

**Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação**

Dissertação de Mestrado

**O Hip-Hop (en)cena: problemáticas acerca do
corpo, da cultura e da formação**

Daltro Cardoso Rotta

**Campinas
2006**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O Hip-Hop (en)cena: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação

Autor: Daltro Cardoso Rotta

Orientadora: Prof^a Dr^a Elisa Angotti Kossovitch

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Daltro Cardoso Rotta e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

2006

© by Daltro Cardoso Rotta, 2006.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA UNICAMP
R747h
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 69330
PROC 16.123-06
C _____ D X
PREÇO 11,00
DATA 19/07/06
Nº CPD _____

Bibid 382633

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

R747h Rotta,Daltro Cardoso
O Hip-Hop (en) cena: problemática do corpo, da cultura e da formação/
Daltro Cardoso Rotta. - - Campinas, SP: [s. n.], 2006.

Orientador : Eloisa Angotti Kossovitch.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Rap (Música); 2. Corpo. 3. Cultura. 4. Formação. 5. Educação não-
formal. I. Kossovitch, Elisa Angotti. II. Universidade Estadual de
Campinas.Faculdade de Educação. III.Título.

06-034-BFE

Keywords : Rap (Music); Body; Culture; Formation; Non formal education

Área de concentração : Educação, Sociedade, Política e Cultura

Títuloção : Mestre em Educação

Banca examinadora : Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Profa. Dra. Margareth Brandini Park

Prof. Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Júnior

Profa. Dra. Renata Sieiro Fernandes

Data da defesa: 23/02/2006

Agradecimentos

Agradeço aos amigos que nesta empreitada estiveram sempre a um passo, a espreitas às vezes; a vocês que possibilitaram o acontecimento desta dissertação, meus mais sinceros agradecimentos.

Ao Romeu e à Cida, primeiros educadores, maiores incentivadores destas linhas;

À Eliane, amiga, professora, referência, pelos anos de intensidade que forjaram minha formação; pelos ensinamentos, pelos encontros, pela filosofia, pelo prazer do texto, pelo sorriso e a fúria, pessoa de generosidade incomparável, a ela minha gratidão.

Ao Rigo, professor e formador, pelos anos de convivência e cumplicidade, pelos dribles e debates futebolísticos, incentivador e amigo para qualquer hora.

Aos amigos do GEMEC, pelos encontros altamente produtivos: Valéria, Renata, Margareth, Olga, Amarildo, Zula e todas que por ali transitaram;

Às entidades Libério e Luciana, companhia para qualquer momento, Foucault, Deleuze, Ipês, novenas nossas de cada dia;

Aos amigos da Universidade Federal de Pelotas, companheiros iniciais desta jornada, Tati, Diogo, Mário, Rodrigo;

Aos grandes amigos descobertos nesta jornada, Daniela Saturno, Carmem, Goiano, Cristiano, Fred, Fernando;

Aos amigos do grupo Transversal, pelos deliciosos debates: Silvio Gallo, Zé, Renata, Américo, Cidinha, Simone Guria, Luciana, Valéria e tantos outros;

À Priscila Paiva e Rubens de Freitas Souza, pela ajuda providencial.

Aos funcionários da faculdade de Educação da Unicamp Nadir, Rita, Rose, Yoko, Maria, Alice, por seu atendimento cordial e atencioso;

À Elisa Kossovitch, pelo apoio e autonomia na construção deste trabalho;

À Capes, por conceder a bolsa de estudos para a realização deste Estudo

Por Fim aos Rappers e B-boys, sujeitos deste encontro, pela atenção e os ensinamentos, agradeço especialmente aos integrantes do Piratas de Rua, Lazier, Gugu e Vovô e aos integrantes do grupo a Banca C.N.R, Fagundes e Davi.

“Eu não me atinha apenas em sofrer, mas em respeitar a originalidade de meu sofrimento; pois essa originalidade era o reflexo daquilo que havia nela, de irreduzível, e por isso mesmo perdido para sempre de um único golpe. Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso, pois para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), e isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que eu perdi não é uma figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim inqualificável (sem qualidade)".

Roland Barthes

Para Romeu (in memoriam) e Cida

Resumo

Esta dissertação que ora apresento tem como campo de problemáticas algumas práticas de socialização de bairros periféricos, e encontra no movimento hip-hop um grande campo de experimentação. De grande influência na cultura da Juventude contemporânea, o hip-hop engendra discursos carregados de preocupação com os cenários de segregação social e cultural vivenciadas pelas periferias urbanas, além de produzir por meio de seções exaustivas de treinamento, um corpo apto ao desenvolvimento de uma arte dotada de uma potência singular de encenar, por meio de gestos, composição corporal e movimento, um certo estilo de viver marcado por um cenário de falta, de precariedade e preconceito, porém não carente de inventividade. Diria que são corpos potentes que trazem consigo as marcas da exclusão social e uma certa ousadia de encenar, na forma de uma arte das ruas, uma *estética da existência*. Retraço, desta maneira, a trajetória de formação de dois grupos de hip-hop da cidade de Pelotas/RS: os *Piratas de Rua Creew* e a *Banca C.N.R.* Por meio de estratégias etnográficas como a observação participante, registro em diário de campo e depoimentos orais. Problematizo suas trajetórias, que vão da socialização como uma prática de lazer periférico, até uma organização que garante aos seus atores um importante *dispositivo de formação e reinserção social*.

Abstract

This paper has as field of problems some practices of socialization of outlying neighborhoods, and it possesses the hip-hop culture as a great experimentation field. Of great influence in the contemporary Youth's culture, the hip-hop engenders speeches loaded of concern with the sceneries of social and cultural segregation lived by the urban peripheries, besides producing through exhausting sections of training, a capable body to the development of an art endowed with a singular potency of staging, through gestures, corporal composition and movement, a certain style of living marked by a lack scenery, of precariousness and prejudice, however no lacking of inventiveness. I would say that they are potent bodies that they bring the marks of the social exclusion and a certain daring of staging, in the form of an art of the streets, an aesthetics of the existence. I aim at, in this research, the path of formation of two groups of hip-hop of the city of Pelotas/RS: Street Pirates Crew and C.N.R. Rappers. Through ethnography strategies as the participant observation, registration in field diary and oral depositions. I problematize their paths, that space of the socialization as a practice of outlying leisure, until an organization that guarantees to their actors an important formation device and social insert.

Sumário

1. Introdução	01
1.1. Mapas.....	01
1.2. Trajetórias: Universidade, abandonos e retomadas.....	03
1.3. A escolha da profissão: o atravessamento da Educação Não Formal.....	05
1.4. O “Projeto Cartografando o Corpo das Ruas”: é preciso explorar o território urbano!.....	08
2. Pensar o Corpo	19
2.1. Foucault e o Corpo da Modernidade.....	20
2.2. Certeau e as Astúcias do Homem Ordinário.....	23
3. Remontando o significado da cultura Hip-Hop	29
3.1. Termos da cultura Hip-Hop: um vocabulário crítico.....	30
3.2. Termos referentes à cidade de Pelotas.....	37
4. A Visualidade na pesquisa com Jovens Urbanos	39
4.1 A pratica de olhar: um histórico da investigação visual nas ciências Humanas.....	40
4.2. Roland Barthes e os sentidos na imagem Fotográfica.....	43
4.3. A Garagem Lang: Notas de uma pequena etnografia.....	49

5. Com a Palavra os Manos	55
5.1. A Banca C.N.R. (Consciência Negra Rappers).....	57
5.2. Os Piratas de Rua.....	60
5.3. O Hip-Hop (en)Cena.....	69
6. O Dispositivo de formação em educação não-formal: profissionalização e reinserção social.....	73
6.1. As Juventudes nos cenários contemporâneos.....	75
6.2. O campo da educação não-formal.....	85
6.3. Educação Física, Educação Não-Formal e Hip-Hop: convergências possíveis.....	88
6.4. Sob o signo das parcerias: palavras finais.....	92
7. Bibliografia.....	101

1 – Introdução

1.1. - Mapas

Gostaria de começar este texto delimitando as trajetórias escolhidas, retrazendo brevemente os movimentos que meu pensamento experimentou, até a convergência da problemática de pesquisa propriamente dita.

Utilizo para construção deste painel um certo exercício de rememoração, que acompanha caminhos tortuosos, desnivelados, decorrência de uma certa singularidade do ato de rememorar: sua íntima relação com o esquecimento. Relembrar é, sempre, um exercício seletivo, não absoluto nem totalizante.

Revisitando alguns *lugares de memória*¹, vou tentando capturar acontecimentos e conceitos importantes na constituição da problemática de pesquisa. Algo como o trabalho do genealogista, de vasculhar documentos, mexer em papéis, (re)visitar imagens para religar os pontos que compõem uma trajetória possível. A constituição desta pesquisa está marcada por longos deslocamentos geográficos e teóricos e um certo nomadismo que acompanha o autor.

Esta investigação possui, como *campo de experimentação*, as produções culturais provindas de jovens, habitantes de periferias, que encontram nas práticas de um movimento urbano um importante *agenciador de identidades*². O Hip-Hop,

¹ Uma conceituação de memória neste sentido pode ser encontrado em Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire: La république*. Paris: Gallimard, 1984.

² Uma das imagens conceituais proposta por Deleuze & Guatarri no tratado *Mil Platôs*. Um agenciamento segundo os autores, pressupõe sempre um território, ou melhor, uma territorialidade,

movimento cultural e estético, emergente dos fins da década de 60, tem congregado, na forma de *Blocks Parties* (Festas de Rua), quatro elementos artísticos: o Mc (Mestre de Cerimônias), uma espécie de trovador cosmopolita que insere suas rimas ferozes, de caráter denunciativo, sobre uma base composta de outras músicas e sons. Os dj's, bricoleurs musicais, são os que preparam as bases no qual o Mc canta. Ressignificam o uso das antigas *pick-ups* de discos de vinil, introduzindo recursos sonoros através de um *mixer* e de *repentes eletrônicos*; os grafiteiros, muralistas contemporâneos, tatuam sua arte sobre o tecido decrepito das periferias: pontes, muros, ruas; por fim, os b-boys, dançarinos que encenam nas calçadas, cenas da vida e da cultura cosmopolita, um misto de outras práticas e símbolos corporais, lutas, propagandas televisivas, práticas circenses e capoeira, todos amalgamados pelo movimento swingado das músicas funk e soul.

De grande influência na cultura da juventude contemporânea, o hip-hop engendra discursos carregados de preocupação com os cenários de segregação social e cultural, vivenciada pela periferia urbana, além de produzir, por meio de sessões exaustivas de treinamento, um corpo apto ao desenvolvimento de uma arte dotada de uma potência singular de encenar, por meio de gestos, composição corporal e movimento, um estilo de viver marcado por um certo cenário de falta, de precariedade e preconceito, porém não carente de inventividade. Diria que são corpos potentes que trazem consigo as marcas da exclusão social e uma certa

construída de maneira heterogênea, respeitando uma distinção principal de conteúdo e expressão. O movimento hip-hop, como agenciamento, território de formação de uma subjetividade juvenil, onde estão se conectando de maneira diferenciada (Deleuze & Guattari nomearia de rizomática) o espaço, os bairros, as casas da periferia; e os discursos, a negritude, a segregação, o lamento, convergindo para um determinado acontecimento artístico. O grafite, o rap, o break e o dj, práticas artísticas que colocam em operação uma maneira de existir, um agenciamento complexo de corpos e discursos. Para mais, ver DELEUZE & GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (vol.1 e Vol.5). São Paulo: Ed. 34, 1997.

ousadia de encenar, na forma de uma arte das ruas, uma “*estética da existência*” (Foucault, 1984).

Neste sentido, esta pesquisa tenta retratar os caminhos de formação de dois grupos de jovens militantes da cultura hip-hop, na cidade de Pelotas: A Banca C.N.R. (Consciência Negra Rappers) e os *Piratas de Rua Crew*. Por meio de memórias, além de estratégias etnográficas, como a observação participante (que, em alguns casos, transformou-se em participação observante), registro em diário de campo e depoimentos orais, foram experimentadas as práticas deste movimento juvenil *in loco*, no momento em que eram produzidas. Nas sessões diárias e exaustivas de treinamento, para a realização dos movimentos da dança de rua, a preparação para as diversas apresentações na cidade, as oficinas ministradas em escolas públicas, associações de bairro, projetos sociais, nos eventos de música rap organizados pelos Mc's, território das galeras do hip-hop, em programas nas diversas rádios comunitárias da cidade, no Fórum Social Mundial de 2005, na cidade de Porto Alegre, e em diversos outros espaços públicos e da esfera privada, investigou-se, desta maneira, a emergência de uma prática cultural/corporal constituinte de uma forma de *sociabilidade* que acompanha esses jovens de periferia.

1.2. - Trajetórias: Universidade, abandonos e retomadas

“Viajar de modo liso é todo um devir difícil, incerto. Não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, nem aos antigos nômades. É hoje, e nos sentidos os mais diversos, que prossegue o afrontamento entre o liso e o estriado, as passagens, alternâncias, e superposições.”
(DELEUZE & GUATARRI, 1997: 190)

Março de 1998. O Primeiro dia do mês parece dar boas vindas aos recém-chegados. O sol apolíneo e uma certa tranquilidade brejeira foram os primeiros

afetos de quem acabara de abandonar o caos da megalópole paulista. Primeiras impressões de um novo território no qual eu teria que me reconstruir.

Decidira que faria a graduação a dois mil quilômetros do lar como quem decide comprar um novo calçado. Sabe-se que ele já possui a forma dos pés, que é confortável, mas o novo sempre esconde suas seduições, seus mistérios. No mais, já havia me entediado dos anos de secundarista que levava. Há tempos ansiava pela entrada na universidade e poderia tê-lo feito mais próximo, mas, por um golpe das circunstâncias, me inscrevi no vestibular da Universidade Federal de Pelotas, para o curso de Educação Física. As circunstâncias das quais falava ligavam dois fatos: minha família pertencia a uma classe média decadente, em decorrência de sucessivos planos de estabilização econômica implementados na década de 90, mas que privilegiou meus estudos e as boas chances na concorrência a uma vaga na educação pública. Recebi um convite de uma prima que lecionava na mesma universidade, oferecendo receber-me, caso fosse de interesse, para tentar o vestibular lá, uma universidade pública e de “qualidade”. Foi assim que, de um dia para outro, como qualquer adolescente que ainda não atingiu a maioridade, desejei trocar os meus calçados. Havia tomado minha primeira decisão importante da vida.

Este primeiro deslocamento geográfico, de certa forma, foi o que poderia nomear de primeira *experiência subjetivante*, algo como estar imerso numa outra cultura, longe da instituição familiar, da sua segurança, da sua docilidade, do seu *mimo*³. Dali para a frente, as demandas da vida passariam a me atingir de maneira mais intensa. Primeira viagem em intensidade que colocava velhas questões numa nova dimensão: o *governo de si próprio* de uma forma ainda não experimentada.

³ Tenho trabalhado na perspectiva das formações discursivas que fazem emergir na sociedade contemporânea uma subjetividade juvenil docilizada, produzida por entre os dispositivos modernos do Biopoder e do Poder Disciplinar. Para mais ver: ROTTA, D.C, PARDO, E., RIGO, L.C. Manifesto Contra o Mimo: por uma Educação Corporal dos Afectos. Revista Motus Corporis, vol. 9, nº 2, nov. 2002.

1.3. - A escolha da profissão – o atravessamento da Educação Não Formal

Minha carreira profissional, em consonância com os meus estudos, está muito ligada às práticas educacionais não-formais. Caminho que começou a ser delineado mesmo antes do ingresso na Universidade. Sempre tive uma certa suscetibilidade ao *ethos esportivista*⁴, experimentado pela sociedade contemporânea. Fui praticante de diversos esportes como natação, judô, futebol, tênis e handebol e, em todos os casos, também me interessavam o ensino dessas artes. Este certo trânsito pelas práticas corporais e esportivas foram determinantes na escolha da profissão. Nesta mesma linha, centro maior atenção em fazeres não formais em educação, campo emergente ligado geralmente às práticas culturais e esportivas, que têm subsidiado diversos projetos de educação e socialização, contribuindo sobremaneira para a mediação do processo de segregação social experimentado por uma grande parcela de crianças e adolescentes no espaço urbano.

A capoeira, o futebol e o hip-hop são fazeres emblemáticos neste sentido. Práticas marginais, constituintes de um espaço de sociabilidade de jovens em espaços periféricos e que põem em operação toda uma estratégia de resistência a um contexto social excludente e violento. Em todas estas práticas, poderíamos observar, com grande qualidade de imagens e sons, como se estivéssemos defronte de uma película cinematográfica, os movimentos históricos de resistência

⁴ O Esporte moderno que tem seus contornos delineados na virada dos sécs XVIII e XIX, na Inglaterra, constitui-se como uma prática altamente difundida e complexa que diz muito sobre as estruturas e fenômenos sociais que envolvem a prática de movimentos contemporâneos. Para mais, ver: GRIESWELLE, Detlef. Die Gênese des Moderne Sports. Sportsoziologie. Stuttgart: Kohlhammer Urban-taschenbucher, 1978, pp. 56-67. (tradução Valter Bracht).

cultural por meio do investimento nos signos da *diáspora negra*⁵. Poderia ser contada também a história da constituição de uma estética corporal, símbolos de afirmação de corpos astuciosos, que oferecem antídotos à segregação enfrentada pelas parcelas populares no Brasil. A capoeira, o samba, o futebol e, mais recentemente, o hip-hop, são os espaços de formação destes corpos equipados para o enfrentamento deste contexto sócio-político adverso. Por meio de uma “*arte das ruas, ordinárias*” (Certeau 1996), são construídas maneiras de existir e significar o mundo com os signos que lhes são favoráveis.

Porém, mesmo estando imerso nos códigos que constituem as práticas não-formais de educação, uma discussão sistemática sobre o campo só foi realizada após a entrada no curso de Mestrado. Ressalto, desta maneira, as profícuas discussões experimentadas a partir dos encontros do grupo *Gemec* (Grupo de Estudos Memória, Educação e Cultura). Foram apresentados, por meio de uma abordagem interdisciplinar, relatos de experiências além de discussões teóricas sobre a emergência deste campo de problemáticas que temos nos acostumado a chamar de *educação não-formal*. Ressaltaria, então, três eixos discutidos:

Um primeiro eixo que poderíamos situar como teórico-metodológico, apresentou-me, por meio de relatos de experiências, um panorama sobre os usos em pesquisa, de fontes como as memórias, ressaltando a sua potência política de empenhar uma ruptura nos blocos discursivos hegemônicos da História e da Sociologia. Assim ganha corpo todo um campo de estudos de populações que não tiveram suas trajetórias contempladas pela historiografia oficial.

⁵ Tenho entendido a Diáspora Negra como um movimento histórico, de caráter plural que permitiu a criação de diferentes formas de socialização e territorialização dos povos africanos. Desta forma, mais do que pensar numa cultura negra essencialista, pensaríamos os inúmeros processos que permitiram a construção do sujeito negro e de uma coletividade negra no movimento da diáspora. Para mais, ver Gilroy. P. O Atlântico Negro. São Paulo: Editora 34, 2001 e Simson, O. R. M. V. & De Gusmão, N. M. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. Ciências Sociais Hoje, p.217-243, 1989.

Um segundo eixo, mais teórico, acompanhou as discussões acerca da construção do campo da educação não-formal, e os esforços de alguns pesquisadores. Ressalto aqui o importante trabalho de Valéria Garcia (2004), na tentativa, a partir de Deleuze & Guattari (1992), de criação de um complexo conceitual que abarque as singularidades agenciadas pelas práticas não-formais de educação.

Um terceiro eixo metodológico acompanhou as discussões sobre a utilização de suporte imagético em pesquisas, ressaltando seu componente heurístico. Foram de extrema valia as abordagens de diferentes campos e seus respectivos recortes, como os apresentados pela Antropologia Visual (Samain, 2003) e o Estruturalismo Barthesiano (Barthes 2003, 1997).

Completando esta experiência e servindo como campo de aplicação dos conceitos, ressalto minha incursão por dois projetos que priorizavam uma intervenção com práticas não formais de Educação: O *Projeto Escola da Família* e o *Projeto A Escola é Nossa*.

O projeto Escola da Família, programa do Governo de São Paulo (2004), tentava oferecer práticas de socialização para as comunidades em torno de escolas públicas, espaços de educação, lazer e qualificação para o trabalho. Projeto audacioso, pois propunha a abertura de todas as escolas da rede pública de São Paulo, contava com uma equipe formada por um profissional em educação assessorado por estagiários de universidades particulares de diversas áreas. Fiquei à frente da E.E. Dr. Pedro Mascarenhas, município de São José dos Campos, lugar em que pude colocar em operação questões que já vinha discutindo há algum tempo, como a criação de espaços de sociabilização provindos da rua como o futebol, a capoeira, e o hip-hop, dentro do espaço escolar.

O Projeto “A Escola é Nossa”, iniciativa também na área de educação não-formal da Prefeitura Municipal de Campinas, propunha a entrada nas escolas públicas municipais de práticas corporais e artísticas no tempo contrário do ensino formal. Os agentes da ação eram, na maioria, jovens que ofereciam práticas como

teatro, dança de rua, skate, dança afro, dança de salão, práticas esportivas, enfim, uma vasta gama de atividades. Neste projeto, ofereci um curso de formação, durante três meses, problematizando as memórias destes profissionais, para, a partir destas trajetórias, pensar conjuntamente quais as singularidades e o que seria uma proposta de intervenção em educação não-formal para aquele projeto.

1.4. - O Projeto Cartografando o corpo das ruas: é preciso explorar o território urbano!

“Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade ou troglodita. (...) Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar”. (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 214)

Experiência singular na minha formação, o projeto de extensão “Cartografando o corpo das ruas”, constituiu-se em um grande vertedouro de onde emergiram boa parte das questões que me tomam a atenção. A minha entrada para o projeto está intimamente ligada a um outro acontecimento. No ano de 1999, fui aprovado no concurso de seleção para o PET/ESEF, um programa de tutoria, financiado pela Capes, que tinha como finalidade, proporcionar aos alunos espaços diferenciados de formação, priorizando atividades de pesquisa e extensão acadêmicas, convergindo para a formação de quadros para o ensino universitário.

Como uma demanda do programa, procurei me inserir nas atividades de pesquisa do projeto “Narrativas corporais de ruas: problematizando a emergência de saberes e gestos de crianças e adolescentes em situação de risco”, coordenadas pelos professores Eliane Pardo e Luiz Carlos Rigo.

O projeto de pesquisa “Narrativas”, investigava a cultura de movimento de crianças e adolescentes em *situação de risco*⁶, tentando problematizar uma certa tensão latente na relação destas com o espaço escolar, mal-estar produzido pelo fracasso de determinadas políticas educacionais que visavam realizar uma certa inserção social via espaço escolar formal. Partindo desta demanda, possuindo como horizonte os tensionamentos entre uma cultura dita escolar e uma cultura experimentada por crianças e adolescentes no espaço da rua, os pesquisadores centraram seus esforços na investigação e compreensão de como se constituem as práticas de movimentos urbanos na cidade de Pelotas, para, a partir daí, pensar novas estratégias de inclusão social.

