plataforma central. Os ginásios vocacionais deixaram de existir no início da fase mais violenta do regime militar, em dezembro de 1969, um ano após o AI-5<sup>2</sup>. A partir de 1970 passou a ser Ginásio Estadual, e em seguida instituiu-se EEPSG Escola de Primeiro e Segundo grau, e atualmente é escola de Ensino Médio.

A Escola (B) situa-se em um bairro de classe média, em frente ao Centro Cultural Roberto Palmari na Vila Operária, a aproximadamente um quilômetro e meio do centro da cidade e tem como vizinhos os bairros: Jardim Primavera, Jardim Portugal, Santana e São Judas Tadeu e também bairros de classe média.

A escola funciona em dois turnos, manhã e noite e atende hoje aproximadamente 780 adolescentes em Curso Regular do Ensino Médio. Os alunos são originários da própria cidade de Rio Claro, porém, não são moradores das imediações ou vizinhança da escola, a maioria provém de bairros afastados que ainda não possuem escola de ensino médio, tais como os bairros Nosso Teto, Progresso, Cervezão, Santa Maria,

---

<sup>2</sup> Folhaonline -23-07-2002-O velho vocacional ensina o novo

Jardim das Flores, Parque São Jorge, Parque São José, Jardim Azul, Boa Vista, Vila Olinda e Jardim Panorama, todos considerados bairros periféricos. (Plano de Gestão-Quadriênio 2004 a 2007).

A escola apresenta uma clientela estudantil com significativas dificuldades em relação à permanência e frequência às aulas. O nível sócio econômico da grande maioria dos alunos é baixo, e muitos frequentam a escola por imposição da família ou do emprego que passou a exigir o ensino médio. (Plano Gestor)

O ambiente físico da escola conta com uma área de terreno de 25.186 metros quadrados e uma área construída de 13.687 metros quadrados. Era considerada uma das maiores e mais bem equipadas escolas de Rio Claro e atendia uma grande quantidade de alunos, o que não corresponde mais aos dias atuais. Somente uma pequena parte da construção é utilizada pela escola, isto porque os muros são baixos, falta iluminação pelos extensos corredores que unem um bloco ao outro, e há abandono dos diversos pavilhões desativados devido à mudança na instituição que anteriormente atendia o Ensino Fundamental, Ensino Médio e Cursos Técnicos. (Depoimento da coordenação)

Segundo o Plano de Gestão, como a clientela é proveniente de bairros distantes e periféricos, existe a dificuldade de estabelecer vínculos afetivos com relação ao patrimônio público da escola. A Unidade Escolar tem uma aparência de abandono, com grades colocadas para que os alunos não fiquem andando pelos pavilhões desativados. Há pichações no prédio e no interior das salas de aula, feitas pelos próprios alunos, o que leva a uma imagem de desleixo, de abandono da escola.

Pelo aspecto e pelo histórico que foi adquirido com o tempo, as depredações, pichações, uso de drogas e até o assassinato de um aluno, levou a Escola (B) a ter uma imagem ruim, atrelada à violência. Mesmo apresentando uma melhora significativa com a diminuição das salas de aula, e com o funcionamento restrito em apenas dois turnos, a escola é marcada com o estigma da violência.

Segundo verificação feita em uma das escolas de Ensino Fundamental que está localizada a poucos quarteirões e que encaminha seus alunos para escola (B), existe resistência de familiares e alunos para que os mesmos frequentem o Ensino Médio nesta escola, mesmo que a localização seja de fácil acesso e próxima de suas residências. Muitos pais se revoltam por seus filhos terem que ser encaminhados para lá e tentam vagas em outras escolas. Muitos, até mesmo, se sacrificam para colocar seus filhos na escola particular por não verem com bons olhos a unidade escolar pesquisada. (Plano de Gestão).

A organização do espaço físico da escola dificulta a locomoção dos alunos nos intervalos das aulas, ficando os mesmos confinados nos corredores próximos às salas de aula, sendo proibido o acesso às quadras e outros espaços, que são bastante amplos. A justificativa para tal restrição é a de que o controle sobre os alunos fica difícil, tendo em vista a escassez de funcionários para acompanhá-los no imenso espaço externo que a escola possui.

No entanto, trata-se de uma escola tradicional da cidade, que foi referência em termos de ensino e de infra-estrutura física, nas décadas de 1960 e 1970. Nos dias atuais, pode-se observar o descuido com o prédio, janelas e vidros quebrados, paredes pichadas, salas de aula mal conservadas e grades em todas as janelas e portas da escola. Por fim, verifica-se que as duas escolas compõem o cenário problemático da educação básica do sistema público de ensino, sobretudo no que diz respeito ao sucateamento impresso a estas instituições.

Nessas escolas é que esse estudo foi feito, e em função dos objetivos propostos, realizamos um mapeamento dos estilos presentes nos universos musicais dos jovens nelas matriculados.

## **A trajetória para a aproximação dos estilos musicais preferidos pelos jovens**

A proposta inicial deste estudo era a de trabalhar com grupos focais constituídos por alunos destas escolas. A formação dos grupos tinha como pressuposto a idéia de que os jovens inscreviam-se em dinâmicas de pertencimento a um único estilo musical. Essa hipótese foi decorrente dos estudos bibliográficos sobre a temática, e também foi alimentada pelos discursos recorrentes nas diferentes instâncias sociais, e estava presente na fala de educadores que tínhamos contato. Para a formação dos grupos seria então necessário que identificássemos os alunos e as alunas pertencentes a cada um deles. Assim, pensamos inicialmente em solicitar da coordenação de cada escola a indicação de alguns alunos identificados com um estilo musical. Mas, presumimos que os educadores em suas indicações poderiam privilegiar o rap e o funk, visto serem estes os estilos notadamente mais identificados com os jovens de periferia, o que se contrapunha ao observado por nós nas pesquisas que realizamos sobre violência e escola. Nestes estudos, já havíamos observado nos depoimentos dos alunos a presença

de outros estilos musicais entre os jovens de periferia, conforme colocado na introdução.

Diante disso, e como uma tentativa de fugir de idéias pré-estabelecidas, elaboramos um questionário simples com o objetivo único de identificar quais eram os três estilos musicais mais assinalados, para então convidar alguns jovens pertencentes a cada um deles, para compor os grupos focais. Esse questionário solicitou o nome dos adolescentes, a série e a idade. E colocou uma única questão: Qual o estilo musical que você mais gosta? Assinale um deles entre as alternativas abaixo: Samba/Pagode (...) - Rap ( ) - Funk ( ) - Dance ( ) - Sertanejo ( ) - Rock ( ), Heavy Metal ( ) - Outros. Partíamos do pressuposto de que as respostas dos alunos estariam de acordo com as alternativas que disponibilizamos, pré-determinadas por nós. Iniciada a leitura destes questionários, nos surpreendemos, no entanto, com as respostas dadas pelos alunos. No lugar de simplesmente assinalar uma das alternativas possíveis, os alunos assinalavam várias alternativas e incluíam outras nem pensadas por nós, como gospel e forró, por exemplo. Nas respostas verificamos que não se tratava de *Qual* e sim de *Quais*, pois a maioria deles assinalou mais de uma alternativa.

A partir desta constatação e ainda presumindo uma possível formação de diferentes grupos focais, construímos um questionário mais pormenorizado, e solicitamos aos alunos que indicassem os estilos musicais preferidos e os estilos musicais de não afinidade. Este questionário foi aplicado a todas as turmas, do período matutino, dos 1º e 2º anos do ensino médio das duas escolas. O objetivo naquele momento foi realizar um mapeamento dos estilos musicais preferidos pelos jovens, identificar aqueles que eram percebidos por eles como compatíveis entre si e aqueles apontados como incompatíveis. Responderam este questionário 316 jovens com idades entre 14 e 19 anos. Sendo 102 alunos (as) da escola (A) ( 43 meninos e 59 meninas) e 214 alunos (as) da escola (B) (90 meninos e 124 meninas)<sup>3</sup>.

Os dados do questionário foram então analisados quantitativamente, mas tendo como referência à hipótese que norteava este trabalho, desde o seu início, ou seja, de que era possível identificar grupos de jovens com um ou mais estilo musical percebidos como compatíveis entre si, e incompatíveis frente a outros grupos de jovens. Supúnhamos ainda neste momento que haveria agrupamentos de estilos musicais que eram compatíveis e incompatíveis entre si. Assim, com a assessoria de um estatístico<sup>4</sup>, a

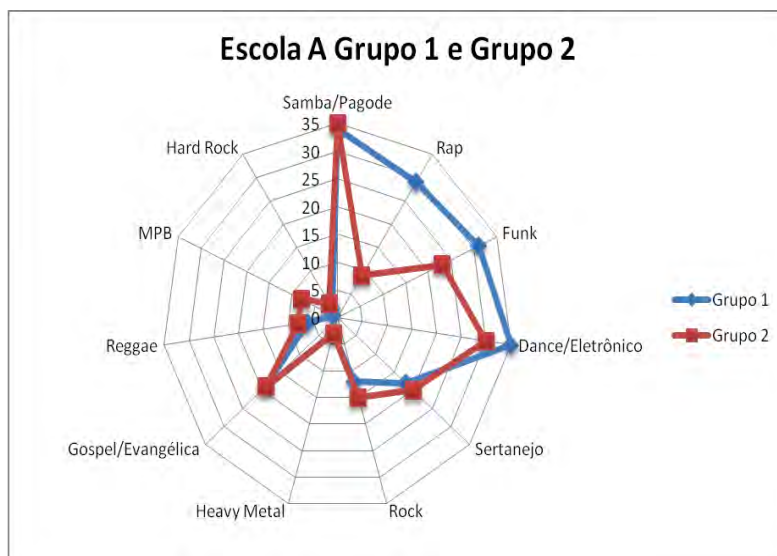
---

<sup>3</sup> Uma caracterização dos alunos a partir de uma análise quantitativa dos questionários está em anexo (1)

<sup>4</sup> As análises quantitativas foram realizadas com a assessoria de Renata Trevisan Brunelli, graduada e

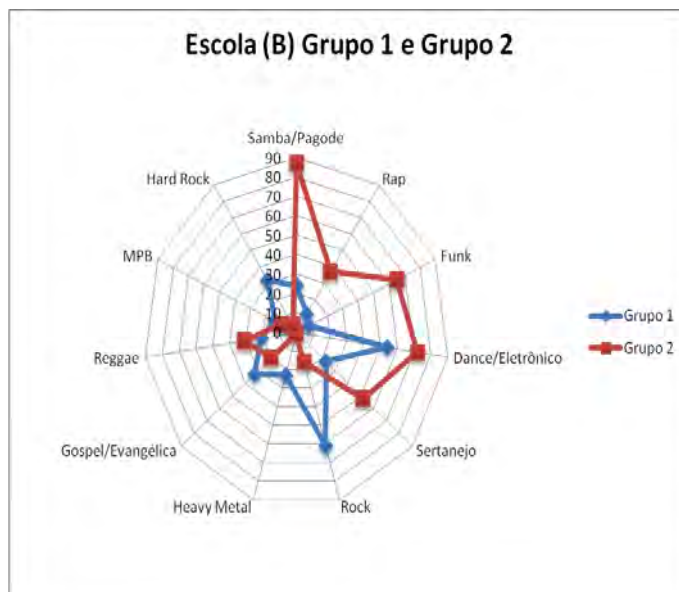
técnica empregada para análise das respostas foi cluster (agrupamentos), que busca classificar os indivíduos em grupos segundo algum critério de similaridade, e formar agrupamentos homogêneos internamente e heterogêneos entre si. Isto correspondia ao que esperávamos da análise das respostas dos jovens ao questionário: a possibilidade de identificação das similaridades e dissimilaridades de escolha e a conseqüente formação de grupos focais em cada escola. O pressuposto era o de que os estilos musicais, desdobrados em estilos de vida, seriam os eixos norteadores de grupos de pertença, conferindo a cada grupo uma homogeneidade. Para buscar estes grupos, delineou-se preliminarmente a formação de dois grandes agrupamentos em cada escola. E o resultado desta análise foi colocado em dois gráficos:

**Gráfico 1. distribuição cluster do Grupo 1 e Grupo 2 na Escola (A)**



Porém mais uma vez fomos surpreendidas pelas respostas – rap e funk se misturavam com samba/ pagode, gospel. E não era possível identificar grupos de estilos musicais que poderiam ser considerados incompatíveis entre si. O mesmo se verificou na escola B



**Gráfico 2. distribuição do Grupo 1 e Grupo 2 na Escola (B)**

As tabelas abaixo evidenciam a variedade de gêneros musicais adotados pelos alunos. A aproximação a essa multiplicidade, foi favorecida pela maneira como o mapeamento foi realizado. No questionário distribuído, a questão relativa aos gêneros musicais preferidos pelos (as) jovens, apresentou 11 possibilidades diferentes, e mais a opção de escreverem quaisquer outros gêneros musicais. Dessa maneira, os jovens puderam assinalar mais de 1 estilo em um único questionário. De modo que, a quantidade de respostas presentes neste estudo refere-se também a diversidade de estilos que um mesmo jovem afirmou gostar.

Assim sendo, os dados permitem a verificação, por meio dos estilos musicais, de algumas conexões entre os (as) jovens da pesquisa, e ao mesmo tempo, evidenciam algumas extrusões e intersecções presentes neste plano. Com isso, buscamos nos aproximar das identificações e contradições configuradas pelos jovens participante da pesquisa no que diz respeito às vivências musicais.

Na escola (A), do total do (as) 102 jovens participantes, obtivemos 363 respostas, sendo 222 respostas das 59 meninas, e 141 respostas dos 43 meninos para os estilos musicais que mais gostam. Entre os jovens do sexo masculino, destacaram-se três estilos: Dance/Eletrônico, Samba/Pagode e o Rap. Já entre as jovens, os estilos mais assinalados foram respectivamente o Samba/Pagode, Dance/Eletrônico e o Funk. Verifica-se, portanto, que parte expressiva dos (as) jovens dos dois sexos tem em

comum a preferência musical pelos dois primeiros estilos.

Embora não estejam no grupo das mais citadas, tanto entre as meninas quanto entre os meninos, há uma forte presença das músicas sertaneja e gospel, e esta última parece indicar uma filiação religiosa. Entre as jovens, estes dois gêneros musicais foram mais vezes assinalados do que o rap, que é o estilo musical recorrentemente identificado pela bibliografia da área com os jovens de periferia. E do mesmo modo, conforme mostra a tabela 1, verifica-se que o rock - gênero musical amplamente associado à juventude – situa-se em 7º lugar, sendo referenciado menos vezes do que as músicas sertaneja e gospel, tanto pelos meninos quanto pelas meninas.

**Tabela 1. Escola (A) Distribuição dos jovens por sexo e por estilos musicais que mais gostam**

Escola A						
Estilos musicais que mais gostam	F	%		Gêneros musicais que mais gostam	M	%
Samba/Pagode	42	71%		Dance Eletrônico	30	70%
Dance/Eletrônico	35	59%		Samba/pagode	27	63%
Funk	35	59%		Rap	20	47%
Gospel/Evangélica	27	46%		Funk	19	44%
Sertanejo	25	42%		Sertanejo	13	30%
Rap	18	31%		Gospel/Evangélica	11	26%
Rock	17	29%		Rock	10	23%
Reggae	9	15%		Reggae	5	12%
MPB	8	14%		Hard Rock	3	7%
Heavy Metal	4	7%		Heavy Metal	2	5%
Hard Rock	2	3%		MPB	1	2%

Ao analisarmos a população total dos jovens pesquisados na escola (A), podemos verificar que os estilos musicais mais vezes assinalados, foram o Dance/Eletrônico, o Samba/Pagode e o Funk. Entretanto, como mostra a tabela 2, neste novo quadro, as músicas Sertaneja, Gospel e Rap incidem de maneira idêntica, e instituem-se ao mesmo tempo, como o 4º estilo (s) musical (s) mais apontado pela população participante desta pesquisa. A tabela abaixo evidencia as preferências musicais:

Tabela 2. Escola (A) POP. Total Distribuição dos (as) jovens por estilos musicais que mais gostam

Escola A						
Gêneros Musicais que mais gostam	Respostas F	%	Respostas M	%	POP Total	%
Samba/pagode	42	71%	27	63%	69	68%
Dance Eletrônico	35	59%	30	70%	65	64%
Funk	35	59%	19	44%	54	53%
Sertanejo	25	42%	13	30%	38	37%
Gospel/Evangélica	27	46%	11	26%	38	37%
Rap	18	31%	20	47%	38	37%
Rock	17	29%	10	23%	27	26%
Reggae	9	15%	5	12%	14	14%
MPB	8	14%	1	2%	9	9%
Heavy Metal	4	7%	2	5%	6	6%
Hard Rock	2	3%	3	7%	5	5%

Na escola (B) a diversidade de estilos também apareceu. De modo que obtivemos 303 respostas advindas dos 90 meninos participantes da pesquisa, e 396 respostas das 124 meninas que responderam o questionário. Assim, conforme mostra a tabela seguinte, os três gêneros musicais mais assinalados pelos jovens do sexo masculino foram respectivamente o Dance/Eletrônico, o Samba/Pagode e o Rock. Os dois primeiros estilos também foram apontados como os preferidos entre as jovens. No entanto, a música sertaneja apareceu mais vezes assinalada do que o rock. O funk, por sua vez, não está situado no grupo dos estilos mais apontados, mas ocupa posições similares no que diz respeito ao favoritismo das meninas e dos meninos. Já entre as meninas, a música gospel é mais referenciada do que o rap, e este estilo entre os meninos aparece precedido da música sertaneja e da música gospel.

**Tabela 3. Escola (B) Distribuição dos (as) jovens por sexo e por estilos musicais que mais gostam**

<b>Escola B</b>						
<b>Gêneros musicais que mais gostam</b>	<b>F</b>	<b>%</b>		<b>Gêneros musicais que mais gostam</b>	<b>M</b>	<b>%</b>
<b>Dance/Eletrônico</b>	67	62%		<b>Dance Eletrônico</b>	59	56%
<b>Samba/Pagode</b>	66	61%		<b>Samba/pagode</b>	45	42%
<b>Sertanejo</b>	48	44%		<b>Rock</b>	36	34%
<b>Rock</b>	41	38%		<b>Funk</b>	34	32%
<b>Funk</b>	39	36%		<b>Rap</b>	29	27%
<b>Reggae</b>	37	34%		<b>Sertanejo</b>	27	25%
<b>Gospel/Evangélica</b>	35	32%		<b>Hard Rock</b>	18	17%
<b>Rap</b>	19	18%		<b>Gospel/Evangélica</b>	18	17%
<b>Hard Rock</b>	18	17%		<b>Reggae</b>	15	14%
<b>MPB</b>	17	16%		<b>Heavy Metal</b>	15	14%
<b>Heavy Metal</b>	9	8%		<b>MPB</b>	7	7%

Ao agruparmos o total de respostas sem nos ater a distribuições por sexo, verificamos que as posições dos estilos musicais que os jovens disseram mais gostar permanecem inalteradas (tabela 4). O Dance/Eletrônico é o estilo mais citado seguido do Samba/Pagode, e os gêneros Rock e Sertanejo aparecem em posições bem próximas. E devido às análises apresentadas na tabela anterior, sabemos que esta aproximação se refere às diferenças das vivências musicais entre meninos e meninas. Na população total, assim como na população feminina, há também uma maior incidência de identificações com a música funk e gospel do que com rap.

Tabela 4. Escola (B) POP Total Distribuição de jovens por estilos musicais que mais gostam

Escola B						
Gêneros que mais gostam	F	%	M	%	POP. Geral	%
Dance/Eletrônico	67	62%	59	56%	126	59%
Samba/Pagode	66	61%	45	42%	111	52%
Rock	41	38%	36	34%	77	36%
Sertanejo	48	44%	27	25%	75	35%
Funk	39	36%	34	32%	73	34%
Gospel/Evangélica	35	32%	18	17%	53	25%
Reggae	37	34%	15	14%	52	24%
Rap	19	18%	29	27%	48	22%
Hard Rock	18	17%	18	17%	36	17%
MPB	17	16%	7	7%	24	11%
Heavy Metal	9	8%	15	14%	24	11%

Como mostra a tabela 5, as análises feitas do agrupamento das populações pesquisadas das duas escolas, apontam que quando se tem em vista a população geral, os três estilos musicais mais assinalados são o Dance/Eletrônico, Samba/Pagode e o Funk.

Tabela 5. Distribuição de jovens da POP Geral por estilos musicais que mais gostam

População Geral Escola (A) e Escola (B)		
Estilo	Total	%
Dance Eletrônico	191	60%
Samba/Pagode	180	57%
Funk	127	40%
Sertanejo	113	36%
Rock	104	33%
Gospel/Evangélica	91	29%
Rap	86	27%
Reggae	66	21%
Hard Rock	41	13%
MPB	33	10%
Heavy Metal	30	9%

Todos estes dados, referentes às preferências musicais dos jovens das duas escolas evidenciam que as imagens formadas dependem também do posicionamento do observador. Assim, ao olharmos todos estes jovens como uma população total, e nos indagarmos sobre as músicas ali favoritas, notadamente emergirá uma seqüência ordenada de estilos musicais. Mas, na análise dos questionários individuais, e nas entrevistas realizadas com os alunos, verificamos que os estilos musicais se fazem presentes de maneira fractal nas vivências dos jovens. De tal modo que, somada as intersecções e movimentos dos próprios jovens, verifica-se que nas análises sobre os estilos juvenis, incide também o caleidoscópio dos (as) pesquisadores (as). O mesmo pode ser observado quando se tem em vista os estilos musicais que eles dizem não gostar.

O mapeamento foi feito de maneira idêntica àquela realizada com os estilos musicais que os (as) jovens mais gostam. A população total da escola (A), constituída por 102 adolescentes, ofereceu 587 respostas, e a porcentagem de jovens que assinalaram cada estilo musical está representada nas tabelas abaixo. Do mesmo modo, da população total da escola (B), obtivemos uma diversidade de respostas, pois de maneira semelhante aos jovens da escola (A), também assinalaram mais de um estilo musical.

**Tabela 6. Escola (A) Distribuição dos (as) jovens por sexo e por estilos musicais que não gostam**

Escola A						
Estilos musicais que não gostam	F	%		Estilos musicais que não gostam	M	%
Heavy Metal	32	54%		Heavy Metal	31	72%
Rock	31	53%		Hard Rock	24	56%
Hard Rock	27	46%		Rock	23	53%
Rap	24	41%		MPB	21	49%
MPB	23	39%		Reggae	16	37%
Reggae	23	39%		Gospel/Evangélica	15	35%
Sertanejo	15	25%		Sertanejo	13	30%
Funk	11	19%		Funk	13	30%
Gospel/Evangélica	9	15%		Rap	12	28%
Dance/Eletrônico	5	8%		Samba/pagode	9	21%
Samba/Pagode	4	7%		Dance/Eletrônico	2	5%

Muitos meninos e meninas da escola (A) afirmaram não gostar de heavy metal, de rock e de hard rock. Isto evidencia que entre estes jovens, as similitudes também ocorrem frente às expressões musicais com as quais não se identificam. O rap, por exemplo, gênero musical originário das periferias e, mormente identificado com a juventude pobre, parece não ter um lugar privilegiado no universo das adolescentes desta pesquisa. Esta verificação pode indicar certa continuidade do caráter masculino impresso na idéia de juventude, e à extensão deste imaginário para grande parte das expressões identificadas com esta etapa da vida.

No entanto, se não sublinharmos as diferenças entre meninos e meninas no que se refere aos estilos mais adotados, veremos na tabela 7, que a partilha em torno das expressões musicais que os jovens afirmam não gostar ainda prevalece. No entanto, outras imagens movem-se e configuram novo quadro. De tal modo que, o MPB e reggae aparecem mais vezes citados do que o rap, e prefiguram-se, assim, no campo de não identificação nas escolhas da população total.

**Tabela 7. Escola (A) POP Total Distribuição de jovens por estilos musicais que não gostam**

Escola A						
Estilos musicais que não gostam	F	%	M	%	Total A	%
Heavy Metal	32	54%	31	72%	63	62%
Rock	31	53%	23	53%	54	53%
Hard Rock	27	46%	24	56%	51	50%
MPB	23	39%	21	49%	44	43%
Reggae	23	39%	16	37%	39	38%
Rap	24	41%	12	28%	36	35%
Sertanejo	15	25%	13	30%	28	27%
Funk	11	19%	13	30%	24	24%
Gospel/Evangélica	9	15%	15	35%	24	24%
Samba/Pagode	4	7%	9	21%	13	13%
Dance Eletrônico	5	8%	2	5%	7	7%

A problemática acima apontada com o estilo musical rap também se faz presente na escola (B). Além disso, as adolescentes desta escola têm em comum com os (as) jovens da escola (A) a não identificação com os estilos musicais heavy metal e hard rock. Outro dado que nos pareceu relevante, é o fato de o rock estar no grupo dos três

estilos musicais com os quais os meninos mais se identificam na escola **(B)** (tabela 4) e, ao mesmo tempo, estar presente entre os três estilos musicais que os jovens menos gostam. Assim, se na tabela 4 este estilo musical foi escolhido por 34% dos adolescentes do sexo masculino da escola **(B)**, a tabela 8 mostra que ele foi assinalado por 44% dos meninos da mesma escola. E situação semelhante pode ser observada nos demais estilos musicais. Além disso, entre os estilos musicais que os jovens afirmaram não gostar, existem sobreposições que escapa a lógica de ranqueamentos. Observem, por exemplo, o que ocorre na tabela 8 com os estilos hard rock, heavy metal e o rap entre os jovens do sexo masculino.

**Tabela 8 Escola (B ) Distribuição dos (as) jovens por sexo e por estilos musicais que não gostam**

Escola B						
Estilos musicais que não gostam	F	%		Estilos musicais que não gostam	M	%
Heavy Metal	63	58%		Rock	47	44%
Rap	59	55%		Hard Rock	45	42%
Hard Rock	55	51%		Heavy Metal	44	42%
Funk	50	46%		Rap	44	42%
Rock	46	43%		MPB	38	36%
MPB	39	36%		Reggae	33	31%
Gospel/Evangélica	36	33%		Funk	32	30%
Sertanejo	30	28%		Samba/pagode	30	28%
Reggae	28	26%		Gospel/Evangélica	29	27%
Samba/Pagode	22	20%		Sertanejo	29	27%
Dance/Eletrônico	8	7%		Dance/Eletrônico	12	11%

Quando olhamos para a população total da escola **(B)** (tabela 9), podemos verificar que os três estilos mais assinalados pelos jovens foram o heavy metal, o rap e o hard rock. A presença do rap entre os estilos que esta população menos gosta, aponta, ao mesmo tempo, para as diferenças existentes entre os (as) jovens da escola (A), e os (as) jovens da escola (B).



**Tabela 9 Escola (B) POP Total Distribuição dos (as) jovens por estilos musicais que não gostam**

<b>Escola B</b>						
<b>Estilos musicais que não gostam</b>	<b>F</b>	<b>%</b>	<b>M</b>	<b>%</b>	<b>Total B</b>	<b>%</b>
<b>Heavy Metal</b>	63	58%	44	42%	107	50%
<b>Rap</b>	59	55%	44	42%	103	48%
<b>Hard Rock</b>	55	51%	45	42%	100	47%
<b>Rock</b>	46	43%	47	44%	93	43%
<b>Funk</b>	50	46%	32	30%	82	38%
<b>MPB</b>	39	36%	38	36%	77	36%
<b>Gospel/Evangélica</b>	36	33%	29	27%	65	30%
<b>Reggae</b>	28	26%	33	31%	61	29%
<b>Sertanejo</b>	30	28%	29	27%	59	28%
<b>Samba/Pagode</b>	22	20%	30	28%	52	24%
<b>Dance Eletrônico</b>	8	7%	12	11%	20	9%

A tabela a seguir, mostra as prefigurações dos estilos musicais mais apontados pelos (as) jovens quando se tem em vista a população geral deste estudo.

**Tabela 10. Distribuição de jovens da POP Geral por estilos musicais que não gostam**

<b>População Geral</b>		
<b>Escola (A) e Escola (B)</b>		
<b>Estilos musicais que menos gostam</b>	<b>Total Respostas</b>	<b>%</b>
<b>Heavy Metal</b>	170	54%
<b>Hard Rock</b>	151	48%
<b>Rock</b>	147	47%
<b>Rap</b>	139	44%
<b>MPB</b>	121	38%
<b>Funk</b>	106	34%
<b>Reggae</b>	100	32%
<b>Gospel/Evangélica</b>	89	28%
<b>Sertanejo</b>	87	28%
<b>Samba/pagode</b>	65	21%
<b>Dance Eletrônico</b>	27	9%

Por fim, ao focar as análises na população geral, nota-se a permanência do heavy metal e do hard rock como estilos musicais menos adotados pelos jovens. Do mesmo

modo, é possível sublinhar os estilos rap e o rock. Entretanto, estes últimos destacam-se mais pelas contradições e sobreposições, no que diz respeito aos apontamentos feitos pelos (as) jovens, do que pela permanência em um determinado lugar simbólico. Assim, a verificação de certas constâncias, tais como as que ocorreram neste estudo com samba/pagode e o dance por um lado, e o heavy metal e o hard rock por outro, só parece possível mediante a percepção das transfigurações que ocorrem, não só entre estes dois espaços, mas, também, por meio das identificações e rupturas operadas com eles.

Enfim, a análise quantitativa mostrou os estilos musicais preferidos pelos jovens, e aqueles de não afinidade. Apontou as diferenças e semelhanças entre os gostos musicais das meninas e meninos, e evidenciou a multiplicidade de estilos musicais presentes nas identificações dos alunos das duas escolas. E, sobretudo, indicou a impossibilidade de formar grupos homogêneos de identificação com os estilos musicais.

Deste modo optamos, em entrevistar individualmente jovens que assinalaram muitos estilos, e aqueles que marcaram apenas 1. Mas devido à grande quantidade de questionários marcados pela diversidade de estilos, priorizamos aqueles aparentemente mais contraditórios, e as entrevistas cessaram na medida em que observamos algumas marcas freqüentes nos depoimentos dos jovens. No total foram entrevistados 16 adolescentes<sup>5</sup>: 8 meninas e 8 meninos, sendo 4 meninas e 4 meninos da escola (A), e 4 meninas e 4 meninos da escola (B). Todas as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas<sup>6</sup>.

Procuramos nestas entrevistas entender o significado que tem para os jovens os estilos musicais que dizem preferir e analisar a percepção sobre os jovens identificados com os estilos musicais de não afinidade. E, frente à constatação da heterogeneidade das vivências musicais dos adolescentes pesquisados, e a multiplicidade de percepções sobre os estilos juvenis, procuramos investigar também os possíveis significados desta diversidade, e nos aproximar dos movimentos dos jovens nos diferentes universos musicais. E do mesmo modo, analisar o significado da música no discurso dos alunos.

As entrevistas consistem em uma metodologia que permite a coleta do discurso dos entrevistados sobre sua realidade (LÜDKE, 1998; CARVALHO, 1988; FILHO, 1994). De acordo com Triviños (1987), a entrevista semi-estruturada é um dos principais recursos que pode ser utilizado pelo entrevistador como técnica de coleta de

---

<sup>5</sup> Os estilos musicais assinalados pelos adolescentes entrevistados estão no capítulo 3

<sup>6</sup> O roteiro das entrevistas está em anexo (2)

informações:

Podemos entender por entrevista semi-estruturada, em geral, aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar da elaboração do conteúdo da pesquisa. Triviños (1987,p.146)

Para examinarmos os depoimentos dos entrevistados utilizamos a técnica análise de conteúdo, que consiste em um instrumento metodológico através do qual se busca entender o sentido de uma comunicação. Apoiando-nos nessa técnica de análise, buscamos a explicitação e sistematização dos conteúdos veiculados nos depoimentos dos entrevistados. Conforme Bardin (1985, p.42) a análise de conteúdo consiste em:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição de conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a interferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

Os temas básicos abordados na entrevista serviram como eixos norteadores da análise. Na primeira leitura dos depoimentos procuramos definir os indicadores para a orientação da interpretação dos dados coletados. Em cada entrevista procuramos identificar os temas e ênfases presentes nas falas dos entrevistados. As respostas foram classificadas e categorizadas em diferentes blocos temáticos definidos a partir do discurso dos participantes e da revisão bibliográfica da área. Foram identificadas as dimensões mais frequentes ou mais enfatizadas em cada um desses blocos temáticos, bem como as diferenças que puderam ser encontradas em cada um deles. Com isso buscamos verificar os significados tecidos nas vivências musicais, e os processos de visibilidade conferida a estes significados no espaço escolar, bem como os mecanismos de invisibilidade destes códigos e sinais que têm a música como importante elemento instituinte.

Este texto está organizado em 4 capítulos. O primeiro deles tem por objetivo apresentar uma discussão sobre o conceito de juventude e privilegia as construções teóricas formuladas por duas linhas: a linha geracional e a linha classista. Na segunda

parte do capítulo apresentaremos uma discussão sobre a problemática dos jovens quando situados em territórios periféricos. No segundo capítulo, dissertaremos sobre as relações que a música estabelece com as questões identitárias, território e cultura. Para isto está organizado em cinco partes. Na primeira parte dele (2.1), apresentaremos uma discussão sobre as relações de poder implicadas quando trazemos para o mesmo plano a idéia de cultura, identidade e território, e os possíveis desdobramentos para a construção dos estilos juvenis de periferia. Em seguida, no subitem (2.2), discutiremos os estilos musicais rap e funk, por estarem contidos em representações estereotipadas sobre os estilos musicais de jovens de periferia, e também por comporem as identificações dos jovens participantes desta pesquisa. Entretanto, a verificação de que os jovens movimentam-se por diferentes estilos musicais, e não estão fixados nos estilos acima citados, visto a evidente identificação com o samba/pagode e com o dance/eletrônico apresentaremos nos dois subitens seguintes (2.3) e (2.4), uma discussão sobre o samba/pagode, e sobre a música eletrônica tendo em vista as relações de poder implicadas na produção de significados e de sentidos que configuram estes estilos. E para finalizar este capítulo, apresentaremos uma discussão sobre a configuração dos estilos juvenis na contemporaneidade.

No capítulo 3, apresentaremos as análises dos depoimentos, para isso construímos três categorias: na primeira intitulada *3.1 Sobre os significados da música para os jovens*, buscamos analisar como os jovens significam as vivências musicais, e também analisamos a percepção dos jovens sobre os estilos de não identificação no subitem intitulado *3.1.1 Sobre os estilos musicais que os jovens não gostam*, e por último dissertamos sobre a presença da música nos espaços de lazer dos adolescentes entrevistados no subitem *3.1.2 Música, lazer e tempo livre*. Na segunda categoria denominada “*3.2 Estilos musicais e grupos de pertença*” buscamos analisar como a música se inscreve nas turmas de amigos “*3.2.1 A música e os laços de amizade*”, e as relações que os jovens estabelecem entre estilo musical e estilo de vida foram analisadas no subitem “*3.2.2 Estilos juvenis e estilos de vida*”. E na terceira e última categoria “*3.3 Os estilos musicais: territórios geracionais e classistas ou algo equivalente (Leila, aqui é pra mudar?)*”; buscamos avaliar as vivências musicais e as relações estabelecidas com os pais o subitem “*3.3.1 Os estilos musicais, os jovens e os pais*”, e por último analisamos como os estilos musicais se fazem presentes na escola no ultimo item “*3.3.2 Os estilos musicais, os jovens, os educadores e a escola*”. E Por fim, no capítulo 4, apresentaremos as considerações finais.

## 1. JUVENTUDE, JOVENS E PERIFERIA

Nesse capítulo apresentaremos uma discussão sobre a problemática conceitual implicada nos termos *juventude* e *periferia*. Na primeira unidade (1.1) pretende-se apresentar uma discussão sobre o conceito de juventude, para tanto, privilegia-se as construções teóricas formuladas por duas linhas: a linha geracional e a linha classista. Na segunda parte do capítulo apresenta-se uma discussão sobre a problemática dos jovens quando situados na periferia

### 1.1 Juventude(s): uma discussão sobre aspectos geracionais e classistas

A bibliografia acerca da juventude evidencia uma constante reflexão sobre a construção de conceitos e categorias para pensarmos os jovens na contemporaneidade e, sobretudo, questionam-se os desdobramentos dessas representações na vida cotidiana. Os estudos deparam-se com categorias que buscam, por um lado, empreender as múltiplas formas de ser e estar do sujeito concebido como jovem na vida social, traçando, portanto, entre as diversas formas de existir, pontos que elucidem similaridades, e por outro lado, buscam-se sublinhar e conceituar as diferenças sociais e culturais existentes entre eles.

A juventude tem sido considerada como uma categoria social que reúne sujeitos que compartilham a mesma fase de vida. Mas o que quer dizer compartilhar a mesma fase de vida? Será que podemos reunir em uma mesma categoria a multiplicidade de experiências vividas por esse sujeito que concebemos como “jovem”?

Tamanha é a pluralidade na maneira de existir da população jovem, que o termo adequado para empreender qualquer análise sobre este segmento deve vir sufixado também no plural: *juventudes*. Ao lado do reconhecimento da diversidade que impõem a letra “s” na expressão, reside à sobreposição entre aquilo que se concebe como fase de vida, e a vida propriamente dita dos sujeitos em questão. Nesse sentido, jovens (sujeitos) e juventude (fase de vida) aparecem muitas vezes como sinônimos. E para melhor compreendermos as implicações desses significados, Sposito (2005) faz uma

analogia com os estudos sobre a infância, e ressalta a diferença delimitada entre infância e criança e as importantes percepções daí advindas.

Essa mesma problemática se faz presente na idéia de adolescência. No Brasil, em termos cronológicos, o adolescente é definido pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) como pessoa com idade entre doze e dezoito anos. Embora haja delimitações etárias para definição de jovens e de adolescentes, na bibliografia da área, e mesmo na apresentação sobre os 18 anos completados pelo ECA em 2008, escrita pela presidente do Conselho Estadual dos Direitos da Criança e do Adolescente de São Paulo (CONDECA- SP), esses termos aparecem muitas vezes sobrepostos.

O conceito de juventude teve diferentes significados nos diversos períodos históricos e em determinadas sociedades, mas em nenhum momento essa fase da vida obedeceu a critérios rigorosamente biológicos. Os estudos de Ariés (1986) mostram que até o século XVIII, as idades não eram significadas de maneira a exprimir com exatidão o tempo de vida de um indivíduo. De tal maneira, que não havia uma concepção discriminatória entre etapas de vida significadas como infância, juventude e velhice, e a criança era concebida como um adulto em miniatura.

Nessa indeterminação, os jogos, as brincadeiras, o trabalho, os exercícios físicos e a preparação para as guerras eram atividades partilhadas sem a preocupação com a faixa etária. Essa delimitação começou a se fazer presente desde o século XIV, mas tornou-se hegemônica somente no final do século XVIII. A partir do século XVII, concomitantemente a descontinuidade entre o mundo privado e o público e a configuração da família nuclear, observa-se à produção sistematizada de uma mentalidade acerca da criança. Concebida em sua fragilidade, a criança passa a ser alvo de intervenções médicas, jurídicas e pedagógicas para o adequado alcance da adultez. (ARIÈS, 1986)

Nesse contexto a escola representa a institucionalização do afastamento entre o “mundo do adulto” e o “mundo da criança”. Se antes nos colégios dos clérigos, os sujeitos com diferentes idades eram instruídos sem quaisquer separações etárias, foi com o crescente direcionamento das crianças das classes abastadas a esses espaços que se tem o início do delineamento de uma organização escolar em classes etárias. Com a educação escolar, as crianças das famílias mais ricas tiveram postergado o ingresso no trabalho. (ARIÈS, 1986)

É a partir do século XVIII que a adolescência passa a ser concebida como etapa da vida diferente da criança e do adulto, pois se havia a maturação fisiológica e sexual, a

mesma era concebida em desalinho com a desejada maturação social. É nesse período de indefinição do lugar social, ou seja, da diferenciação do universo infantil e da postergação do trabalho e das demais atividades pertencente ao mundo adulto, que emergem os laços de sociabilidade considerados peculiares deste segmento. (ARIÈS,1986).

Com o advento da escolarização e a conseqüente postergação do trabalho tem-se a definição da infância e da juventude. Tais acepções delineiam a vida em etapas para além de uma construção cultural, mas, sobretudo, forma-se uma categoria inteligível e circunscrita em trâmites administrativos, jurídicos e institucionais. A noção de adolescência foi assim gradativamente sendo construída. No entanto, entre as classes descapitalizadas não havia a postergação da vida do trabalho e, além disso, as meninas de todas as classes sociais eram preparadas para a vida adulta fora da escola. (PERALVA, 1997; SALLES, 1998)

O que se verifica é que desde a antiguidade, passando pela Idade Média e no início da Idade Moderna, o segmento definido como juventude representou as classes sociais mais favorecidas. Assim, à categoria definida como juventude referia-se aos filhos da nobreza, dos senhores feudais e da burguesia. Além disso, com o fortalecimento do Estado Moderno o “serviço militar de caráter compulsório” cooperou para que o conceito de juventude adquirisse também um caráter particularmente masculino:

Afinal, durante um longo período, a escola, assim como o serviço militar, foi freqüentada apenas pelos homens, o que indica que a condição juvenil no período moderno foi primeiramente experimentada por eles e só depois pelas mulheres, a exemplo do que parece ter ocorrido na Idade Antiga e Média. (CORTI; SOUZA, 2004, p. 18)

Ao dissertar sobre a construção sociológica da juventude, Pais (1990) traz para o debate as diferentes teorias que a compõem agrupadas em duas principais correntes: a *geracional* e a *classista*. O quadro teórico apresentado pelo autor permite a reflexão sobre a localização da juventude no pensamento sociológico, ora afirmando-a como uma fase de vida, ora como inscrita em relações classistas.

Para a corrente geracional existe um quadro de valores configurado pela existência de diferentes culturas presentes em uma dada sociedade. Esse conjunto é permeado por relações de poder, vivificadas pelas culturas dominantes e dominadas. Nesse sentido, a juventude é pensada tendo em vista a continuidade dos valores

presentes nas relações intergeracionais. (PAIS, 1990)

Com o advento da escolarização para outros setores da população não só a burguesia e com o aumento do período escolar, a juventude passa a ser entendida como um amplo contingente social. Assim, a partir dos anos 1950 tem-se como foco a questão do conflito geracional. O desenvolvimento industrial é entendido como o contexto em que a idéia de cultura juvenil ganha seus primeiros contornos, pois, somada a questão da escolarização e a redução da jornada de trabalho, tem-se o desenvolvimento dos veículos de comunicação e da indústria cultural. Esse cenário é importante, porque a idéia de “cultura juvenil” configura-se a partir dos elementos dessa conjuntura, que contribuem para que no século XX os jovens ocupem lugar de consumidor, e também sejam significados como parâmetro estético para a sociedade. (ABRAMO, 1994; DAYRELL, 2005; SALLES, 1998)

O delineamento da “cultura juvenil” aponta para as diferenças intergeracionais e culmina na construção do conceito de *geração social*. Esse conceito abrange tanto indivíduos de uma determinada faixa etária, cabendo pequenas variações, quanto à concepção de que esses indivíduos partilham a percepção comum de constituírem um coletivo frente aos grupos de outras gerações. Diferenciando-se destes não só por questões etárias, mas também por fatores culturais e sociais. (PAIS, 1990).

Esses estudos cooperam para a definição da juventude como uma categoria social, e do mesmo modo, ressaltam a presença dos jovens no imaginário adulto: por um lado delimita-se a existência dos jovens em um presente, que parece apenas fazer sentido quando linearizado em um futuro alicerçado nos valores mormente identificados com o mundo adulto, e por outro lado, eleva-se uma concepção romantizada da juventude, elegendo-a como parâmetro existencial para toda a sociedade.

A exemplo dessas construções, Revilla (1996) salienta que as ciências sociais têm investigado o conceito de juventude tendo em vistas as relações tecidas com os adultos -e suas instituições- e com os diferentes grupos juvenis. Entretanto, na Espanha as pesquisas têm privilegiado os estudos sobre a juventude, numa ótica mais quantitativa do que qualitativa, onde se busca uma descrição da condição juvenil, atentado para a transição à vida adulta, objetivando, muitas vezes, a implementação de ações que garantam certa normatividade a essa transição.

