

Juarez Dayrell

**A MÚSICA ENTRA EM CENA: O RAP E O
FUNK NA SOCIALIZAÇÃO DA JUVENTUDE
EM BELO HORIZONTE**

**São Paulo
Faculdade de Educação da USP
2001**

Juarez Dayrell

**A MÚSICA ENTRA EM CENA: O RAP E O
FUNK NA SOCIALIZAÇÃO DA JUVENTUDE
EM BELO HORIZONTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção do título de Doutor em Educação

Subárea de concentração: Estado, Sociedade e Educação
Orientadora: Profª. Marília Pontes Sposito

**São Paulo
Faculdade de Educação da USP
2001**

Juarez Dayrell

**A MÚSICA ENTRA EM CENA: O RAP E O
FUNK NA SOCIALIZAÇÃO DA JUVENTUDE
EM BELO HORIZONTE**

ANEXO METODOLÓGICO

**São Paulo
Faculdade de Educação da USP
2001**

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, trato de jovens e seus grupos musicais. Nos últimos anos, e de forma cada vez mais intensa, podemos observar que os jovens lançam mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. A música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir um som, dançar, trocar idéias, postar-se diante do mundo, alguns deles com projetos de intervenção social. O mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil. Longe dos olhares dos pais, professores ou patrões, assumem um papel de protagonistas, atuando de alguma forma sobre o seu meio, construindo um determinado olhar sobre si mesmos e sobre o mundo que os cerca. Nesse âmbito, a música é a atividade que mais os envolve e os mobiliza. Muitos deles deixam de ser simples fruidores da música e passam também a ser produtores, formando grupos musicais das mais diversas tendências, compondo músicas e letras, apresentando-se em festas e eventos, criando novas formas de mobilizar os recursos culturais da sociedade atual além da lógica estreita do mercado.

Esse processo não está presente apenas entre os jovens de classe média. Nas periferias constatamos uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associados à violência e à marginalidade, eles também se colocam como produtores culturais. Entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam seus grupos musicais de estilos diversos, dentre eles o rap e o funk. Nesses grupos estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim, vivem um determinado modo de ser jovem.

Dessa forma, a partir dos grupos de rap e funk pesquisados, proponho-me a discutir os processos de socialização vivenciados pelos jovens pobres na periferia de Belo Horizonte. Isso significa analisar as suas experiências culturais,

compreender a forma como constroem esses estilos na cidade e os sentidos que tais práticas culturais adquirem no conjunto dos processos sociais que os constituem como sujeitos sociais.

A temática da juventude vem tangenciando minha trajetória profissional e acadêmica há longo tempo, mas só agora a elejo como foco principal. Nesse percurso, acerquei-me aos poucos de uma compreensão mais totalizante dos jovens com quem trabalhava. Num primeiro momento, imbuído de uma mística militante, o jovem, para mim, era o aluno e uma consciência a ser formada. Foi quando me descobri como educador, em cursos de jovens e adultos no interior do Mato Grosso, em meados dos anos 70, passando depois a atuar com jovens trabalhadores em escolas noturnas de Belo Horizonte. Mais tarde, na minha dissertação de mestrado (DAYRELL,1996), tomei como objeto os jovens trabalhadores que freqüentavam uma escola noturna, em busca do entendimento das relações que existem entre a educação e o trabalho. Nesse momento, passei a ver o jovem como "aluno trabalhador", numa compreensão mais ampla, procurando situá-lo além dos muros da escola, no conjunto das relações sociais em que se inseria.

Numa pesquisa posterior, investiguei o cotidiano escolar e suas dimensões educativas, apreendendo a escola como um espaço sociocultural (DAYRELL,1996). Percebi que eu e a escola desconhecíamos a realidade dos jovens alunos, suas atitudes, necessidades e desejos. Naquele momento propunha uma outra compreensão do aluno, visto agora como sujeito sociocultural, pontuando a necessidade de a escola perceber o jovem no aluno, condição para ampliação e aprofundamento da sua dimensão educativa.

Essa trajetória e as questões que me suscitou levaram-me a definir o objeto deste estudo. Queria me aproximar da realidade dos jovens da periferia, conhecê-los na concretude da sua existência, inseridos em um contexto histórico de humanização e desumanização, no qual se produzem e são produzidos como sujeitos. Apesar de a pesquisa se desenvolver fora da escola, a minha motivação principal é de natureza educativa. Acredito, com ARROYO (2000: 244), que o ofício de mestre demanda que conheçamos os alunos a fundo, nas suas *possibilidades e limites materiais, sociais e culturais de ser gente, de humanizar-se ou desumanizar-se, de desenvolver-se como humanos.* Enxergar

humanização, saberes, cultura onde o olhar pedagógico viciado só vê barbárie e analfabetismo, ignorância, atraso ou violência. Percebê-los na dualidade em que vivem, que tornam ainda atuais as palavras de FREIRE (1987:43):

A situação de opressão em que se formam, em que realizam sua existência, os constitui nessa dualidade, na qual se encontram proibidos de ser.

A minha pretensão é começar a desvelar as formas pelas quais estes jovens buscam superar as condições que os "proíbem de ser jovens", no esforço de se humanizarem num contexto que insiste em desumanizá-los.

Este trabalho se situa na vertente dos estudos sobre juventude e educação. Na área da pesquisa educacional no Brasil, essa temática, apesar de um crescimento relativo nos últimos anos, tem ainda uma fraca penetração no seu conjunto, significando apenas 4,4% da produção total em educação (SPOSITO; 2000). Nessa produção existente, apesar da variedade temática, a ênfase maior baseia-se nas relações entre juventude e escolaridade, principalmente nas formas institucionais dos processos educativos.¹ Outra evidência constatada no conjunto da produção discente sobre juventude é a forte adesão ao estudo do jovem a partir da sua condição de aluno, sem estabelecer nexos com outras dimensões da experiência socializadora e da sociabilidade do educando. Neste contexto, segundo SPOSITO (2000:23),

estaria ocorrendo um padrão de esgotamento das análises sobre escola no Brasil que privilegiariam apenas a experiência pedagógica e os mecanismos presentes na distribuição do conhecimento escolar sem levar em conta outras dimensões e práticas sociais em que está mergulhado o sujeito, aspectos cruciais a apontar os limites da ação socializadora dessa instituição.