Incorporo-me ao grupo exatamente neste momento. Munido de uma câmera filmadora⁷ e meu diário de campo, realizava semanalmente um exercício de investigação, possuindo o cenário urbano como panorama. Durante três meses, produzi imagens de práticas de movimentos formais e informais que, editadas, constituíram uma espécie de diagnóstico visual das práticas corporais urbanas de Pelotas. Compunham este mosaico as “peladas”⁸ improvisadas nas praças, ruas ou terrenos abandonados; os movimentos de apropriação de equipamentos urbanos para outros fins, como as calçadas e ruas que se transformam em ciclovias e “caminhódromos”, os movimentos nômades das tribos

⁶ Quando nomeio crianças e adolescentes em situação de risco, estou me referindo ao público abordado pelo projeto de extensão da ESEF/Ufpel “Amizade”. Criança e adolescentes com risco eminente de viver nas ruas, perambulando pelo centro da cidade, dormindo nas marquises das lojas no calçadão. O projeto teve, em algum momento, abordagens de rua, em que atividades eram propostas pelos alunos da graduação em Educação Física na própria rua, e depois tentando encaminhá-los para atividade nas dependências da ESEF.

⁷ Esta pesquisa teve apoio e financiamento através do Auxílio para recém doutores da FAPERGS (ARD)

⁸ Termo utilizado na linguagem *futebolesca* para uma partida de futebol disputada em espaços improvisados em lugares dos mais diversos, possuindo a informalidade como marca acentuada.

de ciclistas, skatistas e rolers, os artistas de rua de toda espécie, mambembes e palhaços que povoam os calçadões do centro da cidade, os integrantes do hip-hop que se movimentam como excrescência, construindo trajetórias nômades entre bairros periféricos e o centro. Enfim, um espectro quase infinito de práticas que dão uma certa dinâmica da produção cultural da cidade. Desta primeira imersão etnográfica, foi produzido pelo grupo um material audiovisual na forma de clipe intitulado “Narrativas de rua: estéticas do hip-hop”, primeiras produções da pesquisa que nos apresentavam novas demandas técnicas e metodológicas. Técnicas, porque nos inseria no âmbito de discussões imagéticas, de produção, edição e arquivo de imagens, terreno lúgubre para quem é da Educação Física; metodológicas, pois víamos uma clara necessidade de recortar um campo tão extenso de problemáticas.

Na tentativa de recortar um campo empírico, por demais panorâmico, o movimento hip-hop apresentou-se como terreno profícuo para a investigação que vínhamos desenvolvendo: uma prática urbana protagonizada por jovens, de grande inserção entre crianças e adolescentes e que tinha claro para si, uma intervenção política de reivindicação para as parcelas que compõem os bairros periféricos.

Porém, uma aproximação entre Universidade e grupos urbanos nunca acontece de maneira simples, isenta de tensionamentos. Foi necessário um certo número de negociações: internas com a instituição universitária, e externas com alguns integrantes de grupos do movimento hip-hop da cidade, para que uma certa parceria fosse travada. Esta foi deflagrada a partir de um acontecimento singular e inusitado para nós que fazíamos a investigação. Numa de nossas visitas, em decorrência do show do rapper paulistano XIS, nos antigos galpões da Garagem Lang, ao produzir o registro, percebemos que os únicos materiais imagéticos a capturar o evento eram os provindos de nossas câmeras, fotográfica e filmadora.

A parceria se esboça por uma relação de dupla troca: para o hip-hop nossa prática de pesquisa despertava um certo “status referendador” de suas produções,

um símbolo de reconhecimento; para o grupo de pesquisadores uma possibilidade privilegiada de acompanhar com maior proximidade os fenômenos de produção cultural veiculados pelo hip-hop. Aproximava-nos de questões urgentes sobre a produção cultural urbana: o sincretismo das práticas, os jogos da produção identitária, a violência exercida pelas demandas consumistas produzidas por meio da comunicação de massa, mas também a sua recriação, a produção de um modo singular de existir que se apresentava ao nosso olhar com a intensidade capaz de produzir o estranhamento necessário para a visualização de novos “*complexos de subjetivação*” (DELEUZE, 1988)

Sob a forma de um projeto de extensão intitulado “Cartografando o corpo das ruas: estéticas do movimento hip-hop”, que funcionava duas vezes por semana, abrindo uma das salas da Escola Superior de Educação Física, esta frente extensionista da pesquisa priorizava compreender as demandas daqueles jovens urbanos, oferecendo possíveis contrapartidas institucionais ao movimento que, na cidade, existia há quase 20 anos, mas que não atingia a visibilidade necessária para a concorrência às fatias das políticas públicas referentes ao incentivo e fomento da cultura local. Na sua ótica, os integrantes que ali transitaram reconheciam-se como artistas, com uma prática de intervenção social legítima e reconhecida entre seus pares, mas que ainda não haviam conseguido superar a barreira do preconceito existente.

“Tem pouca informação aqui em Pelotas sobre hip-hop, porque pra muitos que conhecem agora, é novo o hip-hop, então acho que não está bem expandido na cidade, ainda não conseguimos organizar o movimento pro pessoal ver que o hip-hop é uma cultura, entendeu? Eu acho que está muito pouco divulgado aqui na cidade, então, muita gente pensa que é som de ladrão como o Davi disse, ou senão que é música de neguinho vagabundo. Eles ainda vão se informar e muita gente vai ver, muita gente pensava diferente antes de nos conhecer, e, depois de

*nos conhecer, trocou a mente, entendeu? Então eu acho que muita coisa vai acontecer ainda.*⁹

Para este espaço, visualizávamos um campo neutro, onde pudessem se reunir as lideranças do hip-hop, na tentativa de uma organização do movimento como vinha acontecendo em outras cidades do país¹⁰. Apesar de encontrar indícios deste anseio nas falas de alguns grupos, os jovens ainda não possuíam as ferramentas para lidar com a institucionalização do movimento, pelo menos não naquele momento.

“Ah... assim, a respeito do espaço mesmo... pô, um baita espaço pra nós, né meu... onde a gente pode reunir os quatro elementos aí, que dificilmente eu acho que nunca teve um espaço assim... né, tipo esse aqui, como agora, que dá pro pessoal vir e trocar uma idéia, alguém falar sobre o seu trabalho... o espaço aqui foi muito importante pra nós...”

Apesar dos anseios de alguns militantes que visualizavam no hip-hop uma intervenção mais no campo da Política, à imagem dos Movimentos Sociais Organizados¹¹, o hip-hop na cidade funcionava mais como um movimento de ação

⁹ Fagundes, em depoimento realizado nas dependências da ESEF/UFPel, com o grupo Consciência Negra Rappers. 26/07/2001

¹⁰ Ver os casos das posses, Centros Culturais e Ongs, fundados por adeptos do Movimento Hip-Hop de diversas cidades como São Paulo, Campinas, Fortaleza, Porto Alegre.

¹¹ Em edição especial, exclusivamente sobre a temática do Hip-Hop, a Revista Caros Amigos traça um painel desta prática urbana na cidade de Pelotas, comparando sua intervenção no espaços urbanos, proporcionais aos movimentos e lutas empenhados pelo MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) na Zona Rural. Para mais, ver Revista Caros Amigos. Especial: Movimento Hip-Hop: a periferia mostra o seu magnífico rosto, n.3, 1998.

coletiva¹² que congregava jovens, basicamente de periferia, em espaços de socialização diversos, possuindo os signos de uma cultura transnacional, no caso os elementos dos hip-hop, seu grande potencializador.

Essa parecia ser a grande contribuição da cultura hip-hop na cidade, um importante espaço de fruição de uma cultura embebida nos códigos da diáspora negra. Num espaço de periferia tão carente de políticas públicas em educação e cultura, o hip-hop é um importante espaço de formação. Ao som das músicas *Black*, como são chamados os ritmos que constituem o hip-hop, os jovens de periferia, na maioria negros, encontram os códigos de pertencimento que muito dificilmente encontrariam na instituição escolar, onde a maioria das crianças iniciam seu processo de socialização como cidadãos. Nas periferias de Pelotas, as grandes instituições de formação da cultura Negra estão entre práticas oriundas da rua como o samba, a capoeira, o candomblé, o hip-hop e o futebol.

Esta característica do movimento adiou por um tempo os anseios da construção de uma “posse” para organização dos elementos do movimento hip-hop, mas não significou que o movimento ficou menos atuante.

Explorando o universo constituído pelos segmentos do hip-hop na cidade, pude vivenciar tensionamentos e disputas constantes, muito em decorrência da maneira como estão organizados. Geralmente a referência são as galeras,

¹² Muitos pesquisadores trabalham com esta matriz para compreender os movimentos juvenis que têm se formado a partir dos ritmos Funky. Podemos nomear alguns estudos de referência principalmente com relação à emergência de movimentos urbanos agregados a estes ritmos no Brasil. Hermano Vianna constitui uma importante etnografia destes Ritmos em São Paulo e Rio de Janeiro(1988 e 1997). Cabe notar também os importantes estudos sobre as práticas de sociabilização da Juventude realizados por Zaluar (1994). Melluci (2002) e Dayrel (1999) que também oferecem importantes reflexões sobre o funcionamento desta cultura como ação coletiva, além dos trabalhos de Herschmann(2000) e Diógenes(1998), que em suas cidades (Rio e Fortaleza) abordam a questão da violência como ponto emergente e emblemático das culturas de periferia, principalmente as práticas de socialização dos jovens pertencentes a Gangs, Galeras, Turmas e o hip-hop.

provindas de bairros diversos que se encontram em espaços como festas e Shows.

Na rua vai por turma né, é vamos supor no tempo que eu andava de turma mesmo, era o tempo que eu andava nas Corujas, aí tinha várias festas assim ... tinha a Dance House, tinha a Hipopotumos que agora é Kotidiano, aí vamos supor a Dance House era baile funk, a Hipopotumos Domingo era baile funk, era que nem aqueles baile que tu vê na televisão, sabe, não é tão pesado, mas era assim, sabe, então turma não se juntava com turma, vinha a turma do Pestano, do Fragata, ali era muita gente e ali era certo todos os sábados, parece, é, as festas ali eram aos sábados. Todos os sábados fechava briga, aí até que um dia que eu levei 12 facadas no corpo, nunca mais quis saber de ir lá, tenho a cicatriz até hoje, parei dois mês na UTI em coma. Fiquei com a faca cravada aqui. Aí, né, vou dar uma acalmada que senão... né tchê¹³

Por dentro do hip-hop, as disputas por reconhecimento e domínio de territórios são sempre mediadas por práticas artísticas, como a musica, a maneira de dançar e de se vestir, evitando sempre a violência direta, ou a rotina de agressões comumente encontradas entre alguns grupos juvenis. Desta maneira, o hip-hop constitui uma dinâmica alternativa de socialização nos espaços urbanos.

Olha, tchê, o hip-hop surgiu quando eu comecei a curtir baile funk né, (...), aí eu andava naquela vida e tal: funk e briga. Aí conheci, né, o Michael, sabe o Michael o Mouke, o Fábio, o Fabrício, o Zebra¹⁴. Vou te contar um quadro como é que eu conheci o Zebra. Eu estava lá nas Coruja, né, aí não sei quem é que tinha aprontado uma e eu saí com um

¹³ Depoimento Cleiton, 24/11/1999.

¹⁴ Integrantes do grupo de Dança de Rua, estilo Pesado, que também transitou no projeto de extensão da ESEF/UFPEL.

espeto de ferro na mão “porque eu vou dá-lhe”, quando vi ele apareceu de bicicleta e “quem é esse branco aí?” Eu não era da área, aí tá ficou assim... Aí eu comecei a me dar com ele, comecei a conversar com ele, aí fui pegando amizade e hoje eu sou tri amigo, sou mano bom mesmo, é com ele que eu saio seguido, o Michael agora é que nem irmão pra mim, pô o que o Michael me quebrou de galho, me deu baita de uns conselhos, ó não rouba, não faz isso, não faz aquilo¹⁵

Durante dois anos, um espaço que tentava priorizar a organização de posse para o movimento hip-hop da cidade, transformou-se em ponto de encontro de dançarinos b-boys, que aproveitavam o espaço liso e os espelhos da sala de dança para o aprimoramento da sua arte. Durante as sessões de treinamento no projeto, aconteceu o intercâmbio entre b-boys de vários bairros da cidade e a criação de novos grupos de dança de rua. Os *Piratas de Rua*, como são conhecidos na cidade, são um exemplo. No seu início congregavam cinco adolescentes de dois bairros da cidade, hoje aglutinam, como um grupo semiprofissional de dança, cerca de 50 dançarinos em diversas categorias, além de uma intervenção por meio de oficinas e aulas, em projetos sociais de mais de 200 jovens de periferia.

Na condição de aluno coordenador da sala, abrindo e fechando, colocando o som para as reuniões e mesmo dançando entre os b-boys, estabeleci uma proximidade com alguns deles. Neste ambiente, realizo minha segunda imersão etnográfica, me iniciando minimamente nos rudimentos da cultura dos b-boys e da dança de rua.

Por meio deste encontro, seleciono como campo privilegiado para a investigação de práticas de socialização dos bairros periféricos, algumas estéticas do movimento hip-hop, centrando a minha atenção em dois grupos principalmente: O Piratas de Rua Crew e A Banca C.N.R.(Consciência Negra Rappers). Pela

¹⁵ Depoimento Cleiton, 24/11/1999.

presença destes dois grupos no projeto de extensão da Escola Superior de Educação Física, e por enxergar em ambos uma trajetória que vai da socialização como uma prática de lazer periférico, até uma organização que garante aos seus atores um campo de trabalho, mostrando um importante *dispositivo de formação e reinserção social*.

Penso trilhar os mistérios desta prática corporal por esta marca mais latente. Se, por um lado, não estavam imunes às tecnologias e aos dispositivos de controle e vigilância (sociedade disciplinar, sociedade de consumo), por outro, nem sempre são corpos dóceis, entregues à passividade do mercado consumidor ou das práticas subjetivantes institucionais. Diria que são corpos potentes, os quais trazem consigo as marcas da exclusão social e uma certa ousadia, uma certa linha de fuga que lhes dá garantias de sobreviver aos golpes do contexto.

É objetivo desta pesquisa compreender como há uma certa reinserção social por meio das práticas do hip-hop, analisando um pouco este mercado emergente que tem como mote a “consciência social”. Torna-se de suma importância compreender o papel da Universidade neste processo de formação dos sujeitos da pesquisa, como indivíduos e como educadores sociais em projetos educacionais.

Discuto, no segundo capítulo, as bases teóricas de um pensamento acerca da constituição corporal contemporânea. Utilizo para esta reflexão algumas considerações de dois pensadores. Em Foucault, porque visualizo na sua produção uma centralidade do corpo, alvo e produto de inúmeros processos mudos, silenciosos, que operam não só de uma discursividade, mas na ocupação dos espaços institucionais, ordenando o tempo, organizando processos. Toda uma parafernália que a modernidade produziu na constituição do tecido social.

Em Certeau, atendo-me principalmente na análise do cotidiano, quando este enxerga uma produção, onde muitos só enxergavam dominação e alienação. Os “*homens ordinários*”, nas palavras de Certeau, ganham outro estatuto, de lutadores astuciosos, porque investem a sua potência, não em contrapor de maneira explícita, mas de fazer usos, de forma infinita e a seu bel prazer. Emerge

aí toda uma “performance” de práticas realizadas no cotidiano, ressaltando três categorias, utilizadas pelo próprio autor. Uma dimensão *estética* que caracteriza uma prática produtiva e operante. Uma dimensão *ética*, referente a um certo estilo produzido ao experimentar a ordem dominante e por fim o *polêmico*, a condição de luta e astúcia, que caracterizam a posição dos consumidores frente à fantasmagoria do mercado.

Logo a seguir, procuro familiarizar o leitor com o um certo “*campo semântico*” da pesquisa, apresentando ao leitor um vocabulário explicativo de alguns termos comuns na cultura hip-hop. Defino então estilos de “dança de rua” e de “rap”, materiais e técnicas comuns ao hip-hop, além de lugares particulares do campo empírico, referentes a regionalismos e lugares da cidade de Pelotas/RS.

O quarto capítulo é dedicado à visualidade, ressaltando a importância dos recursos imagéticos na pesquisa com jovens urbanos, tanto como suporte da memória de uma prática, como possibilidade de aproximação com movimentos estéticos, neste caso o hip-hop. Defino o que tenho compreendido como visualidade, escolhendo um trilhar sobre as imagens da pesquisa, a partir de algumas considerações apresentadas por Roland Barthes.

O quinto capítulo é dedicado aos *Manos*, sujeitos da pesquisa. Por meio dos depoimentos realizados como estratégia metodológica, apresento os dois grupos que participaram desta experiência, deixando que as vozes dos rappers e breakers dos grupos *Piratas de Ruas* e *A Banca C.N.R.* emergjam.

Por fim, fechando esta dissertação, apresento o conceito gestado durante a dissertação e que tenho tratado provisoriamente de “dispositivo de formação e reinserção social”. Discuto a partir da reinserção de jovens provenientes da cultura hip-hop em projetos e instituições que desenvolvem intervenções sociais, objetivando um certo panorama sobre a juventude, a educação não-formal e a formação de educadores sociais.

2 - Pensar o Corpo

“Pensar é viajar (...) o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento _ nem algo que estaria unicamente no espírito _ mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar...” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 192)

Pensar o corpo, talvez seja um dos grandes exercícios intelectuais colocados pela contemporaneidade. Pelo conceito de *corpo* podemos transitar por diversas correntes teóricas e utilizá-lo em inúmeras formas de análises. Essa múltipla emergência, que marcou áreas tão diversas como a Medicina, a Sociologia, a Semiologia, a Antropologia, a Filosofia e a História, tornam a empresa de pensar o corpo, a finalidade última de uma vida de árduos estudos.

De maneira alguma este trabalho pretende ser um *estado da arte* sobre o compêndio de investigações sobre o corpo. Desta maneira, então, pensar o corpo aqui constituir-se-á como um exercício interdisciplinar na tentativa de definir elementos fundamentais na problematização das práticas do movimento hip-hop como estilo de vida, recorrente, de jovens habitantes das periferias brasileiras, neste trabalho, nas periferias da cidade de Pelotas.

Deveria perguntar qual o lugar do corpo neste pensamento acerca de uma prática, ao mesmo tempo formadora de corpos e estilos de vida de jovens dos centros urbanos? Como esse mesmo corpo enfrenta o duro encontro com as *instituições subjetivantes contemporâneas*: a periferia, suas ruas estreitas e poeirentas, as paredes com os rebocos à mostra, revelando a nudez decrepita da dissolução; a escola, última depositária dos valores iluministas, da formação racional, às belas artes; a mercantilização da vida pelo capital e seus tentáculos midiáticos, agentes homogeneizadores capturam os desejos e os transformam em mercadoria. Instituições que forjam este amálgama de desejo e sentido, mas que

não só, afinal entre o jogo de caça e captura, que define o acontecimento histórico existe sempre o indefinido da luta, uma linha de fluxo, de fuga (Deleuze & Guattari 1980), que os atravessa e empurra a batalha para outros campos. Há mil formas de caça e captura e a cada uma delas corresponde uma forma astuciosa que garante a sobrevivência e a afirmação da vida.

Se pensar o corpo do movimento hip-hop envolve investigar como este mesmo corpo tem sido forjado e capturado pelas estruturas macrosociais (indústria cultural, sociedade disciplinar, sociedade de controle), estejamos atentos também ao quanto ele resiste e escapa a elas, constituindo-se também em um corpo da astúcia, inventivo, dotado e produtor de uma singular estética urbana, que (en) cena nas calçadas o jogo da vida, maneira de viver e existir de uma parcela de jovens urbanos.

2.1. Foucault e o Corpo da modernidade

Começaria com a seguinte pergunta, mas afinal por que Foucault? Por esse autor possuir uma imensa produção sobre as práticas discursivas, inúmeros processos mudos, silenciosos, que operam não só de uma discursividade, mas na ocupação dos espaços institucionais, ordenando o tempo, organizando processos, toda uma parafernália que a modernidade produziu na constituição da sociedade como a conhecemos.

Um primeiro eixo teórico do qual parto acompanhando as estratégias de poder na obra de Michel Foucault, principalmente a transição da dupla ontologia presente em seus estudos da década de 70 (saber/poder) para uma tripla ontologia (saber/poder/si), possibilitando a emergência de novos conceitos na *démarche* Foucaultiana como *governo, ascese, dobra e tecnologia de si*. É interessante notar na trajetória de Foucault, um desdobramento no seu conceito de poder, que, até fins da década de 70, estava extremamente vinculado a uma

relação disciplinar (poder disciplinar), na qual o poder constitutivo da sociedade moderna se inscreveria no corpo e na sexualidade a partir das instituições.

Esses trabalhos, definidos pelo próprio autor como do eixo Genealógico, assinalam que, na modernidade, o corpo ganha um novo estatuto: ele deixa de ser alvo apenas da punição, da repressão, do suplício e passa a receber uma atenção positiva. O corpo passa a ser exaltado, mostrado, emerge de uma verdadeira anatomia política constituída por dispositivos, táticas e estratégias, visando a produção de um corpo novo, moderno, mas ao mesmo tempo dócil, disciplinado, normalizado. Um corpo que traz as marcas do *poder disciplinar*.

Em complemento a este poder irrestrito, Foucault desenvolve uma conceituação de poder como governo, positivo, emergente de uma política de controle dos corpos modernos (Biopolítica). Esta transição é fundamental para compreendermos as problematizações subseqüentes, que vão da temática “governo dos outros” para o “governo de si”, fazendo emergir uma nova concepção de política baseada na dobra do poder sobre si mesmo ou como coloca Deleuze:

“É como se as relações do fora se dobrassem, se encurvassem para conseguir uma duplo e produzir uma relação consigo, para construir um interior, o qual enfronha-se e desenvolve-se em uma relação sui generis: a Eukrateia; a relação consigo como domínio é um poder exercido sobre si no poder exercido sobre os outros (...) O domínio dos outros deve-se duplicar em uma relação consigo mesmo. (...) Isto é o que os gregos fizeram: eles dobraram a força sem que ela deixasse de ser força. Eles aplicaram sobre si mesmos. Longe de ignorar a interioridade, a individualidade, a subjetividade, inventaram o sujeito, mas como derivação, como resultado de uma subjetivação.” (DELEUZE, 1988: 106).

Se, de certa forma, Foucault é questionado sobre a impossibilidade de se pensar a liberdade em sua analítica do poder, este deslocamento teórico insere

uma nova dimensão até então não explorada em sua obra. Alterando seus recortes temporais, que até o primeiro volume da História da Sexualidade (A vontade de Saber, 1988), compreendiam o período entre os séculos XVI ao XIX, Foucault vai estudar nos gregos, estóicos e padres latinos, uma série de práticas sobre si onde os sujeitos podem transformar e constituir para si uma forma desejada de existência.

Foucault definiu “tecnologias de si” da seguinte maneira, no resumo de seu curso proferido no Collège de France de 1980-1981, intitulado “Subjetividade e Verdade”

(...)isto é, os procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínios de si sobre si ou de conhecimento de si por si.”(Foucault, 1997: 109)”.

Essas “tecnologias de si” , como caracteriza Foucault, representam a dobra do poder sobre si mesmo, uma espécie de *dispositivo subjetivante*, mas não em relação a uma norma moral e sim como uma ética, uma maneira de autoconstituição. É preciso ressaltar que em Foucault não existe uma apologia das *práticas de si* gregas, estóicas ou latinas, mas uma tentativa de ressaltar a dimensão política da emergência do si conseguidas por meio das práticas subjetivantes de “cuidado de si” geralmente coletivas¹⁶. Coloca-se em problematização a necessidade, frente aos poderes constituintes da sociedade contemporânea (poder disciplinar e biopoder), de criação de novos estilos de vida, como contraposição à dicotomia normal e anormal fundada pela modernidade.

¹⁶ Uma discussão sobre a compreensão do “cuidado de si” como pratica de subjetivação coletiva de caráter “agonístico” e “intersubjetiva” e possuindo como prática emblemática a amizade é encontrada na obra de Francisco Ortega. Para mais, ver ORTEGA, F. Amizade e estética da Existência em Foucault. Graal: Rio de Janeiro, 1999.