As acepções de integração das novas gerações e as subseqüentes normatizações da ordem social trazem á tona à ótica do desvio. Tal constructo fundamentou-se, sobretudo, na razão *ordem social e socialização*, o desvio é assim categorizado em



objeto de estudo. Entende-se, portanto, que a representação social da juventude enquanto segmento ameaçador é anterior a visibilidade da delinquência e sua atribuição aos jovens nas últimas décadas. (PERALVA, 1997)

Nesse sentido, a questão etária é inscrita em óticas que definem a normalidade e a anormalidade para cada fase de vida. Assim, a adolescência é muitas vezes definida como um período de instabilidade e insegurança. (SALLES 2009; SPOSITO, 1997). E o “vir a ser está ordenado, hierarquizado e previsto”:

É inerente à concepção de desenvolvimento a idéia de que a criança e o adolescente se preparam para serem adultos. Ambos submetidos às ações das agências socializadoras que os preparam para atingirem a razão e a maturidade. Dessa forma, as etapas da vida se hierarquizam e o desenvolvimento adquire uma meta: tornar-se adulto, pois só o adulto sabe conduzir sua vida. (SALLES, p.40, 2009)

Nesse “via a ser” a juventude é concebida como um período de existência onde se procura a proximidade com o semelhante calcado em critérios de exterioridade, e ao que parece, essa premissa permite a configuração de uma aparente homogeneidade nos/dos grupos jovens. Por outro lado, o mundo adulto é apontado como aquele onde às relações monetárias são predominantes, e nesse sentido, a juventude é pensada como categoria ainda não totalmente inserida na “lógica do mercado de trabalho”. (NUNES, 2007)

Por sua vez, a corrente classista entende as expressões juvenis como produto de uma sociedade de classes. A homogeneidade proposta pela corrente geracional é colocada em questão na medida em que as diferenças sociais e culturais entre os jovens são afirmadas, e interpretadas como produtos das desigualdades estruturais de uma sociedade capitalista. (PAIS, 1990).

Bourdieu (1983) aponta que as “divisões entre as idades é arbitrária”, e em todas as sociedades tal definição ocorre em meio a relações de poder que buscam, em última instância, a demarcação dos espaços sociais. O autor salienta que as relações entre a idade biológica e a idade social são muito complexas:

[...] a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente. Seria preciso pelo menos analisar as diferenças entre as juventudes, ou, para encurtar, entre as duas juventudes. (BOURDIEU, 1983, p.2)

A demarcação dos espaços sociais se dá em meio a relações de poder emergentes

entre as diferentes gerações. Nesse sentido, atribui-se a uma determinada faixa etária um conjunto de representações que legitimam um determinado lugar na sociedade. Além disso, ao falar de duas juventudes autor se refere à classe operária e à burguesia, e salienta que as demais diferenciações se fazem no espaço existente entre esses dois pólos. E confere aqui significativa importância a escolarização. (BOURDIEU, 1983)

Pais (1990) reconhece que a construção de uma unidade social configurada por interesses comuns e sustentada pela idade é a expressão da manipulação citada por Bourdieu. E aponta que a construção sociológica da juventude ganha expressão na medida em que o segmento é localizado no bojo dos problemas sociais. Esse viés de pesquisa foi privilegiado nos anos 20 e 30 pela Escola de Chicago, as análises concentraram-se sobre os jovens dos bairros pobres que não frequentavam as escolas e outras instituições sociais. Partiu-se do suposto de que os jovens, principalmente os de baixa renda, ingressam no mundo do crime devido à socialização desenvolvida em ambiente de anomia, localizado, sobretudo na família e no bairro. A delinquência foi assim concebida como comportamento patológico que expressa às dificuldades dos jovens em adequarem-se aos padrões normativos da sociedade. (ABRAMO, 1994; DAYRELL 2005; HERSHEMANN, 1998)

A partir de 1960 o *Center for the Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham formula a idéia de subcultura. Esse conceito traz em sua gênese a questão da classe social, nessa perspectiva, a identidade social dos jovens é construída em contraponto da cultura dominante. Num gesto de resistência, as expressões culturais buscam fazer frente ao “controle cultural” exercido pelas classes dominantes. Essas respostas, concebidas como expressões autônomas dos jovens engajados na crítica ao sistema cultural dominante, se dão por meio de elementos materiais/simbólicos “providos pelo mercado e pela indústria cultural”. (DAYRELL, 2005, p.35)

Assim, as vestimentas, os estilos de vida e os circuitos frequentados pelos jovens são entendidos como produtos diretos das condições econômicas em que vivem, sendo muitas vezes, interpretados como símbolos de pertença há uma determinada classe social. Do mesmo modo, esses símbolos representam a resistência frente às articulações ideológicas presentes no jogo de disputa de poder operante nas sociedades capitalistas. (PAIS, 1990)

É nesse jogo de poder que Bourdieu (1983) situa a importância da escolarização, pois, conforme o autor o sistema escolar opera na manutenção dos privilégios da classe social dominante, e também desencadeia conflitos localizados na relação geracional. A

expansão da escolarização é assim paradoxal, pois, de um lado ela significa a desvalorização de determinados títulos, e de outro esses mesmos títulos se instituem na diferenciação entre os jovens e os velhos. De tal modo que, se a definição de juventude ao inscrever nesse conceito uma multiplicidade de experiência, expressa à arbitrariedade de um termo limitado na dimensão biológica, por outro lado, é na relação com as intuições sociais, e especialmente com a escola, que os jovens são situados em termos geracionais:

[...] quando os filhos das classes populares não estavam no sistema, o sistema não era o mesmo. Há a desvalorização pelo simples efeito da inflação e, ao mesmo tempo, também pelo fato de se modificar a "qualidade social" dos detentores dos títulos. Os efeitos da inflação escolar são mais complicados do que se costuma dizer: devido ao fato de que os títulos sempre valem o que valem seus detentores [...] *mas*, pode-se encontrar, lado a lado, no mesmo escritório, jovens com o segundo ciclo ou mesmo universitários formados, recém saídos do sistema escolar, e pessoas de cinquenta a sessenta anos, que há uns trinta anos começaram apenas com o diploma de conclusão do primeiro grau, mas numa época em que esse diploma era ainda um título relativamente raro, e que, por autodidatismo ou antigüidade, chegaram a posições de quadros que atualmente só são acessíveis a pessoas com o segundo ciclo completo. Nesse caso, não são jovens e velhos que se opõem, mas praticamente dois estados do sistema escolar, dois estados de raridade diferencial dos títulos e esta oposição objetiva se retraduz nas lutas de classificação: não podendo dizer que são chefes porque são antigos, os velhos invocarão a experiência associada à antigüidade, enquanto os jovens invocarão a competência garantida pelos títulos.[...] É assim que em muitos casos, os conflitos vividos como conflitos de gerações serão realizados, de fato, através de pessoas ou de grupos etários constituídos a partir de diferentes relações com o sistema escolar. (BOURDIEU, 1983, p.5-9)

A definição da juventude na sociedade atual passa por dificuldades de várias ordens, a considerar que delimitá-la como uma fase de transição implica em desconsiderar que todas as etapas da vida também são transitórias. Além disso, pensar o jovem como aquele “que ainda não é”, como aquele que está em constante preparação para o futuro é ignorar o sentido e as ações de sua vida presente, tanto para a sociedade quanto para ele próprio. Podemos afirmar, então, que a característica mais proeminente da juventude é sua própria complexidade.

Nota-se a problemática da definição da categoria juventude. Se por um lado, afirma-se uma dimensão comum ao segmento juvenil, quando se tem vista a questão geracional, por outro lado, esse *ethos* demarca também as diferentes possibilidades de vida social entre os indivíduos desse segmento (PAIS, 1990). Verifica-se, portanto, que a juventude, concebida como categoria sociológica, ou enquanto representação social vinculada ao senso comum é uma construção histórica e cultural, e por isso mesmo,

instituída em meio a relações de poder que permeiam os significados e os sentidos das ações destinadas aos jovens.

No Brasil, a condição juvenil passou a fazer parte dos estudos acadêmicos a partir da década de 1960. Nessas circunstâncias a juventude era interpretada como um segmento questionador, capaz de provocar rupturas e inovações na sociedade. Mas é importante ressaltar que o que se entendia por movimentos juvenis consistia fundamentalmente nas atividades exercidas pelos jovens das classes médias e altas. Este cenário começou a mudar<sup>7</sup> a partir dos anos 1980 e 1990.

Tendo em vista o papel das representações ideológicas na construção social da juventude, Pais (1990) analisa como o problema social da juventude é transformado em problema sociológico:

A juventude é um mito ou quase mito que os próprios *media* ajudam a difundir e as notícias que estes veiculam a propósito da cultura juvenil ou de aspectos fragmentados dessa cultura (manifestações, modas, delinquência, etc.) encontram-se afectadas pela forma como tal cultura é socialmente definida. As condutas «homogêneas» dos jovens acabarão, então, por ser *heterónimas*, na exacta medida em que são sugeridas pelos *mass media*, pelos discursos políticos e por intervenções administrativas de várias ordens. A própria sociologia participa, por vezes, nesta construção heterônima ao enfatizar as representações de senso comum que predominam sobre a juventude. (PAIS, 1990, p.144)

Para Pais (1990) o desafio é desmitificar a representação social do senso comum que a configuraria como segmento homogêneo. Entretanto, argumenta que essa desconstrução culminará em uma realidade sociologicamente construída, que paradoxalmente, poderá abranger em uma única palavra a multiplicidade de experiências vivenciadas pelos jovens.

De fato há uma tendência de homogeneização dos discursos sobre os jovens, e o reconhecimento da diversidade traz para o debate as múltiplas variáveis que prefiguram as relações identitárias do segmento juvenil, e suas implicações nos contextos institucionais, assim como as visibilidades conferidas á categoria. Por outro lado, muitos discursos têm contribuído para tecer uma rigidez nas localidades ocupadas/atribuídas aos jovens. (ABRAMO, 2009; HERSCHMANN, 2000; OLIVEIRA, 2001; PAIS, 1990)

Em outras palavras, a juventude – seja aquela dos anos 60, ou os grupos de jovens presentes na contemporaneidade – tem sido entendida, muitas vezes, como segmento assujeitado ao meio social em que vive. Portanto, com pouca ou nenhuma

---

<sup>7</sup> Discutiremos sobre as mudanças ocorridas neste período no capítulo 2

possibilidade de intervenções na concretude de seu contexto, e por isso mesmo, passível de interdições, a fim de garantir aos jovens a proteção frente ao mundo adulto e perante a ele mesmo. (ABRAMO, 2009)

Entretanto, enquanto categoria de análise observa-se uma afirmação das diferenças existentes no interior do que é posto como segmento juvenil. De tal modo, que a socialização do jovem é entendida como construção de um contexto sociocultural específico, imprimindo no indivíduo um capital cultural. A raça e o gênero são considerados “categorias pragmáticas” que estão implicadas nas relações de poder e dominação. (HERSCHMANN, 2000; OLIVEIRA, 2001; PINHO 2007).

Nessa perspectiva, define-se também que a situação juvenil é caracterizada em ambiente urbano hierarquizado, e salientam-se os conflitos e integrações mediados por símbolos que vão significando a maneira de ser jovem e de habitar esse espaço. (DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2000; NUNES, 2007; PINHO 2007). Ao passo que o conceito de juventude enquanto categoria homogênea é questionado, verifica-se nas produções o apontamento da pluralidade cultural para pensar a constituição do segmento juvenil. Assim, a partilha de determinados significados nos diferentes grupos de jovens situa-se nas territorialidades habitadas pelas diferentes coletividades, e nesse sentido, as categorias pragmáticas são pensadas como parte dessas significações.

Os estudos sobre as culturas juvenis apontam as interseções entre as questões de caráter mais antropológico e aquelas mais relacionadas à estética. No primeiro recorte as questões de gênero, raça e renda aparecem como categorias para delinear a situação dos jovens. No que tange as questões estéticas disserta-se sobre as preferências musicais, os circuitos freqüentados e as vestimentas. (ABRAMOVAY, 2009; DAYRIELL, 2005; PERALVA, 1997; SÁNCHEZ-JANKOWSK, 2007)

De tal modo que a questão da integração social, os processos de escolarização, o uso do tempo livre, a disponibilidade de lazer e consumo trazem para o debate as relações étnico-raciais, de gênero e condição econômica, pois essas são categorias intimamente relacionadas com as posições sociais nas quais os indivíduos são localizados. (ABRAMO 2009; HADDAD, 2002)

No que tange a questão do gênero feminino, as análises privilegiam o estudo da sexualidade, da maternidade e as conseqüências dessa trama para o processo de escolarização das jovens de periferia, conferindo pouca ênfase à participação das jovens nas denominadas “culturas juvenis”, e nos espaços públicos. A escolaridade é apontada na sua relação com as vivências culturais e de lazer dos jovens, e sublinham-se que as

possibilidades para tais vivências também têm como variável a questão de gênero, pois o direito ao lazer e ao tempo livre tem sido demarcado como atributo masculino. (WELLER, 2005)

Nota-se, o enredamento conceitual da categoria juventude, e a complexidade também reside na maneira como é pensada a inserção dos jovens na vida social. Assim, a análise sócio-demográfica apesar de localizar a juventude em uma faixa etária, traz a diversidade como inerente ao segmento. Tal constructo põe em xeque a definição de juventude como apenas uma fase de vida, e afirma a multiplicidade de situações que configuram os jogos identitários dos jovens, frisando que os significados tecidos pelos jovens não se restringem as questões de classe.

Todavia, mesmo tendo em vista a complexidade da questão da juventude, faz-se necessário algumas definições para tornar possível o trabalho de pesquisa. Um critério inicial pode situar-se no âmbito da demografia da população jovem. Os dados demográficos apontam que esse segmento tem em comum a faixa etária, ou seja, são indivíduos entre 15 e 24 anos de idade. Mais recentemente a UNESCO têm incorporado ao segmento a faixa etária de 25 a 29 anos. (SPOSITO,1997)

Entretanto, cabe frisar que esses dados são significados socialmente, pois tal definição leva em conta tanto à maturação biológica dos seres, quanto à inscrição na cultura dessa maturação. Ou seja, os processos de mudanças da infância para juventude, e dessa para a vida adulta não se dão apenas na dimensão biológica, mas, sobretudo, em termos de significações desses processos.

Tal constatação ressalta não apenas os limites encontrados quando abarcamos uma multiplicidade de experiências em um único conjunto. Mas evidencia também os pressupostos que configuram a juventude enquanto realidade social. Sposito (1997) elucida essa questão:

[...] para o conjunto da sociedade brasileira, a tendência maior é a de antecipação do início da vida juvenil para antes dos 15 anos, na medida em que certas características de autonomia e inserção em atividades no mundo do trabalho - típicas do momento definido como de transição da situação de dependência da criança para a autonomia completa do adulto - tornam-se o horizonte imediato para grande parcela dos setores empobrecidos. (SPOSITO, 1997, p.39)

Assim, a inscrição na cultura de uma faixa etária em comum apresenta também as diferenciações. Os estilos de vida, a transição para a vida adulta e os processos de escolarização passam a ser entendidos não como uma totalidade homogênea, ao contrário, pois aparecem localizados de acordo com os grupos sociais de

origem/atribuídos aos jovens.

Por fim, a expressão “jovens de periferia”, como aclarado na Introdução, ao intitular este estudo abordará há um só tempo as dimensões etárias e classistas. Entretanto, a referência à periferia nesta pesquisa designa menos um espaço geográfico propriamente dito, e busca, sobretudo, situar as análises nos modos de inserção socioeconômica e cultural dos jovens que “habitam territórios” marcados pela pobreza e violência.

## 1.2 Jovens e Periferia

A reflexão sobre os jovens de periferia aponta para a questão da espacialidade urbana, temática esta que suscita uma multiplicidade de questões: os problemas relacionados à segregação socioterritorial, à marginalidade e à exclusão social são constantemente levantados nas leituras sobre as relações tecidas na cidade. Argumenta-se que diferentemente do que supunham os otimistas nos avanços das tecnologias, e na subsequente reorganização na vida urbana, observam-se hoje cidades muito diferentes daquelas presentes num imaginário que vislumbrava a hegemonia de padrões habitacionais com sofisticados aparatos tecnológicos. (BALTRUSIS; D'OTTAVIANO, 2009).

Ao circularmos pelas periferias das cidades – e também no bairro onde se localiza a escola 2 desse estudo -, pudemos observar uma paisagem que nos lembra um mosaico composto por excessos e ausências. As ruas permanecem cheias de crianças, há sempre muitos bares, muitas pequenas casas e barracos, e muitas casas em um mesmo quintal e diversas igrejas. Em contrapartida, são poucos os postos de saúde e unidades escolares, e em geral, os prédios dispostos a esses serviços são mal conservados e têm um cotidiano marcado por conflitos<sup>8</sup>.

Na atualidade, verifica-se o crescimento de espaços marcados por moradias precárias: são casas de madeira, tijolos amontoados e blocos nus. E ao mesmo tempo, tem-se uma crescente condominização. Por outro lado, argumenta-se que essas apropriações sócio-territoriais se apresentam de modo cada vez mais fractal, apontando para uma crescente fragmentação do espaço urbano, e questiona-se a idéia da cidade bipartida entre *periferia* e *centro* como espaços homogêneos. No entanto, mesmo considerando esta crescente heterogeneidade socioterritorial, é inegável a visibilidade da

---

<sup>8</sup> A caracterização da escola 2 apresenta de maneira mais detalhada as características do bairro onde a escola está situada

segregação, e a existência de representações de periculosidade das populações pobres, sobretudo, dos jovens identificados com a periferia. (BALTRUSIS; D'OTTAVIANO, 2009; OLIVEIRA, 2001).

São comuns os discursos que apontam os moradores da periferia como perigosos, vagabundos, sujos e incompetentes. Subjaz a estas construções a idéia de periculosidade e criminalização da pobreza. Essas produções discursivas ocorrem de forma mais perversa quando este olhar está voltado para os jovens, pois este segmento aparece como produto oriundo da degradação social identificada com esses territórios.

Nas regiões rurais da França já no século XIV, os “trabalhadores sem trabalho” eram visto como segmento perigoso e disseminador da desordem, a partir desse imaginário instituem-se um quadro de “caça aos vagabundos” que prevaleceu por mais de quatro séculos. As políticas de erradicação da vagabundagem estabeleceram medidas de repressão que perduraram até 25 anos antes da revolução francesa. Entretanto, as análises recentes evidenciam que se tratava, sobretudo, de grupos que buscavam sustento em uma sociedade que não oferecia espaço para a inserção de todos. (CASTEL, 2008)

Com o advento da industrialização, o proletário entra em cena. Vivendo sob condições de extrema pobreza e concebidos pela classe dominante como segmento de pouca cultura, suas reivindicações apareciam nos jornais das épocas como verdadeiros motins. Entretanto, diferentemente dos vagabundos do antigo regime, instaura-se além das repressões, medidas de integração e assimilação da classe operária:

Para os proletários, como para os vagabundos, a estigmatização moral, que no limite culmina em repressão, desloca sobre estas populações qualificadas de “associais” o conjunto da questão social e a maneira de enfrentá-la. Reprimir eficazmente os vagabundos, moralizar os proletários ou, se continuam refratários, constrangê-los para acalmá-los, permitiria restaurar a paz civil e harmonia social sem precisar mexer nos desequilíbrios estruturais que produzem “trabalhadores sem trabalho”, ou trabalhadores submetidos a condições tais que degradam em vez de assegurar-lhes a independência econômica e social. (CASTEL, 2008, p.70)

Na França do final do século XIX e início do século XX, as políticas que incidiam sobre os vagabundos, delinqüentes, crianças e jovens moradores de rua, consistiam em educá-los para o trabalho. As famílias “moralmente insuficientes” eram submetidas a intervenções de especialistas, que através da ótica médica e jurídica poderiam desprovê-las do pátrio poder. Prescreviam-se uma série de procedimentos para a normatização das condutas das famílias, tendo como objetivo a adequada



integração das novas gerações na sociedade e o controle da delinquência, que era entendida como produto de relações moralmente degradantes das populações pobres. (DONZELOT In SALLES, 2009).

No Brasil, a reflexão acerca da história das representações preconceituosas e suas políticas, que ainda hoje se fazem presentes, apontam para essa mesma época, e trazem uma análise acerca do discurso de dois autores importantes: Nina Rodrigues e Artur Ramos. Nina Rodrigues foi o pioneiro nos estudos sobre a população negra no Brasil, e teve grande influência na formação do pensamento racial brasileiro, já que era o representante nacional do discurso evolucionista e racista produzidos na Europa do final do século XIX, o qual postulava a inferioridade da raça negra e dos mestiços, atribuindo elementos do caráter, da inteligência e da sanidade mental à composição racial do sujeito e de seu grupo. (ABREU, 2000)

Sobre as explicações de Nina Rodrigues da má conduta e criminalidade como atributo racial dos negros, Abreu (2000) traz citações do capítulo IX do livro “Africanos no Brasil” (1906), no qual o autor narra histórias de violência doméstica contra as crianças e as explica pelas crenças religiosas e pelo “estado de evolução jurídica” dessa população. No livro “As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal”, o autor afirma que esse tipo de criminalidade deve ser considerado étnico, pois é moralmente justificado por conceitos presentes nas sociedades africanas. Abreu (2000) aponta que atuação de Nina Rodrigues se dava nos anos posteriores imediatos a Abolição, junto a psiquiatras e juristas da época. Desse modo, buscou comprovar cientificamente que os negros eram propensos à criminalidade, às doenças mentais e ao fracasso escolar.

A questão da hereditariedade foi tratada como fator determinante para a criminalidade, e isso reorientou o racismo presente na instituição policial e seus mecanismos de repressão. Dessa maneira, a violência policial e as prisões conferidas aos “menores” se fundamentavam pela idéia de que o momento da puberdade é quando a hereditariedade se revela, determinado como período de alta periculosidade. Essa etapa da vida também determinava as capacidades intelectuais, fator que igualmente reorientou o racismo presente nas instituições de ensino. Para Nina Rodrigues até os 12 anos, crianças da “raça inferior” e crianças da “raça superior” ainda mantinham níveis de capacidades equivalentes. Quando chegavam à puberdade havia uma interrupção no desenvolvimento intelectual das crianças negras, enquanto que as crianças brancas, pela sua hereditariedade, alcançavam níveis intelectuais mais elevados. (ABREU, 2000).

Já Artur Ramos, discípulo de Nina Rodrigues - ainda no contexto da pós-abolição, porém, atento aos movimento de busca da “Identidade Nacional” e da formulação do “mito da democracia racial” - traz ressalvas acerca das teorias do seu Mestre. Afirma, em seu livro intitulado “A Criança Problema, a higiene mental na Escola Primária” (1939), que não só negros e mestiços, mas os adultos que viviam nos cortiços e morros de forma geral eram os responsáveis pelos problemas de conduta e mau desempenho de suas proles. E defende a idéia de que o termo “criança anormal” faz referência aos desvios neuro-psíquicos e, portanto, não cabe para definir as crianças vítimas do meio social e familiar. Á estas convinha à denominação “crianças problemas”, as quais constituíam a maior parte do público atendido pelo Serviço de Higiene Mental – uma linha de estudos que se ocupava da prestação de auxílio aos alienados, mendigos e da prevenção de doenças mentais. (ABREU, 2000)

No final do século XIX e início do século XX as crianças e jovens moradores de rua eram apontados como os responsáveis pela crescente criminalidade e pela vagabundagem. Do mesmo modo, os moradores dos subúrbios eram tidos como propulsores da degradação social, pois, entendia-se que a inscrição em contextos econômica e moralmente desestabilizados, cooperava para o ingresso das proles no mundo do crime. (DONZELOT In SALLES 2009)

Nos registros provenientes da atuação de Artur Ramos na “Seção de Ortofrenia e Higiene Mental no Instituto de Pesquisas Educacionais da cidade do Rio de Janeiro” aparecem observações sobre as condições de vida de crianças “brancas, pardas e negras” residentes em morros ou cortiços e estudantes de algumas escolas públicas cidade do Rio de Janeiro da década de 30. A partir das quais diagnostica que os “problemas da criança” na escola, como indisciplina, desatenção, irregularidade e criminalidade, e da delinqüência dos jovens eram causados pelo desajustamento familiar. Crianças e jovens pobres, independente da cor ou raça, que viviam em ambientes inadequados com más condições de higiene, desprovidas de “carinho” e “apoio moral”, vítimas constante de violência das famílias e bairro de origem, estabeleceriam relações de igual qualidade no seio da sociedade. (ABREU, 2000)

Abreu (2000) salienta que Artur Ramos, apesar de refutar a idéia de inferioridade e incivilidade natural dos negros, manteve a postura evolucionista ao estender a idéia de “raças inferiores” para *classes inferiores*. Ele afirmava que as “classes pobres” eram portadoras de uma mentalidade primitiva e validava essa afirmação citando aspectos da religiosidade praticada por esse grupo. Dessa forma

defendia a necessidade da área de higiene mental expandir os estudos da psicologia e psiquiatria para a área da psicologia cultural, sociologia e antropologia cultural. Assim, reiterava que o primitivismo mental era um atributo não racial e sim psicológico, moldado por fatores culturais da socialização. Nesta perspectiva, no contexto das discussões acerca da Escola Nova, a possibilidade de reversão do “atraso cultural” no Brasil só seria possível por meio da educação.

A política do confinamento dos indivíduos às instituições disciplinares como igreja, internatos e escola, representou a um só tempo à proteção dos jovens e das crianças dos perigos da cidade, e a proteção das cidades contra os jovens e crianças de famílias pobres. O Estado instituiu medidas de encarceramento desses jovens a fim de garantir a segurança pública, tornando a questão social da pobreza em questão de polícia. (SALLES, 2009). Assim, no contexto da industrialização e do precedente desenvolvimentismo, as políticas de confinamento e de segregação, também se configuraram em ordenações espaços-territoriais de afastamento das classes primitivas e perigosas para as margens da cidade.

Um texto de Anibal Quijano, apresentado na Comissão Econômica para a América Latina e Caribe em 1966, traz indícios de como as regiões marcadas pela pobreza foram inscritas na urbanidade. Para tanto, Anibal mostra como a concepção de marginalidade foi sendo configurada de maneira a significar há um só tempo distância física e moral. O autor salienta que esse termo foi introduzido em nosso meio a partir da 2ª guerra mundial. Nesse primeiro momento, o termo fazia referência aos “povoamentos” que se erguiam as margens do corpo urbano. Assim, a definição dos bairros marginais, designava a distância geográfica entre esses territórios e as regiões centrais. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005)

Essa noção que trazia a idéia de distância também passou a significar as populações moradoras desses lugares. As populações marginais são aquelas que habitam a pobreza e a degradação moral. Entretanto, a presença de cortiços e de populações pobres nas regiões centrais das cidades, desloca o termo para todos aqueles marcados pela pobreza material e estigmatizados moralmente. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005; SALLES, 2009). Tem-se aí um termo bastante fértil e que foi manipulado de diferentes maneiras, de modo que na década de 70 a problemática das populações marginais passou a ser analisada sob duas principais linhas teóricas. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005)

A primeira linha conhecida como estruturalismo funcionalista concebe a

sociedade como um sistema- social, e prevalece a idéia de integração progressiva das partes desajustadas. Ha nessa concepção a idéia de continuidade, ajustes e integração. Assim, os marginalizados são configurados como desajustados em contraposição aos integrados e desenvolvidos. Tendo essa linha teórica como referencial, abre-se para análises que responsabilizam o próprio “marginal” por sua marginalidade. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005)

Nessa mesma época, nos Estados Unidos as análises têm como referência um teórico chamado William Julius Wilson. Esse autor realizou seus estudos sobre os bairros pobres sublinhando a questão do desemprego, da organização familiar deficiente, do alcoolismo, da dependência dos serviços sociais e da péssima influência desse contexto sobre os jovens, que por sua vez, expressavam as mesmas características degradantes ameaçando a ordem social. Essa vertente entendia a pobreza com fruto da incapacidade dos que nela estavam. (KOWARICK, 2003)

Oscar Lewis em sua obra intitulada “*welfare dependency*”, apresenta uma categoria para explicar a imobilidade social de determinados grupos: *cultura da pobreza*. Essa categoria aponta para uma relativa homogeneidade cultural nos bairros pobres, que trazia como características a “resignação, a passividade, o fatalismo, o círculo de relações sociais restrito e pouco diferenciado, as respostas voltadas ao imediato, as aspirações limitadas e o sentimento de inferioridade”. (KOWARICK, 2003. p.7). A idéia de carência cultural aparece aqui como justificadora das desigualdades sociais, sobretudo como categoria explicativa para o desempenho dos jovens nas instituições escolares.

Por sua vez, o estruturalismo histórico concebe a pobreza como parte da estrutura capitalista, e entende que as relações são configuradas por circunstâncias históricas. “O marginal” não é visto como alguém que “está fora”, ao contrário, ele é concebido como inscrito na lógica do capitalismo, pois a participação reside justamente em tornar o acúmulo de capital possível, ou seja, sua existência compõe a reserva de mão-de-obra necessária à exploração do trabalho. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005).

Na década de 80 fala-se em “cidadania limitada”, este termo faz referência às limitações das populações pobres no que tange a mobilidade econômica e social. A idéia de território entra aqui como um espaço importante para a cidadania, trazendo para a reflexão a segregação da pobreza e as políticas de desintegração destas regiões. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005). O território não é mais entendido apenas sob a ótica da distância física ou dimensão geofísica, o espaço social também passa a ser concebido

como lugar de emergências de novos conflitos e novas subjetividades.

Concomitante as duas linhas de análises colocadas acima, a partir da década de 70 o conceito de *exclusão social* aparece como categoria explicativa da pobreza para além das relações econômicas, seja ela entendida enquanto desapropriação dos meios de produção, ou enquanto inadaptação à moral do trabalho. (LOPES, 2009; RIBEIRO, 2005;). O termo origina-se na França nas décadas de 50 e 60, e é fortemente marcado pelas questões dos movimentos sociais e os questionamentos direcionados as estruturas de poder instituídas. (RIBEIRO, 2005).

Diferente do funcionalismo que concebia a população pobre como passível de integração, e do estruturalismo histórico que concebia esse segmento como participante da dinâmica do capital, a idéia de exclusão estabelece um *fora* e um *dentro*. A ausência de trabalho, o aumento da pobreza e a intensificação das desigualdades sociais demarcam esses espaços, e a exclusão é o termo usado para fazer referência aos que são inúteis ao sistema econômico vigente. (MAIOLINO; MANCEBO, 2005)

Esta categoria não apresenta as desigualdades sociais como um fenômeno puramente econômico, pois busca apreender as formas de dominação sustentadas por relações de poder que estabelecem hierarquias para além das desigualdades econômicas. Assim, o racismo, os estigmas e os estereótipos são concebidos como práticas culturais que incidem na localização social de determinados grupos. (RIBEIRO, 2005).

Ao dissertar sobre os jovens das periferias francesas Castel (2008) aponta essa questão. Apesar de sublinhar diferenças de caráter estrutural entre as periferias francesas e aquelas situadas em países como o Brasil, o autor oferece um quadro que permite uma leitura histórica sobre a “dinâmica de deslocamentos dos conflitos sociais para as margens”. Vimos que das sociedades pré-industriais à contemporaneidade, a atribuição das instabilidades presentes na sociedade conferiu a determinados grupos o protagonismo da barbárie. Os vagabundos, os operários, as crianças e os jovens estiveram no cerne destas análises, entretanto, mais recentemente, este lugar têm sido cada vez mais ocupado pelos jovens.

É nesse sentido que a questão da juventude de periferia na França traz mais uma vez a problemática de um processo de estigmatização que toma os efeitos no lugar da causas. Isso ocorre sempre que ha a redução de um amplo e complexo problema, para situá-lo no âmago de um determinado segmento populacional. E como diz o Robert Castel “embora nem todos sejam inocentes, nem por isso podem ser culpados por tudo”. (CASTEL, 2008).

Como ponto de partida de suas análises, Castel (2008) destaca os ocorridos nas regiões periféricas da França em 2005. Ocasão em que a mídia exibiu a imagem de jovens ateando fogo em carros e em confronto com a polícia. Segundo as notícias veiculadas, a revolta teve início após a morte de dois adolescentes que fugiam da polícia, e morreram eletrocutados quando buscavam refúgio em um terreno provido de instalações elétricas. As notícias afirmavam que os motins promovidos pelos delinquentes juvenis, iniciaram-se na região periférica de Paris e influenciaram as periferias de outros países europeus<sup>9</sup>.

A complexidade reside na ambigüidade vivida pelos moradores das periferias e especificamente pelos jovens. Filhos de imigrantes oriundos de regiões africanas, esses jovens, mesmo tendo nascido na França, vivenciam a experiência de não sentirem-se “nem dentro e nem fora”. O pertencimento étnico-racial, seja ele atribuído ou assumido, incide em discriminações negativas que passam a obstaculizar os meios de acesso à desejada mobilidade social. Dos bancos escolares as instâncias policiais, Robert Castel afirma que “uma vez estrangeiro, sempre estrangeiro”. (CASTEL, 2008).

Assim, ao oferecer uma análise crítica do termo exclusão social Martins (1997) sublinha que a questão não está na existência de um *dentro* e de um *fora*, mas, sobretudo, nos processos de inscrição de determinados segmentos populacionais na ordem vigente. As contradições presentes na sociedade refletem a precarização dos modos de inclusão, pois:

Existe o conflito pelo qual a vítima dos processos excludentes proclama seu inconformismo, seu mal-estar, sua revolta, sua esperança, sua força reivindicativa e sua reivindicação corrosiva. Essas reações, porque não se trata estritamente de exclusão, não se dão fora dos sistemas econômicos e dos sistemas de poder. Elas constituem o imponderável de tais sistemas, fazem parte deles ainda que os negando. As reações não ocorrem de fora para dentro; elas ocorrem no interior da realidade problemática, “dentro” da realidade que produziu os problemas que as causas. (MARTINS, p 14, 1997)

As pesquisas recentes evidenciam que no plano da cultura, não há diferenças substanciais entre os jovens franceses nascidos de famílias imigrantes das regiões africanas e os outros jovens. As aspirações sociais, os gostos musicais e a relação com o consumo são bastante partilhadas. Tal fato traz indícios que não se trata de um problema de estrangeiridade em si, visto que os imigrantes europeus no interior da França não

---

<sup>9</sup> Ver por exemplo os sites: <http://www1.folha.uol.com.br/foha/bbc/ult272u47771.shtml>; <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/11/336994.shtml>; <http://historia.abril.com.br/guerra/argelia-x-franca-relacoes-explosivas-435070.shtml>

enfrentam as mesmas questões. Mas trata-se, fundamentalmente da maneira como esses jovens são ali significados. (CASTEL, 2008)

A re-atualização dos discursos e das políticas de segregação e confinamento está de tal forma presente, que nos dias atuais a questão da delinquência de jovens pobres, da violência urbana e da periculosidade dos bairros periféricos tem concentrado as agendas políticas de diversos países. A penalização da pobreza na Europa na América Latina se desenvolve a partir da ampla influência das novas teses produzidas nos EUA, onde a segurança social está cada vez mais desvinculada da questão da empregabilidade, saúde, educação e moradia. E encontra-se cada vez mais situada no sistema penal. (WACQUANT, 2001)

Nas últimas décadas do século XX, mais precisamente em 1984 o Instituto Manhattan lança um livro para fundamentar as políticas geridas pelo Estado frente à pobreza. A obra intitulada *Losing Ground*, e escrita por Charles Murray, traz como tese central a retroalimentação de um Estado “de ajuda aos mais pobres” e o incentivo dessas ações à vagabundagem e a delinquência. Para a eficiente propagação desses discursos, a política de disseminação desenvolvida contou com a presença de figuras notáveis e legitimadas por titulações de instituições respeitáveis. (WACQUANT, 2001)

A colaboração do psicólogo de Harvard, Richard Herrnstein, foi fundamental para significar a problemática da pobreza e violência dos “marginais” em problema de nivelamento do quociente de inteligência (QI) dos indivíduos. De tal forma que, essa redução longe de negar os discursos de criminalização racial e classista, ela os combina e os re-atualiza, pois atribui a permanência de guetos e de subúrbios à existência de indivíduos com baixo QI que ali se concentram. Isso porque, naturalmente diferentes dos indivíduos bem sucedidos, a inaptabilidade que lhes é própria os impossibilita de saírem do ciclo de pobreza, delinquência e criminalização por eles mesmos gerado. (WACQUANT, 2001)

Instaura-se assim a política de tolerância zero, que situa a delinquência nos grupos “subproletariados”, e organiza as atuações por setores geográficos. Somado aos aparatos tecnológicos de vigilância, é colocado nas ruas um grande efetivo de policiais para por fim a vagabundagem e promover a submissão aos salários precários. O fato é que a política de *tolerância zero*, não comprova a eficiência de combate ao crime, pois, quando comparado os dados de 1993 a 1996 entre Nova York (reduzido dessa política) e San Diego (cidade onde a polícia comunitária é operante), verifica-se uma idêntica diminuição dos índices de criminalidade. No entanto, em San Diego as detenções

diminuíram em 15% em três anos, enquanto em Nova York houve um aumento de 24% dos números de detenções. (WACQUANT, 2001)

O que se verifica na atual conjuntura é a situação paradoxal da atuação do Estado frente à pobreza. Assim, se é fato que o Estado tem se eximido da gestão econômica e social, por outro lado, esse mesmo Estado tem sido convocado a fortalecer o sistema penitenciário. Em países como o Brasil com frágil tradição democrática a miséria é também situada no âmbito penal, de modo que a ordem pública é significada como manutenção da ordem de classes. A intervenção das “forças da ordem” nos subúrbios do Brasil tem sido marcada pela violência desde os primórdios da sociedade brasileira, [...] o controle dos miseráveis pela força, tradição oriunda da escravidão e dos conflitos agrários que se viu fortalecida por duas décadas de ditadura militar, quando a luta contra a “subversão interna” se disfarçou em repressão aos delinquentes[...]” atinge sobretudo as classes populares, fazendo muitas vítimas entre o os jovens. (WACQUANT,2001)

A mídia tem uma participação efetiva nesta lógica, o uso indiscriminado do termo *gangue* para designar infrações cometidas por jovens de periferia corresponde às políticas de tolerância zero e produção de uma cultura do medo. As notícias, os filmes e programas televisivos que buscam audiência utilizando-se do tema, apresentam de forma superficial e equivocada a questão. Em geral, concebem as gangues como agrupamentos caóticos e desconsideram as especificidades dessas organizações. Sanchez-Jankouwsk (2007) salienta que a produção midiática sobre as gangues estabelecem relações bastante ambíguas com esses grupos, pois, ao veicularem imagens afirmando o poder ameaçador dos mesmos, agregam nessa visibilidade um status que contribui para o fortalecimento organizacional das gangues. Além disso, a superficialidade com que a temática é tratada coopera para alimentar o imaginário de periculosidade dos jovens moradores de bairros pobres que não estão envolvidos com a criminalidade.

Essas questões também apareceram em nossa pesquisa realizada em 2006 sobre violência. Na ocasião, o diretor de uma das escolas proferiu um discurso bastante contundente: para ele os jovens que não se “enquadram” na lógica escolar estão de alguma maneira estão envolvidos com o crime organizado. Diante disso, a escola estabelece “acordos” com o suposto envolvido deixando-o á vontade desde que ele não interfira na rotina da instituição. O fato é que os adolescentes entrevistados têm a percepção de como são concebidos no imaginário dos representantes da instituição.



Independente da participação ou não no crime organizado os alunos fazem uso da imagem atribuída e aterrorizam a escola. Isso pôde ser observado na semana em que as questões vinculadas ao PCC estavam sendo sistematicamente exibidas pela mídia, nessa ocasião, os alunos atearam fogo nas cortinas da secretaria da escola e afirmaram a integração com a facção criminosa.

O que se constata é que a questão da violência é corrente nos discursos sobre os jovens de periferia, seja através da mídia ou no âmbito acadêmico. Os meios de comunicação em massa têm cultivado o pânico e o terror, essa prática tem contribuído para a disseminação do medo. Além disso, o pânico tem se mostrado lucrativo, pois durante as exibições sistemáticas dos conflitos envolvendo o PCC houve um aumento de 200% pela procura de carros blindados, e da mesma forma, foi registrado um aumento significativo de vendas de casa em condomínios fechados<sup>10</sup>. A propagação da cultura do medo e da insegurança produz desdobramentos para os jovens de periferia, e é comum a associação entre eles e a criminalidade.

As problemáticas das periferias urbanas, a inscrição dessa territorialidade aparece como fator importante nas marcas identitárias dos jovens moradores desses locais. Uma pesquisa realizada com jovens residentes de uma vila de periferia em Belo Horizonte evidenciou que a questão da territorialidade se faz de tal forma presente na sociabilidade juvenil que adentra o cotidiano escolar. O fato desses jovens residirem na referida vila lhes proporcionava identificações ambíguas, pois, por um lado, esteve presente nas falas a constituição de um status por fazerem parte de um ambiente considerado perigoso pelos outros alunos e pela equipe escolar, mas por outro lado, havia também o medo e a insegurança diante da violência presente no local. (CRUZ, 1997).

Entretanto, Oliveira (2001) afirma não haver evidências de que há um aumento da violência juvenil. O que se constata é que são os jovens, com idade entre 15-29 anos, que vêm sendo assassinados por todo o país. No Brasil, entre os anos 1979 e 1996 houve um aumento de 135% no número de jovens mortos. O que se verifica, é que para cada 4,60 crianças e adolescentes assassinados há uma vítima da violência juvenil, e em São Paulo esta relação chega a 1 adulto para 7,37 jovens.

Do total de homicídios contra os jovens, aproximadamente 78% dos casos se refere a adolescentes de baixa renda. Além disso, 80% dos casos não apresentam

---

<sup>10</sup> Notícia disponível no jornal Folha de São Paulo, maio de 2006

ocorrência do registro policial, e nem há indícios que havia envolvimento com drogas ou assaltos. Pior do que isto, é que a possibilidade de alguém ser punido por matar uma criança ou um adolescente é de apenas 2%, o que retrata a impunidade contra o crime no Brasil. Também não há dados que confirmem que a violência juvenil no Brasil seja mais grave do que em outros países. Pesquisas recentes apontam que estamos dentro dos padrões internacionais e até abaixo do que se poderia esperar se levarmos em conta as condições sociais e econômicas do país. (OLIVEIRA, 2001)

Os atos infracionais mais constantes entre os jovens brasileiros referem-se à crimes contra o patrimônio correspondendo 76% dos casos, contra 19% correspondente aos homicídios e latrocínios. De acordo com Oliveira (2001), é preciso relativizar a violência juvenil, e desmitificar a belicosidade dos jovens da periferia.

Logo, todos estes fatos desfazem o mito da periculosidade da população juvenil, muito embora se possam observar algumas recentes tendências, como a inserção do adolescente infrator em gangues e no crime organizado, além do uso de armas pesadas. Mas isto acompanha o novo perfil das práticas delitivas dos adultos, não sendo uma prerrogativa dos jovens em conflito com a lei pois, de um modo geral, se observa uma qualificação dos crimes e dos métodos utilizados pelos infratores na sociedade contemporânea (OLIVEIRA, 2001, p.141)

No entanto, o problema da violência abrange questões que vão além da desigualdade social, e soma-se a isto o agravante da questão judicial no país, já que os jovens de famílias de alta e média renda também cometem delitos. A criminalização da pobreza e a produção das classes perigosas têm em sua historicidade a participação do Estado. O código de 1979<sup>11</sup> que culminou na fundação da FEBEM já previa a internação dos jovens pobres. E na atualidade, os dados mostram que a classe social e a cor da pele ainda são fatores significantes para a internação na instituição. (OLIVEIRA, 2001; SALLES, 2009).

Mesmo que muitas pesquisas sobre juventude de periferia trazem para o debate dados e análises que desmitificam essas representações, verifica-se que pobreza, jovens e criminalidade aparecem constantemente associadas. Essa vinculação é determinante para a definição e localização das classes perigosas, e trazem desdobramentos para os jovens de periferia. Todos esses fatores relacionados à significação da pobreza

---

<sup>11</sup> De acordo com Salles (2009, p58) “O código de 1979 dispunha sobre assistência, proteção e vigilância de menores até dezoito anos de idade”. A privação esteve destinada as crianças e jovens com desvio de conduta decorrente do meio social de origem. A própria definição de menor é uma designação aos jovens e crianças pobres consideradas desajustadas.

cooperam para que se estabeleça no imaginário social a idéia de homogeneidade nas relações tecidas pelos jovens. Essas construções norteiam as ações institucionais ou não.