¹ Do total de dissertações e teses incluídas neste balanço, 47,6% abordam assuntos relacionados à escola (ensino fundamental, médio e superior).

Ao mesmo tempo, observa-se uma abertura da pesquisa, ainda que incipiente,² para novos eixos temáticos, com a incorporação de outros aspectos presentes na socialização e sociabilidade dos jovens não situados na unidade escolar, revelando eixos pouco explorados, como é o caso da temática racial e étnica ou os jovens na sua relação com a mídia, a violência e os grupos juvenis. Percebo que minha trajetória pessoal se insere nos esforços da pesquisa educacional em construir um conhecimento mais amplo a respeito do jovem. É nessa trilha aberta que meu trabalho se coloca, numa possível contribuição à sua ampliação.

A produção teórica que existe sobre os grupos musicais juvenis no Brasil ainda é pequena, mesmo se considerarmos aquela produzida em outras áreas das ciências sociais. Mesmo sem ter realizado uma revisão bibliográfica exaustiva, detectamos, nos estudos a que tivemos acesso,³ uma tendência na descrição e análise dos grupos em si mesmos, possibilitando o conhecimento da sua realidade cotidiana, a forma como constroem o estilo, os significados que lhe atribuem, o que expressam no contexto de uma sociedade cada vez mais globalizada. Esses estudos muito contribuíram para problematizar a cultura juvenil contemporânea, evidenciando, por meio dela, os anseios e os dilemas vivenciados pela juventude brasileira, e me foram úteis para olhar e compreender os grupos musicais na especificidade de Belo Horizonte.

Apesar das contribuições trazidas por estes estudos, a produção teórica sobre a juventude no Brasil apresenta uma lacuna. Ao construírem o seu objeto, essas investigações recortam de tal forma a realidade dos jovens que dificultam a sua compreensão como sujeitos, na sua totalidade. Podemos até conhecer o jovem como um rapper ou um funkeiro, mas sabemos muito pouco a respeito do significado dessa identidade no conjunto que, efetivamente, faz com que ele seja o que é naquele momento. Quem são estes jovens fora dos grupos dos quais participam? Como elaboram as experiências nas diferentes esferas da vida? Qual

² Estes estudos, considerados como temas emergentes, representam apenas 10% do conjunto da produção da área educacional na temática educação e juventude. No tema específico de "grupos juvenis", foram encontradas apenas oito dissertações (CORTI e SPOSITO, 2000).

³ VIANA (1987), SPOSITO (1993); KEMP (1993); COSTA (1993); ABRAMO (1994); GUERREIRO (1994); GUIMARÃES (1995); SANTOS (1996); ANDRADE (1996); CECCHETTO (1997); SILVA (1998); ARCE (1999); HERSCHEMANN (2000); TELLA (2000).

o peso e o significado de ser membro de um grupo musical no conjunto da vida de cada um?

Esse é o olhar que lanço sobre os sujeitos desta pesquisa: buscar revelar quem são estes jovens que participam dos grupos musicais. Tendo como foco os jovens integrantes de três grupos de rap e três duplas de funk, procuro compreender como elaboram as suas vivências em torno do estilo, desde a adesão até práticas culturais desenvolvidas, as formas de sociabilidade que criam, os significados que lhe atribuem, bem como os projetos que elaboram. Mas também revelá-los na sua condição de jovem, além da sua participação nos grupos musicais, buscando apreender as relações que estabelecem entre esta experiência e a vivência nas outras instâncias sociais em que se inserem, como a família, o trabalho ou a escola.

Mas o que significa pensar a juventude na sociedade brasileira contemporânea? Será que as noções construídas sobre "juventude" correspondem aos modos de ser jovem expressos pelos rappers e funkeiros? Por que analisar o jovem por meio da cultura, da música? São questões que pretendo problematizar nesta introdução, construindo, assim, um olhar sobre a realidade a ser analisada.

• **Juventude? Juventudes...** – Ao estudarmos a juventude não significa que estejamos falando de um grupo homogêneo. Reconheço que não é fácil construir uma noção de juventude que consiga abranger a heterogeneidade do real. Nas representações correntes, trata-se a juventude como uma unidade social, um grupo dotado de interesses comuns, os quais se referem a uma determinada faixa etária. Nessa perspectiva, a juventude assumiria um caráter universal e homogêneo. Essa tendência é decorrente do fato de a juventude ser, ao mesmo tempo, uma condição social e uma representação (PERALVA,1997). Se tem um caráter universal dado pelas transformações do indivíduo numa determinada faixa etária, nas quais completa o seu desenvolvimento físico e enfrenta mudanças psicológicas, a forma como cada sociedade e, no seu interior, cada grupo social vai lidar e representar esse momento é muito variada. Essa diversidade se concretiza nas condições sociais (classes sociais), culturais (etnias, identidades religiosas, valores), de gênero e também das regiões, dentre

outros aspectos. No esforço de desnaturalizar esta noção e fazer do problema da juventude um problema sociológico, a Sociologia da Juventude vem se debatendo entre várias posições, sem conseguir, porém, chegar a um denominador comum. Segundo PAIS (1993), a sociologia da juventude tem oscilado entre duas vertentes: na primeira, classificada como geracional, a juventude é tomada como uma fase da vida, enfatizando a busca de aspectos mais uniformes e homogêneos que a caracterizariam; aspectos que fariam parte de uma cultura juvenil, unitária, específica de uma geração definida em termos etários. Nesta corrente estariam presentes tanto as teorias da socialização quanto as teorias sobre gerações. A segunda, a vertente classista, trata a juventude como um conjunto social necessariamente diversificado, em razão das diferentes origens de classe, que apontam para uma diversidade das formas de reprodução social e cultural. Nessa perspectiva, as culturas juvenis são sempre culturas de classe. Como produto das relações sociais antagônicas, elas expressam sempre um significado político de resistência, ganhando e criando espaços culturais.