O recorte empírico do qual lanço mão, destaca o “corpo” do hip-hop, estética urbana que desliza nas ruas e (en)cena nas calçadas o jogo da vida, (sobre)vivência urbana de jovens “marginais”, “periféricos”, que povoam nossas agitadas cidades.

Gladiadores “pós-modernos”, esses jovens trazem corpos potentes, esculpidos a “marteladas”. Corpos periféricos que portam as marcas do espaço metropolitano, da velocidade, das possibilidades, das astúcias, da afirmação e da vontade.

Problematizo o corpo do hip-hop tendo como hipótese sua marca mais latente: a ambigüidade. Se por um lado não estão imunes às tecnologias e aos dispositivos de controle e vigilância assinalados anteriormente, por outro, nem sempre são corpos dóceis, domesticados. Diria que são corpos potentes, os quais trazem consigo as marcas da exclusão social e uma certa ousadia, uma linha de fuga aproximando-se do que Deleuze entende por corpo, como fenômeno plural, palco das lutas de forças, ou do que Denise Najmanovich chamou de “*corpo-entrelaçado*”. Ou seja:

“... o corpo humano não é somente um corpo físico, nem pura e simplesmente uma máquina fisiológica; é um organismo vivo capaz de dar sentido à experiência de si próprio: um sujeito corporificado – um corpo subjetivado” (NAJMANOVICH, 2002: 94).

2.2. Certeau e as astúcias do homem ordinário.

Começaria nomeando uma primeira influência dos estudos de Certeau neste pensamento sobre o corpo do hip-hop: seu estilo de análise. Pensar a lógica operatória da vida cotidiana, principalmente da imensa maioria considerada consumidora cultural, passiva e à mercê dos meios de comunicação de massa e outras estratégias midiáticas. Não por suas *representações*, nem pelos seus *comportamentos*, mas pelos *usos* que o homem ordinário faz da *ordem imposta*.

Existe um debate interessante a ser travado, se pensamos no movimento hip-hop e suas práticas constituintes, principalmente por ser uma produção cultural que no seu primeiro momento funciona como todas as praticas menores dos espaços populares urbanos. Reutiliza elementos heterogêneos da ordem imposta (tecido urbano, indústria cultural), produzindo na forma de uma bricolagem, uma arte em sintonia com lutas contemporâneas brasileiras, crítica ao cenário de segregação social e racial.

“O movimento se constitui em quatro elementos...olha aqui ó...eu quero dizer... só, o grafite foi associado ao hip-hop aonde? Nos Estados Unidos...onde surgiu o rap? Na Jamaica... o break vem donde? Do Vietnã, das guerras...daqueles caras que saíam da guerra, e iam pra casa todo torto, sem braço...aquela maneira como as pessoas andavam...aquilo ali fez com que surgisse o break quebrado, o break dançado (...) isso daí foi se integrando ao rap, porque o que era hip-hop? O hip-hop não existia(...)”¹⁷

Retomando o depoimento, ressalto a efervescência de uma cultura presente praticamente em todos os médios/grandes centros brasileiros. Noto, ainda, o caráter globalizado que esta cultura apresenta, suas múltiplas raízes, influências, rupturas e continuidades de uma prática que cada vez mais se consolida como um ethos contemporâneo, maneira de viver de uma parcela significativa da população.

Posso afirmar, então, que o meu interesse existe no sentido de que esta prática possa assinalar alguns elementos fundamentais que estão intrínsecos na invenção de uma cultura tipicamente contemporânea e sua potência de problematizar os tensionamentos mais urgentes de nossa sociedade: os embates étnicos e a segregação social e política no que isso esteja convergindo para um contexto de violência urbana generalizada.

¹⁷ Depoimento Micca, realizado em Reunião na ESEF/UFPel em 27/12/2000.

Observo um pouco deste processo, a partir de estudos que tematizaram a emergência desta cultura ao longo das décadas de 70 e 80. O hip-hop tem na música o seu grande expoente e propulsor. Vianna (1998) destaca que tanto o rap como o funk sofreram a mesma influência: a tradição afro-americana do *spirituals* e suas clivagens com outros ritmos como o toaste, o blues, o jazz, o gospel e o soul.

Ora, o próprio termo funk, que hoje designa um estilo bem característico de música e encontra a sua hegemonia no cenário carioca, é procedente da palavra *funky*, “(...) *que na virada da década de 60 para a de 70 passa de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de orgulho negro, (...) representava um estilo de ser, e dito isto, ressalta-se que tudo podia ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk*” (HERSCHMANN, 2000: 19).

O rap é contemporâneo do funk, pois surgiu na mesma época. Foi uma variação criada pelo DJ Kool-Herc e seu discípulo Grand Master Flash, implementando sobre uma base funk alguns efeitos sonoros. “*Dentre estas técnicas, eles introduziram os sound systems, mixadores scratch e os repentes eletrônicos, conhecidos como raps*” . (HERSCHMANN, 2000: 19). Rap (rythm and poetry) em inglês assume, então, diversos significados: de pancada seca à idéia de criticar duramente. Eis uma característica preponderante do rap que o movimento hip-hop assume como marca fundamental: denunciar as formas de violência sofridas pelas populações periféricas sejam elas raciais, sociais ou políticas.

Então, sobre a figura do rapper, constrói-se uma simbologia interessante: a de um mensageiro da verdade, uma voz que denuncia um estilo de vida marcado pela violência e o abandono.

*“(...) meu dom verdadeiro é ser um Mc. Eu pego um microfone,
sai da frente...porque a gente tenta lutar pelo direito de quem é oprimido,*

né? Da periferia a maioria é preto, né? E independente, tem branco pobre, tem preto pobre, a gente tenta mostrar o que acontece lá...”¹⁸

Quanto às suas músicas, cabe o papel de veículo dessas verdades, e são constituídas basicamente a partir de uma rima pesada, sobre uma base *sampleada* de outras músicas, nacionais e estrangeiras. Em função de sua proveniência, não faltam aqueles que as julgam meros estrangeirismos musicais contemporâneos. Esquecem-se esses, porém, de que aqui, ao entrar em sintonia com a onda do movimento, mediante um processo minucioso e trabalhoso de (re)invenção da técnica e dos próprios instrumentos, toda a musicalidade é refeita, é reinventada. As letras, em sua maioria, lembram hinos de resistência. Cantam e denunciam a violência, as condições de vida e o estado de exclusão das crianças e dos jovens das vilas e das favelas brasileiras. Por todo esse movimento, mais que uma importação cultural, não poderíamos considerá-lo como uma “pop antropofagia cultural?”

Bem, essa característica parece ir de encontro a algumas considerações de Certeau:

“Eu diria que, também as práticas cotidianas são, no fundo, antropofágicas, não ritualizadas, não visíveis, e que obrigam a que se perceba que o essencial não é aquilo que o praticante come, atravessa ou vê, mas sim o que lê faz daquilo que come, vê ou atravessa. Ou seja, a questão essencial é aquilo que ele fabrica”.(Certeau 1985:6)

Em cena no contexto cultural dos últimos 30 anos, a dança de rua é uma das estéticas do hip-hop que portam a marca revolucionária da potência. Estas estéticas corporais surgem no fim da década de 60, (en)cenando, nas calçadas do Bronx, críticas à guerra do Vietnã. Cabe destacar que os passos mais tradicionais

¹⁸ Depoimento do Rapper Fábio do grupo Estilo Pesado, realizado nas dependências da ESEF/UFPel em 22/05/2002.

lembram os feridos mutilados pela guerra ou algum outro elemento do contexto das batalhas. Como exemplo cito o “*giro de cabeça*”, que faz alusão aos helicópteros, amplamente utilizados pelo exército americano nas ações de guerra. No Brasil, a dança de rua consolida-se entre as décadas de 70 e 80, e tem o caos cosmopolita paulistano como seu grande reduto.

Os b-boys, como são chamados seus praticantes, além de dançar e deslizar com sua vestimenta “apropriada” sobre as calçadas, as praças e as ruas, com sua arte performática, apossam-se de técnicas, gestos, elementos das coreografias de outras práticas corporais, como a capoeira, as lutas, a ginástica e as práticas circenses. Copiando ou inventando movimentos e coreografias, os b-boys treinam exaustivamente para conseguir ajustar os detalhes técnicos dos movimentos ao ritmo veloz e intenso das letras musicais. Resta saber quais as relações que estes jovens possuem com a técnica na sujeição de seus corpos? Como aprendem, em que espaços, e sob quais condições?

O grafite, a dança de rua e o rap (elementos do hip-hop) constituem maneiras de fazer e agir de uma parcela estigmatizada pela bandeira da contracultura na sociedade. Sujeitos do habitat cosmopolita, eles são atravessados cotidianamente pelos fluxos do mercado consumidor e da vigilância institucional, mas nem por isso são “*carentes*” de criação, de inventividade e de ousadia. Demarcam sua condição de autoria no cenário polifônico da cidade, por meio de práticas que insurgem sub-repticiamente contra a ordem imposta que os formatam sobre o “*público nome de consumidores*” (CERTEAU, 1996:95)

Essa prática cotidiana, que envolve a utilização dos espaços da cidade, denota uma importante (re)significação das estéticas impostas em outras de cunho astucioso, invisível, pois se escondem na maneira de usar estéticas híbridas, frações da cultura urbana de nossa época, como é o caso do grafite metropolitano, que é capaz de colorir e colocar leveza nos traços arquitetônicos mais rígidos. Encarado como pichação por alguns, ressignifica a repressão imposta ao hip-hop tatuando a paisagem urbana com seus anseios mundanos, tornando-se uma forma de arte, de arte denúncia. Ao contrário do que muitos

imaginam, a prática do grafite não é exclusividade do movimento hip-hop nem de nossa época. Burke (1995), por exemplo, destaca que, na Itália do século XVI, “(...) os grafites políticos eram tão comuns nas grandes cidades (e tão freqüentemente registrados em periódicos e crônicas) que se poderia, virtualmente, basear uma história política dessas cidades nessa fonte” (BURKE, :200). O grafite, desta maneira, incorpora-se ao movimento hip-hop semelhantemente aos outros elementos.

“Assim como o rap, o grafite surgiu na Jamaica, mas só fez parte de um movimento social em meados da década de 70, com o hip-hop, nos Estados Unidos. A arte de grafitar foi a forma que a rapaziada que tinha um talento com o spray encontrou para mostrar o seu dom, já que não tinham acesso às galerias de arte. As gangues de Nova York também usavam o grafite para a demarcação de território”¹⁹

Além de ser um modo de vida de uma parte dos jovens urbanos, o hip-hop traz consigo alto teor de preocupação social; é um movimento engajado. Engajado, astucioso, inventivo e aberto aos múltiplos devires urbanos, o hip-hop é também efervescência, cultura e “*intensidade*”, este último tratado como conceito filosófico presente no pensamento de autores contemporâneos, pós-estruturalistas, como Michel Foucault e Gilles Deleuze, o qual pode ser lido como tentativa de pensar o novo, o fora, o ainda não pensado ou, como diz Deleuze, é a origem do pensamento. A sua proliferação e a legitimação cultural que vem conquistando, atestam sua condição de prática cultural emergente, de experiência do tempo presente. Ele é produto e produtor do “*pluralismo sociocultural contemporâneo*” (VELHO, 1995: 233) que caracteriza nosso tempo, nossas vidas e nossas cidades, todas mais ou menos polifônicas.

¹⁹ Trecho do Zine “Batida de Rua” produzido pelo Rapper Gagui, 2002.

3 – Remontando o Significado da Cultura Hip-Hop

Durante o processo de aproximação do pesquisador, novos saberes vão sendo incorporados e uma rede de novos termos e diferentes significados vão se desvelando, constituindo um vocabulário próprio com a marca da diferenciação. Um ramo da lingüística dedica-se exclusivamente a estas práticas de enunciação, que não tem a competência do ato de falar (e suas táticas enunciativas) como objeto de estudo, mas sim, a “*performance*”, a forma de construir frases próprias, a partir de uma sintaxe dada, a da língua, instituição totalitária e totalizante. Neste sentido, acredito que Certeau (1996) apresente uma salutar reflexão que envolve a produção cultural da população ordinária, ou o que muitas vezes se acostumou chamar *de maioria consumidora*.

Influenciado por este estudo, fui desvendando um novo campo semântico que se apresentava aos meus olhos, como um cenário complexo, possuindo como *agenciador* o movimento hip-hop, uma cultura transnacional globalizada, e a produção que os jovens integrantes dos grupos “*Piratas de Rua*” e “*Consciência Negra*” faziam delas, constituindo um acontecimento singular, com o seu fraseado característico, sua “poética”²⁰.

No decorrer desta pesquisa, fui passando de um estranhamento inicial em que há uma opacidade que muitas vezes leva o pesquisador a nada ver, a uma familiaridade, tão perigosa quanto, pois não se reconhecem no outro as distâncias, fundamentais na construção das problemáticas. Entre estranhamentos e familiaridades, fui me territorializando num outro espaço que não o meu, universitário, branco, pequeno burguês, mas um lugar outro, da formação, de outros desejos, de outros caminhos.

Construir um glossário não é somente um exercício de tradução para outros leitores, uma ajuda para a exploração de outros campos semânticos, mas uma

²⁰ Termo utilizado por Michel de Certeau(1996), provém da palavra de etimologia grega “poiein”, que significa criar, inventar, gerar.

possibilidade ainda, de o autor exercitar esta importante ferramenta do estranhar com o outro e, assim reavaliar, o seu próprio caminho.

Procurei então construir este glossário de maneira temática, primeiro procurando tecer os significados de um vocabulário proveniente da cultura hip-hop. São caracterizações de estilos que o movimento hip-hop produz, formas de dançar, de cantar, de se vestir, além de identificar os protagonistas principais destas práticas, precursores, grupos famosos, referências nacionais e internacionais. Um outro conjunto de expressões se refere a lugares e momentos da pesquisa. Territórios visitados no espaço: ruas, bairros, festas, rádios e regionalismos criados a partir do hip-hop e pelos jovens atores deste estudo, que possibilitam aos leitores se familiarizarem (ou se territorializarem se assim preferem) com a pesquisa realizada.

3.1. - Termos da cultura Hip-Hop: um vocabulário crítico

100% Creew: Grupo de dança de rua precursor do hip-hop na cidade de São Paulo.

Afrika Bambaata: Cantor e produtor jamaicano e residente no bairro do Bronx, Nova York, é reconhecido mundialmente como um dos precursores do movimento hip-hop, criador da expressão que deu nome à prática cultural que chamamos hip-hop.

Bailes Black: Primeiras manifestações da cultura funky no Brasil na década de 80. Foi por meio das festas blacks que o hip-hop e o funk se disseminaram entre as juventudes urbanas.

B-Boying: É o estilo mais tradicional da dança de rua, conhecido também como dança de chão. Reconhecido pelos seus movimentos acrobáticos e de alto impacto o b-boying surgiu nas ruas do bronx em Nova York, conhecido Bairro composto em sua maioria por negros e migrantes de origem hispânica. O mito de criação dos movimentos está ligados à crítica que alguns dançarinos faziam à

guerra do Vietnã. Movimentos como o “Moinho” e o “Giro de Cabeça” representariam os helicópteros amplamente utilizados na campanha do Vietnã, em fins da década de 60. Os movimentos que compõem este estilo são o Top Rock, o Up Rock, o Foot Work e os Power Moves. O Freezy e o Boogaloo são movimentos presentes em vários estilos.

B-boys, B-Girls: Provêm do termo americano Break Boy ou Boogie Boy, dançarinos de breakdance, termo cunhado na origem do movimento. Com o tempo o termo se popularizou como b-boy, representativo dos praticantes da dança de Rua.

Black is Beautiful: Expressão que denota o orgulho de ser negro, ação política emergente na década de 70, emblema do movimento pelos direitos civis de negros norte americanos e que se tornou bandeira transnacional pelo fim do preconceito racial.

Blocks Parties: Palavra de origem americana que remete a um tipo de festa que acontecia nas ruas dos bairros de Nova York, originalmente organizadas pelos Dj’s Kool Herc e pelo músico Afrika Bambaata, e que influenciaram a constituição do hip-hop como o conhecemos hoje.

Dança de Rua: Uma das estéticas do hip-hop, compreendida por uma série de estilos de dançar, emergentes das ruas e que de maneira geral compõem um grande mosaico. Prefiro utilizar a nomenclatura dança de rua por ela estar mais condizente com a difusão deste fenômeno. Alguns autores trabalham na perspectiva do nome Break, mas seria por demais restrita, uma vez que nem os meios de comunicação, nem os próprios sujeitos da pesquisa interpelados optam por tal nomenclatura. Com essa definição, também podemos acompanhar os caminhos de uma determinada cultura sendo ressignificada no local e produzindo novos significados. Assim a dança de rua pôde ser difundida de maneira tão rápida, por meio de uma simbologia ligada à resistência sócio-política, e pôde também absorver características de lutas locais. Desta maneira a dança de rua brasileira tem muito de outras práticas de movimento local como a capoeira e a

característica do corpo regional brasileiro, mostrando a complexidade da produção cultural.

A título de sistematização reconhecemos alguns estilos consolidados da dança de rua como o popping, o ooking, b-boying.

Dj's. Disk Jockey, responsável pela seleção de músicas durante o evento de hip-hop. Pela maneira inovadora de lidar com os equipamentos de som (pick-ups, tecnicks e mixers) ressignifica uma maneira de utilizar os equipamentos de som, transformando-os num instrumento musical, característicos no hip-hop.

Flair: Ver power moves

Freestyle: Mais conhecido como estilo livre da dança de rua. Geralmente utilizados em rachas e batalhas, nos quais o dançarino b-boy se utiliza dos vários estilos (popping, lockin'g ou b-boying) para construir a sua performance, terminando a série sempre com um freeze. Na perspectiva dos sujeitos desta pesquisa o freestyle é utilizado como a referência para a construção de coreografias, já que o grupo Piratas de Rua tem priorizado festivais de dança, onde cada vez mais tem se disseminado a dança de rua como mais uma modalidade.

Freeze: Do inglês “congelar”, o freeze é um movimento final de uma seqüência de b-boying ou de Popping.

Foot Work: Movimento do estilo b-boying, criado no bairro do Bronx, Nova York, no qual o dançarino realiza um sapateado, geralmente em quatro apoios, ou com os joelhos flexionados. Geralmente antecede movimentos mais intensos de acrobacia.

Funk: Estilo musical proveniente de um movimento político de afirmação da cultura negra americana. Na década de 70, funky era um estilo de ser, e tudo poderia representar este estilo: uma roupa, um bairro da cidade, um corte de cabelos ou uma forma de tocar música, imortalizada como Funk.

Giro de Cabeça: Ver power moves.

Giro de Mão: Ver power moves.

Graffiti: Espécie de pintura mural de diversos estilos (letras, desenhos) que tem o cenário urbano como suporte da sua arte, pontes, muros, ruas, latões de lixo, trens do metrô. Os grafiteiros são os sujeitos desta prática e costumam se diferenciar dos pixadores.

Loops: Manobras dos Dj's no momento em que estão colocando as bases para os Rappers.

Lockin'g: Estilo criado a partir de um grupo de dança de rua de Fresno na Califórnia chamado "The Lockers". Os "The Lockers" influenciaram inúmeros artistas como Madona e Michael Jackson, inclusive fazendo parte de shows e vídeo Clipes. O lockin'g é caracterizado principalmente por uma intensa rotina de Braço.

Marcelinho da Back Spin: Integrante e fundador do tradicional grupo *Back Spin Creew*, Marcelinho é um dos pioneiros desta prática no Brasil e importante fonte sobre a origem e emergência do hip-hop, e mais especificamente da dança de rua²¹.

Mc. Mestre de Cerimônias, cantor de rap que organiza as festas de Hip-Hop.

Mixer: Aparelho ligado aos toca discos (Pick-up's) que possibilita a mixagem (mistura) do som. O equipamento básico de um dj são dois pick-up's ligadas a um mixer.

Moinho: Ver Power Moves.

Moonwalker: Movimento de Popping imortalizado pelo cantor Michael Jackson. O dançarino se movimenta para trás ou para os lados realizando uma onda com o corpo todo, deslizando os pés como se não houvesse atrito. Por isso o nome "Caminhando na Lua".

²¹ Para mais ver artigo rico em detalhes sobre a dança de rua na revista Rap Brasil, Ano 1, nº 4, de 2000

Mortal: Movimento da ginástica olímpica acrescentado às seqüências de Dança de Rua. Para mais ver, Power Moves.

MV-Bill: Rapper Carioca residente no complexo de Favelas da Maré, idealizador da ONG CUFA, Central Única das Favelas.

Nelson Triunfo: Ícone da dança de rua nacional, nascido em Triunfo, Pernambuco. Quando pequeno veio para Brasília, momento em que passa a dançar. Foi um dos fundadores do grupo *Funk & Cia* que encenava sua arte já no início da década de 80 na Praça da Sé, centro de São Paulo.

Pick-ups: Antigos toca-discos de vinil. O uso deste equipamento imortalizou o nome da marca de aparelhos Technicks, como um instrumento primordial aos Dj's de hip-hop.

Popping: Estilo de dança de rua que surgiu na Califórnia, conhecido também como Break. Neste estilo, o dançarino, o Popper, parece que possui as articulações endurecidas passando a idéia de que vai se “quebrar”. Existem diversas maneiras de se dançar um Popping, mas as mais conhecidas são os wave, robot, heigh touch e ticket e moonwalker.

Posse: Centro cultural onde praticantes do hip-hop organizam intervenções culturais e políticas. As posses costumam reunir representantes dos quatro elementos (rap, grafite, dança de rua e dj) para práticas de cidadania, educação e cultura.

Power Move: Movimentos acrobáticos pertencentes ao estilo b-boying. Por apresentarem grande dificuldade de execução e exigência de força e flexibilidade, são muito valorizados entre os b-boys. Alguns movimentos dos power moves são: giro de cabeça, giro de mão, moinho de vento, flair, mortal e o boogaloo ou back spin.

Racionais MC's: Renomado Grupo de rap, proveniente da zona leste de São Paulo.

Rap: Abreviação de uma expressão norte americana, “rhythm and poetry”. Ritmo e poesia seria a tradução de uma maneira de rimar e produzir um novo estilo de cantar o funk na década de 70.

Rapper: Mesmo que Mc, cantor de rap.

Robot: Movimento do estilo popping, no qual o b-boy simula um robô, como se as suas articulações fossem metálicas e sem amplitude de movimento.

Rotina de Braço: Base de movimento do estilo lockin’g de dança de rua, composto de movimentos nas quais o b-boy realiza em seqüência rotações de braço e de punho enquanto vai dando pequeno passos e vai apontando com os dedos. Para mais ver, lockin’g.

Sampler: Aparelho eletrônico utilizado para gravar digitalmente sons de outras músicas e construir novas bases onde os rappers cantam. Ele pode ser tocado a partir de teclados, bateria eletrônica ou pelo computador.

Scratches: Movimento de “vai e vem” realizado pelo dj sobre uma pick up, arranhando o disco e produzindo um som característico das músicas rap.

Slice: Passo deslizado utilizado em coreografias de Freestyle.

Soul: Música norte-americana, produzida por negros e que surgiu da clivagem de dois outros ritmos: o blues e o gospel.

Street Dance: O Street Dance é uma forma de dança de rua que foi levada para as academias e adaptada para que pudesse atender parcelas da população interessadas nos movimentos, mas não tem uma identificação com o caldo cultural de onde os estilos de dança de rua provêm. O Street Dance tem como grande influência movimentos do lockin’g e do popping. Os movimentos de b-boying por necessitarem de grande força e flexibilidade não possuem muita aceitação entre o público das academias.