Por fim, é dessa maneira que a sociabilidade desses jovens, principalmente no que tange as vivências musicais, podem ser vinculadas à delinquência e, portanto, serem apropriadas como instrumento administrativo das subjetividades para o exercício de controle da periculosidade juvenil. Este exercício ocorre por meio de mecanismos dispersos em diferentes instâncias, tal como a escola, ONGs e políticas públicas. Do mesmo modo, os estilos musicais por serem associados a estilos de vida, podem ser captados pelo mercado e transformados em mercadorias mais ou menos vinculadas ao “território de origem”. É sobre estas questões que dissertaremos no próximo capítulo.

## **2. Capturas e esquivas: cenários musicais e jogos de pertença**

O objetivo deste capítulo é apresentar uma discussão sobre como a música se faz presente nas marcas de identificação dos sujeitos e as relações destas marcas com a idéia de território. Em geral, postula-se que a experiência musical se desdobra em representações, sensações e fragmentos que são singularizados nas marcas identitárias. Os estilos de vida daí configurados dizem respeito aos modos peculiares de partilha envolvendo a música, e também de relações de alteridade. Entretanto, frente às inovações tecnológicas e a intensa circulação de símbolos, a música se inscreve também em lógicas específicas de produção, e as marcas de identificação podem ser atravessadas por novas acepções espaços temporais. De tal modo que, os estilos juvenis são concebidos como compostos por fragmentos diversos, desdobrados nos gestos, roupas, sons e danças, que parecem a um só tempo fagocitar elementos dos fluxos e evocar a pertença territorial.

Entretanto, destacamos aqui que não falamos de um jovem num sentido genérico, nos referimos a uma juventude que se representa e é imaginada como pertencente à periferia. Neste capítulo, nosso interesse reside nas relações de poder implicadas nos significados atribuídos à idéia de estilo de vida quando associado à música de gueto. O próprio termo *gueto* traz à tona a imagem de um território, que por sua vez, aparece indissociável de concepções sobre cultura. Nesse sentido, insinua também dispositivos de cerceamento que podem tanto ser ativados sob a égide da estigmatização negativa, quanto por concepções romantizadas sobre os jovens ali situados.

Deste modo, na primeira parte deste capítulo, apresentaremos uma discussão

sobre as relações de poder implicadas quando trazemos para o mesmo plano a idéia de cultura, identidade e território, e os possíveis desdobramentos para a construção dos estilos juvenis de periferia. Discutiremos os estilos musicais rap e funk, por estarem contidos em representações estereotipadas sobre os estilos musicais de jovens de periferia, e também por comporem as identificações dos jovens participantes desta pesquisa, e visto a evidente identificação com o samba/pagode e com o dance/eletrônico estes estilos também serão abordados neste capítulo. E para finalizar, apresentaremos uma discussão sobre a configuração dos estilos juvenis na contemporaneidade.

### **2.1. Produção de territórios, relações de poder e estilos musicais**

Ao nos indagarmos sobre os significados evocados, e as relações de poder decorrentes quando trazemos para o mesmo plano a idéia de *cultura, identidade e território*, em um estudo sobre *estilos juvenis de periferia*, nos deparamos com alguns tracejados. O primeiro aponta para o pressuposto de que a periferia seria um território destacado da cidade, tanto em termos geográficos, como em termos culturais. A cultura, então, emergiria da interação dos habitantes e nos limites daquilo território. As identidades individuais seriam construídas com o conteúdo dos símbolos ali geridos, que por sua vez, reproduziriam a homogeneidade características do território, com alguma variação entre gêneros e gerações. No que tange aos estilos juvenis, corresponderia dizer que os jovens se inscrevem de igual maneira em experiências musicais idênticas.

Essas concepções se fazem presentes em discursos de variadas ordens que buscam explicar a conduta dos jovens pobres. Em última instância, é como se fossem feitos de uma matéria impermeável a qualquer outro contexto, de uma natureza exclusivamente permeável pelos símbolos emergidos no terreno de origem. Assim, ao transitarem pela cidade, provocariam desconfortos e estranhamentos justamente porque foram construídos fora, em ambiente exótico. O estranhamento se intensifica quando os jovens identificados com esse lugar evidenciam o desejo de apropriação de algo que se concebe como não pertencente ao território deles, e assim lhes é atribuído um determinado lugar social hierarquicamente marcado.

Um segundo tracejado, este mais disforme do que o primeiro, ressalta a instabilidade e a dificuldade de se estabelecer localizações e definições homogêneas. A multiplicidade cultural aparece como um indicador importante. No entanto, muitas vezes, o múltiplo sublinhado ganha formas de uma superfície decorada com pontos bem

definidos, e esses pontos lançariam linhas de contato entre si. Em poucas palavras, a multiplicidade seria uma variedade de unidades, que fazem algum contato, mas permanecem separadamente delineados. No que tange aos estilos juvenis, corresponderia dizer que os jovens de periferia fazem conexões nacionais e transnacionais com outros estilos juvenis, e se apropriam de símbolos (re)significando-os e construindo contextos próprios. Mas, permaneceriam, sobretudo, fechados em grupos ou tribos que têm a sociabilidade inscrita em um estilo juvenil configurado por um gênero musical específico.

Nesse jogo de definição do jovem pobre, e daquilo a ele pertencente, muitas vezes, verifica-se a oscilação entre olhares romantizados e aqueles negativamente preconceituosos. Esses últimos concebem as expressões culturais associadas à periferia como a continuidade do primitivismo, e ressaltam a importância de assimilação cultural e disciplinamento. Já para os românticos, devido à condição homogênea e a impermeabilidade aos outros contextos, esta continuidade, de certa maneira, estaria livre dos horrores típicos do capitalismo. Para Marilena Chauí<sup>12</sup> (1986) essas duas concepções orientam as práticas sociais, ora mantendo-as separadas, ora mesclando-as em operações juntas.

A reflexão sobre esta questão é perpassada pelas relações de poder implicadas não só na questão de classe, mas também na questão étnica. E nesse sentido, nos parece que para além de estarem situados na intersecção do bom selvagem, caberia aqui outra palavra: os alienados. Eles seriam alienados tanto do lugar de origem, da transmissão cultural que deveria ser feita de maneira imutável e gradativa pelos mais velhos, e do mesmo modo, seriam inábeis para gerirem outras maneiras de existir, mais afinadas com os mapas existenciais valorizados na conjuntura capitalista.

É dessa maneira que as imagens de imutabilidade e pureza trazem a idéia de essencialização e rigidez das identidades. A evocação de um passado idílico, assentando na pureza da cultura popular, não leva em conta as tensões e lutas presentes nas transições do capitalismo para instaurar novas ordens sociais. Nessas lutas buscou-se, por meio do slogan da transformação, a reforma do “povo”. Sob esta ótica a cultura popular é o nome dado as políticas de marginalidade de determinadas práticas culturais. A “[..] cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de

---

<sup>12</sup> Marilena Chauí na obra intitulada “Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária (1986) analisa as relações de autoritarismo presentes na sociedade brasileira, e destaca as concepções das elites dirigentes acerca do “povo”. Neste trabalho, as reflexões da autora nos auxiliou a pensarmos o jovens de periferia.

resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepedem”. É o terreno sob o qual as transformações são operadas. (HALL, 2003, p.243)

O significado mais comum de popular faz referência ao que é apreciada pela maior parte da população, tais como livros, programas de televisão, vestimentas e músicas. Nessa análise há a idéia de que o povo consome passivamente os produtos oferecidos pela indústria cultural, ou seja, entre o povo impera uma tolice cultural. É sabido que a indústria cultural busca estabelecer definições sobre o consumo de cultura e maneiras de existir, por isso ela tem uma incidência importante, mas não é o mesmo que afirmar uma capacidade de controlar todos os significados. (HALL, 2003)

O problema consiste em considerarmos as “formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, [...] elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funciona no domínio do “popular”. Há também a definição do popular que tem um caráter mais descritivo, entretanto, mais importante do que descrever, seria atentarmos para aquilo que pertence e aquilo que não pertence ao povo, ou seja, “o princípio estruturador do popular neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da “elite” ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. (HALL, 2003, p. 256)

Mas a complexidade reside na constante mudança de conteúdo das categorias, são nessas tensões e oposições que formas do popular adquirem um valor cultural e passam a fazer parte dos círculos da elite, enquanto outros conteúdos advindos da cultura dominante adquirem certo valor e passam para o domínio do popular. O que está em jogo não são propriamente os conteúdos, e sim a possibilidade de diferenciação que se opera com eles, e há para isso um conjunto de instituições e processo que agem na sustentação dessas diferenciações. O conceito de cultura popular pode ser entendido como um campo de tensões, sempre relacional com a cultura dominante. (HALL, 2003.)

Fazem parte dessa lógica o hibridismo e a heterogeneidade, isso significa que “todos negociam culturalmente em algum ponto do espectro da *diférance*, onde as disjunções de tempo, gerações, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas”. Na contemporaneidade esse processo está de tal modo intensificado que as identificações<sup>13</sup> trazem marcas cada vez mais hifenizadas,

---

<sup>13</sup> É importante ressaltar que Stuart Hall não usa o termo *marcas de identificação*. O autor faz uso do conceito *identidade* para tratar das maneiras de existir pautadas no deslocamento e na multiplicidade. Nesta pesquisa, pelo fato de estarmos trazendo autores de diferentes linhas teóricas que analisam as condições da vida do sujeito na contemporaneidade, optamos pela expressão *marcas de identificação*.

deslocadas e múltiplas. (HALL, 2003, p. 72).

Assim, se o sujeito iluminista do século XVIII era concebido como centrado, constituído por razão-consciência-ação. Já na primeira metade do século XX, a partir de re-leituras de concepções marxistas, surge às primeiras teorizações acerca da descentração do sujeito. Conforme esta linha de pensamento o homem tem suas ações delimitadas pelas condições que lhes são dadas, nega-se, portanto, o caráter essencialista do homem. Freud contribuiu para este movimento quando afirmou a existência do inconsciente e colocou em xeque o tripé consciência-razão-ação. (HALL, 2006). Diante disto, constata-se que as marcas de identificação são sempre inacabadas e formadas continuamente, e nesta lógica a razão não é hegemônica, pois os processos psíquicos inconscientes também se fazem presentes.

A partir da década de 60, as mudanças econômicas e culturais configuraram novos cenários. Observa-se uma transição de uma sociedade caracterizada pela idéia de inclusão e assimilação, para um paradigma de afirmação das diferenças. (YOUNG, 2000). Não que as diferenças culturais existentes entre os povos até essa época tenham experimentando um estado de invisibilidade e ausência de conflitos. O que estamos evidenciando aqui é a busca de um referencial simbólico comum circunscrito em determinado território tal como ocorreu nos projetos identitários no contexto do Estado-Nação. Mas este paradigma da afirmação das diferenças apresenta mecanismos de constantes diferenciações sociais hierárquicas.

Atualmente, em meio às novas relações de trabalho e as novas tecnologias de comunicação, o sujeito não é mais concebido como uma identidade estável, ao contrário, argumenta-se que o sujeito vivencia maneiras de existir em mapas multiformes, pois, na contemporaneidade as tecnologias da globalização permitem a conexão entre diferentes símbolos e contextos culturais, compondo assim, o que Stuart Hall denomina por *sujeito pós-moderno* (HALL, 2006)

*Globalização* é outro termo corrente para designar o atual paradigma, as reflexões em torno dessa temática trazem para o debate pelo menos dois principais elementos: o Estado e o Mercado. De um lado conjectura-se que a idéia de globalização é parte de um processo ideológico que busca minimizar a ação do Estado-Nação frente à vida social, por outro lado, entende-se que a globalização é uma realidade que se faz evidente em todas as regiões do planeta, e o Estado-Nação não guarda mais a

---

Essa escolha se justifica devido ao nosso interesse em estudar as marcas que instituem as maneiras de viver dos jovens de periferia na atualidade.

supremacia da gestão do mundo. (GIDDENS, 1994)

Giddens (1994) argumenta que apesar de os principais discursos sobre a globalização privilegiarem as relações econômicas existentes entre os diferentes Estados, as esferas sociais, culturais e políticas estão intensamente afetadas. As novas aceções espaços-temporais que se configuram têm na comunicação um lugar privilegiado, e incidem sobremaneira na produção de sentidos na contemporaneidade.

Se em tempos anteriores, a formação do Estado-Nação foi fundamental para a constituição da identidade nacional, sua destituição enquanto poder hegemônico traz outras implicações, já que esta instituição organizava e conferia sentido a uma população localizada no interior de um determinado território. Com a capacidade de articulador simbólico bastante reduzida, argumenta-se que o mercado passa a assumir posições peculiares, ou seja, torna-se “esta dinâmica que conecta e desconecta” diferentes lugares, mercadorias, informações e pessoas, sem que essa conexão e desconexão assegurem, a priori, um sentido. (LEWKOWICZ ; CANTARELLI, 2006)

Com o advento do Estado-Nação, as idéias de cultura e civilização compunham sentidos sobrepostos, sendo a partilha da primeira necessária para a segunda. Entretanto, já no século XIX, a palavra cultura passou a designar uma crítica à civilização. O mecanicismo, o utilitarismo e a crença no progresso foram lidos como deturpadores do plano sensível e do holístico. Por sua vez, a cultura entendida como um determinado modo de vida tem origem na crítica ao eurocentrismo, e também se relaciona com o romantismo presente nas análises das sociedades consideradas “exóticas”. Para Eagleton, a formação deste olhar romantizado se faz presente na atualidade quando dirigido aquilo que se concebe por cultura popular. (EAGLETON, 2005)

O que liga a cultura à idéia de crítica utópica e a cultura com um modo de vida, são cada qual ao seu modo, reações contra o fracasso da cultura “como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano” Em vista do descrédito frente à civilização, as imagens do passado surgem assim como o cenário desejável. (EAGLETON, 2005, p.35).

A idéia de cultura como transcendência a favor do universalismo é apresentada pelo autor como *Cultura*, enquanto que *cultura* designa as afirmações de identidade. Se a *Cultura* é considerada “desincorporada” demais, a *cultura* é apontada como desejosa demais de uma “habitação local”. Entretanto o autor aponta a *Cultura* como um instrumento identitário da “ordem governante”, e em suas análises mostra que as fronteiras entre aquilo que é considerado *Cultura* e *cultura* são nebulosas, mas aponta



uma diferença significativa:

[...] cultura como identidade é avessa tanto a universalidade como á individualidade; em vez disso, ela valoriza a particularidade coletiva. Do ponto de vista da Cultura, a cultura apodera-se perversamente dos particulares acidentais da existência- gênero, etnicidade, nacionalidade, origem social, inclinação sexual etc. – e converte nos portadores de necessidade. (EAGLETON,2005, p.84)

De acordo com Eagleton (2005) temos na atualidade pelo menos três formas para pensarmos a cultura: cultura como identidade, cultura como civilidade e cultura como algo comercial, atrelada ao consumo que o autor denomina por pós-moderna. Para o autor, as políticas de identidade e a cultura de consumo são muitas vezes “aliadas”, e a *Cultura* é parte daquilo que permite a emergência da cultura pós-moderna e da cultura como identidade.

Assim, se em tempos anteriores havia um mecanismo de diferenciação social que se fundamentava na concepção de indivíduos cultos e integrados em relação aqueles não cultos e desajustados, perigosos e necessitados de integração. Na atualidade, cada qual pode reivindicar sua identidade cultural. Fala-se em democracia cultural sem considerar a cilada que esse termo pode oferecer ao contribuir para o encerramento de cada grupo social ou étnico em um determinado lugar. (EAGLETON, 2005; GUATARRI, ROLNIK, 2001) E re-atualizar as políticas de confinamento.

Martins (1997) usa o termo *desenraizar* para caracterizar a lógica do capitalismo, e aponta que esse mecanismo esteve presente desde os primórdios do sistema atual. Desenraizar e excluir para depois promover quadros de inclusão a critérios próprios. O fato é que essa inclusão está cada vez mais precária, e os sujeitos experimentam uma sensação constante de confinamento. É neste sentido que a territorialidade ganha novas expressões, pois ao lado das sensações de fluidez e velocidade que experimentamos frente aos processos globais, o que se constata é a existência de reterritorializações bem definidas. O paradoxo que traz para o mesmo plano o confinamento e a desterritorialização é melhor observada em países marcados pelas desigualdades. Sobre isso Baumam (1999) faz as seguintes considerações:

Os pobres não habitam uma cultura separada dos ricos[...] eles têm que viver no mesmo mundo[...] em benefício dos que têm dinheiro. E sua pobreza é agravada pelo crescimento econômico, assim como é intensificada pela recessão e o não crescimento. Com efeito, recessão significa mais pobreza e menos recurso, mas o crescimento leva a uma exibição ainda mais frenética

de maravilhas de consumo, assim pronuncia um abismo ainda maior entre o desejado e o real (BAUMAM, 1999, p.104)

É nesse sentido que a atualidade apresenta novas maneira de existir, mas também parece intensificar velhos modos de segregação. Em tempos de globalização constata-se a fragmentação identitária, e a produção de resistências pautadas na localidade e em questões étnico-raciais. Perpassando sobre estas questões Hardt e Negri (2005) elucidam que os discursos pós-modernistas têm um caráter revolucionário e libertador para as grandes elites, pois ao evocarem o termo *pós* evocam também um sentido de superação e de avanço. Mas, quando se trata das camadas pobres, a desterritorialização e a fragmentação nem sempre são motivos para a comemoração. As limitações materiais, a experiência com a violência e os estigmas imprimidos a estes sujeitos faz parte deste sofrimento.

A desterritorialização faz referência às maneiras de viver própria da contemporaneidade. Tem como ponto de partida o território, que poder ser concebido como um espaço onde se vive, mas que também significa uma maneira de habitar, “ele é conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos”. Esses territórios são atravessados, reconfiguram-se, podendo ser diluídos. A nova lógica opera no sentido de intensificar esses atravessamentos, e a “reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante”. (GUATARRI, ROLNIK, 2001).

Nesse sentido, os processos de operantes ultrapassam as questões ideológicas que buscam manter o *status quo*, pois a nova lógica é muito mais eficaz, visto que envolve o sujeito por inteiro, afetando sua percepção, seus desejos, e seu modo de estar no mundo. Neste cenário os *medias* têm sido apontados como agentes ativos na colonização dos territórios simbólicos. Há uma produção de dispositivos que inscreve os indivíduos dentro de determinados quadros referenciais. (GUATARRI, ROLNIK, 2001).

É tendo isso em vista, que o significado de periferia neste estudo faz referencia não só a localização na cidade somada as condições de moradia e renda, mas, também abrange os quadros referenciais em que estes jovens são situados em relação aos parâmetros valorizados pelo sistema vigente.

Esses quadros referenciais articulam dispositivos de individuação e culpabilização, de forma que possamos prestar contas (a nós e aos outros) dos lugares de onde falamos. Significados pela classe social a qual pertencemos, pela faixa etária e pela dimensão simbólica do corpo, somos convocados a situarmo-nos num campo de valorização social. (GUATARRI, ROLNIK, 2001).

Nesse processo, constata-se que a existência de diferentes sentidos de cultura não anula ou substituiu o outro, ao contrário, eles subsistem, e juntos “confeccionam a força coletiva de trabalho e a força coletiva social”. Essa constatação mostra que a idéia de democracia cultural é falsa, pois os produtos culturais não são distribuídos de forma igualitária e nem há grupos homogêneos. Em outras palavras, da mesma forma que o dinheiro é o equivalente que possibilita a troca de mercadorias e dinamiza as produções econômicas, a cultura seria uma espécie de moeda que permite que ocorra às produções de poder. (GUATARRI, ROLNIK, 2001). Desse modo, conjectura-se que as marcas de identificação são operadas no encontro de vários aspectos (econômicos, sociais, midiáticos, etc) que estão presentes na vida coletiva. E a experiência da singularidade está nas possibilidades de reinventar estes aspectos.

Assim, verifica-se que as maneiras de existir mudam conforme o momento histórico, e são indissociáveis dos diagramas de valoração cultural. Na atualidade, esse processo está de acordo com os novos papéis assumidos pelo Estado e pelo Mercado. Esse último, opera intensificando a circulação de símbolos e signos, e promove novas acepções espaços-temporais. Seus mecanismos permitem, a um só tempo, a partilha de significados que excedem as fronteiras geográficas, e a circunscrição de maneiras de habitar que reafirmam as limitações territoriais, e a captura destes movimentos.

Por fim, os significados da música nas marcas identitárias, as articulações entre as músicas e estilos de vida, as investidas territorializantes e desterritorializantes nos processos de apropriação das vivências musicais, estão inscritas nesta lógica. Assim, as diferentes instâncias, que buscam imprimir um significado e um sentido sobre os estilos musicais da periferia têm esse jogo como mecanismo central. E nesse sentido, pode-se destacar a atuação da indústria cultural, pois se por um lado opera como instância de controle da produção do simbólico, por outro, muitas vezes, é por meio dela que a visibilidade dos estilos rap e funk ocorre, e possibilita a identificação com estes estilos entre jovens de diferentes contextos. É tendo em vista que estes estilos aparecem nos questionários dos jovens participantes desta pesquisa, e atentas às relações colocadas acima, que discutirmos aspectos desse jogo a seguir.

## **2.2 Jovens de periferia e estilos musicais: o funk e o rap nas tessituras urbanas**

Vimos que a idéia de cultura juvenil tem no contexto do desenvolvimento industrial seus primeiros contornos. Para este delineamento os veículos de comunicação e a indústria cultural entraram como domínios instituintes. De tal modo, que a visibilidade conferida aos estilos juvenis é fundada nas relações com o mercado. Observa-se nesta relação pelo menos três esferas interligadas: a primeira que “autoriza” os jovens a pertencerem a determinados estilos, na medida em que possuam condições de consumir os produtos identitários disponibilizados no mercado; a segunda que ao legitimar os estilos juvenis os coloca como parâmetro estético para toda a sociedade, e disponibiliza-se no mercado produtos identitários prometedores do alcance a esta imagem legitimada; a terceira ligada mais especificamente aos jovens de periferia, apresenta duas faces, por um lado, entende-se os estilos juvenis associados às músicas de periferia como produções desvinculadas ou em contraposição ao mercado, e por outro, concebem os estilos daí configurados como totalmente capturados pelo mercado e com valor estético duvidoso.

No Brasil, a partir do anos de 1950 com o desenvolvimento das mídias, principalmente a televisa, obtem-se maior circulação de informações advindas de outras localidades. Essa intensificação irá compor “o espírito cosmopolita da época”. Nos anos 1960 e 1970 o mercado de bens culturais se consolida, a televisão, o cinema, o rádio são setores intimamente relacionados com a efetivação desse mercado. Ortiz (1988) aponta que no início da década de 1960 – período da ditadura militar - houve o fortalecimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais e culturais.

Todo o suporte tecnológico necessário para se efetivar a indústria cultural e instaurar a interligação do território nacional foi viabilizado pelo estado no final da década de 1960 e início de 1970. Tem-se assim a concretização de uma política ideologicamente fundamentada na segurança nacional, traduzida em termos de coesão, e ao mesmo tempo se possibilita o aquecimento econômico das empresas de comunicação. O que se propunha era uma “unificação política da consciência” por um lado, e a “integração do mercado” por outro. Os conflitos entre essas duas esferas se deram através da censura, já que, para o mercado a rigorosa censura imposta pelo regime militar incidiu sobremaneira nos negócios econômicos da indústria cultural (ORTIZ, 1988).

Entretanto, mesmo num contexto marcado pela ditadura, nesse período houve uma intensificação e maior diversificação dos produtos oferecidos pelo mercado.

Aumenta-se a possibilidade de aquisição de aparelhos eletrodomésticos tais como televisores e rádios. No que tange a vendagem de discos, na década de 60 aos anos 80 houve um aumento das vendas em 813%. O cinema e a televisão veiculam as imagens de artistas, e as revistas voltadas para o público jovem começam a ganhar extenso terreno. (ORTIZ, 1988).

Essa emergência de uma cultura supranacional, que para além da intensificação das interdependências econômicas, tem na mídia um fundamental elemento de difusão cultural, materializou-se, em estilos de vida (moda, gostos, valores, etc) inscritos em diferentes grupos sociais, sobretudo entre os jovens. Do mesmo modo, essa difusão foi fundamental para a construção e disseminação de novas sonoridades no plano da música, por exemplo, o *jazz*, oriundo de *Nova Orleans*, se fez presente em salões europeus e no ritmo da bossa nova elaborado por jovens de classe média no Rio de Janeiro. (ARIZA, 2006).

Nas primeiras décadas do século XX, os registros musicais já circulavam por meio de vitrolas, rádios e discos. Mas é a partir da segunda metade do século que há um número crescente de inaugurações de casas de dança, da expansão indústria do lazer e da “internacionalização da indústria fonográfica”, com especial destaque às indústrias dos Estados Unidos. Nesse contexto, os intercâmbios culturais efetuados por meio do desenvolvimento dos fluxos de comunicação, permitiram o surgimento de novas experiências musicais. (RODRIGUES, 2005)

O contato intensivo entre as diferentes sociedades trouxe ao campo da música, experimentações que fizeram emergir novas modalidades e maneiras de escuta atreladas as tecnologias (RODRIGUES, 2005). Assim, mesmo tendo o samba como gênero musical identificado com o território nacional, e majoritariamente divulgado no país no início do século XX, já nas décadas de 1950 e 1960 os jovens de diferentes classes sociais inscrevem-se em novas configurações musicais: a bossa nova, o movimento conhecido como tropicalismo, o rock e a beatlemania são exemplos de grupos juvenis que têm na música um importante elemento definidor, conferindo inclusive um recorte geracional dimensionado em cenários musicais.

O processo de aceleração da industrialização adotada pelo regime da ditadura militar possibilitou uma crescente inserção dos jovens das periferias no mercado de trabalho. Embora estivessem sendo sub-remunerados, e tendo a renda comprometida com o sustento da família, com o trabalho os jovens adquiriram uma maior autonomia e a possibilidade de consumo, sendo até mesmo a condição para desfrutarem do lazer e

das mercadorias destinadas à juventude. (ABRAMO, 1994).

Nesse contexto, os jovens universitários organizados em movimentos estudantis faziam contraposição ao regime político instaurado e à indústria cultural. A universidade significava um espaço privilegiado para realizar a crítica sobre a sociedade. A denominada música de protesto era parte da cultura dos jovens universitários, a bossa nova e o tropicalismo, os festivais da década de 60 e 70 ocorridos no Brasil e nos Estados Unidos, tinham como temática o fim das guerras, da censura, e o questionamento dos valores vigentes. Entretanto, com a abertura do regime, e com a fragilização da crença em projetos revolucionários de alcance global, a universidade tem o papel re-significado. De tal modo que aquisição de diploma do ensino superior já não mais representava a garantia de empregos bem remunerados, e as categorias de pensamento até então construídas para a intervenção no mundo, pareciam não mais fazer sentido (ABRAMO, 1994)

Nos anos 1980, parte da juventude universitária passa a articular-se com a produção cultural. Buscam engajamento no cinema, poesia, música e demais artes. Esses jovens passam a se sentir atraídos por práticas que já eram vivenciadas pelos jovens das classes populares. Vimos por exemplo, as atuações dos jovens dos subúrbios do Rio de Janeiro com as articulações em torno do samba na década de 60. Abramo (1994) destaca que os jovens das periferias “[...] estavam usando o tempo e os elementos de diversão para abrir espaços significativos de vivência e para elaborar e expressar as inquietações relativas à sua condição, bem como as suas perspectivas naquela conjuntura social” (ABRAMO, 1994, p.74).

É na conjuntura dos anos 1980 que os punks surgem como os primeiros grupos de jovens nas cidades brasileiras que colocam em evidência a fragmentação da condição juvenil em diferentes estilos. “No Brasil, é a primeira vez que o tom central, a inspiração básica do universo cultural juvenil, é dado por jovens das classes trabalhadoras”. Movimento originário da Inglaterra na década de 70, os punks apresentaram um estilo em dissonância com os padrões estéticos de beleza. No entanto, as notícias e imagens do movimento punk inglês eram esparsas, e as músicas só encontradas em lojas de discos raros. De modo que as notícias sobre o movimento na Inglaterra entre os jovens paulistano dos anos 80, instauraram-se mais pelo boca a boca do que pela indústria cultural. (ABRAMO, 1994, p.84). E Daryell complementa:

Desde os punks, sucede-se uma lista considerável de movimentos e

tendências, umas mais passageiras, outras ainda persistentes, envolvendo jovens de diferentes camadas sociais, com diferentes projetos, níveis diferenciados de envolvimento, mas tendo em comum uma proposta de estilização e a eleição de diversas variações, como o *trash*, o *hardcore*, o *anarco-punk*. São os *darks*, o *heavy metall*, o *reggae*. É nessa esteira que podemos situar o funk e o hip hop. (DAYRELL, 2005, p.46)

Assim, se a juventude enquanto categoria específica ganha contornos circunscritos no plano da cultura e do consumo a partir da década de 50, e na década de 60 o termo produzia certa sinonímia com os jovens das classes médias e altas, a partir da década de 80 tem-se a visibilidade dos jovens de periferia nos cenários citadinos e acadêmicos para além das teorias racialistas e da delinqüência. Entretanto, os comportamentos desses grupos foram caracterizados pela agressividade, pela distopia no presente e no futuro, e pela imersão descompromissada no lazer e no consumo.

Todavia, é nesse contexto que a música é caracterizada como elemento importante nas dinâmicas de sociabilidade dos jovens, na medida em que é identificada como produtora de maneiras de conceber o mundo, e de conferir tonalidades as formas de interação entre pares e com a sociedade. Argumenta-se que a música oferece aos jovens a possibilidade de conjugar um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva. Por meio da música, as necessidades dos jovens de uma ancoragem e agregação coletiva se articulam com os percursos de experimentação de si mesmo e do mundo. (DAYRELL, 2005).

Entretanto, essa pertença articulada por meio da música foi caracterizada através de duas óticas: a primeira considerou os grupos como individualistas, alienados, narcisistas e consumistas. A segunda, tendo em foco principalmente o movimento punk, sublinhava a revolta contra o sistema capitalista. O fato é que essas duas análises partem de um mesmo referencial analítico: os jovens dos anos 60. De tal modo que os estudos procuravam definir por um lado os mecanismos de reprodução social presente nas sociabilidades dos jovens, e por outro, as investidas contestatórias e de propostas de mudança na ordem social. (ABRAMO, 1994).

Yúdice (1997) evidencia a estigmatização dos jovens dos subúrbios e a clara relação entre vandalismo e pertença atrelada a um estilo musical. O autor analisa três acontecimentos ocorridos entre 30 de setembro e 18 de outubro de 1992. O primeiro deles foi o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello. Na ocasião muitos jovens, principalmente estudantes e universitários, saíram às ruas com os rostos pintados para reivindicar o *impeachment* do presidente e ressaltar o valor da democracia

brasileira. Essa juventude ficou conhecida como “os caras-pintadas”.

Os jornais da época sublinhavam que desde as manifestações do movimento estudantil da década de 60, era a primeira vez que os jovens estavam no espaço público posicionando-se frente aos rumos político do país. As reportagens escolhidas pelo autor para essa análise ressaltam o clima das manifestações: máscaras, trompetes, buzinas, confeites, fogos e música. E nesse clima de euforia o hino nacional foi cantando por centena de pessoas. (YÚDICE, 1997)

Dois dias após a celebração do *impeachment* houve a chacina da Casa de Detenção de Carandiru em São Paulo. Na ocasião foram assassinados 111 presos. Os principais jornais do país apresentaram a notícia de maneira descritiva, exibiram os corpos mutilados e afirmavam que a maioria aparentava ter menos de 30 anos de idade. Esses mesmos jornais, por meio de pesquisa de opinião, concluíram que boa parte da população brasileira esteve a favor do acontecido. (YÚDICE, 1997)

O terceiro acontecimento foi o “arrastão” ocorrido no Rio de Janeiro. A mídia veiculava a notícia de que a zona sul da cidade maravilhosa havia se transformado em palco de guerra de gangues de adolescentes vindos do subúrbio. Em seguida, os adolescentes foram identificados como funkeiros, e as reportagens fizeram comparações entre “os jovens caras pintadas” e aqueles adolescentes que levaram o pânico para as praias do Rio de Janeiro. Notificava-se assim a existência de duas juventudes, sendo a primeira motivo de orgulho, e a segunda o lugar da vergonha, e trazia-se a tona as fraturas de uma nação pretensamente cordial e democrática. (YÚDICE, 1997)

Ao colocar em evidência o frágil sistema democrático brasileiro, coloca-se em questão o valor atribuído pluralidade inscrita na cultura juvenil, e salienta-se que a mesma não tem um valor em si. Assim, apesar do vislumbre acerca da multiplicidade de estilos juvenis que surgem a partir da década de 80, não significa que as diferentes maneiras de vivenciar a juventude gozam de um mesmo valor social. Além dos punks, no final da década de 70 e início de 80, o funk e o rap também são associados aos estilos juvenis identificados com as periferias urbanas, esse fato, para além de reafirmar a heterogeneidade em territórios aparentemente homogêneos, enfatiza a importância das tecnologias na configuração dos contextos culturais: os jovens paulistanos e as identificações com o movimento punk da Inglaterra, a musicalidade dos guetos norte americanos e as re-significações tecidas nas periferias de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Essa multiplicidade, conforme demonstra Yúdice (1997), também traz para o debate da cultura jovem a fragilização da identidade nacional brasileira. Isso porque as



novas experiências da juventude, principalmente as dos jovens das periferias, são marcadas pelo entrecruzamento de formas culturais transnacionais que colocam em xeque a “cultura consensual”. O funk e o hip hop ocupam hoje o mesmo espaço físico do samba, e rompem com o discurso de uma nação cordial e sem conflitos classistas e raciais. Desta questão, parece decorrer a concepção de que os estilos juvenis identificados com o rap e o funk inscrevem-se em movimentos de contestação social. Diante disso, cabe indagarmos em quais dimensões da vida urbana esta contestação é sustentada?

No início de século XX, nos Estados Unidos, os músicos da tradição protestante criaram, a partir do *gospel* e do *rhythm and blues* (uma versão eletrificada do blues), o *soul* – estilo musical que teve como principais divulgadores *Ray Charles* e *James Brown*. Mais tarde, no final da década de 60 e início da década de 70 surge o termo *funky* que passa a ser símbolo de alegria e orgulho negro. Nessa época o *soul* estava em alta no mercado, e o *funky* passou a ser visto pelos músicos mais engajados como uma expressão musical com força revolucionária dirigida a minoria étnica. A partir desse momento tudo poderia ser *funky*: desde as vestimentas até um local de encontro. (DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2000)

Ao mesmo tempo, em Nova York, alguns DJs passaram usar técnicas eletrônicas que ficaram conhecidas como *raps*. As festas para celebrar essas expressões musicais eram realizadas em guetos. Nessas reuniões foram aparecendo o *break*, as grafitagens e um estilo de se vestir, e todos esses elementos passaram a compor o movimento hip hop. No Brasil, essas expressões chegam por meio da denominada cultura Black nos anos 70, aqui e lá as composições pontuam a questão do racismo, da violência e da pobreza urbana. (DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2000)

É uma expressão que tem semelhanças com o funk, pois os grupos se apresentam com mais de um cantor, denominados MCs (mestre de cerimônia). Porém, diferenciam-se na base musical utilizada e pelo conteúdo das letras. O rap apresenta composições “politicamente mais engajadas”, já o funk produz, por vezes, músicas que fazem críticas sociais de uma maneira “permeada pelo bom humor e pela ironia”. Além disso, as composições de rap são mais extensas do que as do funk, o que torna o rap menos viável para ser exibido nas rádios. (HERSCHMANN, 1997; 2000)

Como já dito, o rap é um dos elementos que em conjunto com o break e o grafite, compõem o movimento Hip Hop. Essa expressão apareceu em 1981, ela foi formulada por Áfrika Bambaataa para designar as grafitagens, as danças e a música

presente no Bronx de 1970. O bairro era majoritariamente habitado pela população negra e hispânica, e foram os jovens desse pertencimento os precursores deste movimento que se espalhou por diferentes países. O movimento é caracterizado pela forte contestação social frente às desigualdades sociais e as discriminações raciais. (HERSCHMANN, 1997; 2000).

A partir da década de 70, no Rio de Janeiro, os primeiros bailes *funkys* foram apresentados no Canecão, que posteriormente passou a privilegiar os festivais de MPB, empurrando os “bailes da pesada” para a zona norte da cidade. Faziam parte desses bailes pôsteres, filmes, fotos e slides a fim de despertar o “*black is beautiful*”. Com o crescente processo de comercialização o *funky* passa a entrar no cenário mundial de uma forma alegre e menos enfática no que diz respeito às questões raciais e sociais. (DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2000)

Na década de 90 o funk começa a ser nacionalizado, e se dissocia do movimento hip hop. Na atualidade, o funk se constitui como uma das atividades de lazer mais importantes dos jovens moradores dos bairros periféricos e favelas do Rio de Janeiro. Enquanto o rap se consolidou como importante discurso politizado de denúncia do racismo e da desigualdade socioeconômica presentes na sociedade brasileira. (HERSCHMANN, 2000). Esses estilos têm em comum não só a origem, mas também a associação à criminalidade juvenil. A imagem dos jovens frequentadores dos bailes funks e membros das reuniões do hip hop circulam pela mídia vinculados aos “arrastões” do Rio de Janeiro, e aos vandalismos praticados em São Paulo.

Entretanto, nas produções de sentido sobre estes estilos musicais, que ora se baseiam na criminalidade e na marginalidade, e ora sublinham a força contestatória, verifica-se a atuação da indústria cultural, que para além de participar destas produções, apropria-se destes estilos e os introduz como mercadoria de consumo para outros segmentos sociais.

O funk e o Rap tem seduzido cada vez mais os jovens de outras classes sociais, a presença destes estilos na mídia tem levantado diferentes questões: se por um lado esta visibilidade constitui um campo de possibilidades de melhoria nas condições econômicas na vida dos jovens que ingressam na indústria fonográfica, sobretudo para os funkeiros. Por outro, a mídia num movimento de captura desses territórios simbólicos, atua no sentido de apagar as singularidades destes estilos, e inseri-los num processo mercadológico de massificação e banalização.

O puxador de samba da Mocidade Independente de Padre Miguel, Paulo

Ventura, afirma que a diferença entre o samba e o funk é que o primeiro é mais rápido que o segundo. E o carnavalesco Chico Spinoza aponta que sambistas e funkeiros têm a mesma origem social e geográfica. Se o samba tem um grande reconhecimento como “símbolo nacional”, o funk pode ser considerado como símbolo importante da cultura juvenil, e isso devido ao “processo de hibridação” conduzido em grande parte pela indústria cultural. (HERSCHMANN, 1997)

Entretanto, a associação dos bailes funks com a violência ganhou justificativa não só por conta dos arrastões nas praias cariocas, mas também devido à exibição das disputas entre “ganguês” que se atacavam no interior dos bailes. Em sua pesquisa, Herschmann (2000) constatou que a divisão do baile em dois territórios, e o centro do salão reservado como espaço neutro, portanto de disputa, faz parte de um ritual empregado pelos jovens “como uma espécie de jogo perigoso, tal como uma modalidade de “esportes radicais” dos segmentos privilegiados da população da cidade”. (HERSCHMANN, 2000, p.62)

As festas reúnem uma grande quantidade de jovens. Durante os eventos há momentos de distribuição de brindes e premiações oferecidas àquelas galeras que mais se destacam frente às propostas feitas pelos Djs. Segundo Herschmann (2000), essa foi à forma encontrada pelos donos dos clubes para situar a disputa entre galeras numa lógica menos agressiva e mais descontraída. Apesar disso, os bailes de comunidade são constantemente interditados sob várias acusações: problemas com acústica, dúvidas sobre a proveniência do dinheiro para o funcionamento do baile, e responsabilização sobre o aumento do tráfico. (HERSCHMANN, 2000)

No entanto, a diferença dos bailes organizados pelos clubes noturnos situados em diferentes locais da cidade, e dos bailes realizados nas comunidades, é que para estes últimos a ocorrência de confusão obriga a presença da polícia, e representa uma grande ameaça aos moradores da favela, por esse motivo, as confusões são extremamente evitadas pelos frequentadores. O fato é que os jovens da classe média começaram a subir os morros, o que deixou em estado de alerta as famílias e a segurança pública, que unidas tomaram medidas para por fim a esses bailes. (HERSCHMANN, 2000)

Os funkeiros “na medida em que se tornaram uma ameaça a ordem social”, e foram sumariamente associados às gangues pela mídia e posteriormente pelo estado, tornaram-se alvo de políticas públicas de orientação e disciplinamento. Entretanto, Sánchez-Jankoski In Herschmann (1997) registra uma importante definição para distinguir as galeras das gangues. As gangues se constituem em:

Um sistema social organizado que é ao mesmo tempo quase privado (isto é, não totalmente aberto ao público) e quase secreto (isto é, a maior parte das informações sobre suas atividades permanece restrita ao grupo), cujo tamanho e objetivos tornam indispensável que a interação social seja dirigida por uma estrutura de liderança com papéis bem definidos; que a autoridade ligada a esses papéis é tão legitimada que os códigos sociais regulam tanto o comportamento dos líderes quanto o das bases; que planeja e prevê não somente serviços econômicos e sociais para seus membros quanto sua própria manutenção como organização; que persegue esses objetivos a despeito da legalidade ou ilegalidade das atividades e que não tem uma burocracia (isto é, um pessoal administrativo hierarquicamente organizado e distinto da liderança). (HERSCHMANN, 2000. p.65)

Por sua vez, os jovens que compõem as galeras, mesmo que alguns estejam envolvidos com atividades ligadas ao narcotráfico, se reúnem em busca de diversão e lazer. Além disso, circulam por diferentes territórios, as atividades não são sigilosas, e a violência e o delito não são as motivações para os encontros. De um modo geral, faz parte da estética da festa funk a competição, o combate, o erotismo, as brincadeiras e as gozações. Os jovens agregam-se em turmas em busca de prestígio e segurança. Os rituais de embate expressam o desejo de uma “afirmação geopolítica” e de um espaço para a galera. Essa disputa não é só travada entre grupos de jovens rivais, ela também se dá contra os órgãos públicos de segurança e contra uma estrutura social excludente. (HERSCHMANN; 1997; 2000)

De maneira semelhante aos funkeiros, os jovens associados ao Rap são constantemente vistos como marginais e ladrões. O fato é que esse segmento, assim como os funkeiros, percorre uma trajetória que oscila entre a inclusão precária e o *showbusiness*, pois, ora são taxados como vagabundos, vulgares e drogados, e ora aparecem na mídia televisiva como artistas de grandes talentos. Basta citar M.V Bill e seu trabalho apresentado pela emissora Globo “Falcão, meninos do tráfico”, ou seu livro “Cabeça de Porco” que está nas prateleiras das grandes livrarias da cidade, ou lembrarmos-nos da entrevista cedida pelos racionais, registrada na introdução desse trabalho.

Devido à herança da década de 60, a juventude foi fixada num modelo que a classifica como política ou apolítica. É fato que os jovens dos anos 60 buscavam participação máxima nas questões sociais e políticas do país. Mas, essa classificação traz como pressuposto um determinado paradigma político. Os MC's (mestres de cerimônias) do rap inauguram um novo discurso, põe em xeque o imaginário social alimentado pela imagem de um país pacífico, dócil, miscigenado, alegre, acolhedor e

democrático. Por meio da música denunciam a realidade vivenciada por eles e seus familiares.