Fugindo dessas polaridades que acabam por não oferecer elementos para a compreensão dos jovens rappers e funkeiros em suas práticas diárias, buscaremos construir uma noção de juventude na ótica da diversidade, considerando o contexto de classe por meio da origem social, mas tendo o cuidado de não cair em determinismos e levando em conta também os diferentes sistemas de interações sociais e simbólicas que interferem na trajetória social dos jovens. Nesse momento o nosso interesse é buscar definir quem é esse jovem com o qual trabalhamos.

• **Jovens: pobres ou excluídos?** – Pensar os jovens no Brasil implica levar em conta as enormes disparidades socioculturais existentes e os diferentes contextos nos quais vêm se construindo como sujeitos. Essa diversidade se acentua no contexto de uma crise⁴ pela qual passa a sociedade brasileira, com reflexos nas instituições tradicionalmente responsáveis pela socialização, como o trabalho e a escola. Uma das expressões dessa crise são as transformações

⁴ A noção de crise é utilizada não no sentido de uma ruptura, de caos, mas de mutações e recomposições profundas nas relações sociais, onde se esgotam modelos anteriores e ainda não estão delineadas as novas, como sugere MELUCCI (1991).

profundas por que vem passando o mundo do trabalho. Tanto no Brasil como no exterior, constata-se uma mudança nos padrões da organização do trabalho, que altera as formas de inserção dos jovens no mercado de trabalho. Segundo POCHMANN (1998), o modelo econômico implementado principalmente a partir dos anos 90, baseado numa inserção externa competitiva, tem gerado um movimento de *desestruturação do mercado de trabalho*, que se manifesta na expansão das taxas de desemprego aberto, no desassalariamento e na geração de postos de trabalho precários, atingindo principalmente os jovens:⁵

O desemprego juvenil, sem paralelo na história nacional, emerge como um dos problemas mais graves da inserção do jovem no mundo do trabalho. Além disso, as ocupações que restam aos jovens são, na maioria das vezes, as mais precárias, com postos não assalariados ou sem registro formal, pois encontram-se praticamente bloqueadas as portas de ingresso aos melhores empregos. O quadro de escassez de empregos, em meio ao elevado excedente de mão-de-obra, torna os jovens um dos principais segmentos da população ativa mais fragilizados.

Essa crise é vivida de forma diferenciada pelos jovens. Aqueles que se encontram no limiar da precariedade, como é o caso da maioria dos rappers e funkeiros pesquisados, vivem de forma mais profunda essa crise do trabalho assalariado, que deixa de ser um espaço de produção de valores. É muito difícil para o jovem que só tem como alternativa "bicos" ou empregos precários ver nessas atividades alguma centralidade além da renda. Para eles, o trabalho não constitui fonte de expressividade, reduzido a uma obrigação necessária para uma sobrevivência mínima, perdendo os elementos de formação humana que derivavam de uma cultura que se organizava em torno dele.

São exatamente esses jovens os menos atingidos pela escola. Não obstante o aumento real das taxas de escolarização nos últimos vinte anos,⁶

⁵ Segundo o autor, as taxas de desemprego juvenil passaram de 5%, em 1989, para próximo de 14% da população economicamente ativa juvenil (PEA) em 1997, além de alcançarem uma superioridade em relação à taxa de desemprego total. Nesse período, a taxa de desemprego juvenil, no Brasil, aumentou 188,9% (POCHMANN, 1998:20).

⁶ Segundo SABOIA (1998), os dados de 1995 mostram que uma parcela significativa de jovens nunca teve acesso à escola (7,2% dos jovens entre 15 a 24 anos), ou, se teve, foi por um tempo insuficiente até três anos de estudo, podendo ser considerados analfabetos funcionais (14,4%). Neste mesmo ano, de um total de 28.700 milhões de jovens, 59% não estavam estudando.

podemos constatar um quadro de desigualdade no acesso, mas principalmente na permanência escolar, quando apenas 24,8% têm o equivalente ao ensino fundamental ou mais. É evidente que a instituição escolar apresenta dificuldades em responder as demandas que lhes são colocadas, com mecanismos perversos intra/extra-escolares que terminam excluindo grande parte da população juvenil dos direitos educativos (SPOSITO, 1999). Assim como no trabalho, a escola para essa parcela da população parece não constituir uma referência de valores na sua construção como sujeitos.

A situação dessas parcelas de jovens se vê ainda agravada pelo encolhimento do Estado na esfera pública, não oferecendo soluções por meio de políticas que contemplam a juventude, o que gera uma privatização e despolitização das condições de vida. Nesse contexto, as famílias se vêem cada vez mais responsabilizadas por garantir a reprodução dos seus membros, não contando com quem as possa "ajudar a se ajudar" (SARTI, 1999). Como lembra TELLES (1992:89),

a centralidade da família pode ser vista como registro de uma sociedade na qual a chamada questão social foi equacionada nas formas de uma pobreza colonizada, despolitizada e privatizada nas suas formas de manifestação.