Tecnicks: Marca de equipamento que reproduz som de discos de vinil, toca-discos.

Top Rock: Movimento do estilo b-boying, parecido com o foot work, mas em que o dançarino realiza os saltitos de pé. Antecede movimentos mais radicais ou uma passagem para o solo.

Thug Luv, Gangsta: Estilo de cantar rap, onde o Mc canta as proezas de marginais dos Bairros da Periferia. O gangsta rap foi muito difundido na década de 90 e tinha como grandes ícones os rappers *2Pac Amaru*, *Dr. Dre*, *Noutorius Big* entre outras vítimas da rotina de agressões e assassinatos das Gangs norte-americanas. O gangsta rap influenciou vários grupos no Brasil, mas localmente, os Mc's preocuparam-se mais em desenvolver uma visão crítica do cotidiano nas periferias. Os Racionais Mc's, MV-Bill, Ndee Naldinho e Gog são exemplos de grupos com influência do gangsta.

Wave: Do inglês “onda”, constitui-se como um dos movimentos do popping. O dançarino vai criando ondas com o próprio corpo em diferentes direções.

Wogueing: Espécie de dança de rua, criada a partir de grupos freqüentadores do cais de Greenwich Village em Nova York. Possuindo a mesma dinâmica dos outros estilos da dança de rua, o wogueing é dançado por homossexuais e transformistas, numa performance que mistura movimentos de break, gestos representados em hieróglifos egípcios e finalizando em poses da famosa revista de moda VOGUE. As disputas no wogueing são sempre por hegemonia de poder representando categorias como “garotas de subúrbio”, “executivo de verdade”, “alta moda parisiense”, “corpo sensual” ou mesmo “machão competindo como boneca”. As performances do wogueing podem ser acompanhadas em algumas produções cinematográficas como nos documentários “*Paris is Burning*”, de Jennie Livingstone; “*Tongues Untied*” de Martin Higgs ou no Filme “Wogue”²² da Madona.

²² Para mais, ver GATTI & BECQUER, Elementos do Vogue. Revista Imagens. Campinas: Unicamp. n 5, 1995, p. 40 – 46.

3.2. - Termos referentes à cidade de Pelotas

Abriguinho: Instituição ligada à Secretaria Municipal de Direitos Humanos, que atende criança em situação de risco ou que presta medidas sócioeducativas às que estão em liberdade assistida.

Areal: Um dos bairros mais populosos da cidade de Pelotas.

ASEMAS: Projeto de assistência e educação, destinado a meninos em “situação de risco de rua”, realizado pela secretaria municipal de direitos humanos, da Prefeitura Municipal de Pelotas.

B-52. Casa noturna da Cidade de Pelotas que priorizava os ritmos black na sua programação e por isso era ponto de encontro de b-boys e simpatizantes na cidade de Pelotas.

Bonja: Bairro da periferia de Pelotas

CDD: Centro de Desenvolvimento Dunas. Espaço criado por iniciativa dos moradores do loteamento Dunas com assessoria técnica da Universidade Católica de Pelotas, da Escola Superior de Educação Física/UFPel e da Ong Amiz. O CDD é composto por um centro cultural e um Banco Popular.

Cia da Dança: Academia da cidade de Pelotas.

Coisa: Sinônimo de cigarro de Maconha, baseado.

Coleginho: Nome popular do Colégio Estadual Nossa Senhora do Navegante, localizado no Bairro Navegantes II.

Dunas: Loteamento situado nas proximidades do Bairro Areal. Espaço reconhecido como deficitário de equipamentos urbanos básicos como asfalto, estação de captação de esgoto e águas pluviais.

Escola Aberta Dom João Braga: Projeto de educação não-formal, financiado pelo Governo do Estado em parceria com a Unesco, realizada na Escola Técnica Estadual Dom João Braga.

Ginásio do Areal: Colégio Estadual de Ensino Fundamental de 2º ciclo, localizado no Bairro Areal.

Mandinho: Criança pequena, na faixa de 5 a 10 anos.

Navegantes: Bairro da periferia de Pelotas, situado às margens do canal São Gonçalo. Um canal que liga o Arroio Pelotas, importante rio da região, à Lagoa dos Patos.

Pedágio: Estratégia utilizada pelos sujeitos da pesquisa para arrecadar fundos para viagens ou compra de materiais. O pedágio consiste na realização de pequenas performances nas esquinas movimentadas no centro da cidade, interpelando motoristas que queiram ajudar na causa.

Roda, Rodão, Batalha: Espécie de competição entre b-boys, que pode se realizar em diversos espaços, festas, na rua ou em eventos especialmente organizados para este fim. Os b-boys numa batalha se enfrentam um a um, desenvolvendo os diversos estilos da dança de rua.

Secult: Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas, órgão público encarregado do fomento e criação de políticas públicas no campo da cultura.

Simões Lopes: Bairro de periferia de pelotas, que recebeu o nome do famoso romancista e poeta Simões Lopes Neto, natural da cidade.

Theatro 7 de Abril: Suntuoso prédio da cidade de Pelotas, foi o primeiro teatro do estado do Rio Grande do Sul, construído ainda no século XIX. Está hoje sob administração da Secretaria de Cultura do Município. Realiza um grande número de atividades culturais como mostras musicais, teatrais e espetáculos de dança, a preços populares.

Dom João Braga: Escola Técnica Estadual Dom João Braga, localizada no centro da cidade de Pelotas.

4- A visualidade na pesquisa com jovens Urbanos



Fotografias Élio Stolz

No lento processo de constituição da problemática da pesquisa, a questão da imagem atravessou este caminho de diferentes maneiras. Esta presença constante, em momentos sempre inusitados, não esperados, intuitivos, parece ser um elemento indiciário para uma discussão mais aprofundada sobre o uso dos recursos imagéticos no estudo das práticas juvenis do hip-hop.

Ressalto que nesta empreitada utilizei-me de diversas formas imagéticas. São vídeos e fotografias pertencentes ao arquivo do “Projeto cartografando o corpo das ruas: estéticas do hip-hop”. O grupo, constituído de maneira interdisciplinar, possuía alunos e professores dos cursos de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas (FACOS/UCPEL) e da Escola Superior de Educação Física (ESEF/UFPel). As imagens fotográficas documentam as diferentes atividades deste projeto durante os seus dois anos de funcionamento e são de autoria dos, na época, alunos da FACOS, Élio Stolz e Fabiana Faleiros, e do aluno da ESEF/UFPel, Carlos Diogo Niemeyer, retratam os diferentes fazeres do hip-hop em Pelotas.

Faria, ainda, mais uma distinção entre o material imagético que utilizo neste texto. Na pesquisa, opto por um imperativo estético, ao utilizar imagens de outros

fotógrafos, para a constituição deste texto. Ressalto aí uma questão importante. No processo de realização da fotografia, aquilo que é colocado à frente da objetiva é capturado por uma ação química entre nitrato de prata e luz, não havendo possibilidade de refutabilidade da fotografia, algo nomeado por Barthes (1999) de “Isso Foi”. Essa característica, de maneira alguma, representa uma verdade absoluta da fotografia. Ela faz parte de todo o ritual de fotógrafo: de seleção do que fotografar, das técnicas utilizadas, iluminação, perspectivismo, se foram fotos “posadas” ou “espontâneas” e mais uma infinidade de detalhes que possibilitam a emergência da fotografia.

Uma segunda fonte de imagens corresponde a um acervo videográfico realizado por mim em dois momentos primordiais. O primeiro conjunto de vídeos corresponde aos passeios etnográficos realizados com a intenção de mapear locais e práticas provenientes das ruas. Focalizam os fazeres formais e informais da população naquilo que podemos nomear de cotidiano do movimento da população ordinária (Certeau, 1996). Um segundo conjunto de vídeos referem-se exclusivamente às práticas do movimento hip-hop. Foram acompanhados dois eventos de rap, em decorrência da visita dos grupos de renome, Xis de São Paulo, e Da Guedes de Porto Alegre, além das reuniões, ensaios e oficinas ministradas pelos integrantes do hip-hop que se aproximaram das atividades do projeto.

4.1. - A prática de olhar: um histórico da investigação visual nas Ciências Humanas.

A prática do ver tem obtido uma certa prevalência como percepção principal entre as sensações. O ato de “olhar”, na história do pensamento ocidental, se configurou como um conceito instrumental para o processo de produção do conhecimento. É a atividade primeira quando se exploram novos mundos,

desafios experimentados pela sociedade que se formava entre o séculos XVI e XIX. Essa nova “experiência do olhar forjaria o significado do conceito de “visualidade”, investindo nele a potência da representação do próprio conhecimento (TACCA, 1999).

Foi a partir da emergência das Ciências Humanas, na virada dos séculos XVII e XVIII (Foucault, 2000), que o conceito de *visualidade* começou a ganhar seus contornos heurísticos, como o conhecemos contemporaneamente. O positivismo, corrente do pensamento que se formava neste mesmo momento histórico, foi o que mais se esforçou na constituição de um estatuto de cientificidade, adotando como prática privilegiada de abstração da realidade, a “observação” (o ver), à maneira dos métodos das ciências naturais.

Ressaltemos uma invenção particular que provocou grande ruptura nos métodos científicos dessa época, “a fotografia”. Criada no século XIX era baseada num duplo processo de produção da imagem: um sistema óptico de refração por espelhos que fornece uma certa postura na observação do real, associada a um processo químico de fixação da imagem por meio da reação entre a luminosidade e o nitrato de prata.

Se por um lado o enquadramento, um certo perspectivismo, ainda lembra muito a arte pictural, essa segunda *máquina de imagem* (Dubois, 1999), presente no processo de fixação da imagem no papel, exclui a mediação humana em detrimento de um processo químico. Eis a ruptura significativa colocada pela imagem fotográfica, fato que levou muitos cientistas a acreditarem que a fotografia podia representar a redenção do método científico baseado no racionalismo, abolindo qualquer perspectiva subjetiva. Pela imagem fotográfica estava garantida a apreensão do real imediato, salvaguardando as análises das eventuais armadilhas subjetivas da mente humana.

Nesta perspectiva, as fotografias foram amplamente utilizadas pelos antropólogos no início do século XX, como um registro material da presença do pesquisador no campo e como material de análise posterior à incursão, no qual a

fotografia era esquadrihada para que tudo o que pudesse ter escapado ao olhar atento do pesquisador se revelasse no momento da análise.

Mas as imagens sempre representaram um desafio ao estatuto cientificista. Afinal, se na escrita um caminho metodológico era possível e bem delineado, o mesmo percurso lógico não acompanhava a experiência com a imagem. São vários os caminhos trilhados na tentativa de domesticação desse saber que a fotografia engendrava no seio da produção de conhecimento para as ciências humanas. De certo, há necessidade de criar novos fazeres que superem o tradicional uso das imagens como registro ou ilustração.

Nos estudos históricos, com o advento da fotografia, foi possível encontrar os panoramas antigos, reinventando um certo olhar para o passado, dotando esse olhar de um certo estranhamento latente. Ana Maria Mauad (1997), analisando as possibilidades inauguradas pela iconografia na pesquisa histórica, ressalta esta postura interdisciplinar, intertextual nos estudos históricos, à maneira de um nomadismo na produção do conhecimento, uma vez que olhar para estes panoramas do passado suscita, também, uma postura sócio-antropológica de enxergar um tempo que não é mais o nosso, que não pertence mais ao nosso tempo nem à nossa geografia.

A semiologia, ciência também emergente do século XX, fundada a partir das análises do livro póstumo do lingüista suíço Ferdinand de Saussure (*Curso de Lingüística Geral*, 1915), foi quem mais se empenhou no desenvolvimento de um estatuto científico para leituras dos signos imagéticos. Esta tentativa, realizada pelos semiólogos, mais do que especificar tipos de imagem, convida-nos a pensar quais relações significantes compõem a experiência com a imagem. Entre a realidade e o suporte, seja ele qual for, repousa uma ambigüidade latente. Quando olhamos uma imagem ou lemos um texto, nada nos assegura que não nos perderemos no *imaginário* (Barthes, 2001) que engendramos nessa leitura. A imagem não explica, convida-nos a uma recriação.

Neste sentido, escolho como intercessores para um trilhar sobre as imagens, os escritos de Roland Barthes. Primeiro, por encontrar neste autor um

importante acúmulo na discussão da fotografia, realizando importantes considerações acerca desta forma imagética em particular e por uma certa postura antropológica engendrada pelo olhar Barthesiano ao que ele nomeou de *signos do presente*, ressaltando que a sociedade pode revelar-se a si própria pelos signos que emite. A obra *Mitologias*(1993) é um ótimo exemplo deste olhar Barthesiano sobre os diferentes mitos produzidos pela sociedade, desde as análises do caso *Domicini*, as reflexões sobre o *Tour de France*, as pioneiras análises sobre as *Massas Panzani*, que, sem sombra de dúvida, inauguram uma novo campo de estudos desenvolvido pela publicidade e propaganda.

4.2. - Roland Barthes e os sentidos na imagem Fotográfica

Roland Barthes, analisando as imagens fotográficas, trabalha na perspectiva de uma tríade significativa que envolve qualquer espectador na experiência do olhar fotográfico. Um primeiro sentido é nomeado de comunicacional, informativo mesmo, que toda fotografia possui. Apresentar ao espectador um certo real vivido sempre no passado, porém incontestável.

Neste terreno lúgubre, me surge de repente tal foto, ela me anima e eu a animo. (...)Portanto é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é nada animada (não acredito nas fotos vivas), mas ela me anima é o que toda aventura produz.” (Barthes, 2001:37)



Fotografia Elio Stolz

Vejamos um exemplo: o grupo *A Banca C.N.R. (Consciência Negra Rappers)* “posando” para a fotografia no loteamento Dunas. Eles estiveram lá, reconheço seus rostos. Davi, Gabriel e Fagundes, entre eles três crianças que não conheço, possíveis moradores, fãs, primos, vizinhos, não sei. A fotografia não me informa sobre isso.

Dedico mais alguns segundos a esta imagem e percebo que um outro sentido começa a me afetar, a me animar como espectador. Animação é justamente o nome dado por Barthes à aventura que algumas imagens proporcionam. O simbólico seria este segundo nível, ou uma segunda semiologia da imagem. Ela agrega sentido e possibilita o início de um caminho rumo às intenções do operador da câmara clara, o fotógrafo.

Não consigo parar de olhar o revólver na mão da criança. Me chama a atenção, afinal sou sensível à questão da violência urbana. Como educador conheço os dramas enfrentados por uma educação na periferia, o tráfico de drogas, a *Vida Bandida*, a sedução pelo crime (Zaluar, 2004). A fotografia desperta em mim o interesse antropológico. Mais do que os jogos e brincadeiras são as armas (e a violência) elementos de uma cultura infantil da periferia?

Porém, este segundo sentido mais jornalístico não me seduz por muito tempo, conheço os espaços da periferia, e conheço os traumas que as populações sofrem. O medo como um dispositivo de controle social, ou a proliferação de uma estética da violência, seriam problemáticas interessantes, mas não me deixo iludir pela indução de uma estética das imagens traumáticas²³.

Um outro sentido simbólico me atrai mais. Está presente, como um verniz na pose dos rappers, uma certa composição corporal, vestimenta, cenhos obscuros, punhos cerrados, dedos duelando com o revólver, expressões macabras. Nomearia este sentido que se revela, que compõe o cerne da fotografia (o eixo significativo procurado pelo fotógrafo), de *sentido dramático*.

A acepção da palavra “dramático” possibilita alguns significados, entre eles, o de representação teatral, personagens marcados por diálogos e independentes de narrador²⁴. Parece uma analogia fiel. Vamos acompanhar, em primeiro plano, os integrantes do Grupo A Banca C.N.R. apresentando o loteamento Dunas: Mc`s engajados, denunciando a condição de violência no seu território. Os punhos cerrados, expressão simbólica do movimento negro, a luta contra o preconceito racial vivenciado diariamente, cabelos bem trançados, adornos e adereços, o “*Black is Beautiful*” entoado nas músicas soul e o funk da década de 70, precursores do rap e do movimento hip-hop.

A esta segunda semiologia, simbólica e estratificada, Roland Barthes chamará de sentido *óbvio* da imagem, ou melhor, descrito pelo conceito de “*Studium*”.

²³ Fernão Pessoa Ramos nos apresenta uma interessante discussão sobre a imagem televisiva e a emergência de uma estética da violência por meio de imagens traumáticas. Cenas de violência e assassinatos difundidas pela cultura jornalística. Para mais, ver: Ramos, Fernão. Imagens Traumáticas e sensacionalismo. Revista Imagens n.2, agosto, 1994.

²⁴ Dramático, provém da etimologia grega “*dramatikós*”. *Narrativa através de ações e diálogos, ou às peças de Teatro em geral. (Dicionário eletrônico Huiass)*.

“O Studium é uma espécie de educação (saber, polidez), que me permite encontrar o operador, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certa forma ao contrário, segundo o meu querer de espectador” (BARTHES, 2001:48)



Fotografia Elio Stolz

O sentido dramático presente no hip-hop, mais uma vez é reafirmado pela “pose” do Mc (Mestre de Cerimônia) que organiza e dá o andamento dos espetáculos de hip-hop. No primeiro plano, sobre uma laje, os rappers do grupo A Banca C.N.R. Mano Gabriel parece abrir um show, aponta com os dedos. O gesto é de disparo, o alvo, as habitações da localidade.

Bem, é preciso analisar mais profundamente esta dimensão dramática que as fotografias trazem, ressaltando primeiramente as poses dos rappers. Características que podemos destacar e enumerar como categorias: primeiro, é a de máscara facial, cenhos embrutecidos, olhos reflexivos; segundo, a vestimenta e adereços, uma produção quase cenográfica realizada que compõem o visual hip-hop, bonés, tocas, cabelos bem trançados, correntes a mostra. Bem são indícios que chamam atenção. Para quem os rappers se preparam, se produzem? A quem apresentam estes personagens?

Existem várias formas discursivas criadas pelo hip-hop na tentativa da criação de uma crônica da realidade. O rap é uma delas. Quase posso escutar os versos entoados pelo grupo.

“Papo de irmão para irmão/ Esse é um toque certo/ Viva a vida na paz com seu caminho aberto/ Não caia em treta errada, não dê mancada/ não dê motivos pros manos te apagar numa quebrada/ Pisou na bola, Pum, morre, essa é a lei/ Alguém será o próximo, você, eu não sei/ Infelizmente as coisas aqui são assim/ Consciência Negra está no ar e vai até o fim/ Maldade é como papel, pego na mão e amasso/ a união vou contar com um abraço/ (Refrão) Sabedoria de rua/ Periferia sangrenta, cotidiano selvagem, vida violenta”²⁵

No cenário descrito, o loteamento Dunas, território “famoso” da periferia da cidade de Pelotas, é conhecido como um ambiente violento, carente de serviços e equipamentos urbanos básicos. *“Realmente o bairro deixa muito a desejar em desenvolvimento urbano, as ruas de terra batida e esburacadas, sem o menor sinal de saneamento básico como galerias de captação de esgoto e águas pluviais. As casas, na maioria muito simples, pequenos cômodos inacabados, mas já com aspecto de deterioração pelo tempo (o limo dos telhados enegrecidos, paredes em decrepitude, madeiras apodrecidas dão um tom acinzentado a todas as habitações)”²⁶*

Sobre o hip-hop, alguns trabalhos têm se debruçado sobre esta condição de denúncia, num cenário cada vez mais de abandono e à revelia de políticas públicas. Essa característica chamou a atenção de alguns pesquisadores que privilegiaram o hip-hop por esta postura contestatória, visualizando o nascimento de um movimento social urbano que garantiria aos seus “militantes” a conquista da

²⁵ Fragmento da letra da Música “Essa é a lei”, do Grupo a “Banca CNR”.

²⁶ Nota Diário de Campo, visita ao Bairro Dunas, dia 04 de fevereiro de 2005.

cidadania. (Andrade, 1996) e (Silva, 1998). Em outro recorte, o Hip-Hop é visto como um movimento social mas com conotações étnicas mais demarcadas, representando a luta da negritude e se colocando como um dos braços do movimento negro organizado (Felix, 2000).

Dedico maior simpatia a algumas análises que têm tratado do hip-hop como elemento de uma cultura transnacional, carregada dos símbolos da diáspora negra, mas também de outras lutas menores: dos migrantes, dos segregados urbanos, de uma gama de fazeres que se situam no limite das práticas consumistas. Em momento anterior lancei mão do conceito de *agenciamento Complexo* (Deleuze & Guattari, 1992) como uma importante ferramenta teórica, por acreditar que o hip-hop escapava às categorias usualmente utilizadas, como o de movimento social, étnico ou patriarcal, categorias demasiadamente identitárias. O hip-hop perde muito da sua potência quando é transformado numa identidade: o negro, o pobre, o macho. Não que em determinado momento não seja, mas digo que não só como agenciamento de corpos e discursos o hip-hop é territorialidade, onde multiplicidades se formam e se evanescem, renovando sua condição de luta.

Neste sentido, as caracterizações do hip-hop como um movimento de “*ação coletiva*” entre jovens me parecem mais interessantes. Possibilitam a apropriação de uma cultura transnacional por consumidores locais. Essas apropriações são demarcadas sempre pelo “uso” que fazem destes “produtos culturais”, portanto uma construção, uma “poética” (De Certeau, 1996). Singulares, “artísticas”, as práticas do hip-hop estão em conexão com novos espaços, valorizando o público e as relações coletivas de amizade, num momento onde a sociedade cada vez mais se volta para o individualismo e o privado.

4.3.- A Garagem Lang: Notas de uma pequena etnografia.



Imagens Daltro Rotta

Em destaque, as imagens de um evento organizado pelos Mc's de Pelotas. No palco, Mano Davi e Fagundes; do grupo A Banca C.N.R, embalam o público com sua rima enquanto o dj vai fazendo suas evoluções, “scratches” e “loops”, no “*tecnicos*” instalado defronte ao palco. O lugar escolhido para o evento é o antigo complexo de prédios das fábricas Lang, mais um dos espaços tombados pelo patrimônio histórico-cultural da cidade de Pelotas, mas esquecido na memória de seus antigos trabalhadores. O patrimônio histórico na forma de suntuosos prédios e monumentos, em grande parte num avançado estado de degenerescência, são os indícios claros de um passado de pujança econômica e cultural, que estendeu-se da metade do século XIX até o início do século XX.

A *Garagem Lang*, como é popularmente conhecida, tornou-se cenário propício para um evento de “gala” do hip-hop local, principalmente por uma ação

política de intervenção que a cultura hip-hop assume como uma característica transnacional: a apropriação dos espaços urbanos, tatuando sua autoria, demarcando, rasurando o tecido urbano por meio de uma “ocupação”. Mais do que metafóricos, os “*grafittis*” nas cidades são atos emblemáticos da ressignificação do espaço. Verdadeiras tatuagens no corpo metropolitano. Não existem espaços na cidade que não possam servir de suporte para esta estética artística: ruas, postes e viadutos, muros enegrecidos pelo tempo, fachadas de prédios ou casas.

O evento realizado em agosto de 2001, num dos dias mais frios do ano, receberia como estrela principal, o rapper paulistano Xis, que recém lançava um trabalho e emplacava um sucesso em âmbito nacional e que se tornou um bordão fácil no vocabulário dos jovens simpatizantes do hip-hop. Nessa época os elementos midiáticos ainda apostavam de maneira tímida no hip-hop como novo filão da indústria cultural nacional, mas o forte crescimento da influência do rap estadunidense nos meios de comunicação, dava o tom e alavancava o que se tornaria um bombardeio dos símbolos do hip-hop em diversas esferas midiáticas nos anos subseqüentes. Uma avalanche de outdoors, comerciais, programas televisivos, matérias de toda espécie, jornais, livros, revistas interessavam-se pela nova onda. O hip-hop tornou-se então assunto fácil em diferentes publicações, dos editoriais de moda aos periódicos acadêmicos.