O grupo de rap brasileiro mais conhecido é originário da zona sul de São Paulo é composto por quatro integrantes, Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edy Rock. Recusam relações com as grandes emissoras de televisão. Para eles a ascensão por meio do mercado e da indústria cultural de um grupo de rap não resolve a questão da desigualdade e do racismo no Brasil. Rejeitam qualquer investimento que os configure em *super star*, ou exemplo de superação para transformá-los em ídolos e motivo de conforto aos que têm a mesma origem social. (KHEL, 1999)

É comum o tratamento de “mano” entre os rappers, indica uma intenção de igualdade, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de dominação vertical. Um grupo de Rap não se efetiva entre os jovens de periferia por ter conseguido fama na mídia ou por ter cumprido a lógica da diferenciação social que o torna visível, mas, sobretudo pela capacidade de produzir um campo simbólico de identificação com os jovens. De tal modo que as músicas expressam um diálogo entre o cantor e o ouvinte, sendo este último considerado um mano a quem o cantor “chama à consciência” ou um inimigo que é acusado e desafiado. (KHEL, 1999). O trecho abaixo exemplifica o diálogo com um mano:

*"Não tava nem aí, nem levava nada a sério/ admirava os ladrão e os malandro mais velho/ mas se liga, olhe ao redor e diga/ o que melhorou da função, quem sobrou, sei lá/ muito velório rolou de lá pra cá/ qual a próxima mãe a chorar/ já demorou mas hoje eu posso compreender/ que malandragem de verdade é viver (grifo nosso)/ Agradeço a Deus e aos Orixás/ parei no meio do caminho e olhei para trás"...*  
*("Fórmula Mágica da Paz"— Mano Brown).*

A vida é concebida como um desafio, como uma batalha constante, sem muito espaço para o lazer e divertimento. A ascensão social é retratada como uma espécie de esperança longínqua, sempre atravessada pelos perigos da droga, do crime, da violência policial e do racismo presente na sociedade. A problemática das relações raciais aparece com maior intensidade entre os jovens do hip hop, onde a questão da negritude se institui como um dos elementos centrais, somada a violência urbana e a pobreza. (KHEL, 1999; YUDICE, 1997). Entretanto, a entrevista<sup>14</sup> do compositor e cantor de

<sup>14</sup> Entrevista com o rapper Mano Brown no programa Roda Viva da TV cultura. A transcrição na íntegra

Rap dos mais famosos do país evidencia o imperativo do mercado na produção do Rap: nesta questão:

Com o Rap, eu comprei a casa. Pode até parecer, pô, o cara tá falando que ganhou dinheiro. [...]. Parece que todo preto cantor vai acabar na boate, no boteco, na sarjeta e não vai ser assim, meu. Depender de nós, mudou isso aí, vai ter que mudar, vai ter que acabar. A gente procura fazer o que? Fazer estrutura, comprar uma casa pra morar, tá ligado? Da uma estrutura mínima pra uma condição mínima. Entendeu? [...] Eu acho que o Rap americano é mais evoluído. Eles alcançaram um lugar onde eles deveriam estar mesmo, hoje eles usas a favor deles, eles usam a máquina, a máquina é podre, e eles estão fazendo, já que é podre, e não vai melhorar, eles fazem o dinheiro vir para o lado deles. A gente sabe. Eu não estou na fase de exigir um controle de rap esse discurso social. O rapper é um músico, acho que ele tem que falar de sociedade o que ele sente. Se não, não tem que falar, não é porque é rapper tem que falar de problema crônico, sociedade e tal. Acho que o cara tem que ser livre, o compositor, o letrista. [...] ele tem que lutar pela vida dele, o Rap é isso também, é lutar pela sua própria vida também, individual, lutar pela sua própria sobrevivência [...] Primeiramente a necessidade, se eu não cantar Rap eu não como, certo? Eu tenho um filho pra criar, eu preciso cantar pra viver, né? (Mano Brown)

Argumenta-se que tanto o funk quanto o hip hop são modalidades da “cultura popular juvenil” e de massa do mundo globalizado. Portanto, eles são apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, e a indústria cultural tem uma efetiva participação nesse processo. Entretanto, os jovens que de alguma forma participam desses movimentos se apropriam de um patrimônio simbólico, retraçando as fronteiras entre cultura tradicional e moderna, local e estrangeira. (HERSHMANN, 1997). Do mesmo modo, estão presentes os mecanismos de controle, que tanto se expressam na produção de um determinado sentido destes estilos, nas interdições feitas nas festas funk, e no disciplinamento e orientação sobre o movimento hip hop.

Muitas pesquisas sobre o hip hop, e do mesmo modo, políticas públicas e trabalhos de ONGs interessadas nesse movimento, o concebem como instrumentos de construção da “cidadania do subalterno”. (YÚDICE, 1997). Desse ponto de vista, a idéia de identidade é concebida como uma ancoragem capaz de ordenar a relação do indivíduo com o meio. Os estilos musicais passam a ser administrados como instrumento de afirmação de uma identidade coletiva delineada, fixada e presumível. Nesse sentido, o controle articulado pelo viés pedagógico, parece conceber a apropriação dos estilos musicais como alternativa às gangues e a periculosidade dos jovens negros e pobres, e a indústria cultural opera no sentido de colonização destes campos simbólicos.

Por fim, verifica-se que o rap e o funk estão na intersecção de esferas que compõem um conjunto mais complexo do que aqueles presumidos por visões dicotômicas. Fixar de um lado a idéia de resistência, e de outro os dispositivos da captura é desconsiderar que os estilos juvenis de periferia se configuram na encruzilhada composta por diferentes domínios. Além disso, os jovens de periferia movimentam-se em outros universos musicais, e configuram maneiras de viver que escapam da lógica “do isto ou aquilo”, e afirmam a coexistência de diversos estilos nas vivências musicais, de tal modo que entre os jovens que pesquisamos, a opção samba/pagode apareceu com grande incidência. Diante disso, apresentaremos uma discussão sobre a problemática do samba e do pagode neste jogo no próximo item.

### **2.3 O samba e os pagodes como espaço de sociabilidade: interdições, controle e deslegitimações.**

Ao confeccionarmos o questionário para realizar um primeiro mapeamento dos gostos musicais dos jovens, colocamos em um dos campos a serem assinalados a alternativa Samba/Pagode. E como já dissemos, foi este o campo mais vezes assinalado pelos alunos, entretanto, no momento da feitura do questionário, não fazia parte de nossas indagações as similitudes e diferenças entre o significado do samba com o de pagode. Todavia, mesmo tendo em vista que o objetivo desta pesquisa não consiste em estudar os estilos musicais propriamente ditos, encontramos neste acontecimento uma possibilidade de aproximação das questões que norteiam este estudo.

O objetivo de apresentar nesta pesquisa a leitura feita com o samba reside na possibilidade de trazer para o corpo do trabalho, pistas sobre a importância dos territórios simbólicos nos empreendimentos colonizadores, sobretudo no que diz respeito às vivências musicais. Assim, com o samba pudemos encontrar alguns vestígios de processos de interdição sobre os movimentos rítmicos dissonantes dos acoplamentos hegemônicos. As interdições, as apropriações, a institucionalização e o trabalho pedagógico sobre este ritmo, trazem a um só tempo os mecanismos de captura aí engendrados e as constantes estratégias de esquivo.

Nas análises que fizemos sobre o samba e o pagode, é possível verificar processos semelhantes aos que ocorrem na significação dos estilos rap e funk. Contudo, o objetivo é captar a produção de significados e sentidos sobre o samba e o pagode, e buscar analisar, nos diferentes contextos, vestígios desta produção, verificar os dispositivos de interdição, controle, assimilação e banalização operantes nas trajetórias

destes estilos. Entretanto, esta análise nos interessa na medida em que entendemos que a música se inscreve nos dispositivos de pertença, e a vivência musical produz significados atraentes aos mecanismos de poder que operam na interdição de movimentos.

Se voltarmos os olhos para a Idade Média, verificaremos que nesse período a igreja encontrou na música um instrumento de disseminação e fixação da doutrina católica. As letras eram compostas por textos extraídos das escrituras, e foram musicalmente organizadas de maneira a favorecer o trabalho ideológico de doutrinação. Entretanto, é possível observar neste fato um empreendimento de captura da esfera do sensível. De tal maneira, que nesse processo fez-se necessário disciplinar o corpo para que a sensualidade, a gestualidade e os aspectos lúdicos envolvidos na dança fossem expurgados das vivências musicais e inscritos num regime de controle. Assim, fez parte das missões católicas o afastamento dos “barulhos animados das músicas populares” que foram então significados como manifestações profanas. (RODRIGUES, 2005).

No século XVI para a formação da sociedade brasileira fez-se necessário o agrupamento dos indígenas, dos europeus (principalmente os colonizadores portugueses) e dos africanos trazidos, em sua maioria, da Costa Ocidental da África. Esse agrupamento trouxe para o “mesmo campo ideológico do colonizador”, formas religiosas, concepções estéticas, relações míticas, músicas, costumes, e ritos característicos das diferentes etnias africanas (SODRÉ, 1988).

Neste contexto, as missões religiosas junto à conquista colonial representaram os “lados da mesma moeda”, ou seja, que conquista territorial e conquista das almas, na maioria das vezes comungavam métodos de ação na busca da construção de uma suposta universalidade cristã e ocidental. Nesse sentido, a colonização sobre a diversidade dos povos indígenas e africanos, e a subsequente re-nomeação de pessoas, objetos e lugares, exigiu dos missionários o aprimoramento de suas práticas simbólicas e sociais, numa dedicação à aprendizagem, condensação e reelaboração das múltiplas línguas indígenas e africanas, como estratégia para intervir nos territórios simbólicos daqueles povos. Assim, a “pedagogia cristã”, lançou mão de seduções no âmbito da linguagem, da oralidade, de imagens, cantos, danças e encenações. (RIZZINI, 2000).

Diante disso, podemos inferir que os movimentos de colonização privilegiaram, sobretudo, o plano do simbólico para instituir seu mito fundador, e as expressões musicais não estiveram alheias a esse processo. A intensificação se dá com a instituição



do Estado-Nação<sup>15</sup>, projeto engendrado em que as diferentes etnias ou coletividades foram gradativamente incorporadas a uma identidade hegemônica: a identidade nacional. Para tanto, diferentes instituições tiveram por objetivo unificar todos os indivíduos nesta mesma identidade. A língua, as representações e os símbolos foram organizados a fim de conferir unidade e sentido às ações individuais e coletivas. (HALL, 2006).

Do mesmo modo, a questão da espacialidade no referido projeto ocupou um lugar estratégico, pois, para garantir o controle o Estado substituiu as práticas locais e monopolizou as interpretações cartográficas. Objetivava-se a cidade presumível, transparente e homogênea. (BAUMAN, 1999). Esse processo foi instaurado mediante relações de poder que se por um lado buscava a consolidação de uma identidade nacional, por meio da repressão e administração das diferenças, e do monopólio das interpretações, por outro lado, inscrevia essas diferenças em mecanismos de diferenciações econômicas e sociais.

Com o objetivo de interditar os territórios simbólicos e os dispositivos de pertença neles alimentados, os senhores evitavam reunir nas propriedades os negros de uma mesma etnia. Já as danças, os ritos e a música eram permitidas e bastante aconselhadas pelos jesuítas, pois entendiam ser essa uma concessão que garantiria o controle dos escravos. Do mesmo modo, essa prática era concebida como oportunidade de evidenciar as diferenças entre as etnias africanas, e estimular o desentendimento e rivalidade entre os grupos. Entretanto, esse espaço considerado inofensivo pelas elites dirigentes possibilitou aos negros a re-significação de laços de pertença e de sociabilidade. (SODRÉ, 1988)

Pesquisas registram que no quilombo do palmares as danças e os cantos tinham tamanha expressividade que era perceptível à longa distância. Abria-se um círculo formado por tocadores e dançarinos que também compunham o coro, e o ritmo era integrado pela dança e o batuque. Dançavam e retiravam-se da roda convidando o próximo escolhido com acenos ou um “encontrão”. Esse “encontrão” dado com o umbigo, na língua angolana era conhecido como *semba*<sup>16</sup>. (SODRÉ, 2007).

Diferentes dos Jesuítas, na Bahia do século XVIII os colonos consideravam os

---

<sup>15</sup> Inicialmente a experiência do Estado-Nação é circunscrita à Europa do século XIX, sendo antecipada culturalmente pelos debates intelectuais e político do contexto do Iluminismo

<sup>16</sup> Segundo Muniz Sodré, há outras possibilidades etimológicas para a palavra samba, citando o pesquisador Baptista Siqueira aponta que a origem da palavra é autóctone, da língua Kiriri falado por indígenas do sertão nordestino

batuques como séria perturbação à ordem. Nina Rodrigues ao observar as festas dos negros na Bahia, constatou que ao toque dos tambores alguns negros “caiam no santo”. Ao indagá-los sobre as motivações, os negros apontavam para a força dos tambores. A música dos negros causava medo devido à relação estabelecida com a “possessão” identificada na religiosidade dos escravizados. (ANDRADE, 1998)

O som “cujo tempo se organiza no ritmo”, tem importância significativa na cultura africana. No Brasil, as religiões de origem africana têm no som um elemento fundamental. O som origina-se de dois elementos: a mão e o tambor; a vareta e o agogô; as palmas. O terceiro elemento origina o movimento. Isso evidencia que na tradição africana a música não é vista como um elemento autônomo de outras produções semióticas, ao contrário, a vivência musical é parte de um sistema onde os mitos, as danças, lendas e objetos integram o mundo visível e o mundo invisível. (SODRÉ, 2007)

De tal forma que a dança pode ser concebida como a forma visual da música. Entretanto, ela não exprime apenas uma dimensão técnica, ela é uma maneira de comunicar uma pertença, “ou um ato de dramatização religiosa”. A “forma rítmica” é um elemento fundamental. Essa forma teve grande influência na música brasileira. Destacam-se entre as danças negras o jongo, o samba (rural de roda, de lenço, partido-alto, etc), o maracatu, o lundu e outras. (SODRÉ, 2007).

Essas expressões foram sendo modificadas de acordo com as transformações do contexto social. A repressão por parte das elites dirigentes, a crescente urbanização e a presença das festas populares dos imigrantes europeus, contribuíram para as modificações dessas formas culturais (SODRÉ, 2007). Ainda no século XVIII um viajante inglês chamado Thomas Lindley registra suas observações sobre as festas realizadas em Salvador. As anotações evidenciam a presença das expressões culturais das populações negras nas festas das elites residentes na Bahia. O viajante aponta inclusive que havia uma “fusão coreográfica entre danças africanas e ibéricas”. (VIANNA, 1999, p. 38.)

Filho de mãe negra e pai branco, Domingos Calda Barbosa é considerado pelos principais historiadores como o “estilizador e divulgador” da modinha. Definida como “a maneira brasileira inventada principalmente por mulatos das camadas populares, de se tocar as modas – ou canções líricas- portuguesas”. Domingos Caldas, em 1775 fazia grande sucesso nos salões nobres de Lisboa, houveram reações contrárias advindas de poetas como Bocage e Antonio Ribeiro dos Santos, que chegaram a considerar a presença da modinha nos salões como uma ameaça à cultura da corte portuguesa.

(VIANNA, 1999, p. 38).

A corte de João VI trouxe a modinha “de volta” para o Brasil. No Rio de Janeiro e em Salvador essa modalidade de música exerceu forte influência sobre os músicos brasileiros. Com essas constatações, Vianna (1999) sublinha que o fluxo de influências musicais se realizava antes das modernas tecnologias de informação e comunicação. No século XIX a modinha era vivenciada por diferentes segmentos da população. Nesse mesmo século, no Rio de Janeiro, observa-se, ao lado da modinha, a emergência de músicas urbanas brasileiras: o lundu, o maxixe e o samba. Expressões que revelam as marcas dos povos negros e europeus, entretanto, essas músicas fizeram-se presentes principalmente entre os negros, sobretudo após a abolição. (SODRÉ, 2007).

A aceitação por parte da sociedade “branca européia”, do ritmo de origem de camadas de população marginalizada implicou também diferentes formas de apropriação e uso do ritmo. Como exemplo, Sodré (2007) cita o próprio lundu, que tinha duas formas: uma mais branda e outra considerada mais selvagem devido às formas de sua dança. Assim, frente às tensões que as festas, as músicas e a religiosidade suscitaram nos processos de colonização, observa-se que o regime de visibilidade dos processos de partilha destes grupos esteve a um só tempo, inscrito na lógica de controle da ordem então vigente, e compuseram estratégias de resistência frente à mesma lógica.

A cor da pele, as expressões culturais tais como a música e a religião dos povos negros foram significadas de maneira negativa, o que prejudicava a inserção destas populações na escola e no mercado de trabalho. A homogeneidade e o ordenamento da cidade presumiam o afastamento das populações negras e a marginalização das formas culturais a elas associadas. Paranhos (2003) apresenta em seu artigo uma crônica do poeta Olavo Bilac, membro da elite brasileira, onde registra a indignação com a presença dos negros em determinados domínios territoriais:

*[...] 'selvagem' presença negra na recém-inaugurada Avenida Central, principal ícone da Regeneração: [...] Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo [...] me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbaria - era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada [...] Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha!*

*Mas não! acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs [...] (Bilac, 1906)*

Vale frisar que o contexto histórico da construção e publicação dessa crônica é profundamente marcado pelas teorias racialistas, produzidas por europeus do século XVIII e XIX e largamente acolhidas pelos cientistas e instituições brasileiras. Nesse sentido, o campo intelectual europeu e brasileiro da época produzia longos tratados e diagnósticos sobre a degenerescência da raça como causa principal do “atraso” rumo à civilização. (ABREU, 2000)

No século XIX e início do século XX as comparações feitas entre o Brasil e os países europeus apontavam para o atraso brasileiro. As influências das teorias racialistas desenvolvidas na Europa se faziam de tal forma presente no Brasil, que era comum a atribuição desse atraso a contingência da população negra e a mestiçagem. Essas teorias dissertavam sobre as diferenças hierárquicas entre as raças. Nessa linha evolutiva, a raça branca era considerada em estágio avançado enquanto as demais raças estariam em estágio primitivo, sendo naturalmente incapazes de alcançarem o estágio adequado de civilização, e a miscigenação significava o fator da mais alta decadência humana. (GUIMARÃES, 1998)

Para atender as demandas do capitalismo, a então capital federal foi submetida a uma reforma durante o regime republicano de Rodrigues Alves. A idéia central desse projeto residia na regeneração da cidade. É nesse contexto que o prefeito Pereira Passos (1902 – 1906) engendra a ação que ficou conhecida como “bota abaixo”. Essa operação teve por objetivo civilizar o Rio de Janeiro e tornar a cidade o retrato de um Brasil a ser mostrado no exterior. A imagem pretendida era a de um país higiênico, burguês, moderno e branco. Dessa forma houve a perseguição e afastamento daquilo que se contrapunha a essa imagem, incluindo pessoas, habitações e expressões culturais. (FENERICK, 2002).

A dominação exercida sobre as populações negras fez parte do processo de colonização onde se buscou além da expropriação da força de trabalho o domínio territorial, e nesse sentido, a questão da unidade das terras brasileiras ocupou os cenários políticos. No final do século XIX e início do século XX, as propostas para tal empreendimento alternavam entre a centralização e a descentralização política, e por vezes, apresentavam combinações desses dois posicionamentos. Do mesmo modo, fazia

parte do debate intelectual brasileiro à questão da construção de processos de identificação pautados na nacionalidade. Neste contexto, intelectuais como Euclides da Cunha e Silvio Romero passam a olhar o mestiço como possibilidade do necessário embaquecimento da população brasileira para o alcance do progresso.

A partir de 1920 verifica-se uma crescente preocupação com as questões nacionais e, com o questionamento da reprodução em solo brasileiro de modelos de pensamento importados. Há a presença de um pensamento nacionalista por parte das elites intelectuais, que se debruçavam sobre a identidade brasileira. Nessa mesma década, as teorias racialistas perdem espaço e entra em cena os estudos, desenvolvidos principalmente nos EUA, sobre as culturas dos povos. Vimos no capítulo anterior, os desdobramentos desta mudança na visibilidade conferida aos jovens negros e pobres.

É influenciado por esses novos estudos que Gilberto Freyre com a publicação de “Casa Grande e Senzala” (1933) colocou novas questões para a identidade nacional. A população negra e mestiça - antes vistas como motivo de atraso nacional - aparece na obra do sociólogo como marca positiva de um país que tem na diversidade elementos para tecer formas culturais autênticas e integradoras. A problemática deixaria de ser racial e passaria a ser cultural. (VIANNA, 1999).

Assim, *Casa-grande e senzala* - em meio aos tratados eugênicos e políticas de branqueamento da população e da cultura nacional - trata de supostas “zonas de confraternização” nas formas relacionais entre as três grandes matrizes (portugueses, índios e negros) que compõem a população brasileira. A identidade brasileira aparece caracterizada pela diversidade intersectada. Para Vianna (1999) “o caminho da unidade nacional (vista como uma homogeneização à la Gilberto Freyre)” ainda é bastante atual, e foi fundamental para que o caráter negativo da mestiçagem fosse transmutado em fator positivo em prol de uma brasilidade. Muniz Sodré sublinha os fatores determinantes dessa mudança:

Do ponto de vista político, o fenômeno se ajustava às aspirações nacionalistas que percorriam o país desde o final da I Grande Guerra. Do ângulo das vanguardas culturais (Modernismo) da classe dirigente, o negro constitui, ao lado do índio, um elemento de “autenticidade” local, algo a ser trabalhado artisticamente. E na perspectiva ideológico-urbana, a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases socioeconômicas da vida brasileira. (SODRÉ, 2007, p.39)

É nesse contexto que os ritmos antes interditados começam a ser significado

como expressão da cultura brasileira. Se no princípio o samba estava ligado à idéia de roda e música das festas negras, é na primeira década do século XX que a palavra começa a designar um gênero musical e na década de 30 torna-se hegemônico no âmbito da produção musical brasileira. (PARANHOS, 2003).

Para exercer o poder simbólico e intervir nas marcas de identificação de maneira favorável aos interesses do poder hegemônico, o Estado Novo engendrou algumas políticas: instituiu o Ministério da Educação, incentivou estudos sobre o Brasil e os brasileiros e as publicações decorrentes dessas produções, e estabeleceu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para a produção cultural da nação. Assim, ao lado da repressão de caráter militar, havia também a produção ideológica que teve no plano da música, sobretudo no samba, um importante instrumento. Guimarães (1998) em sua tese cita um registro bastante elucidativo de Álvaro Salgado da rádio estatal:

*A nosso turno adiantamos que (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes, de nossas cidades são muitas vezes pela música atraídos à civilização(..), dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens de nossa música popular (...). O samba que traz na sua etimologia as marcas do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico. Mas, paciência, não repudiemos esse irmão pelos defeitos que contêm. Sejamos benévolos, lancemos mão da inteligência e civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho.*

Frente às repressões contra as danças, músicas e religiosidade, a população negra encontrava estratégias para fortalecer e dinamizar as vivências culturais no território brasileiro. Desse ponto de vista, a desqualificação do negro cooperou para que se fortalecessem as redes de sociabilidade entre as pessoas de cor. Essas redes tiveram na religiosidade importante papel, pois as festividades e danças eram promovidas por líderes do candomblé. Sodré (2007)

Um lugar estratégico citado pelos estudiosos do samba é a Praça Onze. Pouco vulnerável essa praça localizada no Rio Janeiro foi a única que sobreviveu a reforma

higienista do Prefeito Pereira Passos. Essa reforma possibilitou que a praça se tornasse um espaço para os grupos deslocados. (SODRÉ, 2007). Ali residia uma mulata conhecida como a Tia Ciata ou Aceata, casada com um médico negro<sup>17</sup>. Nessa casa aconteciam muitos encontros e festas. Esses encontros são importantes porque apresentam uma variedade de fatores que tornaram possível o reconhecimento enquanto ponto estratégico de partilha das expressões culturais das populações negras. (MOURA, 2004; SODRÉ, 2007; VIANNA, 1998).

A começar que se tratava de um casal “pequeno-burguês”, assim, nos cômodos da frente da residência se realizavam danças consideradas “mais respeitáveis”, nos fundos aconteciam os sambas e os ritos de candomblé. Foi dessa residência<sup>18</sup> que surgiu o primeiro samba inscrito no ritmo no mercado fonográfico, registrado como *Pelo telefone*. Embora esse samba tenha sido registrado como o primeiro a circular pela indústria fonográfica, ele apresenta em sua produção as marcas de uma coletividade, onde fica evidente o local e as circunstâncias em que foi criado (SODRÉ, 2007).

Se em tempos anteriores uma variedade de objetos, tais como panelas, pratos e chapéus eram convertidos em instrumentos musicais, e não havia a separação sistemática entre produtor e consumidor de samba - já que a própria organização rítmica permitia a participação coletiva nessas produções culturais -, com o advento da industrialização, o samba passa também a ser afetado por essa lógica. A improvisação e a dança, características das rodas de samba, passaram assim por um processo de desvinculação. A lógica produtiva do capital marcou a produção do samba e subsidiou as relações de trabalho na indústria fonográfica. Assim, no cerne das censuras operadas pela DIP, abrem-se categorias profissionais que possibilitaram a inserção dos negros nas novas lógicas de trabalho. É nessa conjuntura que a música antes significada como perigosa e dissonante adentra o mercado fonográfico, e passa a ser considerada “fonte geradora de significações nacionalistas”. (SODRÉ, 2007, p.39)

Nesse contexto ocorre um processo de individualização que passa a significar o músico negro em termos de compositor individualizado, desvinculando-o de suas teias coletivas para inseri-lo nesse novo mercado. O autor argumenta que foi com o mestiço

---

<sup>17</sup> Conforme Sodré (2007), esse médico mais tarde ocupou um cargo de chefia no gabinete do chefe de polícia do governo Wenceslau Brás.

<sup>18</sup> Hernmano Vianna em livro intitulado “O Mistério do Samba (1998)” também confere grande destaque para a residência da tia Ciata e a praça Onze. Para Vianna a importância dessa residência está no fato de ter sido abrigo para a convivência de pessoas de diferentes grupos sociais. Um centro de irradiação das mediações culturais estabelecidas entre os artistas populares e intelectuais/ artistas das elites.

José Barbosa da Silva (1888-1930), o Sinhô, que “a música dita ‘folclórica’ (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por autor [...] e veiculada num quadro social urbano”. (SODRÉ, 2007, p.47)

As letras dos sambas do Sinhô tematizaram questões de um Rio de Janeiro urbano e de fatos ocorridos no Brasil, tais como notícias de grande circulação, relatos de valentia e feitos políticos. (SODRÉ, 2007, p.43). Fenerick (2002) sublinha que o imaginário da malandragem esteve presente desde 1920. O malandro é aquele que se situa nos interstício da lei e da clandestinidade. O malandro não se enquadra na lógica do trabalho, e aponta a disciplina necessária ao labor própria para otários. Do mesmo modo, esse imaginário desdenha da eficiência das leis, e satiriza as instituições disciplinadoras. O discurso da malandragem começa a ser combatido por diferentes setores da sociedade. O samba denominado *Lenço no pescoço* de 1933 do compositor Wilson Batista foi por esse motivo censurado pelo DIP:

### **Lenço no pescoço**

*Meu chapéu do lado*

*Tamanco arrastando*

*Lenço no pescoço*

*Navalha no bolso*

*Eu passo gingando*

*Provoco e desafio*

*Eu tenho orgulho*

*Em ser tão vadio*

*Sei que eles falam*

*Deste meu proceder*

*Eu vejo quem trabalha*

*Andar no miserê*

*Eu sou vadio*

*Porque tive inclinação*

*Eu me lembro, era criança*

*Tirava samba-canção*

*Comigo não*



*Eu quero ver quem tem razão*

*E eles tocam*

*E você canta*

*E eu não dou<sup>19</sup>*

O que Fenerick (2002) aponta é que nos anos 30 o samba não era aceito pela totalidade da sociedade. A questão racial se fazia presente nos conflitos em relação ao samba. As elites não estavam satisfeitas com a idéia da imagem do Brasil ser veiculada no exterior associada aos negros e subúrbios. Desse modo, o samba foi ganhando território na medida em que foi submetido “por uma higiene poética”. E nesse sentido, o rádio foi um importante agente de filtração nesse processo. Entretanto, os sambistas compunham com sutileza e ironia o discurso da malandragem:

### **Acertei no Milhar**

Moreira da Silva

*Etelvina (o que é, Morengueira?)*

*Acertei no milhar!*

*Ganhei quinhentos contos (milhas), não vou mais trabalhar*

*você dê toda roupa velha aos pobres*

*e a mobília podemos quebrar*

*(breque)*

*"Isso é pra já, vamos quebrar. Pam, pam, bum, etc..."*

*Etelvina vai ter outra lua-de-mel*

*você vai ser madame*

*vai morar num grande hotel*

*eu vou comprar um nome não sei onde*

*de Marquês Morengueira de Visconde*

*um professor de francês mon amour*

*eu vou mudar seu nome pra Madame Pompadour*

*Até que enfim agora sou feliz*

*vou passear a Europa toda até Paris*

---

<sup>19</sup> Disponível em <http://www.lettras.com.br/wilson-batista/lenco-no-pescoco>)

*e nossos filhos, oh, que inferno  
 eu vou pô-los num colégio interno  
 me telefone pro Mané do armazém  
 porque não quero ficar devendo nada a ninguém  
 e vou comprar um avião azul  
 para percorrer a América do Sul  
 mas de repente, derrepengente  
 Etelvina me acordou está na hora do batente  
 mas de repente, derrepengente  
 - Se acorda, vargulino! Saia pela porta de trás que na frente tem gente.  
 Foi um sonho, minha gente<sup>20</sup>!*

Assim, para que o samba fosse aceito pela sociedade ele deveria ser limpo, higiênico e civilizado. A sonoridade, as letras e as performances artísticas deveriam corresponder a esse ideário de civilização. Era preciso dar ao samba o status de Cultura. Nesse contexto, a atuação de Francisco Alves, Carmem Miranda e Noel Rosa foram fundamentais para fazer as mediações entre as expressões consideradas de baixo nível com aquelas consideradas civilizadas. (FENERICK, 2002)

O Estado Novo trabalhou no sentido de tornar o samba um instrumento pedagógico em prol do trabalho e da civilidade, de tal modo que foram organizadas diversas premiações para aqueles sambistas que traziam nas letras a valorização do labor e da honestidade. Trabalho, honestidade, cordialidade e patriotismo se instituíram em temáticas imprescindíveis para adentrar na indústria fonográfica. É nesse sentido que Carmem Miranda apresenta a síntese desse projeto (FENERICK, 2002). Do mesmo modo, o samba abaixo de Noel Rosa apresenta as marcas desse trabalho ideológico:

### ***Bom Elemento***

*Composição: Quindinho e Noel Rosa*

*Entrei no samba  
 E os malandros perguntaram  
 Se eu era bamba  
 No bater do tamborim*

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://letras.terra.com.br/moreira-da-silva/393251/>

*E o batuque  
Eles logo improvisaram  
Eu dei a cadência assim:*

*Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém  
( O que é que tem?/não diga meu bem)  
Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém*

*Com violência  
Enfrentei a batucada  
A harmonia  
Do meu simples instrumento  
Fez toda a turma  
Ficar muito admirada  
Porque sou bom elemento<sup>21</sup>.*

No início as rádios no Brasil não faziam anúncios comerciais, e sua escuta estava direcionada as camadas mais endinheiradas do país. Os aparelhos eram caros e havia a necessidade de efetuação de pagamentos mensais para obter o sinal. Em 1932, Getúlio Vargas instaurou um decreto e autorizou a veiculação de anúncios pelas emissoras. O fortalecimento das rádios em solo nacional tem estreita relação com disseminação da música no Brasil, pois as emissoras já estavam atentas aos encantos que a apresentação de alguns grupos musicais exercia no público. (FENERICK, 2002)

Com a facilitação do acesso aos aparelhos de rádio, as gravadoras começaram a investir cada vez mais em músicos locais. O interesse pelo local é delineado também pela efervescência cultural do modernismo. Em 1933 acontece a primeira gravação elétrica, essa inovação tecnológica gerou toda uma mudança no mercado de bens e consumo, e da mesma forma. abriu possibilidade de inserção para os músicos que não gozavam da potência vocálica exigida nos moldes das gravações mecânicas. (FENERICK, 2002)

O consumo de discos aumentou e intensifica-se a busca por “matéria-prima”. A venda de letras de samba realizada pelos músicos do morro rendia para aqueles que já transitavam pelas gravadoras alguns lucros. Carmem Miranda e Francisco Alves, assíduos compradores, alavancavam as vendas de discos. Assim, enquanto para os músicos do asfalto o samba aparecia como um bom negócio, para aqueles que residiam no morro tratava-se, sobretudo, de diversão. (FENERICK, 2002)

<sup>21</sup> Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas>

Ao lado da higienização poética, adentrar no mercado fonográfico exigia dos jovens compositores e músicos uma disciplina muitas vezes dissonante com o estilo de vida pautado na boemia e nas festas de samba. Os conflitos com o universo de profissionalização do sambista eram muitos, variando desde questões relacionadas a direitos autorais, até horários para início e fim das gravações. Para os jovens oriundos das classes médias, fazer parte desse universo significava também romper com um futuro planejado e desejado pelos pais. Na época esperava-se que jovens como Noel Rosa, Mario Lago e Braguinha obtivessem o título de doutor, e Carmem Miranda realizasse um bom casamento. (FENERICK, 2002)

Com todas essas nuances o samba obteve reconhecimento institucional a partir de 1935. Entre 1930 e 1940 o samba foi a modalidade musical mais gravada no Rio de Janeiro, mas isso não se deu de forma homogênea para todo o Brasil. Em São Paulo, num período de 30 anos o samba regional se estruturou, obteve uma expansão e quase desapareceu nos anos 40. No entanto, havia a hegemonia da escuta do samba carioca. (FENERICK, 2002; MARCELINO, 2007; MOURA, 2004).

Entretanto, paralelamente as transformações operadas pela indústria fonográfica e todo o seu contexto sustentador, as rodas de samba continuavam a existir. Em 1960 as rodas eram também realizadas nas escolas de samba. A familiaridade entre os participantes, o intimismo característico desde o tempo de tia Ciata prevaleciam nas quadras. A partir dessa mesma década as escolas de samba se instituem em principal atração do carnaval e espaço de lazer dos jovens do subúrbio, e os jovens de classe média do Rio de Janeiro passam a ser frequentadores das quadras. (MOURA, 2004)

Ao discutir sobre a institucionalização do samba, Moura (2004) aponta que existe um consenso de que a escola de samba é a materialização dessa lógica. É que no final da década de 70 ela já havia assumido “a tarefa de mediação formal das relações do samba com as instituições oficiais, sejam o governo, o mercado musical e a mídia impressa”. Assim, se antes se vivia no samba, sendo os pagodes os pontos de sociabilidade dos morros, passou-se a viver de samba. É nessa conjuntura que as escolas passam a incorporar em suas formas organizacionais princípios mercadológicos, e a integrarem-se na espetacularização característica da indústria cultural. (MOURA, 2004, p.96)

O samba passa a ser concebido como parte da cultura de massa, essa nova significação incide sobremaneira na reconfiguração da expressividade social das rodas de samba, pois se tinham como elemento marcante a coletividade e os laços de pertença,

a indústria de cultural opera fundamentalmente de maneira individualizante e massificadora. (SODRÉ, 2007). Nas palavras de Moura (2004):

A roda, em contraponto, permanece inatingível em sua estrutura. É um veículo na contramão das mudanças, agindo como um instrumento de construção de cidadania [...] a indústria fonográfica ao contrário, é o braço avançado de um outro tipo de cultura, transnacional, elimina fronteiras e pasteuriza o consumo no mundo inteiro. Sua ação, nesse sentido, em sintonia com outras forças do mercado, como a indústria do cinema ou do fast food, como os grandes conglomerados financeiros ou de informática, visa sepultar tudo o que remete a “qualquer idéia de fronteira ou provincianismo (MOURA, 2004, p.96)

É por esse motivo que Moura (2004) sublinha que a roda de samba deve ser entendida como a “matriz ritual” que deu origem às quadras, e não como sinônimo dessas. Já que a repulsa de muitos sambistas a essa forma institucional impulsionou a afirmação das rodas fora do espaço das quadras. Por outro lado, tal como o ingresso nas rádios e gravadoras, essa institucionalização representou (representa) também a possibilidade de ascensão e profissionalização dos sujeitos integrantes da roda, tais como sambistas, passistas, ritmistas, etc.

Ainda na década de 60, grupos de jovens moradores do subúrbio do Rio de Janeiro protagonizavam um projeto cultural que culminou no Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. No Cacique se realizavam os preparativos para o carnaval, tais como ensaios, carros alegóricos e toda a estrutura necessária ao desfile, e havia no espaço da quadra as reuniões de sambistas denominadas pagodes. Durante os anos 80 esses pagodes espalham-se por todo o subúrbio do Rio de Janeiro, e a quadra do cacique ganhou a fama de ser a precursora daquilo que ficou conhecido como “movimento de pagode”. Ao passo que grupos surgidos dos cotidianos dos subúrbios ganham espaço na mídia, as palavras pagode e samba, aparecem sobrepostas, muitas vezes, como sinônimos e chega-se a falar, de uma “geração do pagode”. (MOURA, 2004)

Sambistas tais como Candeia, Martinho da Vila, Jorge Coutinho, Nei Lopes e Paulino da Viola, fundaram o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo (GRAN Quilombo). O GRAN fundado em 1975 não aceitava as normas das escolas de samba. As críticas apontam para a ausência de espaços para novos sambistas compositores, já que a escolha dos sambas enredos, realizada por meio de eleições, dependia de fatores que não se limitavam à qualidade do samba, mas que também sofriam a influência do presidente da escola, da força política do carnavalesco ou por decisões duvidosas da comissão formada para fazer a eleição. São dessa agremiação Almir Guineto, Zeca

Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz, Leci Brandão e Jorge Aragão. (MOURA, 2004). Nas produções desses sambistas, é possível verificar letras que tematizam a questão de classe e cor:

### **Identidade**

Jorge Aragão

*Elevador é quase um templo  
Exemplo pra minar teu sono  
Sai desse compromisso  
Não vai no de serviço  
Se o social tem dono, não vai...*

*Quem cede a vez não quer vitória  
Somos herança da memória  
Temos a cor da noite  
Filhos de todo açoite  
Fato real de nossa história*

*Se o preto de alma branca pra você  
É o exemplo da dignidade  
Não nos ajuda, só nos faz sofrer  
Nem resgata nossa identidade*

Os sambas desses grupos incluem novas sonoridades e instrumentos, são apresentados como prontos, no entanto, há a possibilidade de improvisação. Nessas produções há a repetição e a improvisação, os dois elementos característicos da musicalidade africana. Verifica-se nesses movimentos tentativas de salvaguardar as características da roda de samba, e ao mesmo tempo valer-se da indústria cultural. É desse modo que o pagode se institui, há um só tempo, como um espaço importante no mercado de profissionalização para jovens músicos dos subúrbios, e em espaço de contestação. (MOURA, 2004)

A partir do final do século XX e início do século XXI observa-se a emergência de novos grupos de pagodes. Com a sonoridade mais *suíngada*, esse grupos ficaram conhecidos pela crítica como mauricinhos e pagodeiros bregas, devido ao estilo composto com símbolos das classes altas, tais como carros caros e roupas de grifes. Argumenta-se que esses grupos têm em comum a pobreza poética das composições, a cafonice das temáticas cantadas e das coreografias apresentadas. A valoração estética

sobre estas produções é referendada num passado, e na medida em que as novas produções se distanciam dos símbolos, ritmo e intimismo identificados com o Samba, mais passam a ser desvalorizadas.

A dimensão mercantil é também bastante enfatizada, e argumenta-se que essas novas produções constituídas por mega-shows e intensa vendagem de mídias, colocam de um lado os artistas num palco espetacularizado, e de outro os ouvintes significando-os como fãs. É nesse sentido que Araújo (2000) aponta não apenas a mudança de suporte da música impressa nos meios eletrônicos, mas também mudanças nas temáticas que se desvinculam das questões da malandragem e focalizam “os sofrimentos amorosos, festas e dancinhas” á fim de garantir maior permeabilidade nos diferentes espaços sociais. (ARAÚJO,2000). Nesse sentido, os produtores de pagode passam a ser concebidos como a própria indústria cultural. Em entrevista concedida ao portal ibase<sup>22</sup>, a sambista Leci Brandão levanta a problemática dos grupos de pagode emergidos a partir dos anos 1990, e pontua como concebe a relação destes grupos com a produção dos sambas que gozam de legitimidade:

As letras dessa juventude de agora não poderiam ser como as de João Nogueira, Martinho da Vila; não dá.[...] É muito complicado. Mas como cobrar dos grupos de pagode que surgem a partir dos anos 90 letras mais profundas? E a base da educação? Sai todo mundo criticando sem pensar por que isso acontece. Nunca fui para os jornais – nem eu, nem Alcione, nem Aragão ou Paulinho da Viola – falar mal desses meninos. Quem os tornou sucesso foram as gravadoras, quiseram que vendessem milhões e milhões de cópias e eles venderam. Engordaram os cofres de todo mundo. Tudo começou com o estouro do grupo Raça Negra, que vendeu 2 milhões de cópias. As gravadoras então começaram a buscar seus “Raças Negras”. Surgia um modelo: cabeça raspada, brinquinho, roupa de grife e coreografia. Primeiro, a foto; só depois é necessário saber cantar. [...]Essas coisas a crítica não vê, sai largando o pau na moçada. A culpa não é deles. São meninos que vieram de periferia, de favelas, pouca chance tiveram de estudar. Por sorte e talento, aprenderam a tocar um pandeiro. [...]E não foi só. A partir do sucesso desses grupos, mudou o comportamento do sambista. Antes, nos davam apenas um microfone para o cavaquinho e outro para a voz. Não tinha retorno, não tinha luz, não tinha camarim, não tinha salgadinho, não tinha nem transporte. Com a vinda dos grupos de pagode – especialmente do Raça Negra, que tinha uma estrutura boa de som e luz, ônibus bonito, camarim decente, retorno de palco e tudo mais que o sertanejo e a MPB sempre tiveram –, os sambistas passaram a ter outro tratamento. Começamos a ter condições melhores para fazer nossos *shows*. [...] Mudou e esses meninos são responsáveis por isso. (Leci Brandão)

Entretanto, as novas gerações são constantemente analisadas como deturpadoras do “verdadeiro samba”. Os jovens que participam dos pagodes são considerados bregas

<sup>22</sup> <http://www.ibase.br>

e alienados. Distantes das “tradições” do samba são concebidos como consumidores/produtores passivos de uma indústria cultural comprometida com a bestialidade e com o grotesco. De tal modo que, a palavra pagodeiro se distancia de sua significação inicial e passa a ser empregada, muitas vezes, como adjetivo pejorativo aos grupos que produzem este estilo musical e aos jovens que têm na sociabilidade esse estilo de música.

Por fim, verifica-se que a desqualificação dos novos pagodes se relaciona mais às instâncias que monopolizam as produções do simbólico em grande escala, do que propriamente com o universo dos sambistas. E nesse sentido, a indústria cultural, de maneira análoga ao que ocorre com o funk e ao rap, institui-se como domínio operante na desqualificação dos estilos musicais associados às periferias. Entretanto, no caso do pagode esta desqualificação não se restringe aos jovens, mas a todo segmento populacional das classes descapitalizadas.

#### **2.4 Colagens, sínteses sonoras e a dança ininterrupta**

Visto que o dance/eletrônico foi amplamente assinalado pelos jovens como estilo musical de identificação, neste item apresentaremos uma discussão sobre a música eletrônica. A expressão dance/eletrônico denota a experiência de dançar coletivamente ao som de configurações sonoras produzidas por meio de maquinários. A produção desta modalidade musical, apesar de ter a década de 1950 como um importante marco referencial, sobretudo, devido à produção e circulação de símbolos, estas novas acepções estéticas têm como contexto originário as revoluções industriais europeias do século XVIII e início do século XIX. Momento em que o petróleo e a energia elétrica ganham espaço em detrimento do ferro, carvão e vapor.