O que queremos reter desse rápido cenário é a forma como podemos definir essa grande parcela de jovens, na qual se inserem aqueles que pesquisamos. Tanto CASTELLS (1995) quanto MARTINS (1997) nos advertem sobre a imprecisão em caracterizá-los como "excluídos", criticando um certo fetichismo da idéia da exclusão, que tende a suprimir as mediações existentes entre a economia e outros níveis e dimensões da realidade social. Para MARTINS (1997:20), o modelo socioeconômico brasileiro implementa *uma proposital inclusão precária e instável, marginal. São políticas de inclusão de pessoas nos processos econômicos, na produção e circulação de bens e serviços, estritamente em termos daquilo que é racionalmente conveniente e necessário à mais eficiente reprodução do capital.*

Assim, optamos em caracterizá-los como jovens pobres, vivenciando formas frágeis e insuficientes de inclusão num contexto de uma nova

desigualdade social: a nova desigualdade que implica o esgotamento das possibilidades de mobilidade social para a maioria da população. Nela, a pobreza mudou de forma, de âmbito e de consequências. Se, para as gerações anteriores, estava posta, mesmo que remota, a perspectiva de mobilidade por meio da escola e/ou do trabalho, para os jovens de hoje essa alternativa não mais se apresenta. Nesse sentido se instaura o quadro da crise: os velhos modelos nos quais as instituições tinham um lugar socialmente definido já não correspondem à realidade. O trabalho não oferece mais um tipo de regulação da sociedade, a escola não cumpre a função de moralização e mobilidade social, e novos modelos ainda não estão delineados. O que antes se caracterizava como uma possibilidade de passagem do momento da exclusão para o momento da inclusão, hoje, para parcelas de jovens pobres, está se transformando em um meio de vida.

O que queremos enfatizar é a complexidade e a heterogeneidade cada vez maior da sociedade, com rápidas transformações em todos os setores sociais, desde a organização da produção e do consumo até as formas distintas de sociabilidade. Nesse processo contraditório, antigas formas permanecem como estrutura social desigual e excludente; outras, porém, avançam. Não podemos negar que os dados de qualidade de vida no Brasil cresceram nas últimas décadas, a mortalidade infantil decresceu, a média de vida da população aumentou, assim como as taxas de escolarização. Observando os casos individuais dos rappers e funkeiros pesquisados, por exemplo, todos eles apresentam uma escolaridade, mesmo que reduzida, ainda maior que a dos seus pais, e possuem, de alguma forma, maior acesso a um mercado de consumo e a bens culturais que não acontecia nas gerações anteriores.

Nas últimas décadas, o Brasil consolidou-se como uma sociedade de consumo, ampliando o mercado de bens materiais e simbólicos. Um exemplo é o crescimento da indústria cultural no País, que passou a ter uma dimensão internacional, chegando a ser o sétimo mercado mundial de televisão e publicidade (ORTIZ, 1988). O que vem ocorrendo no País é um reflexo das mutações sociais mais amplas da sociedade ocidental que passa a ter, na informação, no campo simbólico, o novo campo de poder. Esse cenário cria novos patamares e modelos de cidadania que, segundo CANCLINI (1996), fazem

emergir um tipo de estrutura social que aproxima cidadania, comunicação de massa e consumo.

Os jovens pobres se inserem, mesmo que de forma restrita e desigual, num circuito de informações que se amplia cada vez mais no Brasil. Por meio dos diferentes veículos da mídia, têm acesso a um conjunto de informações, aos apelos da cultura de consumo, estimulando sonhos e fantasias, além dos mais diferentes modelos e valores de humanidade, a cenários que nunca poderiam contatar pessoalmente, transpondo fronteiras, num processo de alteração da geografia situacional (GIDDENS,1995). A esfera do consumo cultural se torna um momento importante para as trocas sociais, propiciando o acesso aos diferentes estilos, por exemplo. No caso dos jovens pesquisados, foi como consumidores culturais de músicas, CDs, shows de rap e funk que eles puderam se transformar em produtores e, nessa experiência, ressignificam a sua trajetória, criando formas próprias de ser jovem.

Embora haja uma ampliação de possibilidades, há também uma restrição ao seu acesso. Podemos dizer que, no Brasil, *a modernização cultural não veio acompanhada de uma modernização social*. Essa é uma das faces perversas da nova desigualdade. Os jovens pobres se vêem, assim, privados da escola, privados do emprego, que vêm acompanhados pela limitação de meios para a participação efetiva no mercado de consumo, da limitação das formas de lazer, da limitação dos direitos de vivenciar a própria juventude, e, o que é mais sério, vêm-se privados da esperança.

Se a modernização cultural propicia uma reinclusão em relações precárias e marginais, propicia também uma reinclusão em um imaginário da sociedade de consumo. Como lembra MARTINS (1997), *a nova desigualdade separa materialmente mas unifica ideologicamente*. Cria uma sociedade dupla, como se fossem dois mundos que se excluem reciprocamente, embora parecidos na forma: nos dois podem ser encontradas as mesmas coisas e imagens, mas as oportunidades são completamente desiguais. Essa realidade fica visível, por exemplo, nas dificuldades que os jovens enfrentam para implementar os seus projetos ligados à carreira musical, desde o acesso a uma formação e um aperfeiçoamento musical até mesmo ao domínio dos códigos dominantes no campo cultural.

É evidente que esse quadro de crise interfere diretamente na forma como os jovens se constroem socialmente, elaborando modos distintos de ser jovem. Mas essa diversidade não aparece apenas entre jovens de diferentes estratos sociais. No caso dos jovens pesquisados, veremos que a própria escolha pelos estilos rap ou funk são expressões de diferentes modos de ser jovem nas camadas populares. Nos limites deste estudo, o nosso intuito não será tanto a análise do mundo do trabalho ou da escola, mas sim de apreender como os jovens pesquisados vivenciam as experiências nestas instituições, a forma como interferem nos modos de vida e os significados que lhes atribuem no processo de construção como sujeitos.