Com este cenário, realizei uma pequena etnografia na tentativa de conhecer melhor a lógica de funcionamento do hip-hop na cidade. Munido de câmera filmadora e fotográfica enfrentei um duplo desafio: documentar um evento local singular que receberia um ícone nacional da cultura hip-hop, e por outro, armazenar com o máximo de detalhes a minha primeira experiência num show de rap, território ainda parcialmente desconhecido em sua simbologia e dinâmica.

Foi de uma maneira intuitiva e imprevisível que algumas questões começavam a me afetar, a gerar o que em antropologia costuma-se nomear por “*estranhamento*”. A primeira destas questões residiu no fato de, mesmo em se tratando de um evento local importante, de grande visibilidade _ afinal um artista

de renome nacional estava sendo anunciado _ nenhum tipo de cobertura foi realizado pelos diversos meios de comunicação de Pelotas (jornal, televisão, rádio). Os únicos registros do evento foram os captados por nossas câmeras, fotográfica e filmadora.

Uma segunda questão partiu de uma certa autonomia que os equipamentos técnicos de registro me proporcionaram durante o evento. A câmera em minhas mãos funcionou como uma espécie de credencial de pertencimento e me possibilitou um flunar irrestrito por todos os espaços do show: dos camarins improvisados onde os rappers se concentravam antes de entrar no palco, às várias rodas de break que se formavam na platéia, e até mesmo em cima do palco acompanhando de perto as performances dos grupos. Consegui imagens belíssimas considerando que o domínio do equipamento técnico é um terreno tão lúgubre quanto é a arte da pesquisa.

Duas questões convergiam a uma mesma problemática: De onde provinha o interesse destes jovens pelo registro? O que aquele encontro, mediado pelo nosso registro, significava para aqueles jovens? O que, no ato do registro, seduzia tanto a ponto de aproximar grupos tão diferentes: universidade e hip-hop, sob o signo da alteridade?

Num dos encontros que marcamos com os integrantes dos grupos para apresentar o material que havíamos produzido, nas fotografias, nas filmagens, pudemos perceber o quanto de interesse havia por parte daqueles jovens, que suas trajetórias fossem registradas, imortalizadas diante das câmeras. A parceria se esboçava então numa clara relação de troca: para o hip-hop nossa prática de pesquisa despertava um certo “status referendador” de suas produções, um símbolo de reconhecimento .

Fagundes: “Porque assim, os caras em São Paulo, mesmo Porto Alegre, que devem pensar que de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Só deve ter musica Gauchesca ... então é bom pra eles verem que tem um pouco da cultura, que está começando, mas tem. Vocês nos dão

um toque antes do que vão fazer com as nossas fotos então... é legal, pra nós, pra divulgação, né cara...

Davi: “Eu acho que a nossa história é aqui, tanto no Rio Grande do Sul como em Pelotas. Eu acho que o nosso Brasil é repleto de história e acho que a nossa história tem que ir longe do alcance... pras pessoas reconhecerem o que é uma cultura de verdade...”²⁷

A proximidade inaugurada possibilitava que a história desta prática urbana local, protagonizada por jovens provenientes da periferia pudesse ser contada por uma instituição de notório reconhecimento. Na cidade de Pelotas, as instituições de ensino público e particular constituem-se como os principais investidores, sustentando a economia de uma região órfã de um passado dominado pelos oligopólios do charque e do arroz.

Para o hip-hop, com um capital de conscientização política, que reconhece e se preocupa com os apelos mercantilistas que são disseminados pelas mídias de massa tradicionais (tvs, rádios e revistas), o fato de pertencer a uma instituição universitária e não à mídia de massa, parece que foi fundamental para uma certa “autorização”, abertura que nos possibilitava registrar suas trajetórias.

Gabriel: O trabalho que a gente desenvolve é mais de conscientização, entendeu? Passar uma informação que muitos não passam. Hoje em dia o hip-hop é a única forma musical que fala sobre a realidade que a gente vive, forma de não se alienar assistindo apenas a telinha da tv, futebol, coisas que só levam pra trás a inteligência do nosso povo. E não é que eu não goste de alguma novela ou de futebol. Mas olha só, primeiro eles põem o Jornal Nacional escancarando a situação do Brasil, e logo em seguida, pra acalmar as mina, eles

²⁷ Entrevista com o grupo Consciência Negra realizado nas dependências da Escola Superior de Educação Física, 26/07/2001

*colocam uma novelinha. Todo mundo esquece. Pros manos eles rolam um futebol, ninguém mais lembra de nada do que aconteceu, da rebelião que teve há pouco tempo, e tantas outras coisas, entendeu?*²⁸

Fica claro um certo receio dos rappers do grupo Consciência Negra em relação aos meios de comunicação de massa, como parte de uma postura alinhada aos discursos disseminados por referências ao hip-hop nacional, e na maioria das vezes difundidas em meios de comunicação alternativos, (internet, revistas especializadas).

Porém, mesmo fazendo duras críticas às estratégias de marketing da indústria cultural de baixa qualidade, como podemos observar num trecho da entrevista com Mano Brown, ícone do movimento nacional, o hip-hop não consegue se esquivar da fantasmagoria midiática, extremamente sedutora. O hip-hop não foi nem será o último movimento cultural a sucumbir ao mecanismo altamente minucioso de captura dos dispositivos de institucionalização regidos pelo capital

*“Acho que nós estamos começando a ganhar uma batalha pequena de uma guerra gigante. Quando você começa a sair fora do sistema que os caras colocaram, você, o controle remoto, tudo tá no domínio dos caras, da televisão, eles têm domínio sobre tudo, tudo que está acontecendo no mundo da música, tá ligado? Todos os estilos. Quando escapa um do controle, os caras viram a atenção pra aquele lado ali. É o que acontece ali. Se a gente voltar pros caras, é uma dissidência que perdeu ... aí não existe mais. Os Racionais não pode trair, tá ligado? Tem muita gente que conta com a nossa rebeldia.”*²⁹

²⁸ Entrevista com o grupo Consciência Negra, 26/07/2001.

²⁹ Depoimento do Rapper Mano Brown, do grupo de rap Paulistano Racionais Mc's para a revista Caros Amigos, edição especial sobre o movimento Hip-Hop, de 1998.

Este jogo astucioso e “perigoso” que o hip-hop cada vez mais parece estabelecer com a mídia, com o mercado e com a indústria cultural, mais do que uma opção é uma condição de sobrevivência que acompanha a maioria das práticas culturais que forjam a experiência, que são denominadas de *cultura urbana atual*. Sem desmerecer nem esquecer a intervenção da mídia, e de outras instituições, na tentativa de homogeneizar a cultura, pensando com Velho (1995), isto não é motivo suficiente para “*ceticismos culturais*” absolutos, tendo em vista que, “*por mais poderosos que sejam os mecanismos de mercado e a racionalidade particular que os acompanha, a complexidade dos processos culturais e a própria heterogeneidade da sociedade moderno-contemporânea produzirão combinações, sínteses e interpretações particulares*” (VELHO, 1995:232). Mais adiante, acrescenta: “*o estilo urbano e a modernidade são faces do mesmo fenômeno de complexificação e diferenciação da vida social, cujas as principais características são a não-linearidade e a grande autonomia de mundos e domínios específicos*” (VELHO, 1995: 232).

Neste sentido, a parceria com alguns integrantes do hip-hop da cidade de Pelotas tornava-se uma possibilidade privilegiada de acompanhar com maior proximidade os fenômenos de produção cultural vinculados por esta prática. Aproximava-me de questões urgentes sobre a produção cultural urbana: o sincretismo das práticas, os jogos da produção identitária, a violência exercida pelas demandas consumistas produzidas pelos meios de comunicação de massa, mas também a sua recriação, a produção de um modo singular de existir que se apresentava ao nosso olhar com a intensidade capaz de produzir em nós o estranhamento necessário para a visualização de novos “complexos de subjetivação” (DELEUZE, 1992).

5- Com a palavra os Manos

Durante o processo de investigação das práticas veiculadas pelo movimento hip-hop em Pelotas, especialmente os grupos que compõem o recorte empírico, o “*Piratas de Rua*” e “*A Banca C.N.R.*”, a oralidade foi uma das estratégias metodológicas principais, concomitante aos passeios etnográficos e registros imagéticos. Juntas constituíram os suportes de uma experiência protagonizada pelo seu autor.

Neste texto conto com fontes orais provenientes de dois tipos. Um primeiro grupo diz respeito aos depoimentos retirados dos arquivos do projeto de pesquisa e extensão, onde trabalhei durante dois anos no período da minha graduação. Foram realizados nas dependências da Escola Superior de Educação Física, e são datadas do momento inicial da pesquisa.

Os depoimentos desta época demarcam a aproximação do grupo de pesquisadores ao hip-hop. Como estratégia de entrevista, priorizamos os depoimentos em grupo, em que os jovens do hip-hop, e nós, pesquisadores realizávamos conversas organizadas a partir de um roteiro aberto. A prioridade era o acúmulo do maior número de informações sobre as práticas locais do movimento, já que a escolha do hip-hop como campo empírico se deu de maneira inesperada. Estudávamos diversas práticas de movimentos urbanos e o hip-hop foi o que cada vez mais demandava nossa atenção.

Realizando as entrevistas em grupo, conseguíamos diminuir um pouco da inibição por parte dos jovens frente ao espaço universitário e ao gravador. Destes encontros exploratórios da cultura hip-hop, sentimos a necessidade de oferecer uma contrapartida institucional. Numa das salas da Faculdade organizamos uma agenda de atividades, com reuniões periódicas que se transformaram no projeto de extensão chamado “Cartografando o corpo das ruas: estéticas do hip-hop”.

Essa frente extensionista organizou diversas atividades conjuntas, como oficinas de dança de rua, de grafitti nas escolas públicas municipais, encontros e

festivais, inaugurando um período de extrema proximidade. Foi por meio deste contato, que um segundo grupo de entrevistas foi pensado, selecionando como depoentes sujeitos líderes dos grupos “*A Banca C.N.R.*” e “*Piratas de Rua*”.

Realizei quatro depoimentos orais, centrando minha atenção na temática do hip-hop. Por meio de um roteiro semi estruturado, objectivei três eixos: os dados de identificação (sobre a vida dos depoentes), as memórias no hip-hop e as atividades em que estavam envolvidos naquele momento. As entrevistas desta vez foram realizadas em locais escolhidos pelos próprios depoentes, na tentativa de deixá-los mais à vontade com a técnica de gravação e conhecer melhor a rotina cotidiana desses jovens. Assim, para os quatro depoimentos realizados, diversos locais foram escolhidos, como uma academia de ginástica num bairro periférico, uma escola pública estadual, onde ensaios são realizados, uma rádio comunitária e na própria casa de um deles. O que ficou mais evidente foi que a maioria dos encontros foi agendada para espaços públicos, principalmente lugares onde realizavam atividades, escolas, rádios comunitárias, academias. Todas as entrevistas foram bastante longas e ricas em detalhes, fato que surpreendeu, já que havia encontrado dificuldades no primeiro bloco de entrevistas no início do projeto.

A partir deste segundo grupo de entrevistas, realizei um exercício experimental de construção narrativa. Os depoimentos foram transcritos e alguns temas principais foram selecionados: a apresentação dos sujeitos, as narrativas de emergência do hip-hop, a cena hip-hop em Pelotas e o dispositivo de formação. A intenção é trazer voz aos “manos”, atores e co-participantes da pesquisa.

Selecionei estes dois grupos como recorte empírico, por dois motivos principais: ambos estiveram, em algum momento, muito próximos aos projetos de que participei e ambos apresentam gêneses e trajetórias interessantes, que partem de uma atividade de socialização e lazer de jovens e acabam por se constituir numa alternativa de subsistência para alguns deles, sendo considerado como uma forma trabalho.

5.1 - A Banca C.N.R. (Consciência Negra Rappers)

O grupo de rap A Banca “C.N.R.”, antigo Consciência Negra, é proveniente do Loteamento Dunas, e começou com a união de amigos que se encontravam para dançar numa festa de bairro.

Fagundes: É, o grupo começou comigo e mais 6 ou 7. Nesta época não tinha música, apenas nos reuníamos pra ir no Sul América, um barzinho que tinha lá no Areal, aí passou um tempo, o rap foi crescendo e começamos a conhecer mais grupos de rap e vimos que o hip-hop não era só a dança³⁰.

Assumindo muitas configurações, e alternando alguns de seus integrantes, o “C.N.R.”, é hoje formado pelos rappers Fagundes, Davi e Gabriel, e se transformou num dos grupos mais ativos da cidade de Pelotas, representando a nova geração de rappers conhecida como Nova Escola.

A história deste grupo está intimamente ligada aos projetos de extensão oferecidos pela Escola Superior de Educação Física da UFPel. Seus integrantes que hoje são parceiros em diversos projetos, também já foram assistidos e têm a formação marcada pelo espaço institucional universitário. Então contar um pouco da trajetória destes jovens é contar também a trajetória das intervenções que a Universidade Federal de Pelotas tem realizado nas áreas de assistência social, geração de emprego e renda e formação de educadores sociais.

O Projeto Amizade configura-se como uma primeira intervenção da ESEF/UFPel, e surge como uma extensão universitária no ano de 1995. Tentava-se responder a uma dupla demanda. Primeiro, a uma necessidade legal que se

³⁰ Depoimento Consciência Negra, 04/10/1989.

colocava pela Carta Magna de 1988, de assistência a crianças e adolescentes como dever do Estado, segundo o artigo 227 que assim colocava:

“É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade, à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.”³¹

Segundo, atendendo ao insuportável cenário apresentado pela pesquisa *“A produção da violência na corporeidade de crianças e adolescentes de/e na rua na cidade de Pelotas”³²*, no qual uma das pesquisadoras, aluna da graduação em Educação Física, passou a freqüentar e mapear os locais de aglomeração de meninos e meninas de rua na cidade, primeiro passo para investigação das práticas corporais cotidianas experimentadas por estes meninos e meninas e construção de políticas públicas de assistência e reinserção desta parcela da juventude na cidade.

O Projeto Amizade propunha intervir nesse cenário, oferecendo um amplo leque de atividades nos campos pedagógico, psicológico, do lazer e da cultura, formação para o emprego e renda e integração familiar e comunitária. O projeto Amizade, como ação extensionista via Universidade, sempre enfrentou muitos problemas para custear suas intervenções, haja vista que editais para programas extensionistas, recebem ainda menos atenção do que os de pesquisa dos órgãos fomentadores públicos. Esse contexto influenciava uma transformação do Projeto para a adequação a uma lógica do social no Brasil e transformou-se em

³¹ Brasil. Constituição República Federativa do Brasil, 1988, art 227, capítulo VII, título VIII, p. 125.

³² Pesquisa realizada, a partir de questões colocadas pela disciplina de Ginástica IV e desenvolvida pela aluna Ana Maria Peraça Rocha da Esef/UFPel.

organização não-governamental, parceira da universidade, mas com mais autonomia para buscar recursos e financiamento. Por isso, em 2000, é criada a AMIZ Ong, com uma grande intervenção no Loteamento Dunas, onde ajudam a desenvolver propostas como o CDD, Centro de Desenvolvimento Dunas, local de desenvolvimento de práticas culturais e de Lazer, o Banco Dunas e a Incubadora Dunas, ações na área de formação e qualificação para o emprego e renda, de uma maneira auto-sustentável e solidária, utilizando os modelos do cooperativismo e da economia popular.

O grupo A Banca C.N.R, que no início do projeto Amizade teve alguns de seus integrantes como assistidos, desenvolve-se dentro da cultura hip-hop sob influência de grupos mais antigos, e passa de um grupo de adolescentes que se reunia para dançar em bailes e festas, a sujeitos que passam a intervir socialmente, escolhendo como veículo o rap, uma das práticas experimentadas nos tempos de Projeto Amizade.

Meu nome é Davi e tô agora com um monte de trabalho, com um monte de luta, porque a vida que eu passei inspirou. Estou trabalhando com grupos de rap que é uma cultura Hip-Hop, que é vindo das ruas, do movimento das pessoas que sofrem, que passam necessidade, que não têm recurso e que pedem forças à população e à sociedade, e que às vezes não dão.

Eu estou mais ou menos 8 meses no grupo, e essa nova experiência tem sido o seguinte: me tirou de vários caminhos, a droga mesmo, oh, era coisa que me tirava muito espaço, o que eu fazia já não era mais, então, acho que encontrei um caminho certo. A pessoa que me convidou sabia que eu tinha capacidade pra encarar um trabalho desse, que é algo que eu conheço desde novo, desde os 13 anos, conhecendo o Hip-Hop que é uma música afro-brasileira e que não incentiva a briga, não incentiva a droga. Incentiva sim tu gostar da música. Música é uma coisa muito boa, é uma expressão da gente desabafar o que a gente sente, muitas mágoas, coisas que a gente pode esquecer com a música...

Bem assim, porque viver na rua mesmo eu não vivi. Eu passei como um guri de rua, que tive em vários projetos e acabei aprendendo como a rua é. A gente passa por

muitas alegrias e muitas tristezas. Nem tudo é feliz na rua, a rua é pior inimigo da pessoa, pior inimigo nosso, acho que a gente tem que saber viver na rua...

Eu ia pra casa, o meu exemplo era esse porque eu sempre respeitei meu pai e minha mãe, acho que pra mim eu ia pra rua porque não tinha outra solução, muitas vezes era uma briga em casa, e eu era uma pessoa que me comportava bem em casa, tinha uma boa educação sabia o que tinha que fazer, mas só que os pais às vezes não dão carinho, não sabem dá carinho, sabe? Então faz a gente perde o caminho, mas se tu tens cabeça, tu vive, senão teu rumo é isso aí, vai pra droga, tu conheces coisas que nem imagina conhecer.

O “Amizade” foi uma parte super boa, aquele tempo da ESEF, depois eu consegui ter espaço, ganhei serviço que eu não tinha, e não consegui ficar mais perto do Projeto, mas acho que o Projeto Amizade é uma vida sabe, ele é uma planta que nasceu do nada, cresceu evoluiu e acho que não pode acabar, é a nossa planta onde nós se agarramos contando com essas pessoas que nos dão força, né, e agradecemos!

Hoje, além de uma produção artística intensa que lhes rendeu quatro discos, e um reconhecimento em âmbito estadual, o Grupo ainda participa como parceiro da Universidade Federal de Pelotas, coordenando o CDD (Centro de Desenvolvimento Dunas), e oferecendo oficinas de Hip-Hop na Escola Superior de Educação Física, no projeto Chibarro – Cultura Viva, projeto financiado pelo Ministério da Cultura, fechando um ciclo de reinserção social.

5.3. Piratas de Rua

Os “Piratas de Rua” são, hoje, um grupo semiprofissional de dança, que desenvolve uma modalidade emergente chamada “freestyle”, uma espécie de “dança de rua” coreografada, que tem muita entrada em academias. Mas nem sempre foi assim. No seu início, os pioneiros dançavam os estilos mais tradicionais da dança de rua como o b-boying, o popping e o loking, em espaços urbanos.

A aproximação entre os integrantes do grupo se deu por meio dos laços de amizade que possuíam, principalmente por freqüentarem espaços públicos comuns, seja nas ruas dos bairros e do centro, local de encontro das turmas, ou em campos de futebol, espaço privilegiado para o treinamento dos movimentos mais performáticos, e que necessitava de maior segurança e conforto.

Meu nome é Lasier Silva de Almeida, tenho 22 anos, moro no Areal. Não sou casado não, sou juntado há três anos e não tenho filhos. Na minha casa convivem quatro pessoas: minha irmã, minha prima e minha esposa. Sou gaúcho, mas minha mãe era casada com meu pai e morava em Pirituba, em São Paulo, por isso fiquei quase cinco anos morando lá. Foi quando comecei a dançar. Depois ela se separou, o meu irmão ficou com o meu pai lá e eu vim com a minha mãe pra cá. Em São Paulo comecei a aprender na escola com o pessoal da 100%. Tinha Hip-Hop no metrô da praça da República, mas lá eu não dançava, ia só pra ver. Gostava de ver o T-Face, o Foot Work Creew, o Nelson Triunfo, inclusive já tive aula com ele, pena que quando eu comecei a gostar do bagulho, estava encaixando deu uma confusão de família e tive que vir embora. Se ficasse lá daria um bom b-boy.(risos)

Bem, foi ruim ter de vir embora, afinal aqui ninguém sabia o nome dos movimentos. Eu pedia: “Me ensina tal movimento”. O cara falava “faz assim, assim e assim”. Pronto! Aí tinha que ir tentar, me matar (risos). Neste sentido era melhor em São Paulo do que aqui, as oficinas eram mais freqüentes e organizadas. Quando anunciavam que haveria oficina de b-boy todos colavam, faziam rachas e ninguém saía de mal com ninguém.

O tempo que eu ia dançar ali na ESEF, eu não sabia muita coisa, era um zero à esquerda mesmo, como na época em que comecei em São Paulo, só fazia o básico do B-boy. Movimentos como o Top Rock, o Foot Work, o Freezy e o Power Move eu não era muito encarnado. Por causa disso meio que passei a treinar mais capoeira, esqueci um pouco da dança de rua, do b-boy. Isso foi há uns dez anos atrás, mais ou menos, quando eu conheci os guris: o Jorginho, o Gugu, O Vovô, o Jarrão.

B-boying mesmo, voltei a treinar na rua com o Jorginho. Ele me ensinava o que eu não sabia, eu ensinava pra ele o que ele não sabia. Usávamos bastante o campo pra treinar “Flair” e “Mortal”, o resto não ligávamos muito, afinal, não tínhamos conhecimento.

Começamos a pegar um pouco da história numa apresentação de B-boys em Porto Alegre, com o “Batida de Rua”, grupo do Jacques. Conhece o Jacques? Pois então, vimos os loucos dançando e nos apavoramos. “Pô, ta louco, os caras sabem um monte de coisa”. Nisso tinha uma banquinha com várias revistas de B-boy. O Jorginho comprou uma e começamos a olhar. “Pô olha esse movimento, não sabia que existia, chama-se “Wave”. Não sabia que esse movimento (demonstra o movimento encenando uma onda com os braços) se chamava “Wave”, entendeu?. Devoramos a revista até o Zebra nos tomar (risos). Ele disse “Bah, deixa eu ver, vou ler e amanhã eu te devolvo. Até hoje... (risos). Nos tomou a revista e não sabíamos o que fazer, íamos a Castilhos todos os dias atrás da revista e nada, Tudo bem, pode deixar, já estava desencanado quando o Jorginho, que na época fazia um curso de eletricista por correspondência percebeu que no seu catálogo tinha uma revista muito parecida. Resolveu encomendar e por sorte veio a mesma revista. Agora cada um ficava com a sua! A nossa começamos a estudar, a descobrir o nome dos movimentos, a história da dança, a dele ele não deu bola.

A partir daí começamos a estudar, fazer curso. Acessava a Internet ali no centro ou na casa do Jorginho que já fuçava em computador e tinha montado um pra ele, e como já os conhecia, procurava materiais. Lembro do vídeo do “Marcelinho da Back Spin”, mostrava os movimentos: “Wave (demonstra o movimento) “Popping, o nome disso é Popping? “E eu nem sabia que existia este movimento!