Essas revoluções não se restringem às mudanças tecnocientíficas dos esquemas de produção de mercadorias, mas expressam-se também nas maneiras de conceber o mundo. No início do século XX Luigi Russolo e Ballila Pratella compuseram a primeira música no âmbito do movimento futurista italiano. Essas composições foram feitas a partir da reunião de ruídos de vários objetos, tais como máquinas de escrever e apitos de chaleiras. O objetivo dessas construções era o de fragilizar a linha entre o que era considerado mero ruído desagradável, e aquilo que era concebido como música. Essa atitude, para além de imprimir outros sentidos aos objetos manipulados, significou um questionamento da tradição musical do ocidente, e despertou o incomodo em muitos



músicos. (RODRIGUES, 2005)

A tradição musical do ocidente tem na nota musical o alicerce fundamental para a composição. Entretanto, os artistas do movimento futurista - movimento literário e artístico iniciado na primeira década do século XX na Europa – contestavam a tradição e o moralismo, e valorizavam o desenvolvimento tecnológico e industrial. O futurismo tem como característica principal a idéia de movimento, velocidade e dinamismo. (RODRIGUES, 2005)

É também nas primeiras décadas do século XX que um dispositivo para gravar sons em fita magnética foi apresentado e denominado magnetofone. Após a II Guerra Mundial, compositores franceses desenvolveram músicas através da colagem de elementos sonoros de diferentes origens, e denominaram essa modalidade por música concreta. A denominação inaugura uma nova linguagem musical, e ao mesmo tempo, faz a crítica ao caráter excessivamente abstrato da tradição musical européia. (RODRIGUES, 2005)

A partir da produção sonora desenvolvida por meio de aparelhos eletrônicos-analógicos emerge a *elektronische musik*. O termo data da década de 1950, momento de grande interesse por essa modalidade na Alemanha, onde houve uma intensa troca entre pesquisadores, físicos, técnicos, músicos e professores. Tanto a música eletrônica, quanto a música concreta foram chamadas de música eletroacústica. Os instituintes culturais da música tradicional européia estavam sendo progressivamente questionados. A maioria das críticas enfatizava além da abstração, a elitização e a separação entre arte e vida cotidiana. Os jovens compositores propunham uma experiência musical atenta ao cotidiano. Essas contestações contribuíram para acionar naquele momento um movimento estético que ficou conhecido *fluxus*. (RODRIGUES, 2005)

Na segunda metade da década de 60, a produção e o consumo destas produções musicais passam a circular em diferentes contextos. Os compositores questionavam as oposições entre erudito/popular, arte/vida. Houve uma aproximação mais estreita entre músicos acadêmicos e artistas populares. Essa aproximação marcou significativamente o universo musical dos anos 60, que também teve no rock, na música pop e no funk importantes expressões musicais. Toda a experimentação daí advinda contribuiu para a emergência da música pop. (RODRIGUES, 2005)

A música pop tem estreita relação com o movimento estético Pop Art que surge na Inglaterra e nos Estados Unidos. Derivado de um movimento denominado Neo-dadá da década de 1950, articulava-se em críticas ao consumismo e as feitiçizações da

sociedade capitalista e, ao mesmo tempo, nas obras oriundas deste movimento há a presença de uma afirmação dessa condição:

A prática pop, portanto, traduz-se no plano da expressão pelas colagens e pela reapropriações dos conteúdos e formas da cultura hegemônica prevalente na sociedade de consumo. Acolheu-se um emblema de liberdade sem limite para entrecruzar esses materiais e temas, na atitude de degluti-los e de regurgitá-los, transformando o banal e familiar em algo esquisito, despertando uma estranheza no que era trivializado pela semiosfera cotidiana. O mundo pop funcionava então como uma esfinge que devorava quem não o decifrasse, como ocorre na vida urbana moderna: “numa atitude pop, somos seduzidos, devorados por um cotidiano- avalanche de informações e de consumismo desenfreado” (RODRIGUES, 2005, p. 66)

É da Inglaterra a mais forte expressão musical do universo pop: os Beatles, a primeira banda pop do mundo e emerge entre os anos 1950 e 1960. Essa banda contou com uma forte assessoria de marketing que consolidou o mercado musical, e tornou a Grã-Bretanha o foco dos olhares das juventudes de diferentes países. (RODRIGUES, 2005). As sonoridades, as composições, as vestimentas, os cortes de cabelo e as maneiras de dançar circularam como símbolos da juventude. Configura-se assim, em nível internacionalizado, um cenário musical dimensionado num recorte geracional.

É nesse movimento que podemos localizar a produção musical realizada pelos DJ's. Na década de 1950, verifica-se a emergência de DJ's nos bailes, que tocavam músicas para o público dançar: o samba, o funk, o jazz, rock e soul faziam parte destes repertórios. Esses DJ's ganham espaço devido às inovações tecnológicas operadas na época e aos interesses das casas noturnas em reduzir o custo de seus bailes. (FERREIRA 2008; RODRIGUES, 2005)

Na década de 1970, o ritmo sincopado do funk, somado a recortes e reapropriações de trechos de músicas eletrônicas de origem européia, da valsa e do samba, configura a estética *music disc*, que mais tarde desvinculou-se do funk e do soul e tornou-se exclusivamente eletrônica. Em 1980 foi desenvolvido o *sample*: um dispositivo tecnológico de fundamental importância para produção musical contemporânea. A partir dele tornou-se possível reunir as tecnologias anteriormente desenvolvidas nas produções da música concreta e da música eletroacústica. Esse dispositivo permitiu a produção musical em estúdios caseiros e o desenvolvimento de bricolagens inovadoras no universo da música.

Entretanto, no início os DJ's apresentavam gravações prontas de músicas dançantes, e foi a partir de 1970 as experimentações sonoras ganham espaço com o acesso dessas novas tecnologias. Assim, da condição de reproduzidor de produtos

acabados, os DJ's passam a elaborar seus próprios produtos, de tal modo que as sínteses sonoras e as colagens eram desenvolvidas com objetivo de tornar as pistas cada vez mais dançantes. (FERREIRA, 2008 )

Por esse motivo, os DJ's são considerados “artesãos do som”, pois as produções que elaboram não se restringem a “primazia da musicalidade institucional”, e a atuação desses artistas alimenta-se, sobretudo, na relação estabelecida com o público. A produção de novas estética é protagonizada, sobretudo, pelos freqüentadores das casas noturnas, aliada às sínteses sonoras. É por isso que para Ferreira (2008) a música eletrônica de pista assemelha-se muito mais ao funk de James Brown do que as vanguardas artísticas eletrônicas. O autor aponta que essas últimas objetivam romper com paradigmas e propor novas estéticas. Enquanto a música eletrônica de pistas é tocada pelo DJ's com o objetivo de fazer o público dançar.

O movimento coletivo é o objetivo, é a continuidade desse movimento sonoro possibilitado pelas tecnologias de síntese e colagem. É com a “pista de dança na cabeça” que os DJ's adentram os estúdios e elaboram as produções. É o movimento que define os critérios das colagens e sínteses sonoras. Nas pistas de dança, a repetição rítmica provoca um “transe maquínico”, a música opera no corpo, ha uma continuação entre a música e o Eu, e entre o eu e o coletivo dançante. (FERREIRA, 2008)

## **2.5 Territórios e estilos musicais**

Verificamos que a esfera das vivências musicais é perpassada por conflitos, negociações e apropriações do simbólico. O que as tecnologias parecem trazer para esta dinâmica é a intensidade com que esse movimento é engendrado. Se por um lado elas permitem maior velocidade, intensidade e alcance dos esquemas de captura dos territórios simbólicos, por outro, esta intensa produção pode ser re-apropriada e re-significada nos jogos identitários presentes nas sociedades.

Para Abramo (1994) os estilos juvenis surgem como resposta dos jovens à intensa fragmentação social e ao fluxo incessante de informação. Os estilos, se por um lado são possibilitados pela formação de um mercado, eles também se caracterizam por comporem contraposições a esse mesmo mercado. A autora parte dos estudos do *The Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* e salienta que o estilo caracteriza-se pela intencionalidade de diferenciar-se do padrão dominante. A retirada de símbolos do contexto original e sua re-significação é o que permite a identificação com os demais membros do grupo, e a diferenciação com os grupos diferentes:

[...] as mercadorias são signos culturais, possuem sentidos e conotações que parecem naturais porque estão fixados por códigos de sentido dominantes. Quando estes objetos são recolocados num novo conjunto, são enfatizados determinados detalhes, antes irrelevantes; são aproveitados de um modo diferente daquela para o qual haviam sido previamente destinados; e isso provoca subversão e transformação dos usos e sentidos dados para outros novos. O resultado é assim um conjunto novo e diferente, mas que implica sempre a remissão aos conjuntos dos quais agora se distinguem. O estilo subcultural precisa ser visto sempre em uma relação de oposição a um outro código cultural. (ABRAMO, p 88, 1994)

Sob uma perspectiva macro-social os estudos que destacam a questão do consumo definem o mesmo “como um momento do ciclo de produção e reprodução social: é o lugar em que se completa o processo iniciado com a fabricação de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força de trabalho”. (CANCLINI,1996,p.53)

Adorno e Horkheimer (1969) apontam ainda na primeira metade do século XX, a existência de um sistema simbólico, alimentado pelo capital e produtor da homogeneidade nas civilizações. Eles identificam na lógica da indústria cultural a produção de uma standardização, e coloca em questão a concepção de um mundo culturalmente fragmentado. Para eles, a produção cultural mídiatizada, tais como a que se dá por meio do rádio e do cinema, é parte de um sistema econômico e tem neste, todo o esquema de sustentação. Assim, a indústria cultural, por meio das distinções imprimidas entre as mercadorias, organiza um sistema hierárquico que tem por finalidade a produção de um mercado de consumidores, aparentemente heterogêneo e substancialmente controlável. Para tanto, as mercadorias são produzidas de maneira massificada com destino a grupos de renda específicos.

O caráter opressor da indústria cultural engendra uma constante excitação juntamente com a subsequente proibição da realização dos desejos então estimulados. Ela apresenta a necessidade, e se apresenta como lugar de satisfação da mesma, e do mesmo modo, organiza essas necessidades de maneira à sempre alimentá-las. “O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer” (ADORNO, HORKHEIMER, p. 190, 1969). Assim, na transformação da obra de arte em mercadoria encerra-se o homem numa lógica utilitária de princípios mercadológicos.

Desta perspectiva, a indústria cultural estaria a serviço de uma ideologia comprometida com a contenção das classes sociais aos lugares hierarquicamente demarcados. Para Adorno e Horkheimer (1969) faz parte deste mecanismo o exercício

para que se obtenha o conformismo com as desigualdades originárias do sistema econômico, e para o aprisionamento do pensamento e a atrofia da imaginação. A previsibilidade com que se engendra os significados das mercadorias culturais, a unicidade entre obra de arte e cotidiano contém as possibilidades de transcendência outrora possíveis nesta mesma relação.

É possível destacar da análise dos autores, para o que aqui nos interessa, que as relações estabelecidas entre tecnologia e ideologia, no bojo da indústria cultural, são articuladas de modo a contribuir para a manutenção do *status quo*, e assim, cristalizar as desigualdades de acesso aos bens materiais/culturais entre as diferentes classes sociais. Os grupos específicos aos quais os autores se referem são caracterizados em termos classistas. Entretanto, Arizza (2006) salienta que a diversificação das mercadorias culturais colocadas em grandes circulações, afetou sobremaneira os jovens. Assim, ao lado dos quadros referenciais geridos pela indústria cultural destinado as classes sociais, o mercado opera nas tessituras da diversidade e reconhece e atua sobre as diferenças entre gêneros e também geracionais.

Entretanto, Canclini (1996) aponta que os estudos sobre a cultura de massa, alijados nas teorias marxistas, “superestimaram a capacidade de determinação das empresas em relação aos usuários e as audiências”. O autor argumenta que o consumo não é atomizado e passivo, ao contrário. O consumo tanto está inscrito no macro-social, como também é uma constante negociação entre produtor e consumidor. Para Canclini (1996), neste processo a sedução tem um papel importante, porém, o que parece mais significativo é o fato de que a escolha do que consumir (e os modos como se dará o consumo) passa pelos campos de referência dos indivíduos e grupos sociais. Esses espaços, embora sejam intensamente afetados pelas mídias, não são totalmente controlados por elas. De tal modo que, o consumo não é apenas um ponto do círculo econômico da produção capitalista, ele é re-significado na vida cotidiana e se inscreve nas relações de identificação e de alteridade. (CANCLINI, 1996).

No México, as tensões entre os grupos hegemônicos e subalternos não se traduz mais em conflitos entre o “tradicional” e o “moderno”, e sim “como adesão diferencial a subsistemas culturais de diversas complexidades e capacidade de inovação: enquanto alguns escutam Santana, Stings e Carlo Fuentes, outros preferem Julio Iglesias, Alejandra Guzmán e as telenovelas venezuelanas”. A cisão não se dá apenas no universo do entretenimento, mas também em esferas que incidem nas possibilidades de situarem-se em posições estratégicas no mundo contemporâneo (CANCLINI, 1996,

p.93)

O tempo livre é bastante direcionado para os veículos de comunicação, mas os bares e as praças são os locais preferidos para os encontros entre os habitantes com mais de 50 anos de idade. Em contrapartida, os jovens da cidade do México, Buenos Aires e São Paulo, preferem as estações de metrô. Os “não lugares”, lugares de fluxo e velocidade, lugares de passagem. Esse fato guarda uma analogia com o processo de “industrialização do simbólico”, onde as informações advêm “de um sistema deslocalizado, internacional, de produção cultural, e cada vez menos da relação diferencial com um território e com os bens singulares nele produzido” (CANCLINI, 1996, p.112).

Para Dayrell (2005), os termos bricolagem e homologia são a manifestação simbólica das culturas dos jovens. Eles emergem da apropriação e re-significação de objetos materiais/simbólicos, disponibilizados em um contexto de fragmentação. São os fragmentos simbólicos, “retirados de um repertório já existente, reordenados e recontextualizados para comunicar novos símbolos”, e por homologia, esses fragmentos re-significados compõem os estilos “que vincula objetos e símbolos a uma determinada identidade de grupo, sendo a música o elemento central.” (DAYRELL, 2005, p.41). Nesse sentido a cultura juvenil expressa:

[...] modos de vida específicos e práticas cotidianas. Nessa perspectiva é evidente que não podemos falar de uma cultura juvenil homogênea [...] Ao contrário, expressa um conjunto de significados compartilhados, um conjunto de símbolos específicos que expressam a pertença a um determinado grupo, uma linguagem com seus específicos usos particulares, rituais e eventos, por meio dos quais a vida adquire um sentido. O processo de construção das culturas juvenis tem de ser entendido no contexto da origem social e das condições concretas de vida na qual os jovens estão sendo socializados [...].” (DAYRELL, 2005, p.36)

Em meio aos fluxos da globalização, as diferenças estruturais contribuem para a persistência de localismos. Argumenta-se que os estilos juvenis, configurados num contexto de “produção cultural deslocalizado”, são instituídos por meio da bricolagem. Entretanto, esta não funciona em todos os âmbitos da mesma maneira. Os estudos sobre os processos culturais têm privilegiado as diferenças entre os grupos, mas não enfatizam as diferentes maneiras com que os grupos se apropriam dos elementos disponibilizados pelos meios eletrônicos. De tal modo que, há pouca ênfase nos processos hibridação – que apontam para a coexistência de vários territórios simbólicos em um mesmo grupo, ou ainda em um único indivíduo. (CANCLINI, 1996; SANSONE, 1997).

HERSHEMANN (1997) concorda que os estilos têm a ver com processo de diferenciação, mas questiona a idéia de estilo subcultural formulado em oposição às expressões da cultura dominante, sobretudo em relação à moda. Isso porque, desse ponto de vista, o estilo seria sempre vivo na medida em que se mantivesse a margens da cultura dominante. Para o autor, essa definição desenvolvida pelos pesquisadores do CCCS na década de 70 afirma um “referencial purista” bastante questionável. Assim, no lugar de subcultura o autor sublinha os hibridismos operados nas relações entre o local e o global.

Assim, podemos inferir que os estilos juvenis são configurados no movimento. A idéia de que haveria uma música específica para cada grupo, cultura ou tribo juvenil, reforça a postura de muitos etnomusicólogos com relação às sociedades tidas como menos desenvolvidas. Desse ponto de vista, busca-se isolar uma forma musical correlacionando-a a um grupo social, concebendo-o, muitas vezes, como culturalmente estático, e nega-se o devir e a criatividade musical do grupo em questão, e a possibilidade de pertencimento a outros grupos seqüencialmente ou simultaneamente. Livio Sansone em pesquisa realizada com jovens das favelas do Rio de Janeiro e de Salvador explicita essa questão:

[...] Outra semelhança entre os jovens dos bailes funk de Periperi e do Cantagalo diz respeito à ênfase constante na própria individualidade. Não obstante o retrato dos funkeiros na mídia sugerir que são seres gregários, os funkeiros entrevistados não tendem a se ver apenas como parte de uma ou outra galera. Todo mundo admite ter uma turma, mas fazer parte de uma galera é encarado também como algo que pode trazer problemas, estigmatizá-los, tornando-os todos iguais, “marginais” perante a sociedade. (SANSONE, 1997, p. 181).

As vivências musicais quando circunscritas na idéia de tribos urbanas apresentam também sinais que remetem às tradições religiosas. Nessa perspectiva, a mediação entre o mundano e o sagrado se faz por meio de concepções temporais, onde o passado mítico e integrado é evocado pelo presente caótico e fragmentado. A idéia de revivalismos tribais é apresentada por Pais (2007) para pensar essa questão. Para tanto, o autor se vale de estudos que investigaram manifestações culturais de etnias africanas situadas em contextos de adversidades pautados pelo escravismo. No contexto estudado pelo autor, a música aparece como elemento integrador/evocativo do passado enquanto (re) significador do presente e sinalizador do futuro.

Mesmo quando se tem em vista um único referencial musical, é importante

atentar para as hibridações espaços-temporais que desafiam a idéia de espaço homogêneo e tempo linear. Referindo-se a alguns grupos de rappers, Pais (2007) vê as novas tecnologias como mixadoras de acepções de um tempo não linear, que se faz presente não só por evocação mítica, mas também por meio de composições musicais que hibridizam sonoridades e intersectam passado, presente e futuro. Desse modo, a idéia de origem, de raízes ou de ancestralidade é entendida mais como discurso memorial, instituído por percalços, resistências, vivências, segregações e agregações, do que pautado em uma concepção linear de tempo.

Os estilos musicais não são estanques, pois a escuta musical do rap, por exemplo, é referendada num passado, numa origem que é trazida para o presente por meio dos samples<sup>23</sup>. De tal modo, que a música é apresentada como metáfora dos processos identitários:

[...] porque se definem enquanto “processo”, um “ir sendo” e não “um ser” De um processo de construção/desconstrução permanente que põe em relação estórias, ou parcelas de estórias recortadas do vivido, com outras ficcionadas e não menos válidas na delimitação – em equilíbrio – dos gêneros musicais e das identidades. (CONTADADOR, 2007, p.157).

Assim, o significado da música estaria mais implicado naquilo que põe os jovens em constante devir, do que propriamente circunscrevê-los em um espaço-tempo rigidamente delimitado. Nesse sentido, a espacialidade é definida por uma produção do *Nós*, que para Contador (2007) se institui em contraste com o *Eles*. É fato que a produção do *Nós* está relacionada com o “vir a ser” situado nas condições econômicas e seus subseqüentes desdobramentos, nas questões étnico-raciais e de gênero, de sexualidade e de religiosidade. Entretanto, diante dos estudos por nós realizados, podemos inferir que a produção de um *Nós* (e de um *Eles*) não está apenas em contradição ou em contraposição, há nesse espaço relações de tensão, continuidade, estranhamento, conflitos e negociações.

Mas há um processo de “etiquetagem” sobre os jovens que se dá na intersecção de três mundos: o mundo das palavras, que não necessariamente está em coerência com o mundo dos fatos, e a emergência de conceitos que delineiam um universo de significações. No mundo das palavras, ocorrem produções de mitos e etiquetas que

<sup>23</sup> Na definição do autor: é um fraseado musical, ou excerto do mesmo, extraído do seu contexto original com o recurso do sampler. Aqui, por projeção, significa excertos recortados de outras estórias de vida e estórias do passado, em larga medida, em trânsito nos mediascapes. (CONTADOR, 2007, p. 155)



buscam significar os fatos. Ou seja, as palavras produzem fatos, embora nem sempre os fatos correspondam ao que dizem as palavras. (PAIS, 2007) Nessa teia é que as produções conceituais se fazem presentes para pensar como a música está inserida ou faz parte da significação dos universos em que os jovens circulam.

Nesse processo, inúmeros trabalhos destacam o desencantamento frente ao mundo, o individualismo exacerbado e a alienação frente a um poder multiforme. É na contramão destas análises que Mafessoli (2000) aponta para aquilo que denomina por “potência afirmativa”. Essa potência estaria presente em todos os tempos, configurando uma maneira de ser e estar junto pautada no “solidarismo e reciprocidade”. Nesse sentido, a dimensão afetiva e sensível está para “a ordem da fusão”, enquanto as associações contratuais e racionais inscrevem-se na “ordem da política”. (MAFESSOLI, 2000, p.101). O autor traz para o debate a idéia de tribo e sublinha a problemática da identidade. Ele utiliza o termo “neotribalismo” para designar os laços de sociabilidade de um paradigma por ele denominado de pós-modernista. O sociólogo francês evoca o termo *trans* para caracterizar a lógica dessa sociabilidade, e sublinha o caráter relacional das maneiras do existir, em contraposição ao individualismo e a massificação atribuída às sociedades modernas.

[...] o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas megalópoles modernas. O adepto do *jogging*, o *punk*, o *look* retrô, os “gente-bem”, os animadores públicos, nos convidam a um incessante *travelling*. Através de sucessivas sedimentações constitui-se a ambiência estética da qual falamos. E é no seio de uma tal ambiência que, pontualmente, podem ocorrer essas “condensações instantâneas”, tão frágeis, mas que, no seu momento são objeto de forte envolvimento emocional (Maffesoli, 1987, p. 107).

Magnani (1992), com o objetivo analisar os desdobramentos da obra de Michel Mafessoli nas produções discursivas sobre os jovens, atenta para o uso corrente do termo tribo nos discursos midiáticos e também em trabalhos acadêmicos. Para além da problemática já pontuada por Livio Sansone, em geral, a idéia de “tribos urbanas” aparece nas mídias delineando certa visibilidade dos jovens nos espaços urbanos, principalmente em shows musicais, e salienta os conflitos entre grupos e pichações nas cidades. Entretanto, no limiar dessa ótica esbarra-se a percepção da delinqüência e da violência urbana. O uso acrítico do termo tribo traduz uma tentativa de “introduzir algum princípio de ordenamento num universo que se caracteriza exatamente por sua fragmentação e singularidade” (MAGNANI, 2005).

Daí a importância de atentarmos para o uso da palavra tribo, pois enquanto categoria foi construída originalmente em estudos sobre sociedades indígenas. Nesse contexto, abarcava relações que ultrapassavam os “particularismos de grupos domésticos e locais”. O recorte por ela oferecido contemplava relações que não se limitavam àquelas restritas ao âmbito das linhagens e nem de uma determinada aldeia. Mas, quando trazida para referir-se aos jovens urbanos, ela designa justamente a idéia contrária, pois faz alusão aos pactos estabelecidos em pequenos grupos, conferindo particularidades de símbolos e significados em suas relações. (MAGNANI, 1992)

O uso metafórico traz essa problemática, ela evoca uma multiplicidade de sentidos: o primitivo, o exótico, o selvagem e agrupamentos de iguais. Magnani (1992) observa que o uso do termo tribo em análises sobre as sociabilidades juvenis, deve ser precedido da reflexão sobre as produções e sentidos dessa palavra enquanto categoria e do mesmo modo, enquanto metáfora. E um dos sentidos que esse termo pode evocar é justamente uma vivência musical homogênea entre os jovens moradores dos bairros periféricos.

Entretanto, Pais (2007) ressalta que qualquer metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas dissemelhantes. Assim, se a evocação do termo tribo traz a imagem do primitivo e do selvagem, por outro lado, a analogia permite encontrar nesta intuição atributos comum em diferentes grupos sociais. Nesse sentido, a idéia de tribo se relaciona a natureza das identificações operadas nos grupos de pertença. Ela ressalta os laços configurados no campo do sensível. Na tribo há espaço para a experimentação de vivências desalinhadas frente aos dispositivos de controle operantes na contemporaneidade.

Por fim, entendemos que não se trata de negar a formação de permanências, de territórios e de identificações, e tão pouco seria possível negar a hibridação e a provisoriedade presentes nos modos de ser, e nas significações envolvendo a música na vida dos jovens. Entretanto, no lugar de evocarmos a figura da superfície feita de pontos claramente delineados, a imagem que tem se configurado em nossos estudos, é aquela materializada principalmente por interstícios e intersecções. Assim, no próximo capítulo, buscamos compreender como os jovens vivenciam a escuta musical, como produzem suas identificações e operam com as contradições, e como este movimento se dá na instituição escolar.

### **3. Jovens de periferia: música, marcas de identificação e territórios de pertença**

Nesta pesquisa entrevistamos jovens estudantes de duas escolas de periferia que declararam a identificação com diversos estilos musicais, e outros que afirmaram a identificação com apenas 1. Corroborando os dados do questionário, durante a pesquisa de campo, verificamos que no espaço escolar a grande maioria dos jovens não apresentava peculiaridades possíveis de identificação com quaisquer estilos musicais. As vestimentas resumiam-se em calças jeans, camisetas da escola, um ou outro corte de cabelo mais transado.

Na escola (A) foram entrevistados 8 alunos, sendo 4 meninos e 4 meninas. Nesta escola a coordenação nos disponibilizou para entrevista a biblioteca da instituição. A sala fechada com cadeados, localizada no pátio de recreação, mal iluminada e com cheiro de lugar fechado, dispunha de algumas estantes repletas de livros e no centro uma mesa redonda com algumas cadeiras. Os livros empoeirados, juntamente com o mau cheiro, denunciavam o ambiente deserto. Os (as) jovens foram chamados pela inspetora de alunos, e encaminhados individualmente para o interior da sala. O motivo do encontro foi apresentado com a retomada da memória dos questionários anteriormente distribuídos, e a entrevistadora apresentou-se como aluna da UNESP, incumbida de desenvolver uma pesquisa sobre música. A timidez, a desconfiança e a curiosidade se fizeram presentes nas expressões de todos (as) os (as) adolescentes. Entretanto, na medida em que as questões foram sendo expostas, o interesse e a descontração contribuíram para que as entrevistas transcorressem tranquilamente<sup>24</sup>.

Alessandra, uma das entrevistadas, assinalou como suas preferências musicais o rap, o samba/pagode, o funk, a dance/eletrônica, o gospel e o sertanejo. A aluna apontou o Rock como estilo com o qual não se identifica, ela tem 15 anos e cursa a 1º série do ensino médio. A outra entrevistada, Sandra, de 16 anos de idade e na época da entrevista cursava a 2º série do ensino médio, assinalou como estilos de identificação o Rock, Rap, Dance/Eletrônico, Sertanejo e Samba/Pagode. E como estilos de não identificação o Gospel e o Heavy Metal. Mateus assinalou os estilos Samba/Pagode, Funk, Rock e Rap como aqueles de sua preferência musical e apontou o Sertanejo como estilo com o

---

<sup>24</sup> Nos depoimentos aqui analisados, os nomes dos entrevistados são fictícios.

qual não se identifica, ele tem 15 anos e cursa a 1º série do ensino médio. João assinalou Rap e Rock como os estilos com os quais mais se identifica, e o MPB como aquele que não se identifica. Este jovem tem 16 anos e cursava na ocasião da entrevista a 1º série do ensino médio. Como pode ser observado, todos estes alunos assinalaram gostar de vários estilos musicais. Ricardo, Bruna, Paula e Sergio, ao contrário dos anteriores, só assinalaram um estilo musical com o qual se identificam.

Ricardo assinalou gospel como estilo de identificação e como estilos de não identificação o Funk, Rap e o Heavy Metal. Ele tem 16 anos e cursa a 2º série do ensino médio. Bruna também só assinalou Gospel como estilo que gosta, e assinalou o Rap, o Funk, o Rock e o Heavy Metal como estilo que não gosta. Ela tem 15 anos e cursa a 2º série do ensino médio. Paula tem 15 anos e cursa a 1º série do ensino médio, ela assinalou o Funk como estilo de identificação, e como estilos de não identificação o Rock e o Gospel. Sérgio assinalou Rock, tem 16 anos e cursa a 1º série do ensino médio, e assinalou o Funk e o Gospel como estilo de não identificação. Diferentes de outros alunos e alunas, que estavam vestidos com a camiseta da escola e calça jeans ou moletom simples. Sérgio veste-se de uma maneira peculiar, com calça xadrez em vermelho, tênis amarelo, pulseiras coloridas nos pulsos, o cabelo é tingido de amarelo com uma longa franja sobre o lado direito do rosto. Durante a entrevista Sergio relatou que pertence a um grupo de jovens denominado EMO, segundo ele, o nome do grupo é uma abreviação da palavra “emocionais”.

Na escola B também foram entrevistados 8 alunos: 4 meninos e 4 meninas. Nesta escola para as entrevistas, a coordenação disponibilizou a sala de HTPC, também fechada com cadeados, e localizada em um dos corredores internos da escola com vistas para as salas de aula. Um funcionário ficou encarregado de chamar os (as) adolescentes e acompanhá-los pelo curto trajeto. De maneira semelhante aos alunos da escola (A), os (as) adolescentes também chegaram expressando desconfiança, curiosidade e timidez, e do mesmo modo, observou-se uma maior desenvoltura na medida em que as questões foram sendo apresentadas. Nas duas escolas as entrevistas foram gravadas, e o tempo de duração com cada aluno (a) variou.

Dos alunos e alunas que assinalaram muitos estilos musicais como sendo os de sua preferência foram entrevistados Cintia, Vanessa, Caio e Leonardo. Cíntia tem 15 anos de idade, cursa a 1º série do ensino médio e assinalou todos os estilos musicais exceto o Gospel. Vanessa tem 16 anos, cursa a 2º série do ensino médio e assinalou

com estilos de identificação o Rap, Funk, Dance/Eletrônico e o Gospel, e assinalou como estilos de não identificação o Heavy Metal e o Sertanejo. Caio tem 15 anos, cursa a 1º série do ensino médio e assinalou como estilos de identificação o Rap, Sertanejo e Dance/Eletrônico, e como aqueles de não identificação o Rock. Leonardo tem 16 anos, cursa a 1º série do ensino médio, e assinalou o Dance/Eletrônico, Rock e o Funk como estilos de identificação. O Samba/Pagode foi assinalado como estilo com o qual não se identifica.

Ana, Elise, Daniel e Márcio foram os jovens entrevistados por nós que assinalaram um só estilo musical com o qual se identificam. Ana tem 15 anos e cursa o 1º ano do ensino médio. A aluna assinalou apenas o Rock como estilo de identificação, enquanto o Funk foi assinalado como o estilo que não gosta. Esta aluna, diferente dos demais entrevistados, tinha mechas do longo cabelo pintadas de roxo, pulseiras grossas de metal, correntes de metal no pescoço e os olhos maquiados com sombra azul. Elise tem 16 anos e cursa a 2º série do ensino médio, ela assinalou apenas Gospel como estilo de identificação, e Rock como estilo de não identificação. Daniel tem 16 anos e cursa a 2º série do ensino médio, ele assinalou apenas Gospel como estilo de identificação, e Rap como estilo de não identificação. Durante a entrevista este aluno relatou estudar música clássica na instituição religiosa da qual faz parte. Márcio tem 16 anos e cursa a 1º série do ensino médio, assinalou o Rap como estilo de identificação, e o Heavy Metal como estilo musical que não gosta. Entretanto, no decorrer da entrevista, o aluno declarou que havia se convertido recentemente à igreja evangélica, e que desde então passara a ouvir Rap evangélico.

Como pode ser notado, nos encontros para a realização das entrevistas, apenas dois jovens apresentaram um estilo de vestir-se que poderia indicar uma possível identificação com um determinado estilo musical: o Sérgio estudante da escola (A) e a Ana da escola (B). Os demais alunos não apresentaram na vestimenta indícios de pertença a quaisquer estilos musicais.

Por fim, são os depoimentos destes jovens que analisamos. Para isso, construímos três categorias: na primeira intitulada *3.1 Sobre os significados da música para os jovens*, buscamos analisar como os jovens significam as vivências musicais, e também analisamos a percepção dos jovens sobre os estilos de não identificação no subitem intitulado *3.1.1 Sobre os estilos musicais que os jovens não gostam*, e por último dissertamos sobre a presença da música nos espaços de lazer dos adolescentes

entrevistados no subitem *3.1.2 Música, lazer e tempo livre*. Na segunda categoria denominada “*3.2 Estilos musicais e grupos de pertença*” buscamos analisar como a música se inscreve nas turmas de amigos “*3.2.1 A música e os laços de amizade*”, e as relações que os jovens estabelecem entre estilo musical e estilo de vida foram analisadas no subitem “*3.2.2 Estilos juvenis e estilos de vida*”. E na terceira e última categoria “*3.3 Os estilos musicais: territórios geracionais e classistas ou algo equivalente (Leila, aqui é pra mudar?)*”; buscamos avaliar as vivências musicais e as relações estabelecidas com os pais o subitem “*3.3.1 Os estilos musicais, os jovens e os pais*”, e por último analisamos como os estilos musicais se fazem presentes na escola no ultimo item “*3.3.2 Os estilos musicais, os jovens, os educadores e a escola*”.

### **3.1 Sobre os significados da música para os jovens**

As referências musicais dos jovens ganham visibilidade na medida em que estas vivências são concebidas como inscritas em uma dimensão simbólica de significados comuns a determinados grupos. Dimensão cultural configurada por sensações, memórias e representações que são singularizadas nas marcas identitárias. A idéia de cultura juvenil se refere às identificações tecidas por um contingente etário no cerne de diferentes contextos sociais. Se estas identificações são indissociáveis da idéia de cultura, podemos pensar que a música se faz presente neste conceito e se inscreve nos modos de habitar os diferentes espaços em que se tem acesso e as maneiras de se relacionar com o tempo. Nesta relação espaço-temporal, os desejos, a imaginação, a relação com os adultos e entre pares, as sexualidades, a dimensão lúdica, a corporeidade, a religiosidade, e a relação com as diferentes instituições se fazem presentes. Do mesmo modo, aquilo ao que não se tem acesso, e os olhares lançados para estes lugares imprimem nas marcas de identificação significados que configuram os modos de habitar e os movimentos daí advindos.

Se a idéia de cultura juvenil aponta para o plural, talvez não seja apenas porque existem diferentes maneiras de habitar. O plural sublinhado indica também que a idéia de cultura juvenil, de juventude como fase de vida, transcende o indivíduo concebido como jovem na contemporaneidade: ela é anterior a ele e o perpassa. Mas como os fios dessa teia são operados? Como esta dimensão transcendente emana nos processos de identificação vivenciados pelos jovens? Em quais instâncias se configuram elementos destinados às identificações juvenis no plano da música? Como são operadas as interdições daquilo que não se confere a eles pertencimento? E de quais maneiras agem

os dispositivos de captura dos movimentos de identificação dos jovens?

Se na gênese do conceito de cultura juvenil, o desenvolvimento industrial, a expansão da escolarização e o advento da indústria cultural aparecem como contexto histórico, pode-se salientar que a urbanização e a complexificação do capitalismo apresentam-se como o solo onde as imagens que alimentam esse conceito se (re)configuram constantemente. De tal modo que os estilos de vida dos jovens, os modos de habitar e as identificações aí inerentes são localizadas em meio às intersecções econômicas e culturais das sociedades, sobretudo, sintetizadas na atuação das mídias na atualidade. Disso também decorrem as visibilidades conferidas aos estilos juvenis de periferia.

Na produção desta visibilidade, os estudos mais recentes que dissertam sobre a cultura juvenil de periferia, têm destacado em suas análises as ações dos jovens ativistas do movimento hip hop ou dos jovens participantes dos bailes funks<sup>25</sup>, e evidenciam a importância da música na sociabilidade dos jovens. Neste sentido, os estilos juvenis seriam então distinguidos pelos modos de apropriações de símbolos, realizados frente aos sistemas hegemônicos de produção do simbólico. E a música é inscrita como elemento importante onde as formas de comportar-se, de vestir-se, de assumir determinadas posturas corporais, as atividades lúdicas, as interações práticas entre os jovens, o pertencimento e o jogo de rivalidade entre os grupos são configurados. Entretanto, os jovens participantes desta pesquisa assinalaram uma diversidade de estilos musicais presentes em suas vivências, assim, como a música é para eles significada?

Nos depoimentos dos alunos e alunas por nós entrevistados, e que assinalaram uma multiplicidade de estilos, verificamos que a dimensão em que a música se inscreve nas marcas de identificação dos jovens, pode ser entendida como um dispositivo que confere lugar aos fragmentos do vivido e possibilita o engendramento de acepções temporais peculiares:

Eu gosto, gosto de pagode, forró e um pouco de dance, de gospel de alguns Rap também, eu gosto de muitos estilos. Eu gosto do ritmo e da letra da música também. É agitado assim, da pra dançar, me da mais vontade, me da ânimo, eu fico mais alegre. [...] Dos pagodes eu gosto, tem uns que falam de amizade, e outros que falam de namoro. O grupo Revelação, Exaltasamba. Eu gosto da músicas românticas, porque tem letra assim que parece que foi feita pra você, ela também conta o que acontece na vida, tipo a história que

<sup>25</sup> Ver por exemplo os estudos de Juarez Dayrell; de Marília Pontes Sposito, de Michael Herschmann; que são pesquisadores da temática, e amplamente citados nos estudos sobre estilos juvenis de periferia.

você ta passando, mas é pra aliviar. [...] O funk é bom escutar, os funk não fala só palavrão o funk é só pra dançar mesmo, eu gosto de ouvir pra dançar...(longo período de silêncio) eu acho que assim, a gente... como fala (longo período de silêncio) acho que a gente somos movidos pela música, acho que todo jovem escuta música, você se anima mais, você está triste você ouve uma música agitada e fica bem sabe? Move a gente. Acho que a maioria dos jovens pensa assim. (Alessandra)

Nos depoimentos acima, verifica-se que letra e ritmo irrompem sensações relativas aos prazeres envolvendo a dança, e a evocação de memórias afetivas do plano das amizades e das relações amorosas. Entretanto, nessa incursão, letra e ritmo podem ocupar lugares diferentes, visto que o funk foi apontado como estilo oportuno aos prazeres gestuais da dança. Enquanto o pagode, na medida em que traz nas letras estórias romanceadas, possibilita o reconhecimento da música como espaço que confere lugar no mundo aos afetos experimentados nas relações amorosas e de amizade. Esta identificação parece ocorrer porque as músicas românticas trazem para o plano da palavra, uma narrativa para os fragmentos do vivido. Estas mesmas questões aparecem nas falas abaixo:

Gosto de eletrônica, mas gosto um pouquinho de cada. Eu gosto de sertanejo, de música pop, um pouco de cada. O dance mesmo é ... sei lá, é batidão, você se anima todo, você escuta e começa a dançar [...] e o sertanejo e pagode assim, não sei explicar, é que as letras traz coisa assim que a gente vive, tipo gostar de alguém, ou até terminar com alguém, fala de família também, dos amigos, tem a ver com a gente (Sandra)

Ah...rock e eletrônica. Eu gosto pela batida, a batida da um ritmo. Pela batida. É...é o que mais completa sabe...mais me agrada...seria assim pra eu gostar dela. (Leonardo)

O ritmo aparece não só como uma forma organizada de sons em determinados intervalos de tempo. Nos depoimentos dos alunos é possível verificar que se trata também de um movimento no sentido lato do termo, um movimento engendrado na vida cotidiana. Movimento que se inscreve nas maneiras de viver, capaz de promover uma sensação de poder significar o ritmo da vida social:

Eu acho da hora, eu sinto pra cima...assim, vontade né, da aquela pegada (João)

Eu gosto de rap, funk pagode, dance, rock também eu gosto, porque a música é um ritmo né. A vida também. Que nem, porque se a vida não tivesse um ritmo não sairia a música inteira. Que nem a nossa família, nós precisa de um ritmo também. Alivia (Mateus)

Entretanto, como pode ser verificado nos depoimentos, o ritmo musical não se traduz em pura sujeição aos modos de viver um tempo hegemônico. Os ritmos



irrompem outras temporalidades, permitem a aceleração, a desaceleração, a extensão do presente e a suspensão do mesmo:

Alegria né, eu fico alegre e começo a cantar, principalmente quando eu tenho que fazer serviço, que nem lavar louça.. que eu amo lavar louça né( risos), daí eu coloco música vai distraíndo, você não vê a hora passar , é assim, música é pra relaxar, então quando eu to muito cansada eu coloco música mais lenta. Que nem, eu já fiz yoga, e na yoga não é tanto a reflexão, é importante a música também , porque a professora passava yoga na Educação Física, então o negócio da música não é só alegria e cantar, então tem música que relaxa bastante também. Porque assim, você tem que relaxar, que se desligar do mundo, desliga de tudo. (Vanessa)

De tal modo que a música perpassa esferas que não se restringem ao plano do verbal, ou de um discurso ordenado e sistematizado sobre a vida. As sensações corporais aparecem como elementos importantes. Ferreira (2008) identificou esta questão na música eletrônica de pista, e sublinhou a repetição rítmica como disruptivo que reúne música, movimento e corpo num mesmo plano de experimentações:

Eu gosto mais de MPB, eu gosto de ouvir Maria Bethânia e Roberto Carlos, [...] daí sempre que eu ouço aquele barulhinho que vai mexendo e daí eu gosto. ah... também tem bastante com música clássica né, daí quando eu escuto aquele som de piano com violino assim, me dá vontade de continuar os passos e fazer o corpo entrar na sintonia da música, e ir dançando junto sabe? é uma ligação entre o corpo e a batida da música, é como se a música levasse o braço, levasse a cabeça, e levasse tudo. (Cintia)  
Eletrônica...música romântica...e sertanejo, um pouco. [...] é porque eu me divirto, ah sei lá...ah, quando tem música sertaneja em casa eu costumo dançar com a minha irmã, com o dance, eu tenho uma sensação boa (Caio).

Abramo (1994) concebe a esfera da música como abertura de espaços significativos de vivências, onde se elabora e se expressa as inquietações relativas às condições da vida. E nesse sentido, o ritmo pode ser concebido também como uma maneira de trazer para o plano do inteligível as incoerências experimentadas no cotidiano. Assim, não há uma separação hierárquica entre a sonoridade rítmica e a mensagem falada. A música se institui enquanto dispositivo verbal-ritmado. Nesse sentido, o depoimento abaixo permite entender o verbal-ritmado como uma maneira de significar os acontecimentos cotidianos, sendo o rap privilegiado na fala do aluno:

Eu gosto de Rap e Rock. Que nem o Rap, fala do mundo, fala da vida como está, dos problemas que a gente tem sabe? O funk não muito, eu gosto mais porque eles fazem montagem, remixagem, eu acho legal. É rap eu gosto do ritmo, de ouvir mesmo, porque você tem um problema ou conhece alguém que tá passando por aquilo ali que eles tão cantando né.. ah.. tipo o cara que foi preso, muitas vezes injustamente, da mãe que fica chorando porque ele foi

preso. Da polícia também eles falam, porque nem sempre a polícia ta certa né? Às vezes eles.. assim.. primeiro prende, e depois vai assim... vê mesmo o que você faz, se você estuda, trabalha, tem família. Que nem o motoboy que eles mataram. Você viu na TV? Então, essas coisas de justiça no rap eles te falam, eles cantam isso, e isso a gente vê que é coisa que acontece. Eu assim, vejo que é a realidade né, vejo que é coisa que acontece mesmo. Que nem, tem lugar que a gente entra, assim, só porque ta de roupa humilde que pensa que vai roubar, nas lojas no shopping daí os segurança já fica olhando pra nós, porque nós num é playboy daí eles pensam que nos é ladrão. Se não é playboy tipo aqueles que o pai da de um tudo, carro, moto, roupa de marca, essas coisas, daí eles fica olhando, se você tem dinheiro eles respeita, se não tem, daí eles acha que é... ladrão, que usa droga, essas coisas. (João)

Entre os jovens que apontaram um único estilo musical, há a prevalência da música gospel. Talvez, isso ocorra devido às restrições colocadas sobre os fiéis frente às produções culturais difundidas pelos veículos de comunicação que se auto-declaram laicos. Verifica-se nos depoimentos destes alunos e alunas, que concebem as vivências musicais como experienciadas em um espaço à parte, separado das tensões que ocorrem no mundo:

Ah...é porque eu acho que me atrai mais, música clássica, as que toca na igreja. O estilo assim da música.... pelo fato de eu ser músico de música erudita, então pra eu gostar de música clássica, já tá dentro... Sinto... sensação de paz. Você não... as vezes você tá... angustiado, precisando de alguma coisa, cansado, com dor de cabeça, essas coisas de fora. Aí você vai lá na igreja, pega o instrumento, começa a tocar , você se sente melhor...depois de um tempo aquilo já sumiu, aí você já ta até mais leve... eu acho que a música é tudo na vida, sem ela... sem vida. (Daniel)

A música é inscrita na experiência religiosa, de tal modo que o sentimento de paz e de leveza, parece se relacionar com a supressão dos conflitos presentes nos espaços exteriores a igreja. A música gospel é concebida como possibilidade de experimentar o sagrado, como um campo fértil à escuta restituidora das mazelas mundanas:

É uma sensação inexplicável, porque... tipo assim, você esta passando por um problema, aí você chega dentro da igreja e começa a tocar uma música, você vai chorar, você vai se aquebrantar, você vai sentir uma paz que fora da igreja você não sente. Eu gosto bastante de ouvir música que restitui, pessoas que realmente estão no fundo do poço, que estão na lama mesmo. E Deus fala assim: filho, mesmo que todos te abandonem, eu não vou te abandonar, mesmo que todas as pessoas que você ama vire as costas pra você eu não vou virar. Entendeu? daí eu gosto de ouvir estas músicas porque.. sei lá... é uma parte que você sente... eu já abandonei muitas vezes o senhor, mas ele, mesmo assim não me abandona. Sempre que eu estou numa dificuldade, ele me ajuda. (Elise)

Entretanto, os estudos de Pinheiro (2007)<sup>26</sup> mostram como as igrejas surgidas nas últimas décadas têm se apropriado das produções simbólicas presentes nos fluxos globais, para engendrar bens religiosos. Estas produções captam no plano da música sentidos de pertença do segmento juvenil, e imprimem nos ritmos significados próprios para o pertencimento religioso. Os depoimentos abaixo evidenciam esta questão:

Então, agora eu só escuto música evangélica porque desde que comecei a ir na igreja, eu comecei a gostar dessas músicas...porque antes eu gostava de rap e agora eu parei de ouvir essas músicas, e agora eu só ouço o louvor.[...] Ah, porque tava trazendo muito...muita...sabe muito xingamento pra dentro de casa...aí eu tava assim...aí minha mãe falou pra eu começar...aí eu comecei a ir na igreja, aí eu parei de ouvir Rap. Tem na igreja tipo um rap só que evangélico né. Porque essas músicas não têm palavrão, não tem muito xingamento, é mais pra você se inspirar nela, fala de paz e a salvação é a fé em Jesus que dá, o único que pode salvar a gente. Essas músicas aí...tipo assim, o louvor, parece que você tá...tipo...assim...voando.....numa nuvem....(Márcio)

No depoimento do aluno, a música se inscreve no cotidiano e parece ter o poder de normatizar comportamentos, nesse sentido, o normal do rap é o palavrão e os conseqüentes conflitos gerados dentro de casa, por sua vez, o gospel e o rap evangélico promovem o salvamento pela fé cristã.