• **Os "modelos" de juventude e os modos de ser jovem** – Na ótica da diversidade, vimos que podem existir diferentes modos de ser jovem, resultado, em parte, das próprias condições sociais nas quais esses sujeitos constroem a sua experiência. Mas essa diversidade nem sempre corresponde às representações existentes na sociedade sobre a juventude, numa dissociação entre determinados "modelos" socialmente construídos e realidade concreta dos jovens (PERALVA,1997). Muitas vezes, arraigados nesses modelos, construídos quase sempre espelhados nos jovens das camadas médias e altas, não conseguimos apreender os modos pelos quais os estratos juvenis das camadas populares constroem a sua experiência como tais. Com esse olhar, corremos o risco de analisá-los de forma negativa, enfatizando as características que lhes faltam para corresponder à imagem de jovens, ou mesmo questionar se entre os pobres existiria de fato o momento da juventude.

Ao elaborarmos esse estudo optamos por um caminho inverso. Mais do que construir um modelo prévio e por meio dele analisar os jovens, nos propomos a evidenciar, a partir do cotidiano vivido pelos rappers e funkeiros, como eles constroem um determinado modo de ser jovem. Mas é necessário delinear rapidamente o conjunto de representações generalizadas que compõem uma determinada imagem da juventude com a qual eles dialogam.

Esse "modelo" é uma construção histórica. Diversos autores, como ARIÈS (1981), ELIAS (1994), PERALVA (1997), ABRAMO (1994), dentre outros, já mostraram que a juventude aparece como uma categoria socialmente destacada

nas sociedades industriais modernas, resultado de novas condições sociais, como as transformações na família, a generalização do trabalho assalariado e o surgimento de novas instituições, como a escola. Nesse processo, começou-se a delinear a juventude como uma condição social, definida além dos critérios de idade e/ou biológicos. Uma condição de indivíduos que estão inseridos em um processo de formação e que ainda não possuem uma colocação permanente na estrutura da divisão social do trabalho.

Difundidas essas condições inicialmente entre a aristocracia e a burguesia, pouco a pouco se estenderam aos estratos populares, principalmente depois que o Estado passou a assumir as múltiplas dimensões da proteção do indivíduo. Nesse momento já é possível antever como a existência do fenômeno da juventude nas sociedades ocidentais foi, e ainda é, muito variável, dependendo da classe social de origem, do desenvolvimento econômico e do grau de generalização dos direitos sociais em cada país ou mesmo região, constituindo-se por muito tempo como um privilégio.

É nesse sentido que CAVALLI (1980) desenvolve uma interessante reflexão mostrando a relação entre classe social e o surgimento da juventude como fato social na sociedade européia. Para ele, até meados do século XX, o fenômeno da juventude era uma prerrogativa dos filhos das classes superiores, que dedicavam uma atenção especial à formação dos seus descendentes, os filhos da aristocracia sendo educados em colégios militares, e os filhos da burguesia e profissionais liberais nas universidades. Os modelos de socialização nessas instituições eram muito rígidos, com ênfase na formação de competências e capacidades, mas também na formação do caráter e das vontades. A tarefa era muito clara: preparar os alunos no presente para que pudessem, no futuro, herdar uma posição social de privilégios, mas também uma carga de responsabilidades. A dureza da disciplina educativa era aliviada pelas formas quase institucionalizadas de transgressão, como a libertinagem ou a cultura da boemia, dentre outros, que permitia aos jovens se extravasarem, vivendo uma espécie de zona franca, com margens de liberdade para comportamentos desviantes. Estes eram tolerados porque eram tidos como provisórios.

A existência juvenil era regulada por dois princípios aparentemente contraditórios: a férrea disciplina, que impunha o adiamento das recompensas, e

a irresponsabilidade em áreas "permitidas" pelo controle social. Mas, para que o mecanismo de adiamento das recompensas pudesse funcionar, lembra Cavalli, era preciso que existisse uma determinação subjetiva e objetiva dos fins diante dos quais se renunciava à satisfação imediata. Se os fins são determinados e desejáveis, também a possibilidade de suportar ou de impor-se uma disciplina torna, subjetivamente, uma estratégia adequada. O sentido daquilo que se faz aparece projetado no futuro, de acordo com a lógica dominante, e, neste caso, ele não é incerto. A juventude européia, até meados deste século, era definida em termos de uma fase de transição no âmbito de um processo, que tem como fim o acesso a posições adultas pertencentes às classes dirigentes. Nesse período, a maioria da população da mesma idade estava excluída, porque inseria-se desde muito cedo no mercado de trabalho. A noção de juventude construída na modernidade, e da qual somos herdeiros, é fruto de uma determinada classe, a burguesia, e de uma determinada noção de tempo.

Na sociedade ocidental, de forma e ritmos muito variados, veio cristalizando-se a concepção de um modelo ternário das idades da vida (PERALVA, 1997), que, simplificando, podemos traduzir na seguinte fórmula: na infância brinca-se, na juventude prepara-se, forma-se, e na idade adulta trabalha-se. É a expressão clara da concepção de tempo dominante. Nesta, domina uma orientação finalista que, como uma flecha, adquire significado somente quando chega à sua meta. É esta imagem linear que está presente na vida cotidiana: o sentido não é dado pelo fazer, mas pela meta final, pelos fins da ação que se projeta em um futuro. Esta concepção informa uma das imagens mais arraigadas da juventude, vista na sua condição de transitoriedade: a juventude é vista como um *vir-a-ser*, tendo, no futuro, na passagem para a vida adulta, o sentido das suas ações no presente. A fase adulta é vista como a plenitude, na condição plena de cidadania, o resultado que dá sentido às fases anteriores, vistas sempre na perspectiva de uma preparação.