Muitas vezes olhava na TV, e achava louco o que os caras faziam, pensava: “nossa que coisa idiota, parecem uns palhaços”. Mas o pior é que é para ser engraçado, o nome é “Loking” mas só fui descobrir na medida que buscava o conhecimento, que viajei pra fazer curso em Curitiba. Depois passei a corrigir todo mundo. Os guris falavam assim: “Dança um Blake aí? Eles falavam “Blake” ainda! Eu dizia não, isso não é Blake é Popping! Acredito que muitos sabem hoje os movimentos porque eu passei a corrigir todo mundo, fui insistente.

Hoje o que o eu tenho mais dançado é o Freestyle, inclusive no próximo festival quero me especializar mais. O Freestyle é uma mistura de todos os movimentos do “B-boying”, do “Popping”, do “Loking”, do “Raibon”, do “Crunper”, entendeu? Você sabe o que é “Raibon”? “Raibon” é um estilo americano de dança, estilo solto (demonstra). O “Crumper” é uma dança agressiva (demonstra). Você mistura todos estes movimentos e vai estar dançando “Freestyle”.

Fizemos um curso de Freestyle num festival em Curitiba, e ganhamos um DVD do professor, o Guiu, você sabe, aquele que fez umas coreografias do filme “You got served”. Então no DVD ele explica como se dança “Crunper”, que é uma dança bastante agressiva, como se dança Raibon, que é uma dança mais sensual que usa bastante “Wave”, como se dança “Up-rock”, uma simulação de briga entre os B-boys, ensina também como se dança “Popping”, aí ele mistura tudo e faz uma coreografia, passo a passo, e através da tv você aprende até a coordenação motora.

Bom, no início foi doloroso, porque demoramos a conseguir espaço. Porque você sabe, não é, não tenho nada contra cor, mas negro e pobre fazendo um troço que as pessoas não entendem que é uma forma de tu vê as coisas de outra maneira. A Dança é uma expressão! Não é porque eu ando de calça larga, boné virado pro lado, uma calça remangada que as pessoas podem dizer: “Pô esse aí é um baita Pé de Black”, quer dizer, “Um marginalzinho”. As pessoas julgam pela aparência!. Não sabem nada do que fazemos para ajudar as pessoas ali na vila, na periferia, representando a cidade nos festivais; que temos ido em São Paulo, no Paraná. Passam na rua, nos vêem fazendo pedágio arrecadando dinheiro para viagem, e às vezes até nos xingam!!! Já passamos muita coisa, meu amigo. Vocês podem pensar que somos desconfiados, pela nossa forma de agir, de fazer muita pergunta, mas pelo que passamos temos que desconfiar até da sombra, já estamos cansados de só tomar nos dedos...

Alguns espaços institucionais também são marcantes na trajetória destes jovens, como o grupo de “capoeira Lanceiros negros”, onde vários integrantes participaram e vivenciaram elementos da cultura afro, obtendo uma consciência política diferenciada. Ressalte-se também o espaço da Universidade Federal de Pelotas, onde aconteciam semanalmente oficinas de break, momento no qual havia um intercâmbio de b-boys de vários bairros da cidade, um local, digamos, neutro, onde as galeras se reuniam e não entravam em confronto, e onde muitas trocas foram esboçadas, inclusive a idéia da formação de um grupo de dança.

Os conhecimentos sobre a dança adquiridos na rua, no cotidiano dos espaços periféricos, qualificou estes jovens a um outro espaço diferencial, o circuito das academias de dança. Passam a fazer parte, tanto como “bailarinos”

das companhias locais, como professores e coreógrafos das turmas da modalidade de street dance.

Nome completo é Carlos Eduardo Motta, com dois t, Machado, mas sou conhecido vulgarmente como Gugu...(risos). Faço 20 anos agora no dia 15 de agosto e moro na rua 18, número 340, loteamento Dunas, Bairro Areal. Eu comecei a dançar quando eu era mandinho, meu tio Toninho, o mais novo dos meus tios trazia o som pra casa e nos ensinava aqueles passinhos básicos, que vários ainda fazem até hoje. Os meus primos todos dançam. O Michael é meu primo, tem outro, o Bicudo que, também dança. Todo mundo dança, parece até uma coisa de família, sabe? Eu só fui me acostumando. A diferença é que eu fui o único que foi com o pensamento de se profissionalizar, os outros não, ficaram só na curtidão. Eu via os guris fazendo “Giro de Mão” e na hora me interessei. Em casa tinha uns tapetes de pelego que eu usava pra treinar moinho, não preciso dizer que junto com o Jorginho e o Michael, detonamos vários! Neste passeio aqui, ao lado da cerca, existe um campinho onde nos esfolávamos treinando. Quando se é mais novo tu não dá bola pra nada, fica completamente sem noção! 2001 foi o ano que eu comecei a dançar na academia. Lembro que o Jorginho, meu irmão, me convidou pra ir numa apresentação na Colina do Sol. Ele dançava na Cia da Dança e eles estavam precisando de outro guri que fizesse Moinho. Só que ele me convidou no dia da apresentação! A apresentação ia ser às 10:00 da manhã do Domingo. Às 8:00 ele me acorda e diz “Temos que ir numa apresentação!” Fui, mesmo sem conhecer ninguém. Eles me ensinaram o início da coreografia na hora e me indicavam o momento que eu ia entrar e o que fazer. Entrei em cena e fiquei um tempão dançando, já estava preocupado, afinal não tinha noção do tempo de sair...(risos). No meio do moinho eu consegui enxergar que eles estavam entrando e me apressei pra sair, foi um sufoco. Neste dia, o Uanderson me perguntou se eu me animaria a Dançar Street. A primeira coisa que eu perguntei foi: “Precisa pagar?” E ele “Não, é de graça, lá na Cia da Dança eles estão precisando de rapazes”. Foi muito bom o tempo da academia, eu nunca tinha dançado Street, fazia mais

*os movimentos do B-boying na rua, Moinho, Giro de Mão, Flair. Ainda na academia, fiz uma série de outros estilos, jazz, ballet, tango, além de viajar é claro.*³³

O Street Dance é um estilo de dança de rua que se institucionalizou, e passou a integrar, de uma maneira pasteurizada, os quadros de atividades das academias. Voltadas para um público urbano e elitizado, Street Dance condensa uma certa atitude da dança de rua, devidamente filtrada de seus componentes ideológicos de contestação e dos movimentos mais potentes e de difícil execução como os “Power Moves” e os “Freezes”.

Possivelmente o street dance tenha sido levado por “dançarinos de ruas” para dentro das academias, possibilitando a emergência de um novo campo de trabalho. Em relação ao grupo Piratas de Rua, as academias tiveram uma função importantíssima de formação e ruptura. Formação, por que grande parte de seus integrantes transitou nas academias, lugar de aprendizagem de novas técnicas, de diferentes estilos, experimentando, como bailarinos, o mundo da Dança. Dão aulas também para os alunos, desenvolvendo uma pedagogia própria para ensinar a Dança de Rua, num hibridismo metodológico entre as danças tradicionais baseadas na métrica e a espontaneidade do b-boying, do popping e do locking.

A ruptura acontece principalmente por essas características das academias, de incompletude, do não reconhecimento de elementos culturais dessa prática, que esses sujeitos trazem tatuados em seus corpos. Antes de ser uma dança, o break, o popping, o locking, é um estilo de ser, dotado de símbolos das periferias urbanas. Quando as academias pasteurizam a dança de rua, retiram a potência significativa, aquilo que lhe confere sentido, transformando um momento de intensidade em uma prática laboriosa e sem significado, onde se consegue a subsistência, mas não a satisfação pessoal.

³³ Depoimento de Gugu, integrante do Grupo Piratas de Rua, realizado na sua casa no bairro Dunas em 25/05/2005.

Apartados de sua potência, os Piratas de Rua rompem com um processo de institucionalização, reorganizando-se como um grupo semiprofissional de dança. Constroem uma interessante parceria com o Colégio Nossa Senhora dos Navegantes, escola estadual localizado num dos bairros mais populosos e precários do município, o loteamento Navegantes 2, onde são acolhidos, obtendo uma sala para os ensaios, além de ajuda infra-estrutural da diretora e da instituição escolar.

O processo de institucionalização é inevitável na vida contemporânea para que esta relação aconteça como parceria e os sujeitos possam ser reconhecidos como protagonistas de uma prática cultural. O encontro com a instituição escolar ofereceu aos dançarinos, além do desenvolvimento da sua arte, a possibilidade de intervenção social, quando passam a formar seus próprios quadros de dançarinos provindos da periferia. Agrega-se à figura do b-boy, dançarino das ruas, uma outra imagem, a de “educador social”, função reconhecida na sociedade, da qual se orgulham e fazem questão de ressaltar.

Desenvolvendo com total autonomia as características culturais da “dança de rua”, no espaço escolar eles fazem as coreografias, escolhem o figurino, decidem de qual festival irão participar, e recebem todo o reconhecimento e os prêmios comumente oferecidos. Em contrapartida, constroem uma atividade não-formal de educação corporal, ensinando diversas categorias de jovens no tempo contrário à escola formal. Uma parceria que vem colhendo bons frutos. O grupo que inicialmente possuía 7 integrantes, hoje tem mais de 50 dançarinos em três categorias, como mirins, infantis e adultos.

Meu nome é Uanderson Oliveira Faria, moro com a minha mãe e mais seis irmãos no Bairro Navegantes 2. Tenho 26 anos e sou o mais velho entre meus cinco irmãos.

Eu fazia capoeira, mas já gostava de dança. Quando eu era pequeno, eu imitava o Michael Jackson. Como havia entrado na fase da capoeira eu esqueci um pouco da Dança, mas logo cai nela de novo. Acho que eu tenho uma criatividade grande, porque mesmo sem saber, eu imaginava muita coisa.

Eu comecei a treinar break na rua, no campo, quando ia com o pessoal treinar b-boying. Como não gostava muito de treinar b-boying ficava treinando break. Às vezes nos juntávamos para ir numa outra zona, treinar com o pessoal da Castilhos, às vezes no Simões, às vezes os caras vinham aqui, na Bonja, no Areal. Rolava dança nas festas também, toda hora tinha “roda” no B-52, numas festas no Theatro Avenida, na Agremiação. Assim fui aprendendo e vendo que daqueles movimentos eu podia criar passos, fazer coreografias. A partir disto minha cabeça foi indo.

Comecei a dançar sério na academia que tinha um grupo de Dança, mas aí deu uns enredos, a dona não queria que usasse o nosso nome, queria que usasse o nome dela, aí não valia a pena porque na real eu fazia tudo. Eu vou dar todos os méritos pra ela de uma coisa que eu estou fazendo? Então eu vou sair e criar o meu grupo sozinho, porque eu já faço tudo sozinho, no máximo eu estava lá pra usar a sala. Sala é o de menos, a gente ensaia até na rua.

É foi aí que a gente conversou com a diretora do colégio. Na época o Paulinho ainda estudava aqui, aí foi fácil, ela aceitou numa boa. Pedimos pra fazer um projeto, fazer um grupo de dança. A princípio era sem compromisso, nada sério, só pra dançar mesmo, pra agitar as crianças, tem muitos aí que nem estudavam, mas gostavam de dançar, entendeu? Passavam por nós na rua e pediam pra dançar, e aí a gente veio na escola e pediu pra fazer um projeto. Com isso a gente conseguiu trazer a maioria que vivia na rua pra escola, porque a gente coloca pra eles que pra dançar tem que estar na escola.

Então ela forneceu o espaço, e quando o grupo vai viajar, pinta outras coisas, mas fora assim, a Escola, tem a ESEF, que já disse que quando quisermos usar o espaço lá, que não tem problema.

Mas quando é pra viajar, a gente tem que recorrer aos pedágios, e a galerinha aqui na escola faz festa. Patrocínio só de vez em quando, mas é uma ajudinha mínima. Uma vez colocamos matéria no Jornal pedindo patrocínio, aí apareceu, mas é muito raro. Só ano passado que a gente conseguiu patrocínio da Universidade Católica e da empresa de Ônibus Embaixador, pra ir pra Curitiba. A Embaixador ofereceu R\$ 1.500 e Católica R\$ 500.

A prefeitura nunca ajudou, mas através da escola, teve o vereador Nelson Harter. Ele ficou até como padrinho do Grupo. Ano passado ele ajudou o grupo a ir para Porto Alegre dando o ônibus. Também ajudou com uma parte pra ir a Curitiba, e agora está

*vendo o ônibus pra Santa Maria e Porto Alegre. A diretoria de ensino ajuda também pela escola. Então a escola dá um apoio grande, acolhe o grupo.*³⁴

Neste sentido, os maiores desafios ainda são a captação de recursos, que ocorre de maneira muito informal. Os entraves burocráticos não permitem que a escola destine verbas para o grupo, nem remuneração para os professores de dança, que em sua maioria são jovens e sem formação superior. As estratégias utilizadas consistem em organizar pedágios nas ruas do centro da cidade, ou festas onde a comunidade escolar é convocada a ajudar. Por vezes, doações são recebidas, mas são esporádicas e às vezes oportunistas, por parte de membros do poder público e da iniciativa privada.

O que se tem observado é uma precariedade de soluções via políticas públicas. Como o grupo “Piratas de Rua”, existem diversas outras organizações da sociedade civil com grande intervenção em bairros extremamente segregados sócio-culturalmente. As políticas públicas, quando superam o modelo da filantropia, não conseguem propor nada além do mero assistencialismo, não contribuindo para a potencialização desses mecanismos de transformação social criados pela própria comunidade.

³⁴ Depoimento realizado com Uanderson, conhecido como Vovô, nas dependências da Escola Estadual Nossa Senhora dos Navegantes, 07/06/2005.

5.4. O Hip-Hop (en)Cena



Nesta seqüência, imagens do grupo A Banca C.N.R. Consciência Negra Rappers. Ácima, Mano Davi, em fotografia no loteamento Dunas, bairro de periferia da cidade de Pelotas. Abaixo imagem ilustrando a capa do 2º cd do grupo, com projeto gráfico de Élio Stolz. Ao lado a apresentação na praça do Mercado Público de Pelotas, em evento de mobilização do sindicato de professores da Universidade Federal de Pelotas. Fotografias Élio Stolz e Fabiana Faleiros.



Nesta seqüência, acima Mano Fagundes posando em uma das oficinas do Projeto “Cartografando o Corpo das Ruas”, nas dependências da Escola Superior de Educação Física, 2002. Abaixo, os integrantes do grupo A Banca C.N.R., Fagundes e Davi, sendo entrevistados pelo programa Hip-Hop Sul da TVE – Rio Grande do Sul, a frente da Tenda Raízes/ Cidade do Hip-Hop, no V Fórum Social Mundial, Cidade de Porto Alegre, 2005. Fotografias Élio Stolz e Daltro Rotta.



Nesta sequência, momentos da coreografia apresentada pelo grupo de dança "Piratas de Rua", no Teatro 7 de abril na cidade de Pelotas, em comemoração às festividades do dia internacional da dança, 29/04/2005. Fotografias Daltro Rotta.



Nesta seqüência, acima, imagens das oficinas de Dança de Rua, oferecidas pelos integrantes do grupo “Piratas de Rua”, na Escola Superior de Educação Física/ UFPel. À esquerda criação de uma coreografia e à direita, jovem realizando um “giro de mão”, movimento de b-boying. Abaixo, Gugu, realizando performance de “loking”, numa “batalha” de B-boys, no V Fórum Social Mundial, 2005. Fotografias Daltro Rotta.

6 - O Dispositivo de Formação em Educação Não-Formal: profissionalização e reinserção social

Gostaria de trabalhar, neste capítulo, algumas formas para um conceito já anunciado no texto, mas que ainda não recebeu a atenção devida. De que falo quando lanço mão de uma figura conceitual como o *dispositivo de formação*? Que campo quero circunscrever, delimitar, analisar, que justifique a criação desta imagem-conceito?

Parto imediatamente de algumas discussões provindas de Deleuze & Guattari (1992) sobre a criação conceitual e o movimento de desterritorialização e reterritorialização de conceitos entre diversos campos de saber. Deleuze em parceria com Guattari empenhou-se profundamente em uma renovação de conceitos na filosofia. Existe uma clara mudança de perspectiva, a partir da qual a função da filosofia é deslocada de uma postura contemplativa/reflexiva para uma postura criativa. Para estes autores, a criação de conceito nada tem a ver com a *coisa em si ou sua essência*, mas com o acontecimento que se *efetua em um estado das coisas*, contrapondo-se desta forma às *idéias gerais* e aos *universalismos*.³⁵

Garcia (2005) circunscreve muito bem esta questão deleuziana, anunciando que a criação de conceito existe como uma necessidade, ou seja, *“existe uma problemática e dela advém a necessidade de criar, que é existencial, intrínseca à necessidade de se relacionar com o mundo, buscando entendê-lo, interpretá-lo”* (Garcia, 2005:20). Esta perspectiva que Deleuze engendra na filosofia é um convite ao pensamento, ao exercício do pensamento, que para ele funciona à maneira de um “roubo”. Gallo (2003) define bem este empenho:

³⁵ Para mais, ver Deleuze, G. & Guattari, F. O que é a Filosofia? 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

“Deleuze afirma que “roubar” é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar, ou de fazer como. A produção filosófica é necessariamente solitária, mas é uma solidão que propicia encontros; esses encontros de idéias, de escolas filosóficas, de filósofos, de acontecimentos é que proporcionam a matéria da produção conceitual (...) A produção depende de encontros, encontros são roubos e roubos são sempre criativos; roubar um conceito é produzir um conceito novo (Gallo, 2003: p.34).

O conceito de “dispositivo”, desta forma, é “roubado” da produção Foucaultiana, e chega a soar redundante ao ser associado à palavra formação, já que, por dispositivo, Foucault compreende um conjunto de práticas *discursivas e não discursivas*, como *instituições, arranjos arquitetônicos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, regulamentos morais, instituições e disposições filantrópicas*. Em suma, tanto o dito como o não dito, que estão intimamente interligados numa rede de poderes, e por isso formadores de subjetividades (Foucault, 1988).

O “dispositivo de formação” é pensado a partir da emergência de um certo “*devir*” hip-hop existente na subjetividade juvenil urbana, e que inaugura novas táticas e estratégias fundadoras de um corpo apto, equipado para o enfrentamento das demandas dos poderes subjetivantes contemporâneos. Foucault analisou essas redes de poderes a partir de dois conceitos que se inter-relacionam: o “*poder disciplinar*” e o “*biopoder*”³⁶. As subjetividades moderno-contemporâneas

³⁶ Dois conceitos centrais na obra do filósofo e pensador contemporâneo, Michel Foucault. Uma problematização sobre o poder disciplinar e suas implicações na constituição da subjetividade pode ser encontrada no seu livro “Vigiar e Punir: História de violência nas prisões”. Já os conceitos de Biopoder, esboçado em seus estudos a partir de 1978, demarcam uma transformação do seu eixo de estudo, levando alguns exegetas a caracterizarem este como início de um período conhecido como ético, em que o autor se debruça sobre os estudos da experiência da sexualidade entre os estóicos, gregos e padres latinos. Para mais, ver Foucault, M. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970 – 1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

emergiriam de dois espaços, um institucional, a vida familiar, as instituições de ensino, as igrejas, as corporações midiáticas, as prescrições estatais; e um discursivo, produtor de enunciados que o próprio Foucault nomeou de *regimes de verdades*.

Acompanhando dois grupos do movimento hip-hop da cidade de Pelotas/RS pude observar uma certa trajetória destes jovens que, ao entrarem em sintonia com a onda do movimento, de experimentá-lo, constroem para si novos significados de ser jovens, urbanos, artistas, em meio à imensidão de fluxos das cidades. Para alguns, o hip-hop representou mais um momento nas suas vidas mas, para outros, foi extremamente *decisivo, formador*. Parte dessa questão foi delimitada em momentos anteriores nesta dissertação, à maneira de uma *cartografia*³⁷, visitando espaços e discursos agenciadores desse corpo do hip-hop. Este compõe um primeiro estrato para a discussão deste conceito: o momento em que o Hip-Hop deixa de ser uma prática de lazer, de socialização, de experiência do tempo livre nas ruas e passa a significar algo a mais na vida desses jovens.

Um segundo estrato deste conceito, sobre o qual pretendo me debruçar neste capítulo, trata dos *mecanismos de reinserção*, que dado um certo cenário contemporâneo sobre a educação para a juventude, tem permitido que jovens militantes da cultura hip-hop sejam tratados como *educadores*, passando a integrar as frentes de projetos educacionais não-formais promovidos pelo terceiro setor e poder público. Questões importantes norteiam essa inserção e gostaria de discuti-las, pelo menos de maneira geral. Primeiro, traçar o que seria o panorama destas “novas” práticas que constantemente chamamos de educação não-formal. Quais seriam as singularidades desses “*educadores culturais*”, formados no

³⁷ Imagem conceitual proposta por Deleuze & Guattari como um certo estilo de se colocar diante ao conhecimento. A cartografia vem contrapor-se ao que os autores consideram fazer “decalque”, que se baseia nos modelos gerativos de caráter essencialista. Para mais ver DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

espaço urbano a partir do hip-hop e que assumem um compromisso educacional com as suas comunidades de destino?

6.1. As Juventudes nos cenários contemporâneos

Começaria por ressaltar os traços desta *imagem conceitual* que tenho esboçado, a partir de uma análise conjuntural da sociedade brasileira contemporânea, na qual cada vez mais agravam-se os cenários de inserção das parcelas mais jovens no mundo do trabalho. Realizar este exercício acadêmico requer uma série de precauções para que, ao produzir este discurso, não me esqueça que, ao lançar um olhar sobre uma problemática, contribuo para a construção de novos *regimes de verdades* (Foucault, 2000). Neste sentido, e ciente dos riscos que esta empreitada pode ocasionar, penso como Pais & Blass (2004), no intróito à obra *“Tribos Urbanas: produções artísticas e identidades”*:

“Contudo, pode ocorrer que as etiquetas com que alguns jovens são demonizados sejam por eles apropriadas enquanto emblemas de identidade. Os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se pensa, os mitos que sobre eles se criam”. Esses mitos não refletem a realidade, embora ajudem a criar. O importante é não nos deixarmos contagiar por equívocos conceituais que confundem a realidade com as representações que delas surgem. É que as palavras nos tribalizam. Há um poder mágico nas palavras, uma vez que representam coisas. O modo como este poder opera parece razoavelmente óbvio, manifestando-se na construção de um mundo feito de palavras, qualificativos, etiquetas. Uma vez que uma coisa é concebida numa palavra, algo surge que transcende ambas. Esse algo é o conceito, embora também o tenhamos de expressar por palavras. (Pais & Blass, 2004:13)

Partindo desta análise, e acrescentando dados sobre a dificuldade de inserção na vida produtiva, a escalada da violência e o grande número de jovens que cada vez mais engrossam as colunas do narcotráfico e do crime organizado no Brasil, como poderíamos pensar esta problemática, sem recorrer a um certo maniqueísmo histórico, que caracteriza as juventudes sempre como desviantes, ou marginais, legado herdado da tradição acadêmica influenciada pela sociologia da Escola de Chicago dos anos 20 e 30 do século passado?

Park (2005), ressaltando números do economista Pochmann (2002) em sua pesquisa sobre “Violência e Imigração Internacional na Juventude”, introduz a problemática anunciando que, “entre os anos de 1991 e 2000, 49 mil jovens de 15 a 24 anos deixaram o país”. Ainda como ilustração desta prática de emigração da juventude brasileira, a jornalista Tânia Fusco apresenta um relato sobre a situação dos brasileiros na Bélgica.