Costa (2007) aponta que a partir das duas últimas décadas do século XX, as igrejas evangélicas têm construído estratégias para a evangelização dos jovens de periferia. Sobretudo aqueles que gostam de som pesado, e são discriminados por partilharem de um estilo de vida negativamente estigmatizado. Uma das estratégias utilizada é especialmente a possibilidade destes jovens aderirem à estética das culturas juvenis, tais como vestimentas, estilos musicais e participação em shows. Entretanto, estes territórios são instituídos com os sentidos da evangelização:

Eu gosto de música gospel eu gosto de rock evangélico. Tem uma banda que eu ... mas eu não sei falar o nome porque é inglês né. Eles são evangélico mais eles são assim sabe, andam com os cabelos tudo arrepiado, umas roupas assim, diferentes, parece um bando de louco.. risos. Mas é muito legal, eu tenho bastante músicas deles em casa.. na minha visão é assim... é porque traz alegria no meu coração. A gente não fica estressado, da vontade de fazer algumas coisas a mais, por exemplo, se a casa estiver suja da vontade de pegar a vassoura e varrer, se o quarto tiver desarrumado vai lá e arruma, da disposição pra gente né. (Ricardo)

<sup>26</sup> O artigo de Márcia Leitão Pinheiro apresenta uma discussão sobre as transformações das igrejas evangélicas. A autora privilegia a Black Music Gospel para analisar os processos de diferenciação que ocorrem nos espaços evangélicos, sobretudo, com relação a idéia de negritude nestas esferas. Entretanto, o artigo nos auxiliou a pensar as relações entre estas igrejas e as músicas identificadas com os jovens.

Ao que parece, estes jovens vivenciam a estética das culturas juvenis ao partilharem de símbolos identificados com este segmento, mas os inscreve numa pertença religiosa que estimula comportamentos socialmente aceitáveis, nem que seja de simplesmente ajudar nas tarefas domésticas.

A pertença articulada de maneira mais circunscrita também pôde ser observada nos depoimentos dos jovens que assinalaram o rock:

Rock, música EMO, ah, eu gosto porque tem muito ritmo e porque hoje em dia tem bastante jovens que gostam também, eu gosto. Tem grupinho que gosta sabe? Então a gente se veste com essas roupas, que é colorido, e a gente ouve rock-emo [...] eu fico feliz sabe, às vezes é pra descontrair as músicas. [...] porque os EMOS são mais triste, são aquelas pessoas são mais emocionantes, então qualquer musiquinha que eles ouvem eles choram, eles se emocionam, por isso que é a palavra EMO, emotivo, por isso, porque eu não sou daquelas pessoas que são mais fortes, mais rudes, eu sou sabe.. qualquer coisinha eu me emociono. (Sergio)

No depoimento acima o estilo musical aparece como pertencente há um grupo específico. Grupo este marcado pela emotividade, o que confere a própria denominação ao grupo de EMO, e no qual a referência é a própria personalidade - ser uma pessoa emotiva, indicando o oposto de ser forte e rude. Nesse sentido, a música é inscrita num dispositivo de pertença onde se encontra permissividade para vivenciar a emotividade comum ao grupo. Pais (2007) salienta que quanto maior a circunscrição de um estilo musical num determinado grupo, mais os jogos identitários ali presentes tendem a produzir uma visibilidade de diferenciação frente aos outros jovens. Esta diferenciação pode ser assumida pelo próprio grupo ou atribuída pelos outros jovens. No depoimento de Sérgio é possível verificar que o grupo EMO se diferencia pelas vestimentas e pelo caráter emotivo frente à rudeza identificada nos outros. Nesse sentido, a expressão *tem muito ritmo* parece estar referindo-se aos vínculos emotivos vivenciado pelo grupo.

Apesar de ter assinalado o mesmo estilo musical que Sérgio, Ana atribui outros significados ao rock e ao grupo de pertença:

Falam que os roqueiros é só barulho, mas tem algumas que tem letras que eu acho interessante, que fala sobre a vida, e como a vida é levada, e como as pessoas levam a vida muito a sério, e que de vez em quando é bom da uma escapada. Então, a gente que é os roqueiros.. a gente ouve rock pra viajar um pouco. É forte, a gente fica encantada, e você fica despertada, você fica num estado que eu não sei explicar, mesmo músicas que não tem letra. É gostoso, você acaba se perdendo na música, como se você tivesse entrando dentro da música, e é muito gostoso assim, é forte sabe? (Ana)

O estilo roqueiro é configurado por um ritmo forte, e pelo questionamento sobre

as formas rígidas de se levar a vida. O estilo musical inscrito no grupo de pertença de Ana, conforme o depoimento da aluna, produz uma sensação de encantamento e aceleração. As expressões “*se perdendo na música*” e “*como se tivesse entrando dentro da música*”, parecem indicar a possibilidade de destituir-se das lógicas de individuação e ingressar num devir onde ritmo e pessoas se fundem. Também é interessante notar, que os depoimentos dos dois jovens que afirmaram gostar só de rock, evidenciam que mesmo quando se tem em vista um estilo musical denominadamente comum, é possível verificar diferenças nos significados atribuídos ao estilo pelos jovens. Os jovens, quando assinalam rock não afirmam um significado único ao estilo, há inclusive campos de disputas para legitimar um sentido ao termo. Esta fragmentação de um estilo musical em diferentes vertentes também pôde ser verificada no depoimento abaixo com relação ao funk:

Eu gosto de funk porque tem uma banda que eu gosto[...]...o ritmo das músicas...acho da hora. Uns fala de droga...que não sei o que...outros falam que a polícia mata e não sei o que...cada um fala um tipo. No funk não é banda que toca né. É muito pessoas que falam...é MC não sei o que...tem um monte aí.... Tem uns que falam mais de mulher...uns falam...de mulher que não presta pra nada e não sei o quê...eles falam que mulher só presta pra fazer comida...só presta pra comer elas...sei lá. Mas algumas músicas eu acho legal, mas tem outras que é chata, e eu não gosto não.[...] eu gosto das que da pra dançar (Paula)

Embora frise uma variedade nas temáticas das letras, que ora incidem sobre as drogas, violência e questões relativas às relações de gênero. A aluna sublinha a mesma característica rítmica presente nas diferentes músicas que compõem o universo funk. E salienta que gosta daquelas produções que permitem dançar. Estes apontamentos corroboram com as análises de Hershmann (2000) sobre a descontração presente no mundo funk, que apresenta de maneira performática uma espécie de regurgitação irônica das mazelas sociais.

Assim, nesta pesquisa verificamos que o significado da música na vida dos jovens de periferia perpassa dimensões nem sempre visíveis nas vestimentas ou indumentárias adotadas pelos jovens. Entre os alunos e alunas que assinalaram uma multiplicidade de estilos, verificamos que as vivências musicais aparecem nas falas mais como um espaço para novas acepções temporais, e como uma possibilidade de cartografar memórias afetivas, do que expressão simbólica posta num eixo identitário de grupo claramente delimitado no tempo e espaço.

Do mesmo modo, os deleites experimentados na escuta musical inscrevem-se

nas possibilidades de cadenciar o corpo. Contudo, estes sentidos não se restringem às dimensões verbais da música, pois o ritmo é ressaltado como significante fundamental das maneiras de viver a condição juvenil, sobretudo, no que tange as sensibilidades frente ao ritmo da vida social. Assim, mesmo tendo em vista que os estilos musicais acessados são aqueles disponibilizados pela indústria cultural, é possível verificar nos depoimentos dos jovens, maneiras peculiares de significar a música.

Entre os jovens que assinalaram um único estilo, nós verificamos que há a prevalência da música gospel. Entre estes jovens as experiências musicais aparecem cingidas ao mesmo tempo por símbolos identificados com as culturas juvenis, sobretudo a dimensão rítmica, e significada no âmbito da religiosidade instituída. De tal modo, que as vivências musicais aparecem na percepção dos jovens como experienciadas em um espaço à parte, como possibilidade de restituírem-se das mazelas mundanas e pautarem-se em maneiras de viver socialmente aceitáveis. No mais, ainda quando a música é colocada no âmbito de pertença de um estilo juvenil nitidamente demarcado, como no caso do rock, observa-se que os significados atribuídos ao estilo podem ser dissonantes. Assim, pode ser significado como ambiência estética que confere espaço as maneiras de ser delineadas por uma emotividade auto-referida, e que se contrapõem aos modos de viver pautados na rudeza, ou ainda como ritmo pesado posto no questionamento das formas também pesadas de se levar a vida. E no caso do funk podem ser mesmo contraditórios, pois algumas temáticas ainda que possam ser árduas convidam o corpo para dançar.

### **3.1.1 Sobre os estilos musicais que os jovens não gostam**

Nas análises seguintes, referentes aos depoimentos dos jovens sobre os estilos musicais assinalados por não gostarem, foi possível observar a presença de visões pejorativas acerca dos estilos apontados, como também a concepção de serem estilos ouvidos por outras pessoas que com estas músicas guardam afinidade. Entretanto, o não gostar residiu também como não identificação com o ritmo:

Eu não gosto destas músicas que é MPB. Porque não tem a ver comigo, eu não gosto das músicas sabe? Acho muito paradão. Mas assim, porque assim, todo mundo curte um som, pode ser diferente, mas curte um som. Sempre tem um som, todo mundo tem um som que gosta. Assim, pode gostar de sertanejo, de MPB, de Rap, mas cada um curte um som. (João)

Não gosto daquelas músicas que fala do demônio...sabe.. que nem aqueles Heavy Metal.não me agrada [...] é porque eu acho muito barulhento né esses metal. (Caio)

Ao mesmo tempo em que aponta para os estilos que não gosta, e sublinha o ritmo como fator dissonante, os jovens parecem afirmar que os estilos musicais se inscrevem nos estilos de vida das pessoas. Assim, a diversidade de estilos musicais reside também nas diversas formas de viver. O depoimento da aluna abaixo corrobora com esta concepção:

Eu acho que a música faz parte da personalidade deles. Porque eles procuram eles mesmos nas músicas que eles ouvem. Que letra que eu me encaixo, que letra que fala das coisas que acontecem comigo, ou que vai acontecer . Ou aquela menina que eu quero é do jeito que o cara ta falando nessa música, daí ele começa procurar o cantor, daí ele se combina com aquele estilo. Então, cada um ouve aquilo que se sente bem, eu gosto de praticamente tudo só de gospel que eu não gosto muito porque sei lá, fala muito de religião e eu não sou de igreja. (Cintia)

De tal modo que justifica a não identificação com o gospel devido a não participação nos espaços religiosos. A não aderência a um estilo musical se justifica pelo não reconhecimento do estilo em questão como significativo nas trajetórias da vida. O depoimento abaixo sublinha esta questão:

Ah...interage muito né...ah, a música interage de uma tal maneira que...pode até influenciar na vida né...tipo...ah, influencia na vida, de uma maneira ou outra, depende do que você gosta, você vai seguir por um caminho né...é isso aí que eu acho. As músicas que eu gosto não é qualquer coisa assim, nelas tem a palavra de Deus...que nem eu não gosto destas músicas eletrônicas, acho que não leva nada, não fala nada! !! (Daniel)

Na concepção dos jovens a música é tão significativa que define mesmo um estilo de vida. Os estilos musicais aparecem não só como lugar possível para a cartografia dos fragmentos do vivido, mas também como dispositivo capaz de nortear maneiras de viver. Estas maneiras de viver podem tanto ser sedutoras, como também repulsivas:

Ah eu não gosto de rock, porque os roqueiro...que nem os EMO né, tem que usar cabelinho de lado né, roupinha colorida, essas coisas assim então eu não quero nem ouvir as músicas que eles ouve (Caio)

Esta é uma questão, como vimos ao longo desta pesquisa, bastante incidente nos estilos musicais identificados com a periferia. De tal modo que diante da questão sobre

os estilos musicais que não gostam, mesmo entre os jovens que não assinalaram o rap e o funk como estilos de não identificação, foram estes os estilos musicais que apareceram nos depoimentos de maneira bastante estigmatizada:

Influencia muito, porque dependendo da música que a pessoa ouve, você já percebe o jeito que a pessoa é. Por exemplo, funk e rap, pode ter certeza que essas pessoas fuma, que essas pessoas bebem, não é querendo julgar, mas estas pessoas não tem um foco (Elise)

O rap e o funk aparecem nos discursos midiáticos, nas falas de muitos educadores como estilos associados a vandalismo e a vulgaridade. Entretanto estas mesmas representações estereotipadas fazem-se presente no imaginário das alunas e alunos entrevistados. Os estilos musicais em questão são diretamente associados a estilos de vida pautados na drogadição e na ausência de perspectivas para o futuro. Desencadeador de trajetórias perigosas, fadadas ao fracasso e a perdição:

Rap em português. Tem umas letras que eu acho que são bonitas...mas tem a maioria que eu não acho. Também elas trazem...como é que fala...leva as pessoas pra outro caminho, sabe, algumas coisas que as pessoas dizem lá...ah...fulano matou tal pessoa, daí começa a mexer com a cabeça da pessoa...daí eu já não gosto. (Leonardo)

A produção de significados e sentidos sobre estes estilos tem estreita relação com a produção de representações preconceituosas e suas políticas de confinamento. Faz parte desta produção um processo estigmatização que opera na redução de um amplo e complexo problema, para situá-lo no âmbito de um determinado grupo social. (CASTEL, 2008; HERSCHMANN, 2000; YÚDICE, 1997 OLIVEIRA, 2000). No que tangem aos estilos musicais identificados com a periferia, verifica-se que nesta lógica os códigos culturais associados aos jovens deste segmento, são significados como práticas culturais que encerram os jovens na delinqüência:

Foi como eu falei né, eu não gosto mais destes rap do mundo.. Porque...é daí já traz mais comportamento ruim pra família ...essas músicas aí...tem uns palavreados diferentes que o louvor, se fala de uso de drogas, de crime, sabe, você já envolve mais pro rap e pro funk...tem essas várias opções aí...que nem meu irmão, ele usava droga, e até chegou a roubar, mas agora ele se converteu, agora ele é ovelha numa igreja. Mas antes ele usava cocaína e maconha (Márcio)

Os estudos sobre o rap destacam que este estilo musical tem sua força por se tratar de uma produção cultural de jovens oriundos das periferias urbanas. Estas produções buscam efetivar diálogos horizontais entre os jovens que sofrem condições



peculiares por ocuparem espaços marcados pelo abandono do Estado. Neste escopo, o palavreado articulado musicalmente é constituído por gírias e expressões que se instituem em códigos a serem compartilhados entre os jovens de periferia. Estes códigos são ao mesmo tempo denunciativos e anunciativos, pois se por um lado enfatizam as barbáries sociais, por outro afirmam uma potência estética de atenção aos movimentos possíveis em contextos endurecidos (DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2000; OLIVEIRA, 2001; SPOSITO, 2005). Entretanto, nos depoimentos dos alunos e alunas entrevistados, a forma estética do rap foi destacada para justificar a negação deste estilo:

Depende da música, porque a gente ouve pra se sentir bem, mas tem música que você acaba piorando, porque só por Deus né! Aqueles ritmos que só falam palavrão, eu não sei falar nem que ritmo é aquele, só sei que tem cada música que só por Deus, tipo aqueles rap (Bruna)

Assim, tem música que nem convém escutar porque só a primeira palavra da música acaba com ela toda. Tem música que fala palavrão, eu não sei qual estilo que é, mas tem gente que ouve aqui na escola. Esses rap principalmente que só fala de pobreza e cadeia. Na igreja eles falam né, que raiva e rancor não anda com Deus.. e estas música tem muito ódio. (Ricardo)

Os estudos ainda sublinham que o verbal-ritmado articulado na estética do rap permite não só outras acepções temporais, mas apontam para as relações de poder demarcadoras dos espaços sociais. Assim, a noção de espaço ultrapassa a compreensão de local geográfico, mas tem como ponto de partida o território, concebido como um espaço onde se vive, e as maneiras como se vive. Entretanto, o rap tem sido inscrito nos processos de desterritorialização e exclusão operados pelo mercado. Nesta lógica, promove-se quadros de inclusão a critérios próprios, e a reterritorialização ocorre no sentido de circunscrição dos indivíduos e seus grupos dentro de determinados quadros referenciais.

Desse modo, as marcas de identificação são operadas no encontro de vários dispositivos presentes na vida social. As maneiras de viver são indissociáveis dos diagramas de valoração cultural. Se o mercado opera intensificando a circulação de símbolos e signos, e permite que os jovens inscrevam na sociabilidade uma diversidade de estilos musicais, estes mesmos mecanismos instigam-se na captura dos movimentos de singularização, e opera na circunscrição de determinados grupos em quadros referenciais hierarquicamente demarcados. Nos depoimentos dos alunos e alunas, foi possível verificar a atuação de algumas instâncias operantes na significação e sentidos atribuídos ao rap, sobretudo, as atuantes nas famílias e na religiosidade instituída.

Porém, nas falas também detectamos a presença de outras percepções sobre o rap:

Porque quando você vê alguma pessoa ouvindo música, a música é uma maneira de você se expressar. Porque você se identifica com a música então é um jeito de se expressar. Que nem no rap você vê bastante isso, que é jovens da ala mais pobre, que teve que entrar no crime pra ajudar a família, e depois consegue se livrar. Música é uma forma de expressar, a música fala com a pessoa e a pessoa se expressa através dela.. então eu não gosto de Heavy Metal porque não faz meu estilo, que nem o sertanejo, não faz meu estilo. (Vanessa)

Nestes depoimentos o rap é identificado como estilo musical pertencente à periferia. Uma forma de expressar as trajetórias de vida dos jovens que experenciam as armadilhas da cidade, e os caminhos e estratégias escolhidos para livrarem-se delas. A afirmação de que a “*música fala com a pessoa*”, parece reiterar que os estilos musicais podem ser concebidos como dispositivos que irrompem no mundo lugares para uma racionalidade disruptiva dos domínios hegemônicos.

Ah, acho que a música é muito importante, que nem eu não gosto de rap, mas é bom porque ta tirando muitos jovens do abandono, como o hip hop né, as dança de rua, que é a música não é verdade? Então tinha muitos jovens na rua assim, e com o hip hop eles não fica, eles não deixa ficar muito na rua, abandonados. Que nem muitos ficam, eles ficam abandonados, eles tiram, e pra isso recorrerem pra música não é? (Sérgio)

Embora a literatura assinala que o hip hop, e mais especificamente o rap, podem ser concebidos como dispositivos que valorizam a estética negra e da periferia, na fala dos entrevistados aparece mais como instrumento comprometido com mecanismos de controle social, do que como potência contestatória. Assim, os depoimentos dos adolescentes por nós entrevistados mostram que nem sempre estes jovens conseguem identificar-se com esta estética de forma afirmativa.

Daí a complexidade instaurada para pensarmos os estilos juvenis de periferia. É preciso salientar que o rap tem sido alvo dos empreendimentos colonizadores. E o questionamento aqui não reside sobre a potência afirmativa do rap, mas sim sobre as concepções de que os jovens de periferia estariam atribuindo um único significado a este estilo musical. Os depoimentos dos alunos indicam que estes jovens têm alcançado a imagem estereotipada do rap, e assim é possível nos indagarmos sobre de quais maneiras, e por quais meios a periferia tem tido acesso ao rap? Se por meio do imperativo do mercado, busca-se transformá-lo em mercadoria a ser distribuída tão só

enquanto gênero musical, estes mesmos mecanismos parecem ter cooperado para obstruir as possibilidades de se operar em teias de pertencimento dissonantes com os estilos de vida controláveis.

Todavia, os jovens estabelecem estreitas relações entre os estilos musicais com os estilos de vida, pois afirmam que a não identificação com um estilo musical decorre da não vinculação entre os estilos em questão com suas trajetórias de vida. Nesse espaço, os ritmos são significados como instituintes dos modos de ser, e nesses jogos de pertença, o verbal-ritmado emerge também como manifestação circunscrita em quadros valorados socialmente, e que se fazem presentes nos movimentos dos jovens pelos universos musicais.

### **3.1.2 Música, lazer e tempo livre**

A estandardização e a heterogeneidade controlada daquilo que se vê e daquilo que se ouve constitui a lógica da indústria cultural, e pode ser entendida como parte dos dispositivos de captura da dimensão criativa dos sujeitos. Diante disso, cabe indagarmos sobre as maneiras dos jovens tecerem a vida nos espaços da cidade. Para nos aproximarmos desta questão, analisaremos agora as possibilidades de movimento dos adolescentes no espaço urbano, o uso do tempo livre, a disponibilidade de lazer e a presença da música nestes espaços. Cabe frisar, que nesta pesquisa o conceito de lazer refere-se às atividades em que os jovens dizem experimentar prazer, descanso ou entretenimento. É um tempo em que não se está ocupado com as atividades percebidas por eles como obrigatórias, mas que podem, conforme os depoimentos dos jovens, serem constituídas por atividades recreativas, intelectuais, religiosas, artísticas e esportivas:

Eu gosto de ir na casa do meus tios, na casa dos amigos [...] a gente (se referindo aos amigos) conversa sobre a escola, sobre festas tipo aniversário, mas é mais da família mesmo. Porque meu pai não deixa ir na balada, mas eu vou em alguns shows também, já fui no show do João Miranda que é forró, e já fui no show do Dejavú, mas daí eu, minha irmã, a gente foi com meus tios.[...] Tem pagode perto da casa da minha amiga, e não paga pra entrar lá, mas também meu pai não deixa eu ir, se ele deixasse eu ia (Alessandra)

Eu gosto de escutar música, eu gosto de ficar no computador, não na internet, porque na minha casa não tem, mas eu gosto de ficar mexendo no photoshopping que eu gosto pra caramba, e ficar jogando jogos. [...] Ah é meio complicado... aqui em Rio Claro, assim, eu gosto de ficar em casa, ou tem hora assim, que eu jogo futebol com meus colegas, na chácara que o avô do meu colega tem. Se tem algum evento eu gosto de participar, tipo aniversário de alguém da família assim. [...] porque eu tenho 15 anos, acho

que minha mãe nunca ia deixar eu ir assim num show, se eu fui eu não lembro, só se eu fui quando eu era muito pequeno. E nem falo se eu tenho vontade ou não (período de silêncio), claro se aparecer uma oportunidade daí eu quero ir, vou tentar agarrar a oportunidade, depende muito da situação, porque tem show que não pode ir, a grana tá curta. (Ricardo)

Nas falas acima é possível verificar que o controle parental é bastante incidente na vida destes jovens. De tal modo, que a presença em festas ou em shows parece cabível apenas com a presença dos familiares. Somado a isso, o depoimento de Ricardo sublinha que as oportunidades de movimento na cidade estão circunscritas as condições econômicas em que vive os familiares. As possibilidades mínimas de desfrutar de shows musicais, ou de outros eventos destinados aos jovens, impossibilitam inclusive a negociação com os pais sobre a participação nestes espaços. Diante disso, o acesso às formas de lazer, especialmente aquelas amplamente oferecidas como típicas do universo juvenil, parece ficar restritas na expectativa dos adolescentes.

Assim, se a inserção dos jovens das classes populares no mercado de trabalho é entendida como condição para que este segmento se aproxime dos espaços de lazer, e de consumo de mercadorias destinados à juventude, pode-se, portanto, ressaltar que a deficiência de políticas governamentais designadas para este contingente não se esgota nos processos de sucateamento dos sistemas escolares. Os depoimentos abaixo também demonstram esta problemática:

Ah...eu faço a lição...quando eu não tô fazendo nada, assim...eu ajudo meu pai a fazer as coisas no carro e na casa, eu escuto música, sabe...mexo no computador.... Eu saio...vou pro Grêmio, sabe..É um clube, daí eu vou lá jogar bola também. (Caio)

Geralmente eu costumo às vezes sair com as minhas amigas né. Quando dá a gente vai pros lugar, fica cantando, tipo um Happy Hour mesmo, mas eu fico mais em casa, assisto TV, escuto música. (Vanessa)

Os locais apontados pelos jovens tais como clubes e lanchonetes, têm o acesso restrito aqueles que disponibilizam dos recursos econômicos necessários para frequentá-los. No depoimento abaixo aparece claramente a escassez de oportunidades, e a restrição que o entrevistado experimenta em comum aos amigos. Ao que parece, os ensejos para vivenciar o tempo livre de maneira prazerosa se restringem, na maior parte das vezes, ao ambiente privado.

Eu faço o serviço de casa e ouço música, e de final de semana...eu saio com meus amigos, ou fico ouvindo música em casa, porque não tem o que fazer muito [...], eu costumo ir só na casa dos amigos visitar mesmo, não tem

muito o que fazer... a gente ouve música, a gente assiste e filme e comenta deles, principalmente os que tem os cantores internacional (Sérgio)

Eu ouço música, eu ouço bastante[...] todo final de semana, eu tenho duas avós, daí a gente de final de semana vai na casa de uma e no outro na casa de outra. (Ana)

Eu gosto de empinar pipa lá no bairro, estudar um pouco, jogar um pouco de vídeo-game e ver tv (Leandro)

Nas falas, os espaços públicos não aparecem como ambiente onde se convive freqüentemente. Dentro de casa os jovens assistem TV e escutam música. De modo que a indústria cultural parece se estabelecer como lugar mais habitualmente acessado. A mesma questão se repetiu na maioria das falas, e entre os (as) adolescentes que entrevistamos apenas duas alunas disseram participar de atividades esportivas e artísticas regularmente:

Eu treino futebol e faço computação, e de final de semana eu fico em casa, às vezes saio com minhas amigas [...] a gente vai em churrasco, vai em posto (posto de gasolina), mas quando tem jogo também a gente viaja, e as gente joga em outra cidade direto, daí a gente tem que ir pra outra cidade todo trimestre.[...] Desde pequena eu jogava com a molecada, depois eu comecei a treinar, mas é difícil falar....não sei explicar, eu sinto prazer, sabe uma coisa que você gosta, gosta, gosta mesmo e não quero nunca parar, eu gosto. (Sandra)

Nossa, eu faço muita coisa: eu faço balett, jazz, handebol, vôlei, atletismo, já fiz dança de rua. Dançar eu danço desde a 5º série, e os esportes tem 3 anos que eu treino lá na UNESP, daí no final de semana sempre tem alguma competição em alguma cidade, de handebol ou de atletismo, ou a gente se apresenta jazz e balett. Sempre tem alguma coisa (Cíntia)

Nos depoimentos das alunas acima pode-se sublinhar que a oportunidade de acessar diferentes espaços faz parte do prazer que envolve o esporte e a dança. Além disso, nestas falas, pode-se observar a percepção das jovens de estarem situadas num grupo, e de partilhar com este o envolvimento com as atividades, o compromisso e os deslocamentos para outros lugares. “*Sempre tem alguma coisa*”, “*eu não quero nunca parar*” são expressões que sublinham a importância destas atividades na vida das jovens.

Se nesta pesquisa nos deparamos com poucos adolescentes que participam de atividades esportivas, e de maneira ainda mais reduzida, de atividades artísticas nos espaços públicos, escolas ou clubes, as igrejas evangélicas, por vezes, têm instituído-se como lugar atrativo para os jovens. Os depoimentos seguintes evidenciam isso:

Bom, eu normalmente fico na internet, ou leio a bíblia, ou assisto TV, e quando chega o final da semana eu vou na igreja, ou eu saio com meus amigos assim, normalmente em bar e lanchonete, mas eu vou só em show evangélico, porque eu escuto gospel né. Na igreja eu era Levita. Levita é a pessoa que ministra o louvor, então eu cantava, mas agora eu não sou mais não. Por causa de um acontecido que eu prefiro nem comentar... mas eu não canto mais. Porque dependendo da coisa que você fizer, você é retirada do louvor, lá é levado muito a sério, então se você errar um pezinho você tem que abandonar. E aconteceu isso comigo, eu não canto lá né, mas vou sempre na igreja. (Elise)

Fico um pouco no computador, mas o que eu mais faço é tocar mesmo...estudar música. Então, no final de semana eu estudo...música. Aí eu estudo todo sábado na igreja, e vou na igreja, eu toco fagote na igreja. O mais importante é eu dar meu louvor né...servir a Deus com meu instrumento né...e também fazer amizades...o pessoal que tá lá não é qualquer um né...tão lá porque...tão servindo alguém...a Deus né. (Daniel)

Nos depoimentos verifica-se que os jovens têm encontrado nos espaços das igrejas possibilidades de experimentar atividades artísticas, tais como canto, teatro e estudo de música. Ainda neste espaço, os jovens relatam que encontram possibilidades de tecerem amizades:

Mas agora que eu to pegando amizade, é que agora eu to participando das coisas e assim você vai conhecendo mais pessoas. Lá na igreja, lá agora eu entrei no teatro, eu faço parte do teatro, eu to começando agora, é porque eu gosto bastante de dar risada, e das pessoas dá risada com as coisas que eu faço. (Sérgio)

Eu faço bastante teatro, e a maioria dos teatros que eu faço, não tem fala, só encenação, aí e todas as encenações são com música, a gente encena a música na igreja [...] porque você... como eu posso dizer... porque você quando tá fazendo um papel você viaja. É muito gostoso fazer. Daí eu vou pro lado evangélico. Porque o evangélico quer mostra pras pessoas o que há de errado, e que você pode se encontrar em Jesus, então você encarna ???(é Leila, é de encarnar, incorporar) a pessoa e você fica bem leve, você se solta, e com a música é mais gostoso ainda (Vanessa)

Nas falas acima é possível inferir que a experiência dos jovens com as igrejas é atravessada pela busca de um referencial, de um sentido a ser impresso nas experiências com o mundo. Assim, as expressões “*lá é levado muito a sério*”; “*o pessoal que tá lá não é qualquer um né...tão lá porque...tão servindo alguém...a Deus né*”; “*Porque o evangélico quer mostra pras pessoas o que ha de errado*” parecem indicar essa busca.

Estes apontamentos mostram que ao lado da conjuntura sociocultural que comporta as instituições religiosas evangélicas na sociedade, e as subseqüentes restrições que as mesmas impõem sobre os sujeitos, sobretudo na problemática dos dispositivos de controle exercido sobre a vida, junto ao trabalho ideológico

arrebanhador que as institui, emerge a seguinte questão: tendo em vista que de maneira simultânea às prescrições religiosas de caráter restritivo, sobretudo no que diz respeito aos prazeres mundanos, impera a festa da satisfação imediata dos sentidos disseminada pelas mídias, que apresentam maneiras peculiares neste preparo para a juventude, o que determina o convertimento de alguns jovens à religiosidade instituída? Questão que, entretanto, extrapola os objetivos deste trabalho.

Por fim, por meio dos depoimentos dos (as) entrevistados verificamos que no plano do lazer incidem pelo menos 6 problemáticas: as vivências ocorrem inscritas no âmbito privado, onde se faz presente o convívio com os familiares e com os amigos; são mínguas as possibilidades de acesso às produções e atividades artísticas/culturais; a prevalência da indústria cultural nos momentos de lazer; a ausência de lugares públicos identificados por eles como convivíveis; e a presença das igrejas evangélicas nas falas sobre o lazer; mas também o esporte e a dança como importantes espaços de ampliação dos repertórios estéticos e éticos.

Nesta conjuntura é possível verificar a presença da música nos espaços acessados pelos jovens. Em geral, os jovens entrevistados citam a escuta musical como atividade constante. Vimos que as vivências no plano da música permitem a irrupção de outras temporalidades, e nesse sentido, a pertença nem sempre se inscreve em espaços nitidamente definidos, sobretudo para os jovens que assinalaram mais de um estilo musical.

No entanto, eles relatam contar com poucas oportunidades para engendrar deslocamentos espaciais, ou experienciar atividades de lazer fora do espaço doméstico. Nesse conjunto, as igrejas evangélicas instituem-se em espaços atrativos para os jovens. E a indústria cultural tem se estabelecido como lugar privilegiado para ver e ouvir o mundo. Assim, é preciso nos perguntar sobre as oportunidades disponíveis aos jovens de periferia para implicarem-se em maneiras de viver singulares.

### **3.2 Estilos musicais e grupos de pertença**

No que tange as vivências musicais dos jovens de periferia, a maior parte das produções de propostas para atuação com os jovens por meio da música, privilegia o uso dos estilos musicais *Rap* e *Funk*. Deste ponto de partida, pode-se destacar a presença de um imaginário de que os jovens se inscrevem de igual maneira em experiências musicais idênticas. A diversidade, por sua vez, aparece na hipótese de que os estilos juvenis de periferia são produzidos por conexões nacionais e transnacionais

com outros estilos juvenis, e neste processo há apropriação e (re) significação de símbolos. Mas, ainda assim, permaneceriam, sobretudo, fechados em grupos ou tribos que têm a sociabilidade inscrita em um estilo juvenil configurado por um estilo musical específico.

Nos estudo sobre as culturas juvenis salientam-se que os estilos musicais se inscrevem na sociabilidade dos jovens, e delineiam as relações de pertença nos grupos. Nesse sentido, as articulações em torno do estilo musical de identificação do grupo, ganham visibilidade nas vestimentas, nos circuitos freqüentados, nos jogos de rivalidade entre grupos, e nas expressões gestuais. A música aparece como a atmosfera que dá o tom aos estilos juvenis, e enraíza os demais elementos das culturas juvenis. Nesse sentido, faz parte da juventude à busca de proximidade com o semelhante calcado em critérios de exterioridade, e ao que parece, essa premissa permite a hipótese de uma aparente homogeneidade nos/dos grupos jovens no que se refere à identificação com os estilos musicais.

Nesta parte da pesquisa, buscamos analisar por meio dos depoimentos dos entrevistados, os modos como a música se inscreve nos grupos de pertença. E da mesma maneira, analisamos as concepções dos jovens acerca dos alunos identificados por eles com outros estilos musicais.

### **3.2.1 A música e os laços de amizade**

Entre os jovens entrevistados, apenas Sérgio afirmou que a turma de amigos da qual faz parte é delineada por um estilo musical específico:

Meus amigos, é assim, é em 4 né, daí todo mundo gosta de música rock EMO, daí a gente ouve junto. A gente se veste diferente, a gente gosta de colorido, do cabelo assim com estes cortes. E também a gente compra revista e recorta da revista o que é mais importante, que nem as fotos da Lady Gaga, da Byoncé. Daí quando você se reuni com eles, os que gosta de música EMO, daí você fica à vontade, daí não tem problema chorar, ficar triste, ficar emocionado, é todo mundo assim ali, daí se fica à vontade, porque eles também são assim não é verdade? (Sérgio)

No depoimento acima nota-se que a turma significa um meio onde é possível compartilhar afetos nem sempre expressáveis em outros espaços. Nesse sentido, podemos inferir que a própria indumentária adotada pelo grupo, demarca uma visibilidade fronteira, entre aqueles que pertencem frente aqueles que não pertencem. Mafessoli (2000) chama de “potência afirmativa” as maneiras de ser e estar junto



pautada no “solidarismo e reciprocidade”, onde a dimensão afetiva e sensível confere ao grupo um aspecto fusional caracterizado pela ambiência estética.

Entretanto, esta ambiência estética ela pode também se apresentar de maneira múltipla, no sentido de atuação das sensibilidades emergidas com os estilos musicais. Nos depoimentos dos jovens por nós entrevistados, verificamos que a música se inscreve na sociabilidade das turmas. Mas esta inscrição nem sempre emerge ao plano do visível configurada em estilos juvenis, caracterizados por vestimentas peculiares, ou ainda em turmas distinguíveis por formas indumentárias, ou ainda por uma comunhão em torno de um estilo musical. Por exemplo, entre os jovens que entrevistamos dois afirmaram que o estilo musical por eles preferido é estranho ao grupo de amigos. Estes dois alunos assinalaram o gospel, e evidenciaram que o estilo que gostam não faz parte das vivências musicais inscritas na turma de pertença:

De música que eu gosto pouca gente gosta. Eles gostam de ouvir estas músicas ai tipo aquela música que lançou agora... parecendo... acho que é inglesa, eu não sei a letra da música ... eu não sei a letra. Eles gosta de pagode, tem umas que eu não sei que estilo que é, tem sertanejo..., às vezes eu fico cantando assim, eles acham meio estranho, mas não falam nada, porque eles também gostam de um monte de música né! (Ricardo)

Embora Ricardo tenha relatado um estranhamento por parte dos amigos frente ao estilo musical que gosta ele reafirma os dados encontrados por meio dos questionários, isto é, que os jovens “gostam de um monte de música” sem se fixarem em um estilo musical específico. No depoimento de Ricardo pode-se observar que ele faz uma vaga idéia dos estilos musicais ouvidos pelo grupo de amigos. É importante ressaltar que a Ricardo têm a escuta musical inscrita na religiosidade instituída, talvez daí resida certo distanciamento das vivências musicais de seus amigos. A mesma situação parece ocorrer com Daniel:

Ah, eles ouvem sertanejo, é...funk, é...MPB, todo o resto de música. ....só no recreio assim as vezes, alguém põe no celular, mas na sala não. Mas música clássica não é muito valorizada por eles não. Eu acho que eles nem sabem que eu gosto...não sei... (Daniel)

Daniel afirma que os amigos desvalorizam ou desconhecem as músicas que ele gosta. Embora tenha assinalado a música gospel no questionário, em entrevista verificamos que Daniel estuda música clássica na instituição religiosa da qual faz parte, e o repertório a ele ensinado, tem por finalidade a participação nas apresentações

religiosas da igreja. Ao que parece, quando utiliza a expressão “*todo resto de música*”, o entrevistado demarca um espaço hierárquico entre o que ele ouve e o gosto musical de seus amigos, indicando uma separação ente música erudita e música popular e um menosprezo por estes outros estilos.

As vivências musicais referenciadas em uma religiosidade instituída, também afeta a relação da aluna abaixo com seus pares:

Assim, eu tenho uma religião, então eu tenho o momento de falar e momento de não falar de igreja. Porque a bíblia diz: “não se deve sentar nas rodas de escarnecedores”. Mas daí eu penso assim, como eu vou ganhar essa pessoa pra Deus se eu não tiver amizade não é? Então eu procuro ir devagar , ai depois eu vou começando a falar que sou evangélica , daí eu convido, daí eu falo que eu gosto das músicas. Eles me respeitam bastante, principalmente os meninos. Porque assim, hoje em dia é difícil, porque as meninas só querem saber de dançar funk, de sair, de ficar. Então, os meninos me elogiam bastante. Eles falam assim que é raro, que eles me respeitam de uma maneira que eles não respeitariam outras meninas. (Elise)

Ao que parece, assumir a religiosidade no grupo de amigos não é algo confortável. Este desconforto parece decorrer da percepção da aluna sobre as vivências dos jovens que não freqüentam a igreja. É possível verificar que a aluna experimenta certo receio para apresentar-se enquanto evangélica, e mostrar para o grupo as músicas preferidas por ela. E declara superar isso na medida em que se sente respeitada por não compartilhar dos estilos juvenis percebidos por ela como vulgares. Sobretudo se considerarmos que os prazeres gestuais da dança foram também alvo de constante interdição dos projetos colonizadores. Embora não dito, parece existir uma conotação que a preferência por outros estilos musicais contribui para certa liberdade social, que inclusive, nem sempre é valorizada pelos meninos.