Sob essa ótica, há uma tendência de encarar a juventude na sua negatividade, o que se é *mais e ainda não se chegou a ser* (SALEM, 1986). E caminha junto com a definição de alguns pré-requisitos aceitos consensualmente, como as marcas para efetivar a passagem para o mundo adulto, dentro de determinados critérios etários que servem de referência nesta etapa: o fim dos

estudos, a inserção estável no mundo do trabalho, passar a viver por conta própria, casar-se e ter filhos (CAVALLI, 1997). Veremos que essa concepção está muito presente em várias das famílias dos jovens pesquisados, quando, por exemplo, são pressionados a abandonar a música e a assumir a responsabilidade de uma família. É também a concepção dominante na escola: em nome do "vir-a-ser", traduzido no diploma e nos possíveis projetos de futuro, tende a negar o presente vivido como espaço válido de formação, bem como as questões existenciais que os jovens expõem, bem mais amplas do que apenas o futuro. É importante reter essa noção de transitoriedade para discutir como os jovens pesquisados dialogam com essa imagem, como lidam com o tempo, em que medida assumem ou não a dimensão do futuro como o tempo privilegiado.

Nesses parâmetros, uma outra imagem da juventude veio se cristalizando na sociedade ocidental, num contexto das transformações socioculturais que ocorreram no pós-guerra. Comentando sobre esse processo, alguns autores (FEIXA, 1998; LECCARDI, 1991; ABRAMO, 1994) ressaltam que nesse período assistiu-se a uma afirmação da juventude como uma idade da vida específica, não mais restrita a determinados setores da sociedade, mas como um fenômeno mundial. A sua visibilidade, principalmente a partir da década de 50, ocorre nas esferas da cultura e do consumo, que contribuem na construção de uma identidade juvenil própria. Para essa irrupção da juventude como ator coletivo na cena pública, concorreram alguns fatores, como a emergência do *Welfare State*, cuja ampliação da proteção do Estado possibilitou a criação de uma base social para a juventude. No plano das relações familiares, evidenciou-se, também, uma crise da autoridade patriarcal, o que levou a uma ampliação das esferas de liberdade juvenil, acompanhada de uma modernização no plano dos usos e costumes, que teve na "revolução sexual" seu signo mais evidente.

A estas condições se aliou o florescimento de um mercado de consumo dirigido aos jovens, sem grandes distinções de classe, que se traduziu em modas, adornos, locais de lazer, música e revistas. Ao mesmo tempo, a expansão dos meios de comunicação de massa propiciaram, pelo rádio, pelos discos e pelo cinema, o aparecimento de uma "cultura juvenil", com um novo padrão de comportamento e de valores, centrados, dentre outros, na liberdade, na autonomia e no prazer imediato. Este contexto possibilita o surgimento de grupos

juvenis que se distinguem, não mais em torno da criminalidade ou mesmo da escola, mas em torno do tempo livre, com uma identidade própria expressa no estilo, que implicava a articulação de uma escolha musical e uma estética visual, como os *teds*, *mods* ou os *rockers*. Mas também grupos com uma proposta alternativa de sociedade, como os *beats* ou, um pouco mais tarde, os *hippies*.

É nesse período que aparece a noção de *teen ager* que, segundo HEDBIGE (1991), marca a separação definitiva entre a infância e o mundo adulto. Desde então novas imagens são criadas em relação à juventude. Difunde-se a idéia da juventude como uma suspensão da vida social, quando os jovens estariam fora do sistema produtivo e da ordem dos interesses constituídos. Assim, ser jovem passa a ser visto como um momento de liberdade, de prazer, de expressão de comportamentos estranhos e exóticos, enfim, a juventude como sinônimo de divertimento. A essa idéia se alia a noção de "moratória", como um tempo para o ensaio e o erro, para experimentações, um período marcado pelo hedonismo e pela irresponsabilidade, com uma relativização da aplicação de sanções sobre o comportamento juvenil (ABRAMO,1994). Muitos advogam que essas imagens espelham apenas o modo de ser jovem dos estratos médios e altos, fazendo da moratória uma concepção burguesa. Será que o jovem que se insere muito cedo no mercado de trabalho vivencia essa moratória? Se vivencia, qual o sentido que lhe atribui? São questões que devem ser analisadas diante dos modos de ser dos jovens pesquisados.

Esta imagem convive com outra: a juventude vista como um momento de crise. Cristalizou-se a idéia dessa idade da vida como uma fase difícil, fruto das mudanças corporais, da necessidade de uma identidade singularizada, ou mesmo da ambigüidade do seu lugar na família e na sociedade. Essas condições gerariam uma crise de auto-estima ou de personalidade, mas também de conflitos externos com a família ou com a própria ordem social, resultado de referências e interesses distintos. Essa imagem de crise, vista como um traço característico da juventude, é um outro elemento que devemos colocar em questão na trajetória dos jovens pesquisados.

Ligada à idéia de crise, existe uma tendência em considerar a juventude como um momento de distanciamento da família, quando o jovem passa a valorizar o grupo de pares como um espaço privilegiado de sociabilidade, de

busca de novas atitudes e experimentação de novos espaços sociais, fazendo do grupo uma referência tipicamente juvenil. Outro aspecto relacionado à família, que vem surgindo principalmente nos últimos anos, é uma possível crise da família como instituição socializadora. Junto com o trabalho e a escola, alguns autores vêm ressaltando que a família estaria perdendo o seu papel central de orientação e de valores para as gerações mais novas (MORCELLINI, 1996; ABROMAVAY, 1999; ZALUAR, 1997). Diante disso, podemos nos perguntar: Que sentido os jovens pesquisados atribuem à família? Será que esta vem perdendo a sua centralidade para eles?

Finalmente, temos de considerar que as rápidas transformações socioculturais observadas nas últimas décadas parecem anunciar uma desorganização do modelo ternário, comentado anteriormente. Vinha ocorrendo uma complexificação do fenômeno da juventude, principalmente em relação à sua diversidade e ao seu alongamento. Já não era apenas a juventude como uma idade da vida, mas esta aparecia como uma pré-adolescência, uma adolescência para então entrar em uma fase juvenil, cada uma delas com características próprias. Ao mesmo tempo, pesquisas realizadas na Europa evidenciam o fenômeno do alongamento da juventude, numa protelação da passagem pelos limiares que assinalam o ingresso da vida adulta (CAVALLI, 1997:18).