“Só na Bélgica há 10 mil brasileiros legais, mais o dobro de ilegais. A maioria tem menos de 30 anos. Trabalham na Construção civil (...) sob o chicote de nada doces patrões portugueses. Mas dão conta do recado. Enfrentam a crueza de ser imigrantes, pobres e iletrados em terra rica, a tal mão de obra barata. Pouco direito e muito esforço. Não reclamam, à brasileira, resmungam rindo das desditas. Acima de tudo, têm mais aqui do que teriam aí _ no Brasil que amam, mas deixaram, talvez para nunca mais voltar”.³⁸

Para a juventude que permanece, a questão colocada é a da dificuldade de colocação nos postos de trabalho. A reestruturação produtiva por que a indústria passou recentemente, adotando novos modelos de produção mais “enxutos”, geraram desdobramentos consideráveis na estrutura e organização da força de trabalho. Martins (1997) aponta como consequência da reestruturação produtiva, o

³⁸ Texto extraído do Blog do Jornalista Noblat. Para mais ver FUSCO, Tânia. Os meninos do Brasil. <acessado em 07/01/2006> disponível em <http://noblat1.estadao.com.br/noblat>.

aumento da produção e da produtividade, em parte alavancada por uma revolução tecnológica, concomitante à diminuição de postos de trabalho com carteira assinada. As empresas adotam a política de terceirização de cada vez mais espaços da produção, contribuindo para a precarização da força de trabalho.

“Hoje estou dando aula de dança no Ginásio do Areal, por isso considero como um trabalho, mas não tem carteira assinada nem nada. Viver de dança? Eu sei que dança não dá dinheiro, por isso tem uma coisa que eu já botei na cabeça: eu vou fazer uma faculdade, e quero aproveitar ainda que sou novo, porque daqui a pouco a idade vai e fica tudo mais difícil.”³⁹

Neste cenário, os maiores prejudicados são os mais jovens, que por uma maior exigência de formação especializada e pelo aumento da concorrência por postos de trabalho, cada vez mais escassos, vêem suas expectativas de colocação profissional regular mais distantes, restando-lhes somente postos informais de trabalho, na maioria das vezes temporários, e com baixíssima remuneração.

De forma concomitante podemos observar uma escalada da violência, e, mais uma vez, as mais expostas são as parcelas da juventude integrantes das classes populares. *“Entre 1991 e 1999, 112 mil jovens, na faixa etária de 15 a 24 foram assassinados em nosso país. Os números são claros: na década de 80, 25,6% dos assassinados pertenciam às populações jovens, subindo para 51,4% na década de 90 e para 54,5% em 2002”* (Park, 2005, apud Pochmann, 2005).

Essa tendência é problematizada por outros pesquisadores. Zaluar (2003) que tem uma grande produção sobre a temática da violência e das juventudes, também observa que as práticas criminais violentas, como assaltos e homicídios,

³⁹ Depoimento de Gugu, integrante do Grupo Piratas de Rua, realizado na sua casa no bairro Dunas em 25/05/2005.

sofrem grandes e vertiginosas mudanças a partir da década de 60. Antes disso, a maioria dos casos estava ligada aos *“crimes de sangue ou às vinganças privadas, cometidas por conhecidos em espaços privados”* (Zaluar, 2003:24). Diferentemente do que se pode observar hoje, com o aumento exorbitante de crimes cometidos por pessoas desconhecidas em espaços públicos.

A prática de violência, comum entre as parcelas da juventude, conta com duas formas recorrentes de socialização no Brasil, as *galeras* e as *quadrilhas*, que podem ser encontradas em praticamente todos os médios e grandes centros urbanos, às vezes com nomenclaturas diferentes, ou em intensidades menores, mas respeitando um mesmo modo organizacional e operacional. Zaluar (2003) assim define esta condição de similitude:

“Ora, os processos culturais estão cheios de casos de imitação, também chamados de difusão cultural, que nunca, entretanto, chegam a reproduzir exatamente a versão original. As galères francesas, as galeras cariocas, as quadrilhas brasileiras podem ser interpretadas como criações locais das gangues enquanto organizações vicinais de juventude, recriações que ressaltam alguns elementos e apagam outros, incorporando ainda terceiros que inexistem nas gangues”. (Zaluar, 2003:50).

Para entender um pouco melhor esta dinâmica juvenil da violência, farei a distinção dessas agremiações juvenis. As quadrilhas basicamente são formadas por um número reduzido de jovens, voltadas para atividades ilegais visando o enriquecimento, além de não ter uma ligação direta com a pobreza. Possuem uma relação territorialista e machista, fator gerador dos conflitos com jovens de outras quadrilhas de regiões vizinhas. Na história das comunidades, as quadrilhas têm um aparecimento recente: datam de fins da década de 60, e, na maioria das vezes, organizam o tráfico de drogas nos bairros periféricos das cidades, concentrando grande poder nas mãos desses jovens. Duas produções cinematográficas brasileiras mostram bem o momento de emergência e

construção desse modelo de sociabilidade nas comunidades cariocas: o filme “*Cidade de Deus*” (2002) de Fernando Meireles e “*Quase dois irmãos*” (2005) de Lúcia Murat. Ambos são ilustrativos do caldo cultural das periferias e as condições de formação destas sociabilidades. “*Cidade de Deus*” mostra o cotidiano no “C.D.D”, grande complexo de favelas do Rio, e “*Quase dois irmãos*” mostra a criação e organização das facções criminosas na penitenciária de Ilha Grande, quando os presos comuns, chamados de “lei de Segurança”, entram em contato com os prisioneiros políticos da ditadura militar. A “Falange Vermelha”, primeira grande organização criminosa, teria surgido desta forma, mimetizando as estratégias de organização dos militantes esquerdistas confinados no presídio.

As “*galeras*”, nomenclatura carioca, podem ser encontradas com outros nomes, de acordo com o local. Na cidade de Pelotas essas organizações eram chamadas de “turmas”, e apresentam uma dinâmica muito parecida com o que Zaluar (2003), Guimarães (1997) e Herschmann (2000) no Rio de Janeiro, Diógenes (1998) no Ceará, e Dayrell (2002) em Belo Horizonte, definem como “galeras”. Geralmente são grandes grupos de jovens, sem uma chefia demarcada diferentemente das quadrilhas, mas que seguem também uma dinâmica territorialista. Na maior parte, esta identificação surge do bairro em que habitam. Estão ligados a locais festivos ou públicos, como bailes e festas em que há uma “*catarse das emoções, inclusive da rivalidade e do orgulho masculino, fazendo-se de modo competitivo, porém regrado*” (Zaluar, 2003:51). Essa característica das galeras aproximam-nas do “*processo civilizatório*”⁴⁰ apresentado pela sociedade, mais do que as quadrilhas, quando os sujeitos têm um sentimento de que já foram “longe demais”, e vêem-se esgotadas as possibilidades de uma ressocialização.

⁴⁰ Conceito cunhado por Nöbert Elias no estudo das transformações na sociedade do século XIX, onde há a emergência de um ethos civilizador e pacificador, baseado no jogo parlamentar, e que teve as práticas esportivas como exemplo de representação simbólica da competição entre os segmentos da sociedade. Para mais, ver Elias, N. & Dunning, E *Deporte y Ócio en el proceso de civilización*. México: Fdo de Cultura Económica, 1995.

As “galeras” ou “turmas” são muitas vezes os substratos de identidades de jovens em pleno processo de mudança, na tentativa de se inserir em uma sociedade cada vez mais marcada pela escassez de possibilidades de inserção via práticas produtivas de trabalho.

Na rua, vai por turma, né? No tempo que eu andava na rua eu andava nas Corujas. Tinha várias festas como a Dance House, o Hipopótumos que agora é Cotidiano. Aí vamos supor a Dance House era baile funk, a Hipopótumos, domingo, era baile funk, era que nem aqueles bailes que tu vê na televisão. Sabe, não é tão pesado mas era assim, sabe, então turma não se juntava com turma, vinha a turma do Pestano, do Fragata, ali era muita gente e ali era certo todos os sábados parece, é as festas ali eram aos sábados, todos os sábados fechava briga, aí até que um dia que eu levei 12 facadas no corpo, nunca mais quis saber de ir lá, tenho a cicatriz até hoje, parei 2 mês na UTI em coma. Fiquei com a faca cravada aqui (mostrou a marca). Aí vou dar uma acalmada porque senão, né tchê?⁴¹

A cidade de Pelotas, como um médio centro urbano, pólo de uma região do extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul, possui a incidência desse dois tipos de organizações da juventude, mesmo quando comparada a cidades tão heterogêneas como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e São Paulo. Na pesquisa desenvolvida, a minha proximidade foi bem maior com as galeras jovens dos bairros da periferia, entretanto só consegui referências da existência destas agremiações por meio de alguns depoentes.

“Os caras vão lá, cantam um rap, que é uma letra, um baita protesto na letra do cara. Aí os caras vão lá, descem do palco, tiram

⁴¹ Depoimento do Cleiton, integrante do Hip-Hop Local, realizado na ESEF/Ufpel no dia 24/11/1999.

uma coisa do bolso e sai fumando. Qual o exemplo que ele vai dar pra uma criança na periferia? Eu vou ser gangsta, vou passar uma mensagem boa e vou fazer o contrário. Não vou citar nomes, tem um grupo que é bom em Pelotas, mas tem quadrilha. Os caras roubam, assaltam, eu conheço um monte de cara que é só modinhas⁴²”

Bem, dado este cenário, o que a juventude tem produzido como formas alternativas de sociabilização? Que novos territórios estão demarcando a produção juvenil contemporânea, para além da violência endêmica emanada das *quadrilhas* e *galeras* de confronto?

Tenho trabalhado nesta dissertação, tentando ressaltar as características do movimento hip-hop, como formador de sujeitos. Por meio de suas práticas de agenciamento, o hip-hop oferece a matriz para a formação de um corpo juvenil mais engajado, interessado nas questões do meio, um espaço coletivo de socialização que equipa os jovens na dura transição para a idade adulta num cenário extremamente hostil como são os espaços da periferia.

Criado em uma complexa rede de lugares, como nas seções exaustivas de treinamento dos b-boys, nos “rolês das galeras”, nos ensaios dos rappers, na organização de festas e encontros, nas inúmeras rádios comunitárias onde programam transmissões, criticam e exercem uma condição de cidadania, o hip-hop transforma seus sujeitos em atores de um coletivo maior, o de cidadãos urbanos. Este grande tutor garante a esses jovens o domínio sobre a realidade cotidiana das periferias, agenciando discursos contra a discriminação racial e social e criando uma prática singular de sociabilização, positiva e alternativa aos processos subjetivantes da “Vida Bandida⁴³”. Este “*ethos da hipermasculidade*”

⁴² Depoimento Lasier, integrante do Grupo Piratas de Rua, realizado na academia Força Ativa, em 28/04/2005.

⁴³ Estilo de vida de jovens inseridos nas facções e quadrilhas organizadas, a “Vida Bandida” é temática recorrente nas letras de rap como nos versos do Rapper Carioca Mv-Bill. “Um otário que agora é finado porque se achava o malandrão/ Amanheceu todo furado, do lado da

(Zaluar, 2004) que não raro seduz a juventude e engrossa as colunas das quadrilhas que sustentam o narcotráfico.

(...)como eu estava falando, hip-hop e movimento negro têm tudo a ver, né, porque a gente tenta lutar pelo direito de quem é oprimido, a periferia, a maioria é preto, e independente tem branco pobre, tem preto pobre, a gente tenta mostrar o que acontece lá. A coisa que eu mais gosto de fazer é cantar ao lado da Prefeitura, é encher o saco dos prefeitos, chegar lá e cachorrear: “Ó o que tá acontecendo lá no Navegantes”. Uma vez eu subi no palco lá na frente da Prefeitura e falei: o colégio do Navegantes estava todo destruído, pô a prefeitura, eu não sei se foi por causa disso ou se não foi, mas foi lá e melhoraram, botaram as telas, botaram o vidro na escola, eu acho que o rap contribui pra isso, é uma forma de lutar, a gente não é um vereador, a gente não é um político mas tem que estar neste meio, tem que estar ali, buscando a informação, mostrando por que a gente está ali. expressar, é expressão meu (...)⁴⁴

Esta característica tem chamado a atenção de projetos que tentam penetrar no universo da periferia, procurando na figura do rapper, do mc, do grafiteiro ou do b-boy, um parceiro, que vai facilitar e legitimar a entrada de projetos educacionais em comunidades com níveis elevados de tensionamentos sociais.

Simson (2002) relata a importância da parceria com o hip-hop na realização da pesquisa sobre a história social dos bairros da cidade de Campinas. Os

lojinha/ Era um otário se achando malandro/ igual ao pai da minha sobrinha/ Fez filho na minha irmã, não assumiu, sumiu/ Pai, padrinho e tio da minha sobrinha sou eu, MV Bill/ Encontrei minha salvação na cultura Hip-Hop/ Tem outros que entraram na *Vida do Crime* querendo ganhar lbope/ Se você tiver coragem vem aqui pra ver/ A sociedade dando as costas para a CDD”. (CD Traficando Informal)

⁴⁴ Depoimento do Rapper Fábio, realizado nas dependências da ESEF/UFPel em 25/05/2002.

chamarizes para a participação dos jovens de origem negra, residentes na Vila Costa e Silva, foram as oficinas dos quatro elementos do hip-hop.⁴⁵

Esta relação de “*parceria*” é também parte de uma estratégia que garante a inserção dos jovens praticantes do hip-hop numa teia relacional maior, para além dos limites da comunidade. Esta característica estratégica sustenta o que temos nomeado de “*dispositivo de formação e reinserção*” e está relacionada de maneira complexa com diferentes outras instituições: a mídia, a escola, a universidade, o Estado.

Este trânsito institucional se transforma num grande desafio para o hip-hop e não passa despercebido aos olhos de seus militantes. A título de exemplo podemos ressaltar a influência das mídias nas produções do hip-hop. Se, por um lado, a comunicação de massa maximiza a difusão dos signos do hip-hop, inserindo num mercado que reproduz, quase ao infinito, clichês e estereótipos, por outro, divulga e proporciona um maior reconhecimento, possibilitando ao hip-hop chegar cada vez mais longe. Neste texto tenho me utilizado de referenciais de análise que privilegiam uma certa condição astuta que o homem ordinário oferece para não sucumbir à violência expansionista que as corporações culturais desenvolvem. Assim, colocaria Certeau (1996), como uma principal característica da produção cultural cotidiana:

“A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção qualificada como consumo: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (CERTEAU: 1996:39).

⁴⁵ Para mais, ver: Simson, Olga R. de Moraes Von. Identidade na quebrada: educação não-formal, Hip-Hop e História Oral. 2002. (mimeo).

Nos Estados Unidos são as grandes corporações midiáticas que oferecem a ascensão social aos jovens negros, transformando-os em celebridades o que, ao mesmo tempo, esvazia politicamente um movimento configurado primordialmente como de resistência e contestação.

Nas cidades brasileiras, as associações com práticas educacionais não-formais atestam ao movimento nacional uma maior intervenção política.

“o que a gente faz aqui no Brasil eles não fazem nos Estados Unidos. Lá o rap é modismo, aqui é um trabalho de resgate social, porque a maioria das pessoas que sofre no Brasil, tem toda uma questão que a gente tem que ver, cara. A maioria é preta, o rap tá na mão de quem? Tá na mão dos periférico, tá na mão dos preto de periferia”⁴⁶

Conhecido como “quinto elemento” do hip-hop nacional, a busca por um maior *esclarecimento* das populações periféricas frente aos cenários de segregação, congrega com os projetos um mesmo ideário de lutas, constituindo-se num fator de agregação; tornando-se aquele que oferece aos jovens simpatizantes um importante espaço de profissionalização como de “*educadores sociais*”.

6.2. O campo da educação não-formal

Torna-se necessário neste momento definir as linhas que constituem este campo emergente que se tem convencionado chamar *educação não-formal*. Primeiro porque, na discussão que tenho realizado, alguns projetos caracterizados

⁴⁶ Depoimento de Micca, 14/12/2000, Rapper da cidade de Pelotas, integrante da chamada “velha escola”, é um dos pioneiros do movimento na cidade.

como não-formais têm se tornado os grandes fomentadores de práticas culturais em suas atividades, nos quais o hip-hop tem ocupado um espaço privilegiado.

A educação não-formal tem se caracterizado como um campo de estudos emergentes, de perfil interdisciplinar e de filiação direta com a área educacional, mas que ainda vem construindo um substrato de discussões teóricas. Por isso, como campo acadêmico a temática apresenta-se ainda imersa numa crescente opacidade opacidade frente a princípios e mesmo fronteiras que delimitam suas produções. Não vejo nisso uma adversidade, já que os maiores entraves à produção de novos conhecimentos são o “*endurecimento*”, e a “*disciplinarização*” que têm marcado o campo teórico moderno. Vejo, nesta conjuntura, uma necessidade, como têm apontado os estudos de Garcia (2005), de se debruçarmos sobre novos pensamentos que dêem conta do “acontecimento” desta forma educacional plural.

Para uma melhor problematização, acompanhemos a distinção apresentada por Afonso (1989), sobre as práticas educacionais:

“(...) Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada seqüência e proporcionada pelas escolas, enquanto que a designação educação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado. Por último a educação não-formal, embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém das escolas) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja esta a finalidade) diverge ainda da educação formal; no que respeita a não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto” (Afonso: 1989:78).

Bem se percebe, neste excerto, que o autor trabalha na perspectiva de vários âmbitos que possibilitam a experiência educacional; completaria que,

nestas esferas que se interpõem, a maior parte dos conhecimentos de que dispomos se encontram no âmbito de práticas não formais e na informalidade.

Não desmereço por isso a relevância da educação formal como projeto moderno de educação de massas e a importância que tal instituição teve na construção do que compreendemos como “*nós mesmos*”. Se somos o que somos, devemos muito ao processo de escolarização de massa, em que a educação formal adquire uma centralidade histórica, mas a aceitação deste raciocínio necessita que admitamos suas faces obscuras, sua banda podre, a normalização, a “docilização” produzidas pela disciplina como forma de controle e regulação social, mas que também é sua banda viva, a *condição de possibilidade* da sociedade como a conhecemos (Foucault, 2000).

Operar conceitos, numa perspectiva dicotômica entre o formal e o não-formal, seria ceder a um certo apelo histórico e contraproducente que insere um nível de tensionamento, conflito e ruptura entre profissionais da educação que podem e devem trabalhar em parceria. A educação não-formal não ocupa, nem deseja ocupar, o mesmo “lugar” da educação formal, possuindo características singulares. Como coloca Park (2005):

“Caracteriza-se por uma prática educacional flexível, sem rotina rígida e conteudística, sem avaliação hierarquizada e quantificada, realizada em ambientes prazerosos e envolventes, em tese, visando o desenvolvimento de relações sociais, o crescimento pessoal e o bem estar dos grupos envolvidos e, o mais importante, é o como fazer e não o que fazer (Park,2005:4)”.

Neste sentido as práticas não-formais de educação vêm cumprindo uma função importante: aproximar a realidade em que as comunidades vivem, da formação, carregando de significados os processos de aprendizagem. Desta maneira, os projetos de educação não-formal vão buscar em práticas cotidianas o seu substrato, a sua forma de melhor falar às populações.

*(...) “o professor de Educação Física, ele não consegue controlar a cabeça deles, porque sei lá, a mente dele é diferente, ele não viveu na periferia, não sabe a mente das pessoas que moram no gueto. Assim, como eu tenho experiência, eu consegui controlar a situação que estava uma baderna. Eu consegui controlar, agora todos eles estudam e dançam. Interessam-se um monte pela dança”.*⁴⁷

Ressalte-se a importância de práticas como a capoeira, o futebol e o hip-hop em projetos de intervenção nas periferias, e a necessidade da educação não-formal em problematizar a formação destes educadores que estarão em sintonia com populações periféricas. O b-boy Lazier chama a atenção, em seu depoimento, para esta questão, a qual, a meus olhos, constitui-se uma grande possibilidade de convergência com um outro campo: A Educação Física.

6.3. Educação Física, Educação Não-Formal e Hip-Hop: convergências possíveis

A Educação Física pode ser melhor caracterizada como um campo de conhecimentos emergentes, que vêm se constituindo desde a metade do século XIX, inicialmente atrelada a uma idéia estatal republicana de “*Educação Intellectual, Moral e Physica*”⁴⁸, e posteriormente sofrendo diversas intervenções.

De maneira geral, poderíamos construir uma imagem do campo da Educação Física utilizando como figura analógica a topologia, ou melhor, os solos sedimentares, com inúmeras camadas sobrepostas que, seja por movimentos

⁴⁷ Depoimento Lazier, em 28/04/2005.

⁴⁸ Uma interessante discussão sobre o enraizamento da Educação Física como conteúdo de uma proposta republicana de educação pode ser encontrada em Vago, T. M. Início e Fim do século XX: maneiras de fazer educação física na escola. Cadernos Cedes. ano XIX, nº. 48, agosto, 1999.

tectônicos, ou por ação humana, trazem à superfície um misto de discursos e épocas, formando algo como uma amálgama. Assim emergiria uma imagem da produção de conhecimento no âmbito da Educação Física. Ora um tecnicismo de viés biologicista, orientando práticas higiênicas ou de rendimento, ora um discurso epidemiológico fortemente sustentado pela medicina social, ora também discursos provindos de diversas teorias do campo social, histórico e filosófico (marxismo, fenomenologia, estruturalismo e semiologia). Esta confluência discursiva sempre gerou tensões que impulsionavam o debate para a criação de um estatuto epistêmico para a área.

Mergulho na Educação Física influenciado por este debate, no qual diversas tendências de pensamento delineavam teses do que seria uma proposta epistemológica para o campo. As questões acerca de um estatuto de cientificidade, que eu pude acompanhar no meu primeiro Congresso Acadêmico realizado na cidade de Florianópolis⁴⁹, marcaram a minha formação acadêmica. Questões acerca do sujeito, da verdade, da razão, da história e da universalidade do conhecimento balizavam os debates sobre a necessidade de criação de um projeto de cientificidade para a Educação Física, caminho que se tornou enviesado quando estas grandes metanarrativas enfrentaram uma profunda crise⁵⁰. De maneira geral, e durante muito tempo, estes discursos permaneceram vibrantes no meu pensamento, em parte por um profundo mal-estar por não

⁴⁹ Discussões produzidas no GTT de Epistemologia no XI Conbrace – Congresso Brasileiro de Ciência do Esporte, setembro, 1999.

⁵⁰ A idéia de uma crise da cientificidade abarca um duplo sentido: em parte pelos pressupostos de totalidade e universalidade que opera, incompatíveis com um mundo cada vez mais plural e miscigenado, em parte por uma matriz ética quando questionamos os sentidos e significados do conhecimento científico para a existência humana. Observemos a ameaça de colapso dos recursos indispensáveis para a vida como a conhecemos. Desta forma, devemos observar a crise da ciência como uma crise da civilização. Para mais, ver LIMA, H. L. A. Epistemologia, Relativismo e Educação Física IN Revista Brasileira de Ciências do esporte, Vol 22, nº 1; SANTOS, B. S. Um Discurso sobre as Ciências. 7ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1997

possuir ainda um certo capital teórico para transitar pelas facetas desta problemática.

Este tensionamento instiga-me a pensar a Educação Física como um campo emergente de confluência teórica, no qual as perguntas que me mobilizam não residem em transformá-la em ciência ou não, mas sim em me inserir num debate ético acerca do papel político que o campo deveria exercer frente às demandas contemporâneas: o insuportável de um contexto de segregação social e a possibilidade de pensamentos novos marcarem um cenário de produção do conhecimento, cristalizado pela normalização e massificação.