Entre os jovens que entrevistamos, também encontramos aqueles cujo gosto por algum estilo musical nem sempre é compartilhado pelos amigos. Mas eles têm neste espaço de sociabilidade, a possibilidade de poder ouvir outros estilos que também gostam:

Ah...eles falam que eu sou louco porque eu gosto de Rock. Porque eles não gostam, sabe...tipo é igual eu, eu não gosto eu falo que ele é louco...eles falam que eu sou diferente...coisas desse tipo. Eles ouvem mais Rap, sabe?. É que eles gostam de Rap que nem eu, mas ouvem funk ...mas é normal, cada um gosta da música que quer gostar (Leonardo)

Não, ela gosta muito de forró, mas não é porque ela escuta que eu vou deixar de escutar com ela, ela escuta e eu... tudo bem... ela fala muito de forró, e sabe cada um tem um gosto, e eu respeito. Ela ouve gospel também, porque

ela é evangélica também, mas ela gosta muito da banda Calipso. (Bruna)

O estilo musical aparece como elemento incidente na sociabilidade dos jovens, mas conforme a fala dos entrevistados, a aderência ao mesmo estilo musical não é fundamental para o delineamento de grupos de pertença:

Ai depende né, porque tem uns que gostam mais de forró, outros mais de pagode e de funk, daí a gente ouve um pouco de cada, a gente ouve um pouco de cada. Ai cada um dança um pouco do que quer dançar, é na casa de cada um sabe? Às vezes na casa de um, às vezes na casa de outro. Só que gente conversa mais, porque tem música que eu não gosto. Eu não gosto de rock e nem daqueles rap pesado, e têm alguns que curtem o rap pesado, mais eu não gosto. De rock também tem uns que gostam. (Alessandra)

Uns sim e outros não, quando eu falo que gosto de rock, eles não gostam, mas de rap eles gostam também. Eles falam que o Rock é muito pesado, mas eu não gosto destes pesados, eu gosto dos mais leves, que nem os Restarts que eu gosto, e eles não gosta. (João)

É tendo isso em vista que a questão dos processos de bricolagem identificados nos estilos musicais juvenis pode ser problematizada. Visto que, em geral, os estudos privilegiam as diferenças entre os grupos, muitas vezes, concebendo-os como categorias homogêneas. De tal modo, que conferem pouca ênfase para a coexistência de vários territórios simbólicos em um mesmo grupo, ou ainda em um único indivíduo. (CANCLINI, 1996; SANSONE, 1997). A idéia de que os jovens se agregam em torno de um estilo musical, ou se reconhecem como pertencentes a uma turma caracterizada por uma cultura homogênea, foi questionada por Sansone (1997) nos estudos realizados com os jovens freqüentadores dos bailes funks do Rio de Janeiro e de Salvador. Nos depoimentos dos jovens por nós entrevistados, verificamos a coexistências de muitos estilos musicais em uma mesma turma:

A gente ouve várias outras músicas, que nem Skank, pagode, e os outros estilos. Tem uns que gostam mais de pagode, outros gostam mais de funk, é assim. Cada um gosta mais de um estilo, eles também são ecléticos. (Vanessa)

No depoimento acima, a definição do grupo é dada pelo ecletismo. Conforme a fala da entrevistada é possível verificar que os jovens pertencentes à sua turma de amigos, apropriam-se de diferentes maneiras dos estilos musicais presentes no grupo. Ser eclético não significa gostar de tudo de igual maneira, visto que a aluna relata diferenças na intensidade com qual se adotam os estilos musicais disponíveis. Na fala abaixo, a aluna que declarou só gostar de rock também evidencia que não pertence á um

grupo delimitado por um único estilo:

Alguns sim, outros não, mas...geralmente ouvem também. Alguns não, porque tem os que gostam de música eletrônica, tem gente que até gosta de pagode!! Eu acho divertido, cada um tem a sua cultura. Cada um gosta, geralmente do que gosta assim mesmo. Eu não tenho nenhum problema com eles por causa de música. Mas também eu acho assim, se gostam é normal, mas pro meu gosto já não da, não faz meu tipo, que nem sertanejo. Tem um colega meu que coloca no ultimo pra mim ouvir (risos). Ele gosta, mas ele gosta de rock também, ele gosta de sertanejo e de rock (Ana)

Embora afirme não gostar dos estilos adotados pelos amigos, a aluna declara que as diferenças neste plano não acarretam problemas para o grupo. A idéia de “*cada um tem a sua cultura*” evidencia a percepção da aluna sobre a diversidade presente no grupo de amigos, sendo esta heterogeneidade o traço interessante da turma de jovens onde inscreve a sociabilidade. Encontramos significados semelhantes no depoimento abaixo:

Então, eu acho que cada um gosta mais de uma coisa, mas tem sempre uma coisa que une eles. Que nem uma amiga é bem roqueira e um amigo só gosta de MPB, mas eles gostam de sair pra fazer outras coisas. E nisso, quando junta os grupos, um acaba passando alguma coisa pro outro, que nem o (amigo) não gosta de rock, mas a (amiga) mostra umas músicas pra ele que ele acaba gostando. E faz ele gostar um pouco, porque ele gosta mais de letra e ela gosta do barulho, daí eles vão trocando (Cintia)

Nota-se, portanto, nos grupos de amizade a presença de uma ambiência estética marcada pela fractalidade, ou mesmo por ambivalências no que se refere aos gostos musicais. Diante disso, levantamos questões junto aos alunos, para nos aproximarmos da natureza constituidora dos grupos de amizade. Para trazer esta análise ao corpo da pesquisa, selecionamos quatro depoimentos que representam bem as percepções dos jovens entrevistados:

Elas são legais, elas guardam segredos: ela tem que ser legal e tem que ser sincera, tem que conversar bastante comigo. Perguntar quando eu estou triste, sabe? Conversar com a gente (Alessandra)

A oportunidade de poder contar, de compartilhar com outra pessoa vivências que precisam ser segredadas. A amiga ou amigo são também reconhecidos pela disposição em buscar nas expressões e gestos dos adolescentes entrevistados, vestígios denunciativos do estado afetivo que experimentam, e buscar no diálogo com eles os motivos que prefiguraram a circunstância em questão:

Minhas amigas. Elas assim, sabe, você pode confiar nelas, daí qualquer coisa assim que acontece comigo, eu sei que se eu chegar lá pra conversar elas vão querer ouvir né. E eu, a mesma coisa, porque tem que ser assim, não adianta só precisar né? Elas também têm que confiar em mim. Tem que ser sincera, e tá difícil hoje a pessoa ser sincera. Às vezes tem a pessoa que quer ser muita coisa, fala muito de mais e não é. Pra mim ela não é nada, porque tem gente que fala, fala, fala, que ela é a tal e chega na hora não é nada (Bruna)

Para que se estabeleçam grupos de amizade, verificamos que não é sempre necessário ocorrer uma sintonia entre os estilos musicais preferidos pelos jovens. Entretanto, os depoimentos explicitam que o mesmo parece não ocorrer com os laços de confiabilidade, pois a reciprocidade parece ser a regra para que as amizades se estabeleçam:

Ah, tem que ter caráter, mostrar interesse pelas coisas...ser um cara legal...um cara que não aceite qualquer coisa, sei lá...tipo...um cara que pode ajudar você, não fica se entregando fácil pra qualquer um. E eu também tenho que ter atitude ajudar eles se eles precisar, e tem que respeitar cada um né, sem ficar mandando fazer as coisas, ou xingando, assim, respeitar mesmo. (Daniel)

Assim, os laços de amizade devem ser tecidos na confiança mútua, que possibilita uma convivência pautada no diálogo. Contudo, nessa reciprocidade não pode haver intenções de controle de uns sobre os outros:

Porque em uma hora difícil, aí que eles vêm me ajudar. São os que convivem comigo né...assim...que conversam comigo e tal...Eu diferencio eles, porque dependendo da pessoa...eu não quero uma pessoa que queira me controlar, entende...eu quero que ela me respeite e que seja...e que não mentisse pra mim (Leonardo)

Poderíamos pensar então que estariam aí algumas pistas para entender a fractalidade dos grupos de amizade no que tange as vivências musicais. O conjunto composto pela confiabilidade, reciprocidade e a negação de controle emerge nas falas como princípios constituidores de grupos de amizades. Diante disso, levantamos questões com objetivo de captar se haveria para os jovens grupos ou estilos juvenis, com os quais eles negariam envolvimento. E identificar os motivos para a não identificação com estes grupos. É sobre isso que trataremos no próximo item.

### 3.2.2 Estilos juvenis e estilos de vida

Vimos que as identificações com os estilos musicais não são determinantes para a constituição das turmas de amizade. Entretanto, a percepção sobre os vínculos entre estilos musicais e estilos de vida, influi para o afastamento intencional de outro jovem ou de outro grupo de jovens. Diante disto, buscamos nos aproximar das relações estabelecidas entre os jovens com aqueles grupos apontados por eles devido a não identificação. Durante as entrevistas verificamos a prevalência de um único grupo de não identificação apontado pelos jovens das duas escolas, e os motivos declarados foram similares entre todos eles. Selecionamos quatro depoimentos para analisarmos as percepções presentes sobre este grupo, e mais um que apresenta a percepção de um entrevistado que afirma fazer parte do grupo em questão:

Tem algumas pessoas que tem preconceito de mim, porque das músicas que eu gosto tem música de EMO, e pra eles nós somos gay né.... nada a ver isso, eu acho que é tudo preconceito, porque eu uso o cabelo assim de lado. Aí, é assim “esse menino só porque ele é EMO ele é viado, porque escuta musiquinha assim de... de gay, romântica”. Que é triste, que deixa a pessoa emocionada, mas nada a ver, cada um tem seu jeito de viver. Mas aqui, a maioria gosta de funk, porque eu vejo ouvindo e cada coisa que eles falam. Tem cada música que fala besteira, não tem sentido pra mim as coisas que elas fala. Rap até que vai, porque fala assim do que viveram, o que aconteceu com eles... fala sobre a vida deles. O hip hop é bom, eu não gosto muito, mas é bom (Sérgio)

Observa-se que os EMOS são distinguidos pelos jovens como estilo juvenil bem caracterizado. A visibilidade do grupo ocorre por identificação entre eles e os roqueiros, e isso devido às indumentárias adotadas pelos jovens chamados de EMOS, tais como vestimentas, pulseiras, maquiagem e cortes de cabelo:

Os roqueiros acho que tem gente que não gosta deles, porque eles se veste assim, diferente. Eles ficam mais separados assim [...] já, eu já ouvi gente falando assim: “eu não gosto de roqueiro porque eles cortam dos dois lados” tem gente que chama eles de roqueiro e tem gente que chama eles de EMO né, tem gente que fala que é diferente, mas tem gente que fala que é a mesma coisa né. Eu não ando com eles, acho que eles não são certos não, pelo fato deles saber que eles tão fazendo mesmo, eles cortam dos dois lados (Caio)

Entretanto, no depoimento acima, o aluno relata que não se aproxima do grupo devido à identificação do mesmo com condutas bissexuais. E ao mesmo tempo em que os jovens entrevistados apontam o EMOS por identificarem condutas que não consideram corretas, eles relatam que o grupo em questão também apresenta um caráter sectário:

Eles são muito junto no grupinho deles, que nem, eles não gostam muito de se misturar. Os EMOS, eles são muito na deles, eles não se misturam. Do nada, chegar alguém lá e começar a conversar assim, eles não dão a mínima bola e já vão saindo. Porque os EMOS são muito só de um jeito mesmo, e não têm uma visão ampla de “os caras gostam desta coisa por causa disso”, então, isso é legal. E também fala que EMO é gay, porque eles são muito sentimentalistas e tal. Mas, eu acho que eles sabem disso, mas fica na deles e não vão arrumar encrenca por causa disso, E também por causa das músicas né, porque os EMOS são muito melancólicos, e eles ficam ouvindo música tipo “ah... perdi meu amor, eu to apaixonado..”, eles ficam sofrendo por ai na vida, e depois fica ouvindo música melancólica. Eu acho que nem no pagode que também tem letra romântica, quer dizer, tem muita letra romântica. Mas é por causa do ritmo da música. Porque o ritmo da música de EMO acompanha a letra e vai trazendo aquele som que vai deprimiiiiinnndo, deprimiiiiindo, que vai abaixando, abaixando. O pagode não, que nem, eles tem o rebolo e o pandeiro que já levanta o astral, e aquela batucada alta ergue a pessoa. (Cintia)

A homogeneidade percebida no grupo também é mencionada como aspecto negativo. Para os jovens entrevistados, esta característica do grupo impossibilita que os participantes possam conhecer outras experiências, a expressão “*eles não se misturam*”, “*são muito só de um jeito mesmo*”, parece indicar a opinião de que a participação neste grupo implica em fixar-se num modelo identitário fixo, e limitar as vivências em um espaço claramente demarcado. Soma-se a isso, a identificação do estilo musical denominado por música EMO, na percepção dos entrevistados, com a orientação bissexual atribuída aos adolescentes participantes do grupo. Além disso, o estilo musical é criticado por ser percebido como exageradamente sentimentalista e melancólico. Interessante notar, que o ritmo aparece assinalado como gerador de uma maneira de se colocar na vida, assim, a dimensão rítmica do estilo musical identificado com o grupo é recusada por imprimir nos ouvintes uma maneira de viver desalentadora.

Somada as questões colocadas acima, observa-se que a identificação com o grupo pode significar estar sujeito aos estigmas a ele destinado, mesmo que esta identificação não implique em participação efetiva no grupo:

Eu acho pior quando confundem eu com os EMOS, é pior do que confundir com os pixadores. Porque os EMOS falam que gostam de rock, mas aquilo que eles ouvem não é rock, é umas bandas muito ruim, tipo Restart, NX0. Nossa eu fico muito estressada quando chamam eu de EMO. Nesse sentido eu não gosto deles, nem meus amigos que são roqueiros. Porque eles falam que são roqueiros, eu falo “não gente, vocês não são roqueiros.. vocês são EMOS. Mas se vocês quiserem vocês podem, ai tem que parar de usar esse cabelinho, e ouvir rock de verdade. E daí pra perceber, pra perceber que os alunos estranham a gente, eles olham meio feio assim, alguns né. Por causa que acha que eu sou EMO porque eles são idiota aqui na escola, com o perdão da palavra, mas eles são muito idiota, eles ficam chorando e fica com

esses negócios de gay. Então eles (outros alunos da escola) olham estranho pra mim, porque os EMO passou essa imagem de roqueiro, e eles ( outros alunos da escola) acham que todos os roqueiros são iguais aos EMO porque estes EMO é tudo igual . (Ana)

Os roqueiros têm cabelo diferente e eles se vestem diferente. Eles ficam só no grupinho deles lá [...] Eu acho que eles são tudo gay, é que eles andam tudo igual e fica se pegando lá... ouvi gente falando que já viu eles se beijando...menino com menino e com menina também, então isso daí eu não acho certo, então eu prefiro eles lá e eu aqui. (Alessandra)

Verifica-se, portanto, que o estilo juvenil identificado como EMO provoca estranhamento nos demais jovens por pelo menos três motivos: por serem percebidos como um grupo homogêneo e sectário, e isto estaria em contraposição à reciprocidade sem as intenções de controle; por serem vistos como bissexuais e aqui podemos ressaltar a força da socialização pautada nos princípios da heteronormatividade; e por partilharem de um estilo musical considerado desalentador, pois a música é concebida como dispositivo que irrompe em acepções temporais inscritas nas maneiras de experimentar a vida.

Nos grupos de pertença dos jovens os estilos musicais se inscrevem de maneira fractal. Fazem parte dessa lógica o hibridismo e a heterogeneidade, características próprias das produções simbólicas presentes na contemporaneidade. Entretanto, as maneiras de existir inscritas em mapas multiformes, convivem com a intensificação de velhos modos de segregação. Indissociáveis dos diagramas de valoração cultural, que operam no sentido de ativar a circulação de símbolos, e ao mesmo tempo reiterar as delimitações.

Assim, se a diversidade de estilos musicais e, portanto, de maneiras de significar a vida neste plano, se faz presente nas turmas de amizade, é a concepção de que estilo de vida e estilo musical se sobrepõe que também contribui para o afastamento intencional de outros jovens ou grupos de jovens. Nesta distância há a presença da estereotipação explicitada, sobretudo no que diz respeito ao banditismo e a delinquência associados ao rap, e outros preconceitos velados, mas que revelam a prefiguração de relações de poder na luta constante em torno do que é tido como moral, saudável, legítimo e legal. Estas relações ocorrem no espaço escolar, pois os jovens deste estudo têm poucas oportunidades de deslocarem-se espacialmente, e a escola foi o espaço sugerido pelas pesquisadoras para a identificação dos grupos que os alunos disseram não se identificar, visto ser a escola regularmente freqüentada pelos jovens. E neste espaço, os atritos entre grupos de jovens parecem antes estarem prefigurados nas



relações de poder indicadas acima, do que propriamente ocorrem em função da identificação/não identificação com determinados estilos musicais.

### **3.3 Os estilos musicais: territórios geracionais e classistas**

A identificação/ não identificação com um estilo musical por parte dos jovens traz para o debate a problemática da distinção de elementos simbólicos peculiares aos segmentos geracionais. Do mesmo modo, salienta-se que as diferenças culturais também são operadas no cerne de uma sociedade classista. (PAIS, 1990). Pensar nestas definições implica em considerar os mecanismos de produção do simbólico, e nesse sentido, a indústria cultural tem ganhado destaque por ser um sistema operante em larga escala, e que afeta sobremaneira as sociedades de maneira geral. Entretanto, é no fluxo intensivo da produção do simbólico que os estilos musicais configurados, são situados em termos geracionais, e a cultura juvenil é então dimensionada também em cenários musicais. Diante disso, discutiremos aqui como se dá a partilha com os adultos dos estilos musicais preferidos pelos jovens. Com isso, objetivamos verificar como estas distinções se inscrevem na relação com os pais e com os professores. Primeiramente analisaremos estas relações com os pais, e em seguida verificaremos de que maneira os estilos musicais se fazem presente na relação entre os jovens entrevistados e os professores.

#### **3.3.1 Os estilos musicais, os jovens e os pais**

Os depoimentos dos alunos por nós entrevistados permitem uma aproximação às questões colocadas acima. Observa-se nas falas que eles partilham dos gostos musicais dos pais, do mesmo modo em que existem as dissonâncias, pois a aderência aos estilos musicais, mormente identificados com a cultura juvenil, delineia diferenciações que podem ou não ser acolhidas pelos pais.

Ao perguntarmos aos jovens como as vivências musicais acontecem no ambiente doméstico, verificamos a presença de uma forte identidade musical nas famílias, de tal modo que as distinções em termos geracionais no plano dos estilos musicais, por vezes, não aparecem ser uma constante, ou ainda podem apresentar linhas muito tênues:

Veio da minha família, minha família inteira gosta de rock, veio das minhas tias, e das minhas tias que veio das minhas avós. Uma ouve menos, mas gosta também. Até minha mãe gosta, e minha irmã mais nova, e meu padrasto também, graças a Deus (Ana)

É tudo o mesmo estilo que eu falei do meu, música clássica. Na minha casa não ouve funk, não ouve rap, é esse estilo de música. É a música clássica pura. Às vezes um estilinho ou outro diferente, mas...só isso (Daniel)

Observa-se nas falas acima que a família é uma referência importante para o delineamento dos gostos musicais dos jovens. No espaço familiar, as vivências no plano da música podem produzir uma orientação valorativa e afetiva nas marcas identitárias dos adolescentes com relação aos estilos musicais. Nesse jogo de identificações, é possível verificar nas falas dos alunos a percepção sobre os gostos musicais dos pais, e marcas de identificações com os mesmos:

Na minha casa eu ouço mais evangélico porque minha mãe ouve o dia inteiro, mas eu ouço de tudo um pouco. Eu gosto bastante de rock também, de pagode, eu sou bem eclética. A minha mãe ela não é muito a favor, ela acha que eu tinha que ouvir só as evangélicas. Ela não é muito a favor, mas não opina em nada, mas ela não gosta muito que ouço rock, quando eu ligo ela não gosta, ela fala que é música de louco, muito pesado. (Vanessa)

Na minha casa todo mundo ouve pagode, então é normal ouvir música lá. Meu pai tem um bar que fica onde era a garagem né, daí ele coloca pagode e sertanejo. [...] tipo música dance não porque daí eu gosto de ouvir com minhas amigas mesmo (Sandra)

No entanto, coexistem nestas marcas gostos musicais que se diferem ou mesmo que se contrapõem aos dos pais. Assim, os estilos musicais que aparecem como dissonantes são aqueles identificados com as culturas juvenis.

Ah...o incentivo dessas músicas que eu gosto a maioria foi da minha mãe...ela gosta de música sertaneja...agora de rap, eletrônica ela não gosta muito não, mas ela não fala nada não (Caio)

Eles (os pais) não escuta muito, mas escuta, é música evangélica também [...] Não, as mesmas músicas não. Tem hora que minha mãe não gosta da música que eu gosto, é porque ela fala que é meio agitada assim, eu gosto de música com batida, com som alto. (Ricardo)

A música gospel aparece como referência partilhada pela família, entretanto, a atuação das igrejas na produção de bens religiosos parece operar também no sentido de instituir diferenciações geracionais, sobretudo, no plano da música. Esta questão também evidencia que a denominação de um estilo musical pode ofuscar as distinções presentes na percepção dos jovens. Observamos, por exemplo, certa disputa entre os adolescentes para imprimir um significado ao rock, e isto nos parece importante porque essas variações são situadas em quadros valorativos diferenciados pelos jovens:

[...] meu pai ouve muito forró, porque ele é cearense, daí quando ele vai pra lá, as tias dele enchem ele de DVD de forró “leva o sucesso daqui”, daí ele vem pra cá, começa a ouvir, começa a botar, começa a procurar mais cd por aqui, daí ta viciado. [...] minha mãe gosta muito de sertanejo mesmo, ela ouve muito Zezé de Camargo, Daniel, estes antigos mesmo. E os dois gostam também de Maria Bethania, de Roberto Carlos, e destes MPB que eu gosto. Eu gosto de sertanejo, mas dos universitários, acho que o sertanejo universitário procurou mais nas letras, mas saiu também daquele sertanejo só de viola, e começou a colocar outros instrumentos que podem fazer surgir mais o interesse dos jovens. E colocar aquelas letras que é pra ele, ah... passou por isso, aí se identificou na letra e começa a ouvir a música, e começa a procurar mais música do cantor, e assim vai. Daí não ta falando só lá do sitio, daí ta falando da vida da pessoa na cidade também né. (Cintia)

No depoimento acima a música sertaneja também é percebida como uma modalidade musical configurada por diferentes vertentes. No relato da aluna, é possível observar que as definições se articulam também em termos geracionais, pois a inclusão de novos instrumentos, somada a tematização de um cotidiano mais urbanizado, parece imprimir um aspecto de modernidade ao estilo. Entretanto, na medida em que os estilos musicais preferidos pelos jovens, e se distanciam das referências musicais dos pais, origina-se uma situação que pode gerar desentendimentos entre eles:

Porque minha família são cearense né, então todos eles só escutam forró, então eu sou o único que ouço essas músicas (se referindo ao rock-EMO) [...] Minha mãe e meu pai não gostam muito que eu ouço, principalmente rock, eles não gostam, eu escuto muita música em inglês sabe? E pra eles assim.. eles não curtem muito não. Eles falam assim, “tira isso, ninguém entende nada porque é que vai ouvir?” Eu falo assim, “não me importa porque eu que vou curtir, não são vocês, e eu já li a tradução da música”. A maioria das músicas que eu gosto eu já li a tradução (Sérgio)

A fala acima demonstra que há a concepção de que não é possível gostar de ouvir algo que não se entende. E este ponto de vista parece ser confirmado pelo aluno, ao afirmar que traduziu as letras das músicas que gosta. Todavia, é interessante notar que estes conflitos apontam às referências musicais dos pais como vínculos afetivos às terras de origem, ao passo que os estilos musicais preferidos pelos alunos, se configuram em planos simbólicos mais internacionalizados:

Na minha casa meu pai e minha mãe é do Piauí, então eles gostam de ficar ouvindo esses forró que vem de lá, daí quando tem algum churrasco ou aniversário, os meus tios vão lá e daí eles ficam dançando.[...] Eles escuta sempre, eu não gosto muito não, mas eu danço com meus tios e com meu pai também, até aprendi dançar esses forró[...] Não, de funk ele não gosta que eu danço, ele não gosta que eu escuto, minha mãe também [...] É porque eles fala que é música de baixaria, eles fala que tem muita besteira nas letras [...] Eu não gosto que eles falam isso, porque não é todos que fala esses

palavrão...daí pra eles não ficar assim.. falando sabe, eu escuto só no celular com fone no ouvido mesmo (Paula)

No entanto, os conflitos podem ser mais intensos e desdobram-se em interdições por parte dos pais, sobretudo no que se refere aos estilos musicais identificados com as culturas juvenis de periferia. O funk, identificado principalmente com as vivências de lazer dos jovens dos subúrbios do Rio de Janeiro, aparece no imaginário dos pais com conotação negativa, e na fala das entrevistadas é possível notar a interdição, visto que ouvir funk no espaço doméstico só é possível se for de maneira individualizada, com fones no ouvido, como relata a aluna acima, ou, ainda, na condição de total ausência dos pais:

Eles (os pais) gostam de sertanejo também. Tem umas músicas que ele fala assim que não é de gente certa escutar né, Eles não gosta de funk que eu gosto, mas quando eles não está em casa eu coloco. (Alessandra)

Eles ouve, mas só sertanejo. Acham uma merda né, eles falam “tira isso pelo amor de deus” (se referindo ao Rap e ao Rock). Daí eles ficam pedindo pra tirar, daí eu falo que vou ouvir um pouco.. porque na minha casa o rádio fica na sala né, e eles não querem ouvir, eles fala pra eu colocar no ouvido e ouvir sozinho que ninguém é obrigado, mas de vez em quando e ouço lá dentro memo. Qualquer coisa que eu colocar lá que não é sertanejo eles pedem pra tira, ainda mais se for rock e rap. [...] Sei lá, eles falam porque não conhece, é tipo achar que quem ouve rap é bandido, e quem toca é mais ainda. Eu falo que eles tão cantando a estória que aconteceu na vida deles, mas meu pai fala que na vida deles não tem mulher, ( risos). [...] porque nas outras músicas, tipo sertanejo e pagode fala de amor, destas coisas, e no rap e rock não fala disso ai, quer dizer, fala pouco [...] fala também mas não é assim que nem é no pagode. Porque fala, as letras fala da realidade que muitas pessoas passam, e daí não fica falando só de ... música romântica. (João)

Nas falas acima verifica-se que o rap e funk não são sempre aceitos pelos pais, a identificação destes estilos com a delinquência e o banditismo parece conotar com as análises feitas por Herschmann (2000) sobre a estigmatização do rap e do funk. Assim, por meio destes depoimentos podemos observar que estas imagens se fazem presente também nos discursos dos pais. Os desentendimentos parecem situarem-se na concepção de que o gozo possível na escuta musical se deve ao fato de haver certa unicidade entre o que se ouve, as letras propriamente ditas, com as maneiras como se vive. E na medida em que o rap e o funk são identificados com a delinquência, a marginalidade e vulgaridade, e o rock com a loucura, há conforme as falas dos (as) alunos (as) colocadas acima, intervenções por parte dos pais. E estes conflitos, quando mais intensificados, podem culminar na proibição total da presença destes estilos nas vivências dos jovens:

Ah, porque tava trazendo muito...muito...sabe, muito xingamento pra dentro de casa...aí eu tava assim...aí minha mãe falou pra eu começar...aí eu comecei a ir na igreja, aí eu parei de ouvir Rap.(Marcio)

Os depoimentos colocados acima permitem inferir que o olhar dos jovens para a percepção que as famílias têm sobre os estilos musicais preferidos por eles, parece indicar a idéia de que a escuta de um estilo musical imprime significados nos modos e viver dos jovens. E deste ponto de vista, parece haver a concepção de que os estilos de vida emergem no espaço de partilha de significados com os estilos musicais, e estas trocas podem se desdobrar em experimentações que ultrapassam a escuta musical.

Assim, podemos destacar que a formação do gosto musical dos jovens tem nas relações com os familiares um importante espaço de significações. Estes significados podem estar inscritos em processos de identificação, que expressam vínculos com os gostos musicais dos pais. Mas também é possível verificar a existência de rupturas com estes universos, e notar a existência de conflitos daí decorrentes. Nesse sentido, os estilos musicais se inscrevem nas marcas identitárias dos jovens, como exercício de produção e significação de territórios simbólicos também circunscritos em dimensões geracionais.

### **3.3.2\_ Os estilos musicais, os jovens, os educadores e a escola**

Ao trazermos para a pesquisa a percepção dos alunos sobre o olhar dos professores para os estilos musicais preferidos pelos adolescentes, buscamos analisar como os alunos sentem-se significados por seus educadores. Esta análise nos interessa na medida em que os adultos-professores estão situados no âmbito de uma instituição que tem um papel socialmente instituído: o “de formar não somente os indivíduos, mas também uma cultura que vem por sua vez penetrar, moldar, modificar a cultura da sociedade global” (CHERVEL, 1990, p 184). Nesse sentido, a cultura, é entendida como o universo da criação, transmissão, e apropriação e interpretação dos bens simbólicos e suas relações (FERREIRA-SANTOS, 2002). E a escola participa deste universo ao operar na reprodução, na produção e na valoração das interpretações dos bens simbólicos com os quais nos relacionamos.

Diante disso, na análise dos depoimentos objetivamos detectar como os alunos percebem a significação instituída pelos educadores sobre os estilos musicais identificados com eles, e procuramos analisar como os códigos tecidos pelos jovens nos

significados da música permeiam o ambiente escolar. Antes, é preciso ressaltar que a música, enquanto dispositivo verbal-ritmado, institui-se como um feixe desencadeador de temporalidades plurais, de uma corporeidade implicada no prazer, de memórias afetivas, de desejos e imaginação. Mesmo entre os jovens evangélicos, ainda que sob restrições colocadas pelas instituições religiosas, o que verificamos é que vivência musical parece expressar a busca por possibilidades de significar a vida. Embora tenhamos verificado que os jovens têm as relações afetadas por sistemas hegemônicos que legitimam modos de viver, essa busca, muitas vezes, pode dissonar destes sistemas. É nessa conjuntura que situamos os códigos juvenis associados aos estilos musicais e suas relações com a instituição escolar. Frente a isso, o nosso exercício é de buscar tatear alguns elementos que nos ofereçam pistas para pensar estas questões.

Por exemplo, vimos que o significado da música para os jovens perpassa a questão das temporalidades, assim, será que não podemos pensar que o tempo seria também um território onde ocorrem tensões para legitimar maneiras de viver? Se assim for, podemos inferir que os significados tecidos nas vivências musicais irrompem no espaço escolar outras temporalidades, e traçariam descompassos entre o ritmo escolar e o ritmo de uma vitalidade buscada pelos jovens:

Ah, já vi os professor falando do pagode eles falam que é feio porque só fala destas letrinhas assim. E tem aqueles eletrônicos que eles falam que enjoa, porque eles falam que é sempre a mesma coisa, daí eles fala “ai que música chata, troca de música”, mas sempre brincando pra tentar falar “porque você não coloca uma música neste celular que tenha alguma coisa a mais pra você, do que ficar regredindo nestas coisas?” (Cintia)

Observa-se que escapam da percepção dos professores as relações que os jovens criam com as “letrinhas” dos pagodes, e as vivências experienciadas com este estilo musical. Do mesmo modo, parece que as irrupções temporais possíveis com o ritmo da música eletrônica se inscrevem no imaginário dos professores de maneira pejorativa. Ao entender que os estilos musicais preferidos pelos jovens são expressões desqualificadas, os professores parecem conceber as vivências musicais dos adolescentes como pertencentes a um território simbólico que os coloca em sentido inverso ao progresso que se espera dos alunos. A idéia de regressão identificada nas vivências musicais dos jovens indica que está presente no sistema de produção do simbólico gestado na escola, uma racionalidade que se pauta no antônimo do regresso. A temporalidade admissível é a progressiva e linear, nesse sentido, regredir significa fracassar, abortar o vir a ser

esperado:

Porque eles falam, eles falam “pelo amor de deus, vocês não podem ser sim, vocês tem que ser normal, o que seus pais pensam dessas músicas que vocês ouvem?”. Eles querem que a gente fique normal [...] ah.. tipo não ficar cantando, ficar dançando né, ficar normal assim na classe né. [...] porquê tem aluno que leva o celular na classe e coloca música, daí começa tocar aquele batidão deles, daí eles dançam pra fazer gracinha mesmo, e quem gosta fica rindo né, daí as professoras falam que isso ai não é normal. (Ana)

Os estilos musicais ganham visibilidade para os professores nas condutas inapropriadas dos alunos em sala de aula. Nesta percepção, as músicas ouvidas pelos alunos parecem ser significadas como produtoras de procedimentos incompatíveis à disciplina desejada em sala de aula, sobretudo, no que diz respeito à corporeidade posta em evidência nas danças. Assim, na medida em que a professora questiona a concepção dos pais sobre os estilos preferidos pelos adolescentes, ela parece afirmar que as vivências musicais pervertem os modos de ser dos jovens. A mesma questão pode ser identificada no depoimento abaixo:

Eles falam que funk é coisa de favelado, de gente que não presta, de maconheiro essas coisas assim [...] Eu já vi, a professora falou pros alunos mesmo, porque a gente tava ouvindo no celular no recreio, e daí ela passou e falou “ah.. essas músicas de favelado que vocês ouve, de gente maconheiro que fica rebolando”[...] Daí a gente falou que não tava na classe, tava no recreio então ela não tinha que reclamar, daí ela fez cara feia assim, e saiu (Paula)

Além disso, é importante destacar que rebolar aparece num tom tão repreensível quanto adentrar na drogadição. Nos depoimentos sobre os significados da música, os jovens apontam a possibilidade de experienciar os prazeres da dança, mas este deleite é significado na escola com sentidos pejorativos. Assim, os prazeres corporais vivificados na dança, não engendrariam outras relações com o corpo, dissonantes do sistema de produção do simbólico legitimado na instituição escolar?

Vimos com o samba que a expurgação dos gestos sensuais da dança, fez parte dos empreendimentos colonizadores, que entre outros objetivos, buscou imprimir um regime de controle sobre o corpo afinando-o à fé cristã e a lógica do trabalho mercantilista. Ao que parece, na escola os movimentos corporais também precisam ser submetidos a um regime de controle, pois afrontam um sistema de produção que prima pela abstração dos conceitos na ordem do pensamento racionalizado. Herança patente que elege o corpo como fonte e sinal de degenerescência da humanidade, isto com

recortes de classe, de gênero e de raça/etnia. Imagens patentes do corpo ora como transtorno e ameaça à imaculabilidade da alma cristã, ora como estorvo, trapaceiro e perturbador da racionalidade científica. (CORBIN 2009; COURTINE & VIGARELLO, 2009; GIL 2007; BRAUNSTEIN & PÉPIN 2001). Sendo assim, a sensibilidade e a corporeidade surgem como um risco à exatidão requerida do ato de pensar:

Ah, depende do professor...que têm professor que gosta mais de música, tem uns que não, daí não gosta de nenhuma. E que nem...não gosta de música...e acaba gerando um certo preconceito também, né...por causa do pessoal gostar de um tipo de música, tipo rap e funk [...] eles falam que quem fica com estas danças de funk de rap não aprende nada que presta, só porcaria só. (Leonardo)

Acho que..... não sei,... nunca vi eles falarem nada, mas a gente é jovem, a gente tem mais que aproveitar né?, Mas como eu disse, quem ouve rap eles pensam que é tipo bandidão e tal, [...] acho que é porque é da periferia né, e daí nas letras tem palavrão, fala da polícia e tal..eu acho que eles (educadores) pensam...eles não falam assim, eles falam que tem que ouvir coisa melhor né, mas acho que eles pensam isso daí. (João)

A percepção dos professores sobre os estilos musicais não se restringe a um olhar para uma juventude e suas expressões musicais, ou estilo situado apenas em questões geracionais, mas revelam um olhar para uma juventude situada também em termos classistas. Nesse sentido, o valor atribuído ao funk é indissociável ao valor atribuído às classes menos favorecidas. Deste ponto de vista, observa-se a presença na escola do imaginário sobre a periculosidade e desqualificação dos moradores dos bairros pobres. Os alunos expressam esta problemática:

Acho que eles não gostam das músicas que os alunos ouvem, acho que é porque eles gostam de música clássica.[...] eles nunca falaram que gostam, mas acho que é isso que eles ouvem mesmo, não sei dizer... assim .....porque [...] que nem assim das músicas que eu gosto (rock-emo) eles nunca vi fala nada não, mas, às vezes, os professor fala que ficar assim rebolando que nem nas música de funk é feio né , é coisa de gente que não presta muito[...] fala na sala mesmo, os alunos que gostam fala que não tem nada a ver isso daí, que eles gostam de dançar do jeito deles mesmo.(Sergio)

Para além da estereotipação do funk, curioso é o fato dos alunos perspectivarem a vivência musical nas aulas de educação física, como mostra o depoimento abaixo. O fato de estas aulas serem realizadas fora do ambiente da sala de aula, em tese, possibilitaria experienciar atividades mais implicadas em movimentos próximos aos experimentados com os estilos musicais. Entretanto, a interdição ocorre na medida em que os estilos requeridos pelos alunos são significados como incompatíveis aos



movimentos a serem regulados na aula em questão:

Eles (os educadores) falavam que rap e funk é feio, só falavam isso, que é feio [...] falava pros alunos mesmo, mas eles (os alunos) falavam que não é, porque a gente gosta. Que nem na aula de educação física, que é aula que não é na classe né, daí a gente levava pra ouvir e a professora mandava a gente tirar o funk porque era feio e não era música pra gente ouvir, daí a gente tinha que tirar [...] a gente levava no celular mesmo, porque não tem rádio pros alunos na escola. [...] porque ela falava que tinha que fazer aqueles alongamento pra jogar vôlei ou futebol, e com as músicas que a gente queria não dá. (Alessandra)

Interessante notar que nos depoimentos dos jovens frente às outras questões levantadas durante as entrevistas, a diversidade de estilos musicais presentes entre eles se fez presente, mas quando a referência é o olhar dos professores parece que toda vivência musical se reduz ao funk, ao rap e as vezes ao rock. Ao que parece, a imagem tipificada da juventude de periferia se dá com tal intensidade, que os professores parecem ignorar a possibilidade de que os jovens possam ouvir qualquer outra coisa a não ser estes estilos musicais. Embora o depoimento abaixo evidencie que os alunos, por meio dos aparelhos celulares, fazem emergir no cotidiano da escola os estilos musicais preferidos:

Eles falam quando os alunos ligam música no celular né. [...] eles pedem pra desligar porque atrapalha aula, daí dependendo do professor eles fala que os alunos tem que prestar atenção na aula, porque ficar só achando assim que ficar no bem bom cantando que vai ser ninguém na vida [...] As vezes eles (os alunos) desliga (o celular) e as vezes não, eles colocam de tudo, música eletrônica, coloca samba, depende do aluno. [...] Ah, eles (professores) falam que se quiser ouvir lá no recreio pode, mas na sala não é lugar né. Eu não acho certo isso daí que os alunos fazem, mas também os professores às vezes não tão certo. Porque tem uns professores que se forma, chega aqui, pega o caderninho, fica só respondendo as perguntas com a gente, e diz que é um professor. Não sei como lá na faculdade eles deixam esses professores sair pra dar aula aqui, daí não é certo quando os alunos fica fazendo essas coisas na sala, mas também os professores podiam dar aulas mais interessante né (Daniel)

No depoimento acima, verifica-se que as músicas aparecem nas práticas de teimosia dos adolescentes frente às ordens dos professores. E conforme a fala do adolescente relaciona-se com a qualidade atribuída pelos alunos às aulas ministradas. Entretanto, esta relação parece passar despercebida pelos educadores ao sugerirem aos alunos que ouçam as músicas na hora no intervalo. Nesse sentido, ao imprimir nas condutas de desobediência os ritmos musicais, os alunos parecem indicar no espaço da aula buscas destoantes da concepção de que prazer e aprendizagem situam-se em pólos separados. Este antagonismo parece ocorrer na escola, visto que a atenção requerida

pelos professores aparece na fala acima como antagônica ao “*bem bom*” sugerido pelos jovens.

Do mesmo modo, se a esfera da música pode ser concebida como abertura de espaços significativos de vivências, onde se elabora e expressam-se as inquietações relativas as condições da vida, e parece que a escola não tem sido concebida pelos alunos como lugar aberto para experimentações criativas:

.... ah já vi assim, quando os alunos fica cantando na sala eles mandam os alunos sair da classe [...] eles ficam cantando porque uns não tem educação mesmo, e as vezes é porque as aulas são muito chata mesmo né (risos). [...] Daí eles (professores) falam que a gente só quer saber de coisas que não são sérias, só quer saber de se divertir e tal e não ta nem ai pra nada, pras coisas que acontece no mundo tipo como tá a política na cidade, e daí eles (educadores) falam que as músicas que os alunos ouvem não ensina nada. Mas eu acho que porque na adolescência a gente não entende muito bem o que um aluno é. Então não da pra entender mais ou menos o que ....como você muda como pessoa. Que nem, vários professores já tentaram e deram certo, fizeram uma roda, conversaram, incentivaram. Agora professor chega aqui fica passando lição e copiar da apostila! E copiar da apostila! E terminar a apostila! Só que o aluno não quer isso, ele quer falar, sentar na roda, expressar suas idéias, suas opiniões sobre as coisas que acontecem. Agora na apostila não tem isso, tem que ir lá e responder só o que tem, e muitas vezes ele tenta expor suas déias daí não consegue explicar sua opinião, por isso que acho que acontece essas coisas. (Vanessa)

Para além de relatar que a esfera das vivências musicais é concebida pelos professores como a expressão de um niilismo narcisista, ou como prática de alienação, a aluna evidencia que as teimosias praticadas na escola envolvendo os estilos musicais, têm estreita relação com as tensões experienciadas na adolescência, frente à expectativa dos docentes para que os jovens comportem-se como alunos. Sposito (2005) sublinha que o jovem, ao chegar à escola, é parte de um amplo e complexo processo educativo, e entendê-lo apenas como aluno, é desconsiderar os significados tecidos pelos adolescentes nos contextos que extrapolam os muros da escola.

Embora a adolescente relate que nos discursos dos professores os alunos são concebidos como desprovidos de ideais éticos, sendo os estilos musicais expressões deste descompromisso, ela evidencia que os anseios dos jovens parecem incompatíveis com os processos de ensino geridos na escola. A vontade de sentar-se numa roda, de compartilhar idéias e expressar opiniões sobre os acontecimentos contemporâneos, parece ser obstruída pela seqüência de lições dispostas na apostila. Questão semelhante aparece no depoimento abaixo:

É que é assim, agora a maioria dos alunos aqui tem celular, eu também tenho, mas eu deixo o meu desligado né, só que tem uns alunos que não teve educação dos pais, pega e coloca música no meio da aula, daí os professores não vai gostar mesmo disso, ele ficam nervoso e fala mal das música também . [...] eles falam que atrapalha a aula com estes ritmos que não presta, que não convém ouvir porque não traz nada de bom, eles falam isso que é coisa de gente que não tem futuro [...] fala mais do funk né. [...] acho que acontece porque primeiramente não tem respeito dos alunos, e também porque os professores têm que entender os gestos que eles (alunos) fazem, e também trazer coisas que eles (professores) gostam. Porque agora é uns caderninho do aluno, uns coloridinhos. Isso é uma desgraça, porque o professor chega e fala “abre lá na página tal e responde as questões da 1 a 3”, e pronto. E é só isso, às vezes eles falam, explicam, daí tem que responder igual tudo igual as respostas, todo dia tem que responder até completar os caderninhos. Eles têm que usar esse caderninho porque o governo manda, daí acho que eles não consegue fazer também o que eles gostam, ai não tem interatividade na aula, ai ninguém tem paciência. (Ricardo)

No depoimento acima o aluno situa a visibilidade dos estilos musicais na escola no âmbito de conflitos mais complexo. Para além de o funk ser significado como ritmo que não presta, o adolescente reitera que não só os anseios dos alunos parecem incompatíveis com os procedimentos de ensino, pois também a fixação no material apostilado afeta o gosto dos professores pela prática de ensinar. Nesse sentido, os caderninhos<sup>27</sup> são apontados como dificultadores de práticas educativas mais significativas no ambiente escolar. Assim, o ensino parece se resumir em responder questões prontas, com respostas também já dadas.

Entretanto, observamos no depoimento abaixo uma tentativa dos educadores de inserção dos estilos musicais preferidos pelos jovens no ambiente escolar:

Só uma vez só que o diretor falou que se ninguém tomasse ocorrência no outro dia ele ia deixar colocar música no recreio, mas daí um menino da minha classe tomou ocorrência porque xingou a professora, daí a professora falou “ah, ta vendo vocês iam ouvir música hoje no recreio, mas ele faltou com respeito e vocês não vão poder usar essas música ai que vocês gostam”[...] daí a gente falou que não era certo só porque um aluno xingou ela todo mundo da escola ia ficar sem ouvir? Mas por causa disso o diretor não deixou a gente colocar música (Caio).

No entanto, estas tentativas estão mais para a expressão de um esquema autoritário do que para uma racionalidade atenta às buscas dos jovens e as maneiras como eles as

---

<sup>27</sup> Material distribuído para as escolas de 5ª a 8ª série do Ensino Fundamental e do Ensino Médio. Composto por 76 cadernos organizados por bimestre, por série e por matéria. E que foi elaborado pela Secretaria do Estado da Educação para indicar com clareza o conteúdo a ser ministrado aos alunos da rede pública estadual. Ver por exemplo o disposto no site: <http://www.educacao.sp.gov.br>

expressam. Neste contexto podemos identificar alguns traços antagônicos entre os significados tecidos pelos jovens no campo da experimentação com a música, e as maneiras como significam a experiência escolar.

Nas vivências estabelecidas entre os jovens verificamos que a música apresenta-se como esfera onde é possível experimentar relações temporais dissonantes com a temporalidade linear e progressiva que se institui na escola. Acelerar, desacelerar e suspender-se provoca percepções singulares frente ao ritmo hegemônico da vida social. Os ritmos musicais cadenciam o corpo numa experiência prazerosa, enquanto na escola o corpo deve aquietar-se em nome de uma racionalidade científica, mas que também não se efetiva. Os grupos de amizades são constituídos por uma diversidade de estilos musicais, mas na percepção dos professores estas vivências são reduzidas a apenas alguns estilos, desconsidera-se o devir e a multiplicidade presente nos grupos de jovens. As turmas são dinamizadas pela partilha, pelas junções, narrativas, o cuidado e a reciprocidade, no ambiente escolar as possibilidades de comunhão são dificultadas por procedimentos de ensino que primam pela finalização do material apostilado, e reduzem as relações com o conhecimento em exercícios de perguntas e respostas prontas.

#### 4. Considerações finais

Nesta pesquisa objetivou-se estudar os significados da música na vida dos jovens de periferia, e verificar como os códigos juvenis associados às vivências musicais se fazem presentes na escola. O interesse por esta questão decorreu das pesquisas que temos realizados sobre os jovens de periferia e suas relações com a instituição escolar. Nessa trajetória vimos que uma das questões que tem ganhado destaque é a temática da cultura juvenil de periferia e suas relações com os diferentes domínios sociais. No que tange a escola, as pesquisas ressaltam que muitos conflitos entre as intuições escolares, e os jovens das camadas populares, situam-se no descompasso do ensino ofertado e o interesse dos jovens frente às propostas pedagógicas geridas pelas escolas.

Nessa conjuntura, a mídia tem sido apontada como domínio hegemônico que acopla a atenção dos jovens e institui maneiras de viver, muitas vezes, dissonantes das condutas desejáveis na instituição escolar. Assim, observa-se a disseminação de discursos que abrem pelo menos duas questões: a primeira é aquela que entende que as mídias são antagônicas à educação formal, e a outra aposta no uso das mídias como possibilidade de salvaguardar o interesse dos jovens pelo ensino escolar.