Essa realidade estaria levando a uma descronologização do percurso etário e a uma desconexão dos atributos da maturidade (PERALVA, 1997; SPOSITO, 2000). Comentando esse processo, Sposito nos fala da multiplicidade e da desconexão das diferentes etapas de entrada na vida adulta. Ressalta um duplo movimento de descristalização, significando a dissociação no exercício de algumas funções adultas e a latência que separa a posse de alguns atributos do seu imediato exercício, fazendo com que orientações próprias da vida adulta convivam com situações de dependência.

Essas observações são relevantes, pois entre os jovens pesquisados existem as mais variadas idades, dificultando utilizar qualquer critério etário mais rígido na definição do que estamos considerando como juventude. Entre os grupos musicais, encontramos aqueles nos quais jovens de 20 anos convivem com outros acima de 25 anos, alguns deles já casados, inclusive já tendo filhos. Mas, salvo dois deles, que já tinham constituído uma unidade doméstica própria,

com autonomia em relação à família de origem – podendo ser considerados adultos –, o restante ainda apresenta uma situação de semidependência dos pais, não assumindo ainda a autonomia e as conseqüentes responsabilidades da vida adulta. Nossa opção foi caracterizá-los como "jovens adultos", evidenciando, assim, o momento de transição no qual se encontram. Entre eles podemos encontrar esse duplo processo de descristalização e latência, reforçando a idéia de que não há uma única forma de transição para a vida adulta, mas existem várias, como são várias as formas de ser jovem ou de ser adulto. Mas é importante, para nós, apreender como os rappers e funkeiros elaboram a imagem de adulto e como vivenciam ou representam a passagem da idade juvenil para a idade adulta.

Vimos até então as diferentes imagens que buscam definir o que seja a juventude e estamos propondo compreender a forma como os jovens constroem um modo de ser próprio no cotidiano das suas vidas. Mas o que estamos entendendo por juventude?

Um primeiro aspecto é a necessidade de considerar a noção de juventude não mais presa a critérios rígidos, mas sim como parte de um processo de crescimento mais totalizante, que ganha contornos específicos no conjunto das experiências vivenciadas pelos indivíduos no seu contexto social. Significa não entender a juventude como uma etapa com um fim predeterminado, muito menos como um momento de preparação que será superado quando entrar na vida adulta. Nessa direção MELUCCI (1992) nos propõe uma outra forma de compreender a adolescência e a juventude. Para ele, existe uma seqüência temporal no curso da vida, cuja maturação biológica faz emergir determinadas potencialidades. Nesse sentido é possível marcar um início da juventude, quando fisicamente se adquire o poder de procriar, quando a pessoa dá sinais de ter necessidade de menos proteção por parte da família, quando começa a assumir responsabilidades, a buscar a independência e a dar provas de auto-suficiência, dentre outros sinais corporais e psicológicos. Mas, para o autor, uma seqüência temporal não implica necessariamente uma evolução linear, na qual ocorra uma complexidade crescente, com a substituição das fases primitivas pelas fases mais maduras, de tal forma a cancelar as experiências precedentes.

Melucci, ao contrário, defende a idéia que os fenômenos evolutivos presentes nas mudanças dos ciclos vitais são fatos que dizem respeito a cada momento da existência, fazendo das mudanças ou transformações uma característica estável da vida do indivíduo. O desenvolvimento é visto numa perspectiva de construção contínua, em que a cada fase que se vive não se perde nada daquilo que foi acumulado no percurso, nem mesmo as sensibilidades mais primitivas e fragmentadas. Se há uma transformação contínua, há também uma permanência contemporânea dos mais diferentes planos existenciais. Assim, conclui ele, a adolescência não pode ser entendida como um tempo que termina, como a fase da crise ou de trânsito entre a infância e a vida adulta, entendida como a meta última da maturidade. Mas representa o momento do início da juventude, um momento cujo núcleo central é constituído de mudanças do corpo, dos afetos, das referências sociais e relacionais. Um momento no qual se vive de forma mais intensa um conjunto de transformações que vão estar presentes de algum modo ao longo da vida. Para MELUCCI (1992:27), *o que muda com o tempo é a capacidade do adulto em reter, compreender e de jogar com as transformações, isto é, a capacidade de governar os processos.[...]. Esta é a verdadeira, talvez a única, conquista do crescer....*

Dessa discussão queremos reter que estamos entendendo a juventude como parte de um processo mais amplo de constituição de sujeitos, mas que tem suas especificidades que marcam a vida de cada um. Constitui um momento determinado, mas não se reduz a uma passagem, assumindo uma importância em si mesmo. Todo esse processo é influenciado pelo meio social concreto no qual se desenvolve e pela qualidade das trocas que este proporciona. Assim, os jovens pesquisados constroem determinados modos de ser jovem que apresentam especificidades, o que não significa, porém, que haja um único modo nas camadas populares. É nesse sentido que enfatizamos a noção de juventudes, no plural, para enfatizar a diversidade de modos de ser jovem existentes.

• **Os jovens e a cultura juvenil** – Na construção dos modos de vida juvenil, o mundo cultural ocupa uma centralidade. Mas essa não é uma prerrogativa da sociedade contemporânea. Em toda sociedade humana os jovens sempre foram alvo específico de algum ritual, como os ritos de passagem (VAN

GENNEP,1986), ou se integravam ativamente no conjunto de festas e rituais que constituem a dinâmica social. FABRE (1996) descreve uma festa ritual, no século XIX, comum nas aldeias e cidades européias, nas quais os jovens tinham um papel importante no conjunto das festividades, fazendo delas *o reino temporário dos jovens*.