Esta trajetória me empurra para estudos ligados às humanidades, que têm como foco uma abordagem mais social da função da educação física na sociedade. Aproximo-me da produção que tem estudado os fenômenos corporais e seus significados na sociedade, privilegiando uma abordagem interdisciplinar que passa pela Filosofia, Educação e Ciências Sociais.

Sob a influência e orientação dos professores do grupo da pesquisa “Estudos culturais da Educação Física” ligado à ESEF/UFPe⁵¹, começo a estudar as práticas dos movimentos existentes no espaço urbano, possuindo no horizonte a problemática da exclusão escolar. Que experiências corporais do espaço urbano, crianças e adolescentes em “*situação de risco*” construíam, que geravam tantos tensionamentos quando eram encaminhados, por meio de políticas públicas de inclusão, para o espaço escolar formal?

Bem, os estudos sobre o processo de escolarização de massa experimentado pela modernidade, associada ao encontro inusitado com o movimento hip-hop na cidade, produziram a ruptura, que impeliu meu pensamento

⁵¹ Grupo de Estudos e pesquisa vinculado à Escola Superior de Educação Física /UFPe, coordenado pelos professores Luis Carlos Rigo e Eliane Pardo, tem objetivado como campo de estudos, as práticas culturais de movimento do espaço urbano. Sobre a produção do grupo nos últimos anos, ver Rigo, L. C. & Pardo, E. Cartografias Urbanas: dobras na iniciação científica. Pelotas: Seiva/ EGUFPel, 2003.

para outro campo. A questão se deslocou do campo da inclusão, via educação formal, formas alternativas de sociabilização e inclusão que, de certa forma, a própria sociedade já vinha acenando. O hip-hop como uma prática de sociabilização era a ponta desse iceberg, o gerador de uma ruptura na formação e prática acadêmicas.

Estrategicamente, começo a esboçar um cruzamento entre dois campos educacionais distintos, a *Educação Física* e a tendência que tem objetivado a cultura do corpo e do movimento nas sociedades contemporâneas, e a prática da *educação não-formal*, que tem produzido intervenções na área social, principalmente em comunidades solapadas pelo cenário de segregação e abandono do poder público.

Se este encontro transforma-se em um acontecimento na minha trajetória, não posso dizer que ele já não aconteça de maneira constante nos projetos e instituições que têm desenvolvido as práticas não-formais de educação. A tendência de trabalhá-la com práticas de movimento como os esportes, as danças, as lutas, e sempre de maneira muito intervencionista, proporcionam aos profissionais da área de Educação Física, compor os quadros de pessoal de projetos e instituições mantenedoras de práticas não-formais.

Bem, se este encontro é recorrente na Universidade, espaço privilegiado de formação, muito pouco, ou quase nada se fala sobre a formação de quadros da Educação física que problematizam suas práticas de maneira não-formal. Na área, ainda, os grandes campos de atuação são os oferecidos na escola formal ou no ramo da saúde, voltados para espaços como academias, clínicas e hospitais. A área de lazer é o campo de estudo que mais tem produzido sobre as práticas de tempo livre, mas ainda continua muito amarrado a um modelo de sociedade de pleno emprego, trabalhando com categorias demasiadamente cristalizadas como o do *trabalho* e o do *lazer*. Neste sentido, o que os jovens militantes do hip-hop fazem? Bem, me parece que por estas categorias de análise não encontraria muita ressonância com a minha experiência empírica a partir dos grupos do hip-hop da cidade de Pelotas.

(...) eu já trabalhei em várias profissões, eu sei fazer um monte de coisas, fiz de tudo mesmo. Mas o que eu me especializei mesmo foi na dança, no break. Já dei aula de capoeira, já trabalhei com rolamento, condicionamento físico, pedreiro, como letreiro, colocando fogo, colocando na parede, sei tudo. Mas o que eu gosto mesmo é dar aula de dança. É a minha profissão então... O cara já passou muita coisa, e agora as pessoas acham que é a mesma coisa como era antigamente, que o cara não tem outra cabeça (...)⁵²

Chamo então a atenção para a necessidade de o campo da Educação Física debruçar-se sobre a formação de educadores que venham a atuar neste campo emergente da educação não-formal, através de uma preparação específica que venha a qualificá-los para essa atuação.

6.4. Sob o signo das parcerias: palavras finais

Faz-se necessário, neste momento, à guisa de conclusão, discutir a formação dos jovens provindos do hip-hop em projetos que fazem intervenção social em comunidades urbanas, delimitando um certo contexto das instituições que se propõem a trabalhar no âmbito não-formal da educação.

Devido à característica emergente da *educação não-formal*, a qual implica numa produção acadêmica ainda em desenvolvimento, são poucos os estudos diagnósticos sobre a situação destas práticas na região sul do Brasil, principalmente aquela que compreende o extremo sul, onde está localizada a cidade de Pelotas/RS.

⁵² Depoimento Lasier, integrante do Grupo Piratas de Rua, realizado na academia Força Ativa, em 28/04/2005.

Utilizarei então, como base de referência, alguns estudos sobre o perfil das instituições que têm desenvolvido práticas não-formais em educação na região metropolitana de Campinas/ SP, tentando ensaiar uma comparação entre as duas regiões do Brasil, possuindo como horizonte as práticas da juventude que têm fornecido quadros de pessoal em projetos sócio-educativos, principalmente os integrantes do movimento hip-hop.

Podemos notar, a partir da década de 80, uma pujança de intervenções promovidas por instituições do terceiro setor, alavancando algo como um novo mercado, possuindo como mote a conquista de uma nova “consciência social”.

“O IBGE fez uma pesquisa em 2001, publicada posteriormente em 2004, em que aponta no Brasil a existência de 276 mil instituições privadas sem fins lucrativos empregando 1 milhão de pessoas com salários de R\$ 17,5 bilhões. Na Região Metropolitana de Campinas-SP temos 3.338 ONGs empregando 32.349 pessoas com salários de R\$ 512,02 milhões”(Park, 2005:12).

Sobre instituições voltadas para a educação não-formal, na região de Campinas/SP, Simson, Park & Fernandes (2001) traçam um importante diagnóstico, constituindo uma espécie de retrato a partir de 28 instituições e suas práticas. Essas instituições foram aglutinadas, segundo sua estrutura organizacional, em 3 tipos: religiosas, públicas e provenientes da sociedade civil.

Cada instituição organiza-se de maneira singular, mas estou interessado nas características que as aproximam, que dão uma certa unidade, um certo “*ar de família*”, como coloca Trilla (2003), sobre as práticas educacionais. Todas são alternativas ou acontecem concomitantemente à educação formal e têm como público, sem ser exclusividade, a população jovem (6 a 18 anos). Quanto às atividades, existe um predomínio de funções práticas, como as esportivas, artísticas e artesanais, além de atividades voltadas para a profissionalização, como informática, datilografia, corte e costura, marcenaria e outras. Quanto aos sujeitos que constroem essas propostas, podemos encontrar profissionais de

diversas carreiras: professores, artistas plásticos, psicólogos, pedagogos, professores de educação física, assistentes sociais, estagiários (remunerados ou não) e voluntários de toda espécie.

Bem, esta me parece uma característica presente também na cidade de Pelotas que apresenta projetos financiados pela Prefeitura Municipal, Governo do Estado, Universidades e organizações da Sociedade Civil.

Mas entre o grupo, tinham os projetos que nos convidavam: por exemplo, a Secult. O cara tinha o projeto dos acemas, foi contigo não foi? Nos acemas ali, o cara trabalhou com uma galera. Teve também pela secretaria dos Direitos Humanos, na Cefam, que foi aonde eu trabalhei lá na Getúlio Vargas. Trabalhei com pelo menos 80 mandinhos. Lá é um bairro difícil de tu entender a mente, porque é muito violento. Aí eu encarei essa, dava aula até de noite. Trabalhei seis meses pelo meu contrato, mas acabou e eles queriam mais aulas, que eles gostaram de dançar. Entrei num acordo na associação lá, com um chinesinho que tem lá. Eles liberaram a associação pra eu dar aula. Só que eu não tinha como ir toda hora lá, eu tirava vale do meu bolso, dinheiro do meu bolso, pra ir dar aulas pra eles por que eu via que eles tinham força de vontade. Aí foi lá que eu montei o grupo Top Rock Creew.⁵³

Respeitando uma política nacional, os projetos têm valorizado muito a presença de “voluntários” para compor os quadros de pessoal. Reconhecendo a importância da participação da população como protagonista, não podemos deixar de destacar algumas questões. Primeiro um certo compromisso com o contexto social, onde cada vez mais, os postos de trabalho encontram-se escassos. Incentivar o voluntário pode soar mais como uma precarização da força de trabalho, utilizando “mão de obra” barata, sem maiores compromissos com a

⁵³ Depoimento Lasier, em 28/04/2005.

formação e qualificação destes quadros para o trabalho social. Esta característica tem dado um tom assistencialista e reformador a alguns projetos nesta área.

“O que acontece, às vezes, é que o pessoal não valoriza este esforço do professor. Eu trabalhei no “Projeto Escola Aberta” no Dom João Braga. Dei aulas dois anos seguidos, sábado e domingo. Ia de bicicleta, nunca faltava, só em dia de chuva que eu não ia. Não me davam vale transporte, não tinha alimentação não tinha nada. Alimentação só começou a ter porque eu falei pra moça, se ela podia fazer um café tal horário, porque tinha criança que vem fazer aula e sai de casa sem café. Quando eu vi que eles não estavam me valorizando, sabe-se lá o que estavam pensando, só porque não precisavam pagar, porque eu era um voluntário. Gosto de dar aula mesmo, até de graça, mas isso não justifica falta de interesse...”⁵⁴

Essa relação tensionada não passa despercebida aos olhos de alguns militantes do hip-hop em Pelotas, que vêem suas práticas como resultado de uma formação e fazem questão de ser reconhecidos como educadores, e meritórios de remuneração.

(...) eu, os guris, queremos valorizar o grupo, entendeu? Nós temos trabalho social, trabalho no “Escola Aberta”, trabalho com as comunidades. Isso é bom pro currículo, eu acho. Isso é bom pro currículo não é? Isso a gente faz, mas as pessoas querem, porque viu a gente começar na rua, que é uma estrutura totalmente de rua pra rua. Aí o cara vai lá e faz curso, especializa, conhece o que é dança, sabe o que significa Hip-Hop, o que são os quatro elementos. Aí as pessoas não sabem pelo que o cara passou, o cara gastou pra adquirir sua sabedoria, as pessoas querem de graça. Ah querem que o cara chegue

⁵⁴ Depoimento Gugu, 25/05/2005.

lá: “Vai lá explica tudo isso”, e fica assim, não paga . Eu quero pelo menos tirar o que eu gastei, afinal eu sobrevivo da Dança.”⁵⁵

Bem, são indícios de um contexto que deve ser, no mínimo, reavaliado. Estes novos atores da educação social demandam uma formação, para que os projetos superem uma fórmula reformadora e assistencialista e trabalhem numa perspectiva transformadora. Principalmente porque grande parte dos jovens assistidos algum dia retornam, oferecendo conhecimentos, agora na condição de educadores. Isto tem acontecido muito com praticantes de capoeira, percussão, teatro, hip-hop, entre outras práticas. Alguns projetos têm investido nesta formação de quadros, constituindo um dispositivo de reinserção, apostando na cultura como formação significativa. Trago caso do “Projeto Axé”⁵⁶, como exemplo de intervenção pioneira, realizada na cidade de Salvador, na qual grande parte dos jovens que recebem assistência têm chances de compor os quadros de oficinairos. O Projeto reconhece, desta forma, a importância desta reinserção, tanto que toma como política, a profissionalização desses quadros.

Nos grupos que constituíram esta experiência empírica, existe um claro apelo para que sejam reconhecidos a partir da experiência e trajetória que construíram. Não querem assistência, querem reconhecimento. Muitas vezes, o que falta para grupos com notório saber, são ferramentas institucionais para a implementação de suas artes, no caso o rap e a dança de rua.

Organizar-se passa a constituir um grande anseio, caminho que lhes garantiria autonomia para a realização de suas próprias intervenções, mantendo

⁵⁵ Depoimento Lasier, em 28/04/2005.

⁵⁶ Para mais informações sobre o Projeto Axé, existe uma entrevista realizada no programa televisivo Roda Viva, com seu idealizador, Cesare Dela Rocca. Antônio Miguel André também faz algumas considerações no artigo “Experiências obtidas no Brasil com o propósito de se pensarem ações para o processo de formação em Angola”. Para mais, ver: Park, M.B & Fernandes, R. S. Educação Não-Formal: contextos, percursos, sujeitos. Campinas: Setembro/CMU/Unicamp, 2005.

relação com outras instituições (poder público, ONGs e iniciativa privada) como parceiros, se assim desejarem, e não como mão de obra, não raro, “baratas”.

“(...)mas esse é um problema de elite, mano, o nosso jornal da periferia é esse aqui, isso aqui é o nosso jornal, de repente a própria oficina aqui, vocês sabem bem o que é uma posse né, mano? Todo mundo sabe o que é uma posse. Eu acho que é isso aí que a gente tem que fazer: formar a nossa posse aqui em Pelotas, porque enquanto o movimento não fizer, nunca vai ser organizado. Sabe o que vai acontecer? Nós vamos perder várias oportunidades, porque o movimento hip-hop em Pelotas perdeu várias oportunidades. A gente não tem um par de technique. É vergonhosos! Os rappers de Porto Alegre vêm fazer apresentação aqui e trazem material e a gente não pode usar material dos caras; isso aí é vergonhoso! Então por isso que é necessário a gente se organizar, pra adquirir esse material. Porque só o par de technique é R\$ 3500,00 novo, R\$3500,00 um par de technique novo, maletinha fechada, com mixer, tudo direitinho. R\$ 3500, menos só usado. Uma agulha, se eu tiver errado é só dizer, mano, mas uma agulha de technique é 250 pila. É preciso uma agulha, ou tu acha que nós vamo tirá do nosso bolso pra pagar essa agulha? A oficina tem que ser auto-sustentável. Organizado, a gente vai saí daqui e vai poder sustentá o movimento hip-hop em outro local, sacou?”⁵⁷

Acompanhando estes grupos. pude perceber uma certa dificuldade na inserção na vida institucional, no trato com o poder público ou com a iniciativa privada. Seria de suma importância uma formação voltada para a autonomia desses grupos sociais, para que eles, como sociedade civil organizada, possam propor os seus próprios projetos, por meio de associação e cooperativas, no sentido do alcance de uma sustentabilidade.

⁵⁷ Depoimento de Micca, 14/12/2000.

Essa é uma função que a própria Universidade pode oferecer, por meio da extensão, um dos pilares, referindo-se à educação universitária pública, mas, que em tempos de neoliberalismo globalizado, a extensão tem servido mais para fins de *balcão de negócios e prestação de serviços* do que para o desenvolvimento social da comunidade de destino.

Bem, uma proposta existente hoje e que se propõe a fomentar movimentos culturais existentes nos espaços urbanos e rurais, tendo como mote a “cultura” em suas dimensões simbólica de prática, sua condição de cidadania, e como meio e desenvolvimento de emprego e renda, pode ser encontrada no Programa “Cultura Viva” do Ministério da Cultura.

O programa “Cultura Viva”⁵⁸ é uma política de fomento para projetos, instituições e ações, existentes no campo cultural, propondo a constituição de uma rede orgânica de “criação” e “gestão cultural”. O “Cultura Viva” integra várias ações, em torno de Pontos de Cultura, espaços de desenvolvimento e disseminação da produção cultural de grupos urbanos e rurais. Os pontos estarão interligados por meio da “Cultura Digital”, que garante aos pontos um laboratório multimídia, com Internet banda larga e equipamentos digitais de gravação, mixagem e desenvolvimento gráfico. A idéia é que toda a produção esteja sendo trocada entre outros pontos de cultura e disponibilizada na rede mundial de computadores. Por fim, o subsídio, por meio de parceria com o Ministério do Trabalho, de bolsas no período de seis meses, no valor de R\$ 150,00, para jovens entre 16 e 24 anos que integrem as intervenções.

Na cidade de Pelotas, um ponto de cultura foi formado, a partir da produção da ESEF, com movimentos urbanos como O hip-hop dos grupos *A Banca C.N.R* e *Piratas de Rua*, a Dança Afro do grupo *Odara*, *O Basquete do Gueto*, a ONG Amiz, e o Museu da Colônia Maciel. O projeto intitulado “Chibarro Mix Cultural”, por meio de diversas frentes de intervenção, organizados pelos parceiros, de que

⁵⁸ Para mais, ver a “Cartilha do Cultura Viva, disponível no sítio do Ministério da Educação. <<http://www.cultura.gov.br/>.

participam dois grupos que seleciono como objeto empírico, tem como ponto nevrálgico, incentivar uma prática autônoma dos movimentos culturais urbanos, oferecendo como contrapartida uma formação para a sustentabilidade destes movimentos.

Gostaria de encerrar, pensando com Park (2005) que muito tem alertado sobre a necessidade de políticas públicas efetivas, *“não políticas sociais de efeito tampão que visam segurar uma determinada realidade social com um mínimo de suporte”*. Investir na formação para a autonomia requer mais do que bolsas e auxílios, mas sim um compromisso de mudanças estruturais, numa sociedade cada vez mais marcada por um cenário de fratura, condição implicada pelo cenário neoliberal globalizado que experimentamos cotidianamente.

7 – Bibliografia

ANDRADE, Elaine Nunes. **Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. São Paulo, 1996.

(Dissertação de Mestrado) Faculdade de Educação, USP.

AFONSO, Almerindo Janela. **Sociologia da Educação Não-Formal: (RE)atualizar um objecto ou construir uma nova problemática?**. IN

ESTEVES, Antonio Joaquim e STOER, Stephen R. *A sociologia na escola*, Porto: Afrontamento, 1992, p. 83-96.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 1993.

_____. **Obvio e Obtuso: ensaios Críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**, 3ª ed. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A invenção do Cotidiano: artes de fazer, vol 1**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **A Invenção do Cotidiano: morar, cozinhar, vol 2**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

DAYRELL, Juarez. **O Rap e o Funk na Socialização da Juventude**. *Educação e Pesquisa*. São Paulo: n. 1, v. 28, jan./jun. 2002, p.117-136.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972 – 1990**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____ **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____ **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 1**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____ **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da Cultura e da Violência: Gangues, Galeras e o Movimento Hip-Hop**. São Paulo: Annablume, 1998.

DUBOIS, Philippe, **A Linha Geral (as máquinas de imagem)**. IN *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 9, vol. 2, 1999, p. 65 – 85.

ELIAS, Norbert. DUNNING, Eric. **Deporte y Ócio en el proceso de civilización**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos Bailes Blacks Paulistanos**. São Paulo, 2000. (dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____ **História da Sexualidade 3: O cuidado de Si.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____ **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970 – 1982).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____ **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas.** 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões.** 22ªed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____ **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____ **História da Sexualidade 1: A vontade de Saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FUSCO, Tânia. **Os Meninos do Brasil.** Disponível em <<http://noblat1.estadao.com.br/noblat/>> acessado em 07/01/2006.

GALLO, Sílvio Donizete. **Deleuze & a Educação.** Belo horizonte: Editora Autêntica, 2003.

GARCIA, Valéria Aroeira. **Um Sobrevôo: o conceito de Educação Não-Formal.** IN PARK, Margareth Brandini & FERNANDES, Renata SieiroFernandes. (orgs.) *Educação Não-Formal: contextos, percursos e sujeitos.* Campinas: Setembro/CMU/Unicamp, 2005.

GATTI, José & BECQUER, Marcos. **Elementos do Vogue.** Revista *Imagens.* Campinas: Unicamp. n 5, 1995, p. 40 – 46.

- GRIESWELLE, Detlef. **Die Gênese des Moderne Sports. Sportsoziologie.** Stuttgart: Kohlhammer *Urban-taschenbucher*, 1978, pp. 56-67 (tradução Valter Bracht).
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUIMARÃES, Eloísa. **Juventude(s) e Periferia(s) urbanas.** Revista *Brasileira de Educação*. Anped, n. 5 e 6, Mai-Dez, 1997, p. 5-14.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LIMA, Homero Luís. **Epistemologia, Relativismo e Educação Física.** *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. N.1, Vol 22, set, 2000. p. 65-78.
- MAUAD, Ana Maria. **História, iconografia e memória.** IN SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. (org.). *Os desafios contemporâneos da História Oral*. Campinas: CMU/Unicamp, 1997, p. 309-320.
- MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. **O Jovem no Mercado de Trabalho.** Revista Brasileira de Educação. Anped. Nº. 5 e 6, Mai-Dez, 1997, p. 5-14.
- MELUCCI, Alberto. **Juventude, Tempo e Movimentos Sociais.** Revista Brasileira de Educação. Anped. Nº. 5 e 6, Mai-Dez, 1997, p. 5-14.
- NAJMANOVICH, Denise. **O Sujeito Encarnado.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

- NORA, Pierre. **Le lieux de memorire: La republique**. Paris: Gallimard, 1984.
- ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- PAIS, Machado & BLASS, Leila Maria da Silva. (orgs.) **Tribos Urbanas: produções artísticas e identidades**. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- PARK, Margareth Brandini. **Juventude, Educação Não-Formal e Culturas: Parcerias Conjunturais**. VI Encontro FAM de Educação (mimeo), 2005.
- POCHMANN, Márcio. **Violência e emigração internacional na juventude**. Ciência e Cultura, São Paulo: n. 54, v. 1, jul./ago./set. 2002, p. 39 - 43.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Imagens traumáticas e sensacionalismo**. Revista Imagens. Campinas: editora Unicamp, n.2, Agosto, 1994.
- REVISTA CAROS AMIGOS. **O Movimento Hip-Hop: a periferia mostra o seu magnífico rosto novo**. Edição especial, nº. 4, setembro, 1998.
- ROMANS, Mercê, PETRUS, Antoni & TRILLA, Jeume. **Profissão: Educador Social**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.
- ROTTA, Daltro, PARDO, Eliane & RIGO, Luis Carlos. **Manifesto Contra o Mimo: por uma Educação Corporal dos Afectos**. Revista Motus Corporis, vol. 9, nº 2, nov. 2002, p. 9-22.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Um Discurso sobre as Ciências**. 7ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1995

- SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na Cidade de São Paulo: musica, etnicidade e experiência urbana.** *Campinas*, 1998, (tese de doutorado). Instituto de Ciências Humanas, UNICAMP.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von; PARK, Margareth Brandini e FERNANDES, Renata Sieiro (orgs). **Educação Não-Formal: cenários da criação.** Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 2001.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von & De Gusmão, Neuza Maria M. **A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente.** *Ciências Sociais Hoje*, 1989, p.217-243.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Identidade na Quebrada: Educação Não Formal, Hip-Hop e História Oral.** (mimeo), 2002.
- TACCA, Fernando Cury de, **O Feitiço Abstrato: do etnográfico ao estratégico, a imagética da comissão Rondon.** São Paulo, 1999. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP.
- VAGO, Tarcísio Mauro. **Início e Fim do século XX: maneiras de fazer educação física na escola.** *Cadernos Cedes*, ano XIX, nº. 48, agosto, 1999.
- VELHO, Gilberto. **Estilo de vida urbano e modernidade.** *Estudos Históricos*, n. 16, vol 8, 1995, p.227-234.
- VIANNA, Hermano (org). **Galeras Cariocas: Territórios de conflito e encontros culturais.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____ **O Mundo Funk Carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ZALUAR, Alba. ***Integração Perversa.*** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____ ***Gangues, Galeras e Quadrilhas: Globalização, Juventude e Violência.*** In VIANNA, Hermano (org). *Galeras Cariocas: Territórios de conflito e encontros culturais.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.