É nesse contexto que as mídias sonoras têm sido frisadas como instrumento de aproximação entre jovens e escola, sobretudo, a utilização dos estilos musicais rap e funk por estarem amplamente identificados com a cultura juvenil de periferia. Verifica-se assim, não só o olhar dos educadores para o universo juvenil, mas também a abertura de espaços que têm primado mais para os debates sobre os procedimentos didáticos do que propriamente para a finalidade da educação escolar.

Diante disso, ao buscarmos atentar para os aspectos constitutivos da visibilidade dos jovens de periferia, verificamos que ela se configura em meio a relações de poder demarcadoras de lugares sociais, e está relacionada com o “reconhecimento” da pluralidade das maneiras de vivenciar a juventude. Nesse escopo, sublinhamos a importância de considerarmos as produções de sentidos quando os termos *jovens* e *juventude* aparecem sobrepostos, e para isso trouxemos ao texto a analogia feita por Sposito (2005) ao enfatizar a diferença cunhada pela sociologia da infância entre os termos *criança* e *infância*, e a importância desta diferenciação. Do mesmo modo, dissertamos sobre o delineamento da vida em etapas, identificando sua origem a partir do século XVIII, e vimos que a produção sistemática de um discurso sobre a adolescência circunscreve a maturação fisiológica e sexual identificadas nos corpos, em

meio à inteligibilidade produzida em trâmites administrativos, jurídicos e institucionais.

A questão da integração social das novas gerações, situada na problemática da *ordem social - socialização- desvio- normatividade* inscreveu na produção de conhecimento sobre a juventude, uma diversidade de teorias que foram agrupadas por Pais (1990) em duas diferentes linhas teóricas: corrente geracional e corrente classista. Faz parte das produções destas correntes a definição do conceito “cultura juvenil”, que para a primeira se define pelas peculiaridades culturais de um segmento etário em relação às demais gerações presentes na vida social, a segunda, por sua vez, afirma as diferenças culturais existentes entre os jovens configuradas por uma sociedade classista.

Entretanto, a temática da juventude de periferia ganha visibilidade na medida em que os jovens são concebidos como problema social, e sublinha-se as dificuldades de inserção dos mesmos nos padrões normativos da sociedade. Talvez, a mais forte expressão deste posicionamento, ou a escola precursora destas análises, possa ser considerada a Escola de Chicago que no início do século XX realizou estudos sobre jovens pobres e delinquência. No Brasil, a questão juvenil adentra o âmbito acadêmico a partir da década de 1960, momento em que os estudos privilegiaram as atividades dos jovens das classes médias e altas, e sublinharam o caráter questionador desta juventude. E foi partir dos anos 1980, que as produções acadêmicas sobre os jovens de periferia passaram a dissertar sobre as características culturais deste segmento, com destaque para as vivências musicais.

Na contemporaneidade, a problemática da cultura juvenil é constituída pela própria definição do termo. Para além dos recortes geracional e classista, os estudos têm atentado para as categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade e religiosidade, e ressaltam a pluralidade de maneiras de ser jovem. É tendo essa diversidade em vista que buscamos apresentar uma definição para a idéia de periferia, e afirmamos que trata-se menos de um território localizado geograficamente do que propor uma reflexão sobre as maneiras de habitar que são recorrentemente desqualificadas. No sentido assumido por nós, trata-se de um lugar de sustentação a partir do qual se realizam as trocas simbólicas.

Assim, buscamos estudar as desqualificações operantes em diferentes contextos. Iniciamos com a França do século XIV e verificamos as representações preconceituosas sobre os trabalhadores sem trabalho, e mais tarde a produção de uma periculosidade referente aos operários. Ainda neste país, vimos às políticas de confinamento e interdição sobre as famílias consideradas moralmente insuficientes, os sem trabalho, os

delinquentes, as crianças e jovens moradores de rua. No Brasil das primeiras décadas do século XX, verificamos que as desqualificações e subseqüentes interdições tiveram num primeiro momento um cunho racista e mais tarde classista. Sobretudo, o que nos interessou foi o movimento de re-atualização das políticas de segregação e confinamento, e verificamos que nos dias atuais, a vinculação dos jovens pobres à periculosidade dos bairros periféricos tem concentrado as agendas políticas de diversos países. É nesse contexto que situamos os dispositivos de captura sobre a sociabilidade desses jovens, sobretudo no plano da música, onde se instituem, muitas vezes, práticas administrativas de controle sobre os jovens de periferia.

Diante disso, no capítulo 2 apresentamos uma discussão sobre como a música se faz presente nas marcas de identificação dos sujeitos, e as relações destas marcas com a idéia de território, sobretudo, no que diz respeito aos modos peculiares de partilha no âmbito das vivências musicais, e os significados atribuídos aos estilos de vida quando associados à música de gueto. Assim, estudamos algumas relações entre a idéia de *cultura, território e identidade* para pensarmos os estilos juvenis de periferia.

Verificamos que é na inter-relação destas três esferas que se operam os mecanismos de desterritorialização e reterritorialização presentes na contemporaneidade, que se por um lado nos lançam num fluxo ininterrupto de símbolos, e apresenta uma diversidade de modos de ser, por outro lado, reitera o delineamento de diferentes quadros referencias em disposições hierárquicas. É nesta lógica que diferentes instâncias buscam imprimir um significado e um sentido sobre os estilos musicais associados aos jovens de periferia.

O rap e o funk foram por nós estudados porque são estilos musicais amplamente identificados com o segmento em questão, e porque apareceram nos questionários dos jovens que participaram desta pesquisa. Apreendemos que a configuração destes estilos origina-se num contexto de consolidação do mercado de bens consumo no Brasil, e de intensificação da difusão cultural viabilizada pela indústria cultural a partir da segunda metade do século XX. Assim, a partir da década de 1980 há uma produção de visibilidade dos jovens de periferia, e nesse contexto, a música é caracterizada como elemento importante nas dinâmicas de sociabilidade destes jovens.

Os estilos musicais são então identificados como pertencentes às maneiras dos jovens tecerem as relações entre pares e com a sociedade em geral. É nessa produção que se estabelece às concepções dicotômicas sobre os estilos juvenis identificados com a periferia, que ora são concebidos em contraposição à indústria cultural, e ora lhes são

atribuídos estigmas negativos, significando-os como delinquentes, marginais ou alienados e descompromissados. Nesta pesquisa, sublinhamos que os estilos rap e funk são configurados na intersecção de esferas que compõem um conjunto complexo, permeado por capturas, mas também por esquivas, e não sustentado por uma racionalidade dicotômica.

Além disso, verificamos por meio do trabalho de campo, uma diversidade de estilos musicais presentes na sociabilidade dos jovens de periferia, o que problematiza o imaginário de que os jovens constituíram suas sociabilidades em torno de um único estilo musical. De tal modo que o dance/eletrônico e o samba/pagode apareceu mais vezes citado do que o rap e funk.

Apresentamos também uma discussão sobre o samba, onde investigamos as produções de interdição sobre os movimentos rítmicos dissonantes dos acoplamentos hegemônicos: as apropriações, a institucionalização e o trabalho pedagógico sobre este ritmo, de maneira análoga as encruzilhadas em que se situam o rap e o funk, trazem a um só tempo os mecanismos de captura aí engendrados e as constantes estratégias de esquiva no âmbito das produções de significado e sentidos sobre este estilo. No que tange a música eletrônica, outro estilo musical amplamente assinalado pelos jovens, destacamos a produção musical dada por meio de recortes e bricolagens de elementos sonoros. Por este motivo os Djs são considerados artesãos do som, pois ao mesmo tempo em que confeccionam as produções sonoras, criam suas re-mixagens com o intuito de fazer o ouvinte dançar.

Na última parte do capítulo 2, dissertamos sobre a problemática dos estilos juvenis e suas relações com os sistemas hegemônicos de produção do simbólico. Vimos que os estilos juvenis são concebidos pelos pesquisadores da área como resposta ao intenso fluxo de símbolos operante na contemporaneidade. A indústria cultural e o mercado são analisados como esferas com as quais os jovens se relacionam apropriando-se de fragmentos e (re)significando-os na configuração de estilos que se contrapõem a estas esferas. E a música aparece como eixo central das identidades dos grupos juvenis. Estas análises são sustentadas por pesquisadores que tem como referência os estudos *do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. Por sua vez, estudiosos como Hershmann e Yúdice questionam a concepção de que os estilos estariam em contraposição, e sublinham que as diferenciações dos estilos são configuradas no hibridismo e na heterogeneidade de fragmentos disponibilizados no fluxo de símbolos. E a música também aparece como um dos elementos centrais.



Trouxemos para esta análise a idéia de tribo juvenil para problematizarmos a questão da constituição dos grupos juvenis. Se por um lado, como nos alerta Magnani, imprimir o termo *tribo* aos grupos de jovens pode contribuir para a produção de um aspecto homogeneizante sobre os grupos, por outro lado, a analogia proposta por Michel Mafessoli e pelos pesquisadores que têm como referencial teórico os estudos deste autor, permite que pensemos os grupos como espaço de experimentação de vivências nem sempre alinhadas com os dispositivos de controle operantes na contemporaneidade.

Assim, ao entrevistarmos os jovens que assinalaram uma multiplicidade de estilos musicais, e aqueles que marcaram apenas um único estilo, buscamos analisar os significados da música para eles. Na análise dos depoimentos, verificamos que a música se inscreve nas sociabilidades dos grupos juvenis como espaço de experimentação de acepções temporais plurais, muitas vezes, dissonantes da temporalidade hegemônica posta no rimo da vida social. A importância dos ritmos musicais apareceu constantemente nas falas como dispositivo de irrupção destas outras temporalidades, e como oportunidade de vivenciar a corporeidade de maneira prazerosa. Do mesmo modo, verificamos que as vivências musicais são tecidas num exercício de cartografia das memórias afetivas, sobretudo, no que diz respeito às relações amorosas e de amizade.

Entre os jovens que assinalaram um único estilo musical, houve a prevalência da música gospel. Para estes jovens a vivência musical se dá na intersecção de esferas identificadas com as culturas juvenis, sobretudo a dimensão rítmica, e circunscrita no âmbito da religiosidade instituída. Apreendemos com os demais jovens a multiplicidade de significados presentes quando estes assinalam um único estilo, assim, mesmo quando destacam o funk ou o rock, os depoimentos dos adolescentes evidenciaram que a denominação de um estilo musical pode ocultar a variedade de vertentes identificadas por eles, e que são valoradas de maneiras diversas.

Sobre os estilos musicais que os jovens disseram não gostar o ritmo também apareceu como dimensão importante. Entretanto, prevaleceu nos depoimentos dos alunos significações estereotipadas do rap. Este estilo musical foi associado por eles com estilos de vida pautados na delinquência e marginalidade. A percepção dos alunos sobre estes estilos assemelha-se à concepção dos educadores o rap e o funk. O rap, estilo musical oriundo da periferia, e que se configura num dispositivo verbal-ritmado denunciativo de uma realidade social endurecida, mas também anunciativo por

empreender diálogos pautados no desejo de emancipação, ao ser significado pelos jovens de maneira estereotipada, apontou para a problematização dos empreendimentos colonizadores sobre este estilo. Em última análise, verificamos que a potência afirmativa do rap sublinhada por diferentes estudos não se faz presente nos sentidos atribuídos pelos jovens a este estilo. E assim, nos indagamos sobre como se dá acessibilidades do rap para os jovens de periferia.

Os jovens também afirmaram que têm poucas oportunidades de lazer nos espaços das cidades, pois são mínguas as possibilidades de acesso às produções e atividades artísticas/culturais, e que as horas vagas são vividas, na maioria das vezes, no ambiente domésticos. Eles relataram que neste tempo assistem televisão e ouvem música. Entretanto, o que nos chamou a atenção foi o fato de as igrejas evangélicas aparecerem nos depoimentos dos adolescentes como espaço de lazer. Os jovens frequentadores disseram que estar neste espaço implica-se em experimentações artísticas, tais como aprender tocar instrumentos musicais, cantar e fazer teatro. Além disso, apontaram a igreja como espaço para tecerem novas amizades.

No que tange aos grupos de pertença, nossas análises indicaram que as vivências musicais inscrevem-se em dimensões nem sempre visíveis nas vestimentas e indumentárias que poderiam caracterizar um estilo juvenil específico, ou ainda uma identidade de grupo circunscrita em um estilo musical. Neste estudo, apenas um jovem declarou pertencer a um grupo assim caracterizado e denominado por ele de EMO. No mais, as turmas são frequentemente caracterizadas por uma ambiência musical fractal, e não delineadas pela identificação com um estilo musical específico. Na constituição das turmas verificamos que a reciprocidade requerida está na possibilidade de compartilhar com os amigos as experimentações da vida cotidiana, onde a confiança reside também na não aceitação de exercícios de controle entre pares.

Mesmo tendo afirmado que as turmas de pertença não têm como eixo central um determinado estilo musical, a não identificação com os estilos musicais que disseram não gostar decorre da percepção de que estes estilos não compõem suas trajetórias de vida. Esta relação também foi estabelecida ao apontarem os grupos juvenis de não pertencimento. Os jovens denominados pelos entrevistados por EMOs foram apontados como grupo homogêneo, fechado, sectário, de gosto musical desalentador e com condutas bissexuais. Assim, os depoimentos que sublinharam a aversão contra estes jovens, e aqueles que evidenciaram a estereotipação do rap e funk, revelaram muito mais as relações de poder em torno do que é tido como moral, saudável legítimo

e legal do que propriamente situarem-se na identificação/não identificação com os estilos musicais propriamente ditos.

No que tange a relação com os adultos, destacamos que a relação com familiares incide na formação do gosto musical dos jovens. Nos depoimentos verificamos que o gosto musical dos pais pode estabelecer vínculos com os gostos musicais dos jovens. Do mesmo modo, identificamos a existência de rupturas e conflitos entre os adolescentes e seus pais envolvendo a música, e nesse contexto, os estilos musicais identificados com as culturais juvenis se fazem presentes, principalmente o rap, o funk e rock, o que denota a delimitação de um espaço marcado por aspectos geracionais.

Para estudarmos como os códigos juvenis associados aos estilos musicais se fazem presentes na instituição escolar, analisamos no depoimento dos jovens a percepção que eles têm sobre o olhar dos educadores para os estilos musicais preferidos pelos alunos. Essas percepções são importantes porque os adultos-professores estão situados no âmbito de uma instituição que tem um papel socialmente instituído. Nesta análise, apreendemos que os códigos culturais inscritos nas vivências musicais e nos grupos de pertença apresentam traços antagônicos ao sistema simbólico operante na instituição escolar.

Nos depoimentos verificamos que as vivências musicais dos jovens ganham visibilidade no espaço escolar nas relações conflituosas entre os alunos e os professores, sobretudo, porque os estilos musicais emergem no cotidiano escolar por meio dos aparelhos celulares, utilizados como rádio pelos alunos em sala de aula. Quando os jovens tomaram como referência o olhar dos educadores, a ênfase recaiu principalmente sobre as desqualificações do pagode, rap e funk. Assim, observamos que os professores parecem não perceber a multiplicidade de estilos musicais presentes na sociabilidade dos jovens. E as desqualificações sobre os estilos juvenis aparecem indissociáveis das desqualificações atribuídas às classes de baixa renda.

Verificamos também, que as temporalidades experienciadas com os estilos musicais são dissonantes da temporalidade linear e progressiva instituída na escola. Do mesmo modo a corporeidade implicada no prazer da dança difere do regime de controle sobre o corpo no ambiente escolar, onde a quietude dos gestos aparece como condição para a efetivação da aprendizagem. E enquanto os grupos de amizade são significados pelos jovens como constituídos pela partilha, pela confiança e reciprocidade, o ambiente escolar é apontado como local de poucas possibilidades de comunhão. Se as vivências musicais podem ser entendidas como expressão da busca por possibilidades de

significar a vida, verificamos que na escola essa expressividade parece obstruída por procedimentos de ensino ancorados numa racionalidade que prima pela finalização do material apostilado, e reduz as relações com o conhecimento em exercícios de perguntas e respostas prontas.

A intensidade e o entusiasmo com que os jovens se inscrevem nas vivências musicais, talvez emanem porque neste campo existem espaços para dar corpo aos fragmentos do vivido e para implicar-se em processos criativos. Entretanto, talvez seja necessário considerar que os movimentos dos jovens no âmbito da música, transcorrem em uma ambiência plural, e muitas vezes, pode não corresponder à idéia de que estariam inscritos de igual maneira e com igual sentido nos estilos musicais. Diante disso, neste contexto de conflito, podemos destacar as dificuldades que a escola encontra para compreender as buscas dos jovens. E assim, a redução da educação escolar a procedimentos ancorados numa grade curricular estática, alijado num olhar também estático para os estilos juvenis de periferia, pode minimizar as possibilidades de educadores e adolescentes confeccionarem juntos mapas de orientação frente à caótica contemporaneidade.

Assim, se pudermos considerar que a educação escolar tem por finalidade oportunizar aos jovens a apropriação de diferentes linguagens, à atenção frente aos mecanismos que engendram a precariedade na vida social, de conferir aos adolescentes possibilidades de instalar relações criativas com o conhecimento, e oferecer elementos que possam ser ativados na busca de uma vitalidade a favor de uma existência menos precária, talvez seja preciso nos perguntar em que medida a escola tem permitido o encontro dos conhecimentos dispostos na grade curricular, com uma ambiência estética pautada numa ética a favor de uma vitalidade transformadora das mazelas sociais. E que possibilite a vivificação de trajetórias fecundas em meio a concretude da vida contemporânea. Por fim, consideramos que neste percurso é preciso desconfiar de propostas pedagógicas apaziguadoras. E antes olharmos para as diferenças, tensões e conflitos entre os jovens de periferia e escola, e nos indagarmos, diante disso, sobre as possibilidades dos movimentos instaurados nas produções simbólicas operantes na instituição escolar.

## **Bibliografia**

- ABRAMO, W. Helena. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.
- ABRAMO, W. Helena. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In ABRAMOVAY, MIRIAM. **Juventudes. Outros olhares para a diversidade**. UNESCO: 2009
- ABRAMOVAY, MIRIAM. **Juventudes. Outros olhares para a diversidade**. UNESCO: 2009
- ABREU, Marta. “Crianças negras” e “crianças problemas” no pensamento de Nina Rodrigues e Artur Ramos. In: RIZZINI, Irma. **Crianças desvalidas, indígena e negra: cenas da Colônia, do Império e da República**. Rio de Janeiro: USU Ed. Universitária, 2000.
- ADORNO, W Theodor; Horkheimer, Max. A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação de Massa. In LIMA, Costa, Luiz. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1969
- ALMEIDA, Candido Jose M. de. **Imagem e Som**. São Paulo: Cortez, 1994.
- ARAÚJO, Carla. As marcas da violência na constituição da identidade de jovens da periferia. **Educação e pesquisa**, São Paulo, n.1, p.1-17, jan/jun. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.Br/scielo.php?sci\\_arttext&pid=S010279722000000300018&In...](http://www.scielo.Br/scielo.php?sci_arttext&pid=S010279722000000300018&In...) Acesso em 28/04/2005.
- ARIÉS, P. **História social da infância e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 30-58; 164-177.
- ARIZA.A. **Electronic: Samba. A música brasileira no contexto das tendências internacionais**. São Paulo: ANNABLUME; Fapesp: 2006
- BALTRUSIS, Nelson; D'OTTAVIANO, Maria Camila Loffredo. Ricos e pobres, cada qual em seu lugar: a desigualdade socio-espacial na metrópole paulistana. **Cad. CRH**, Salvador, v. 22, n. 55, abr. 2009 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792009000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792009000100008&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 28 jul. 2009. doi: 10.1590/S0103-49792009000100008.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- BAUMAM, Z. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rios de Janeiro. Jorge Zahar Editor: 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 2003.

- BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In Bourdieu P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 112-121.
- BRAUNSTEIN, Florence & PÉPIN, Jean-François. **O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos - conflitos multi-culturais da globalização**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.
- CASTEL, Robert. **A discriminação negativa: cidadãos ou autóctones?** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008
- CHAUÍ, Marilena. **Historia do povo brasileiro. Brasil mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000
- CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. **Teoria e Educação, n.º2**, 1990
- CORBIN, Alain. O encontro dos corpos. In: COURTINE Jean-Jacques & VIGARELLO Georges. **História do Corpo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009. (vol. 2 “Da Revolução à Grande Guerra”)
- COURTINE Jean-Jacques & VIGARELLO Georges. Identificar: traços indícios e suspeitas. In: CORBIN, Alain; **História do Corpo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009. (vol. 3: “As mutações do olhar. O século XX”).
- CONTADOR, C.A. Escravo, Canibais, Blacks e DJ,s: sonoridades e identidade juvenis negras no Brasil. In. PAIS, J. M; BLASS, L.M.S. **Tribos Urbanas: Produções Artísticas e Identidades**. São Paulo: ANNABLUME, 2007.
- CORTI, A; SOUZA, R. **Diálogos com o mundo juvenil. Subsídios para educadores**. São Paulo: Ação Educativa, 2004.
- COSTA, R M. Os carecas de cristo e as tribos urbanas – do underground evangélico. In PAIS, J M & BLASS L M S. **Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades**. São Paulo: Annablume, 2007
- DAYRELL, Juarez**. A Música Entra Em Cena: o Rap e o Funk na Socialização da Juventude. **Minas Gerais: Editora UFMG, 2005**
- DEBARBIEUX, E. A violência na escola francesa: 30 anos de construção social do objeto (1967-1997). **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 27, n. 1, 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232004000400018&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232004000400018&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 05 Fev. 2008. Pré-publicação.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005
- FENERIK, A J. Nem do morro nem da cidade – A transformação do samba e a indústria

cultural ( 1920-1945). São Paulo: Annablume, 2005.

FERNANDEZ, R. **Medios de Comunicacion Massas: su influencia en la sociedad y en la cultura contemporaneas**. Madrid: Siglo XX, 1989.

FERREIRA, Pedro Peixoto. Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jun. 2008 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100008&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 25 dez. 2010. doi: 10.1590/S0104-71832008000100008.

FERREIRA-SANTOS, M. **A cultura das culturas no ensino médio: percursos formativos da escola da vida na vida da escola**. Boletim Ensino Médio, Brasília, p. 34-44, 2004.

GAIA, Rossana Viana. **Educomunicação & mídias**, Macéio: EDUFA, 2001.

GATTI, A. Bernadete. **Grupo focal na Pesquisa em Ciências sociais e humanas**. São Paulo: líber livro, 2005.

GIDDENS, A. A transformação da intimidade. São Paulo: Ed. UNESP, 1994

GUATARRI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes,2001.

GUIMARAES, A.S.A. **Classes, Raças e Democracias**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 13-75.

GUIMARAES. M. E A. Do Samba ao Rap. A música negra no Brasil. Tese Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas. 1998.

HADDAD, Sérgio (coord). Educação de Jovens e Adultos no Brasil (1986-1998). Brasília. MEC/INEP/COMPED, 2002.

HALL, S. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. São Paulo: DPH&, 2006

HALL, S. Da **Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMH, 2003

HARDT, M; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERSCHMANN, Micael **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2000.

HERSCHMANN, Micael **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

JANKOWSKI, Martin Sanchez. As gangues e a estrutura da sociedade norte-americana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 12 (34), jun. 2007

Kehl, M. R.. Radicais, raciais, racionais, a grande fratria do rap na periferia de São

Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, v 13, n 3, p 95-106, 1999.

KOWARICK, Lúcio. Sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil: Estados Unidos, França e Brasil. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 18, n. 51, fev. 2003 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010269092003000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092003000100006&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 10 jul. 2009. doi: 10.1590/S0102-69092003000100006.

LEWKOWICZ, I.; CANTARELLI, M.; Grupo Doze. *Do Fragmento à Situação: anotações sobre a subjetividade contemporânea*. Trad. de Maria O. Payer e Romualdo Dias. [Del Fragmento a la Situación. Notas sobre la Subjetividade Contemporânea. Argentina: Editorial Altamira, 2003]. 2006

LOPES, José Rogério. " Exclusão social" e controle social: estratégias contemporâneas de redução da sujeitidade. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, ago. 2006 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822006000200003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000200003&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 28 Nov. 2009. doi: 10.1590/S0102-71822006000200003.

LÜDKE, Menga & ANDRÉ, Marli E. D. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. Col. Temas Básicos de Educação e Ensino, EPU, São Paulo 1998.

MAFESSOLI, M. O tempo das Tribos: declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Tribos Urbanas: metáfora ou categoria? **Cadernos de Campo - Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia**. Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, nº 2, 1992.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 17, n. 2, nov. 2005 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 2o agosto. 2009. doi: 10.1590/S0103-20702005000200008.

MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves; MANCEBO, Deise. Análise histórica da desigualdade: marginalidade, segregação e exclusão. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, ago. 2005 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822005000200003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000200003&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 08 Dez. 2009. doi: 10.1590/S0102-71822005000200003.

MARCELINO. M. M. Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São



Paulo. Dissertação (mestrado em Geografia Humana) Faculdade Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: 2007

MARTINS, S. J. **Exclusão Social e a Nova Desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1997.

NUNES, Brasilmar Ferreira. Consumo e identidade no meio juvenil: considerações a partir de uma área popular do Distrito Federal. **Soc. estado.**, Brasília, v. 22, n. 3, dez. 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922007000300007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922007000300007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 03 jun. 2008. doi: 10.1590/S0102-69922007000300007.

MOURA, M. R. **No princípio era a roda. Um estudo sobre samba, partido-altos e outros pagodes**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2004

OLIVEIRA, Carmem Silveira de. **Sobrevivendo no inferno. A violência juvenil contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIS, José Machado. **Culturas Jovens e novas sensibilidades**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Comunicação, em 19/8/2003.

PAIS, José Machado. Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. In: PAIS, J. M.; BLASS, L.M.S. **Tribos Urbanas: Produções Artísticas e Identidades**. São Paulo: ANNABLUME, 2007

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude - alguns contributos.

*Análise Social*, vol. XXV (105-106), 1990 (1.º, 2.º), 139-165

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, Franca, v. 22, n. 1, 2003. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742003000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 25 Out 2009. doi: 10.1590/S0101-90742003000100004.

PERALVA, A. T. O jovem como modelo cultural. Juventude e Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. ANPED. São Paulo, n 5/6, mai/dez, PP.15-24, 1997.

PEREGRINO, M; CARRANO, P. Jovens e Escola: compartilhando territórios e sentidos de presença. In: **A escola e o mundo juvenil: experiências e reflexões**. São Paulo: Ação Educativa, 2003

PINHEIRO, Márcia Leitão. Música, religião e cor: uma leitura da produção de black music gospel. **Relig. soc.**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, dez. 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-)

85872007000200008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 Maio. 2010. doi: 10.1590/S0100-85872007000200008.

PINHO, Osmundo. A "Fiel", a "Amante" e o "Jovem Macho Sedutor": sujeitos de gênero na periferia racializada. **Saude soc.**, São Paulo, v. 16, n. 2, ago. 2007 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-12902007000200013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902007000200013&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 10 maio. 2008. doi: 10.1590/S0104-12902007000200013

REVILLA, J. C. **La Constrcción Discursiva de la Juventud: lo general y lo particular**. Mimeo, 2001.

RIBEIRO, M. 2006. Exclusão e educação social: conceitos em superfície e fundo. *Revista Educação e Sociedade*, 27(94):155- 178. Disponível em: [www.cedes.unicamp.br](http://www.cedes.unicamp.br), acesso em: 08/08/2009

RIZZINI, Irma (org.). **Crianças desvalidas, indígena e negra: cenas da Colônia, do Império e da República**. Rio de Janeiro: USU Ed. Universitária, 2000.

RODRIGUES, F.R. **Música eletrônica: a textura da máquina**. São Paulo: ANNABLUME, 2005.

SALLES, L M F. **Adolescência, escola e cotidiano: um discurso contrastante entre o genérico e o particular**. Piracicaba, São Paulo: Ed UNIMEP, 1998.

SALLES, L M F. **Uma reflexão a respeito de jovens, escola e violência**. Tese de Livre docência – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Rio Claro- SP, 2009.

SANSONE, Livio, In HERSCHMANN, Micael **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

SCHAUN, Ângela. **Educomunicação: reflexões e princípios**, Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SHUELER, A. F. M. Os Jesuítas e a educação das crianças: século VXI ao XVIII. In: RIZZINI, Irma . **Crianças desvalidas, indígena e negra: cenas da Colônia, do Império e da República**. Rio de Janeiro: USU Ed. Universitária, 2000

SILVA, Vinícius Gonçalves Bento da; SOARES, Cássia Baldini. As mensagens sobre drogas no rap: como sobreviver na periferia. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, dez. 2004 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232004000400018&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232004000400018&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 03 jul. 2010. doi: 10.1590/S1413-81232004000400018

- SODRÉ, M. **Samba o dono do corpo**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Maude, 1998.
- SODRÉ, M. **A verdade seduzida**. São Paulo: Francisco Alves, 1988.
- SPOSITO, M. (2005), "Algumas reflexões e muitas indagações sobre as relações entre juventude e escola no Brasil". In: ABRAMO, H. e BRANCO, Pedro Paulo (orgs.). **Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo, Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo.
- SPOSITO, M (1997). **Revistas Brasileira de Educação**: Mai/Jun/Jul/Ago 1997 N ° 5 Set/Out/Nov/Dez 1997 N ° 6
- TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Athas, 1987.
- VALE, F F do. Escola e Violência: um estudo de caso. Iniciação científica. – UNESP/RC, Iniciação Científica FAPESP, 2006/2007
- VERMELHO, Sônia Cristina; AREU, Graciela Inês Presas. Estado da arte da área de educação & comunicação em periódicos brasileiros. **Educ. Soc.** , Campinas, v. 26, n. 93, 2005 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302005000400018&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400018&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 13 Set 2007
- VIANNA, H. **O mistério do Samba**. Rio de Janeiro: 1998
- WACQUANT. Louis. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2001
- WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 1, abr. 2005 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100008&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 28 Abril. 2008. doi: 10.1590/S0104-026X2005000100008.
- YOUNG, J. **A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente**. Rio de Janeiro: Ed Revan, 2002.
- YUDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

### Anexo 1

Na escola (**A**), os questionários foram aplicados em quatro turmas, sendo duas do 1º ano e duas do 2º ano. Na escola (**B**), os questionários foram distribuídos para cinco 1º anos e três 2º anos do ensino médio. A tabela 1 mostra a distribuição dos questionários por série e escola.

**Tabela 1 Número de jovens matriculados (as) por série e número de questionários respondidos**

Séries	Escola A			Escola B			POP. Geral	
	Alunos matriculados	Quest. Resp.	%	Alunos matriculados	Quest. Resp.	%	Quest. Resp.	%
<b>1º ano:</b>	64	62	97%	128	124	97%	186	96%
<b>2º ano:</b>	44	40	90%	95	90	94%	130	41%
<b>Total</b>	108	102	95%	223	214	95%	316	94 %

Conforme mostra a tabela 1, nas duas escolas há um maior contingente de alunos e alunas matriculados (as) no 1º ano do Ensino Médio. Sendo esta diferença mais acentuada na escola (**B**). Assim, em função do número de matrículas, foram aplicados mais questionários na escola (**B**) e no primeiro ano do ensino médio.

Em conversa com o coordenador da instituição (**A**) sobre a pequena quantidade de alunos (as) nas turmas do 2º ano do ensino médio, verificamos que se deve ao fato de ser no ano de 2010 a primeira vez em que a escola oferece vagas para esta série. Na escola (**B**), a coordenação relatou que a unidade escolar está com todas as vagas preenchidas. Já em relação à idade dos alunos e alunas, a tabela 2 evidencia que não há grandes defasagens entre as séries cursadas e a faixa etária dos (as) jovens, e do mesmo modo, não há defasagem entre a idade cronológica e a série de estudo esperada dos (as) alunos (as) das duas escolas.

Tabela 2 Distribuição dos (as) jovens por idade e por série

Faixa etária	Escola A				Escola B				POP. Geral	
	1º ano	%	2º ano	%	1º ano	%	2º ano	%	Total	%
14-15	54	88%	18	45%	109	88%	32	35%	213	67%
16-17	7	11%	22	55%	15	12%	55	62%	99	31%
18-19	1	1%	0	0%	0	0	3	3%	4	2%
<b>Total</b>	62	100%	40	100%	124	100%	90	100%	316	100%

No que tange ao sexo, a tabela 3 aponta uma maior incidência na escola (A) da população do sexo feminino em comparação à população do sexo masculino. Por sua vez, os questionários aplicados na escola (B) apresentam uma quantidade semelhante de meninos e meninas. Na escola (A) a maior parte das meninas está cursando o 1º ano, e são elas que compõem a maioria da população com idades entre 14 e 15 anos. Na escola (B) a maior parte dos (as) estudantes do 1º ano do ensino médio são os jovens do sexo masculino, e eles são maioria entre os estudantes com faixa etária entre 16 e 17 anos. As tabelas 3 e 4 mostram respectivamente a distribuição por sexo e série, e a distribuição por idade e sexo:

Tabela 3 Distribuição dos (as) jovens por sexo e série

Sexo	Escola A			Escola B			POP. Geral	
	1º ano	2º ano	%	1º ano	2º ano	%	Total	%
<b>F</b>	39	20	58%	54	54	50%	167	53%
<b>M</b>	23	20	42%	70	36	50%	149	47%
<b>Total</b>	62	40	100%	124	90	100%	316	100%

**Tabela 4 Distribuição dos (as) jovens (as) por idade e sexo**

Faixa etária	Escola A				Escola B				POP. Geral	
	F	%	M	%	F	%	M	%		%
<b>14-15</b>	43	73%	29	67%	70	65%	71	67%	213	68%
<b>16-17</b>	15	25%	14	33%	36	33%	34	32%	99	31%
<b>18-19</b>	1	2%	0	0%	2	2%	1	1%	4	1%
<b>Total</b>	59	100%	43	100%	108	100%	106	100%	316	100%

Como pode ser observado na tabela 5, no “quesito cor” a maioria dos (as) alunos (as) da escola (A) se auto-declara de cor parda. E se somarmos a este montante os (as) alunos (as) que se auto-declaram de cor preta, para seguirmos as categorias com as quais o IBGE trabalha, teremos 64% da população pesquisada da instituição (A) constituída por jovens negros (as). No que tange a escola (B), 51% dos (as) jovens se auto-declaram de cor branca, de maneira que, somados os jovens que se auto-declaram de cor preta com os de cor parda, teremos 45% de jovens negros (as). E ainda de acordo com as categorias do IBGE, na população geral (tabela 6), temos 50% de jovens negros (as), 47% de jovens brancos (as), 2% de cor amarela e 1% de cor indígena.

**Tabela 5 Distribuição dos (as) jovens por cor e escola**

Cor	Escola A	%	Escola B	%	POP Geral	%
<b>Amarela</b>	0	0%	6	3%	6	2%
<b>Branca</b>	38	37%	110	51%	148	47%
<b>Parda</b>	55	54%	82	38%	137	43%
<b>Preta</b>	8	8%	14	7%	22	7%
<b>Indígena</b>	1	1%	2	1%	3	1%
<b>Total geral</b>	102	100%	214	100%	316	100%

No que se refere à situação econômica, a maior parte da população pesquisada tem renda familiar de 1 a 2 salários mínimos. Entretanto, na escola (A) a porcentagem de jovens assim situados, é maior do que a quantidade de jovens da escola (B) na mesma faixa econômica. Por outro lado, como mostra a tabela 6, na escola (B), a

porcentagem de alunos com renda familiar de 5 a 10 salários mínimos é expressivamente maior em relação aos jovens com a mesma faixa de renda que estudam na escola (A).

**Tabela 6 Distribuição do (as) jovens por renda familiar e por escola**

Renda Familiar	Escola A		Escola B		População Geral	
	Nº de jovens	%	Nº de jovens	%	Nº de jovens	%
<b>Até um salário mínimo</b>	18	18%	18	8%	36	11%
<b>De 1 a 2 salários mínimos</b>	56	55%	79	37%	135	43%
<b>De 2 a 5 salários mínimos</b>	25	25%	75	35%	100	31%
<b>De 5 a 10 salários mínimos</b>	3	3%	41	19%	44	14%
<b>De 10 a 30 salários mínimos</b>	0	0%	1	0%	1	1%
<b>Total</b>	102	100%	214	100%	316	100%

Entretanto, a população pesquisada é constituída majoritariamente por jovens de periferia, e 74% da população geral afirma viver com renda familiar de até 5 salários mínimos. Entretanto, os dados das tabelas 7, 8 e 9 apontam não só para as limitações econômicas em que estão submetidos os (as) jovens deste estudo, mas, permitem a verificação de desigualdades existentes na periferia, principalmente entre os (as) jovens auto-declarados (as) brancos (as) e os (as) jovens (as) negros (as) (pardos e pretos).

De tal modo que, 11% dos (as) jovens brancos (as) na escola (A) estão situados na faixa de renda familiar de até 1 salário mínimo. Na mesma faixa estão 24% dos (as) jovens auto-declarados (as) pardos (as). Ainda nesta população, 37% dos (as) jovens brancos (as) vivem com renda familiar de até 5 salários mínimos, e nesta mesma faixa econômica estão 13% dos (as) pardos (as), e 50% dos (as) pretos (as). No entanto, é importante frisar que apenas 8 jovens se auto-declaram pretos (as) na escola (A), e a metade deles (ou seja, 4) está localizado na faixa econômica de 2 a 5 salários mínimos.

**Tabela 7 Escola (A) Distribuição dos (as) jovens por cor e renda**

<b>Escola A</b>										
<b>Renda</b>	Amarela	Amarela	Branca	Branca	Indígena	Indígena	Parda	Parda	Preta	Preta
<b>Até um sal. mínimo</b>	0	0%	4	11%	1	100%	13	24%	0	0%
<b>De 1 a 2 sal. mínimos</b>	0	0%	18	47%	0	0%	34	62%	4	50%
<b>De 2 a 5 sal. mínimos</b>	0	0%	14	37%	0	0%	7	13%	4	50%
<b>De 5 a 10 sal. mínimos</b>	0	0%	2	5%	0	0%	1	2%	0	0%
<b>De 10 a 30 sal. mínimos</b>	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
<b>Total geral</b>	0	0%	38	100%	1	100%	55	100%	8	100%

Na população da escola (B) a situação é semelhante, pois como mostra a tabela número 8, 6% dos (as) jovens brancos (as) e 13% dos (as) jovens pardos (as) vivem com até 1 salário mínimo. E na faixa econômica de 5 a dez salários mínimos, estão localizados 25% dos (as) jovens brancos (as), 12% pardos (as) e 7% dos (as) jovens pretos (as). Assim, veremos que na faixa de 5 a 10 salários mínimos, estão 28 jovens brancos (as), 10 jovens pardos (a) e 1 jovem preto (a).



**Tabela 8 Escola (B) Distribuição dos (as) jovens por cor e renda**

Escola B										
Renda	Amarela	Amarela	Branca	Branca	Indígena	Indígena	Parda	Parda	Preta	Preta
<b>Até um sal. mínimo</b>		0%	7	6%		0%	11	13%		0%
<b>De 1 a 2 sal. mínimos</b>	2	33%	34	31%	1	50%	33	40%	9	64%
<b>De 2 a 5 sal. mínimos</b>	3	50%	40	36%		0%	28	34%	4	29%
<b>De 5 a 10 sal. mínimos</b>	1	17%	28	25%	1	50%	10	12%	1	7%
<b>De 10 a 30 sal. mínimos</b>		0%	1	1%		0%		0%		0%
<b>Total geral</b>	6	100%	110	100%	2	100%	82	100%	14	100%

No que se refere à população geral, conforme podemos observar na tabela 9, há mais que o dobro de jovens que se auto-declararam pardos (as) com renda familiar de até 1 salário mínimo, em relação aos jovens brancos (as) vivendo na mesma faixa. Entre o que declararam viver com renda familiar entre 1 a 2 salários mínimos, há maior incidência de jovens de cor preta e pardos (as) do que de brancos (as). Mas, ao observarmos a distribuição colocada na faixa de 5 a 10 salários mínimos, veremos que há 30 jovens auto-declarados brancos, 11 adolescentes pardos (as) e 1 jovens de cor preta assim situados economicamente.

**Tabela 9 POP Geral Distribuição dos (as) jovens por cor e renda**

População Geral												
Renda	Amarela	Amarela	Branca	Branca	Indígena	Indígena	Parda	Parda	Preta	Preta	Total geral	Total geral
Até um sal. Mín	0	0%	11	7%	1	33%	24	18%	0	0%	36	11%
De 1 a 2 sal. Mín	2	33%	52	35%	1	33%	67	49%	13	59%	135	43%
De 2 a 5 sal. Mín	3	50%	54	36%	0	0%	35	26%	8	36%	100	32%
De 5 a 10 sal. Mín.	1	17%	30	20%	1	33%	11	8%	1	5%	44	14%
De 10 a 30 sal. Mín.	0	0%	1	1%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%
<b>Total geral</b>	<b>6</b>	<b>100%</b>	<b>148</b>	<b>100%</b>	<b>3</b>	<b>100%</b>	<b>137</b>	<b>100%</b>	<b>22</b>	<b>100%</b>	<b>316</b>	<b>100%</b>

Os dados relativos à situação econômica dos jovens pesquisados guardam coerência com as análises sobre desigualdades de renda entre brancos e negros no país. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)<sup>28</sup> divulgou dados da Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio (PNAD 2008) onde mostra que a renda média familiar per capita dos negros é um pouco mais de duas vezes inferior ao que ganham os brancos. Por fim, estes dados apontam características dos jovens participantes da pesquisa.

<sup>28</sup> <http://www.ipea.gov.br>

**ANEXO II: Questionário distribuído**

Prezado (a) aluno (a), esse questionário é parte de uma pesquisa que estamos realizando sobre juventude e música. A pesquisa é vinculada a UNESP, e não acarretará nenhum prejuízo ou dano a sua pessoa. Sua colaboração é muito importante. Obrigada!

Nome.....

Sexo M ( ) F ( ) Idade:..... Série:..... Bairro onde mora:.....

**1. Levando em conta a classificação usada pelo IBGE, como você define sua cor:**

( ) branca – ( ) preta - ( ) amarela – ( ) parda – ( ) indígena

**Qual a renda de sua família?**

- (A) Até 1 salário mínimo.
- (B) De 1 a 2 salários mínimos
- (C) De 2 a 5 salários mínimos
- (D) De 5 a 10 salários mínimos
- (E) De 10 a 30 salários mínimos

**2. Qual(s) o (s) estilo (s) musical (s) que você mais gosta?**

Samba/Pagode ( ) - Rap ( ) - Funk ( ) – Dance/Eletrônico ( ) - Sertanejo ( )

Rok ( ) - Heavy Metal ( ) - Gospel/Evangélica ( ) – Reggae ( ) - MPB ( ) - Hard Rock – ( )

Outros.....

**3. Qual (s) o (s) estilo (s) musical (s) que você NÃO gosta?**

Samba/Pagode ( ) - Rap ( ) - Funk ( ) – Dance/Eletrônico ( ) - Sertanejo ( )

Rock ( ) - Heavy Metal ( ) - Gospel/Evangélica ( ) – Reggae ( ) - MPB ( ) - Hard Rock – ( )

Outros.....

**ANEXO III: roteiro utilizado para as entrevistas****1. Sobre lazer**

1. O que faz nas horas vagas?
2. Quais as opções de lazer?
3. O que faz nos finais de semana?
4. Quem são os amigos ?
5. O que fazem quando estão juntos ?

**2. Sobre música**

6. Você gosta de música?
7. Quais estilos você mais gosta?
8. Porque você gosta desta música ?
9. Quais músicas seus amigos ouvem? Vocês escutam juntos?
10. Eles gostam do mesmo que você?
11. Que eles acham de você gostar de músicas diferentes?
12. Vocês vão juntos a locais onde estas músicas tocam?
13. Seus amigos da escola ouvem a mesma música que você?
14. E seus amigos que não são da escola? Ouvem o que?
15. Como você acha que as pessoas que ouvem as músicas que você gosta são vistas na escola?
16. Em sua opinião qual a importância da música na vida dos jovens
17. Você participa de algum grupo musical, ou algum projeto que envolve música?
18. O que para você é mais importante nesta experiência?
19. Sua família ouve música? Quais?
20. O que você pensa que sua família acha das músicas que você gosta?

**3. Sobre música e escola**

21. Você se lembra de alguma atividade que envolveu música na escola?
22. Você sabe o que os professores pensam a respeito da música que os alunos gostam?
23. É possível identificar na escola os jovens que gostam da mesma música que você?
24. É possível identificar na escola jovens que não gostam da mesma música que você?