Podemos afirmar que a relação entre juventude e cultura é um velho tema que se reatualiza. A existência de espaços específicos de trocas e expressões culturais pelos quais os jovens afirmam uma separação geracional é muito recente. Como vimos, a partir do pós-guerra começou a surgir o que foi chamado de "cultura juvenil". Talcott Parsons, representante da sociologia estrutural funcionalista, legitimou o surgimento dessa noção ainda em 1942, analisando o desenvolvimento de grupos de idade americanos. Numa perspectiva geracional, entendia a cultura juvenil como um todo homogêneo, produzida por uma geração que consumia sem produzir, e que, ao permanecer nas instituições educativas, não só estavam ficando distantes do trabalho, mas também da estrutura de classes (FEIXA,1998:54).

Noutra perspectiva, pertencente à corrente que intitulamos de classista, encontramos as formulações da Escola de Birmingham. Richard Hoggart, em 1964, criou ali o Center for the Contemporary Cultural Studies (CCCS), um grupo de pesquisadores de diferentes disciplinas interessados no estudo crítico dos fenômenos culturais contemporâneos. É desse grupo a formulação da noção de "subcultura" que nos interessa mais de perto (HEBDIGE,1990; FEIXA,1998). Enfatizando a dimensão da classe, elaboram esta noção a partir da articulação entre as culturas familiares, a cultura dominante e, finalmente, o grupo de pares. Na concepção desse grupo, as subculturas, como os mods ou skinheads, são modos de elaboração de respostas culturais que têm como função expressar e resolver, ainda que magicamente, as contradições enfrentadas na classe de origem, ao mesmo tempo que expressam uma forma de "resistência ritual" diante dos sistemas de controle cultural, dotando os jovens de uma nova identidade social.

Esta identidade tem uma visibilidade pública por meio dos "estilos subculturais", produzidos pela apropriação de elementos materiais e imateriais heterogêneos, providos pelo mercado e pela indústria cultural, imprimindo neles

novos significados. Mesmo não tendo respostas para os problemas concretos do cotidiano, eles mostram que as subculturas cumprem funções positivas que não estão resolvidas por outras instituições, significando espaços de autonomia e auto-estima para os jovens. Nesse sentido, as subculturas podem expressar novos valores em oposição e resistência a um código cultural-padrão. Para os objetivos deste estudo, é importante reter a noção de estilo, de apropriação e reelaboração dos elementos simbólicos, mas ela se mostra limitada ao enfatizar uma dimensão de resistência de classe, numa oposição que não é aplicável aos grupos de rap e funk.

Sem nos determos num conceito específico, para efeitos deste trabalho, quando falamos em *culturas juvenis* nos referimos a modos de vida específicos e práticas cotidianas dos jovens, que expressam certos significados e valores não tanto no âmbito das instituições como no âmbito da própria vida cotidiana (PAIS,1993:20). Nessa perspectiva, é evidente que não podemos falar de uma cultura juvenil homogênea, tanto que a estamos utilizando no plural. Ao contrário, expressa um conjunto de significados compartilhados, um conjunto de símbolos específicos que expressam a pertença a um determinado grupo, uma linguagem com seus específicos usos, particulares rituais e eventos, por meio dos quais a vida adquire um sentido. O processo de construção das culturas juvenis tem de ser entendido no contexto da origem social e das condições concretas de vida na qual os jovens estão sendo socializados. No nosso caso, tratando-se de jovens pobres, temos de levar em conta que eles vieram se apropriando de um conjunto de crenças, valores, visões de mundo, ou melhor dizendo, de uma rede de significados vigentes na família, no meio social mais próximo, expressões de uma cultura popular que exprime um modo distinto de viver e construir a realidade (VELHO,1994).⁷

Uma das expressões mais visíveis da cultura juvenil desde a década de 50 é a música. Assim, podemos entender o rap e o funk como herdeiros de uma tradição juvenil que, por meio de formas e sentidos diferenciados, vem ganhando visibilidade na cena pública. Como será que, historicamente, tem-se articulado a

⁷ Apesar de utilizar o conceito no singular, é importante ressaltar que, na complexidade da sociedade brasileira, temos de levar em conta o caráter heterogêneo e plural presente nessas expressões culturais, sendo mais correto cunhá-las de "culturas populares".

juventude, a música e os estilos musicais? Como esta relação ocorreu no Brasil? Como os rappers e funkeiros participam dessa relação?

• **Os grupos musicais: juventude, música e estilos** – A música é o principal produto cultural consumido pelos jovens não só em Belo Horizonte ou no Brasil, mas também em outros países. Na Itália, por exemplo, algumas pesquisas realizadas sobre o consumo cultural da juventude também constatam esta centralidade, conforme estudos de CAVALLI (1997), LEONINI (1999) e TORTI (1999). A música acompanha os jovens em grande parte das situações no decorrer da vida cotidiana: música como fundo, música como linguagem comunicativa que dialoga com outros tipos de linguagem, música como estilo expressivo e artístico; são múltiplas as dimensões e os significados que convivem no âmbito da vida interior e das relações sociais dos jovens, sendo mais vivida do que apenas escutada. Como lembra MUCHOW (1968:110), os *jovens sentem através da música alguma coisa que não podem explicar nem exprimir: uma possibilidade de reencontrar o sentido*.

Na sua "lição" sobre sociologia da arte e da música, Adorno coloca em evidência como a música tende a criar um espírito e formas de comunidade, exercendo um grande poder de agregação. De fato, ela constitui um agente de socialização para os jovens, à medida que produz e veicula molduras de representação da realidade, de arquétipos culturais, de modelos de interação entre indivíduo e sociedade, e entre indivíduo e indivíduo. Segundo TORTI, a música oferece aos jovens a possibilidade de conjugar a trama de um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva. Por meio da música, as necessidades dos jovens de uma ancoragem e agregação coletiva se articulam com os percursos de experimentação de si mesmos:

Através da relação sutil e individual que se cria com o meio sonoro, se pode abrir o espaço de um auto-reconhecimento de expectativas e incertezas, de vivências do presente e de desejos em relação ao futuro. A música é a companheira íntima e cúmplice da vida dos jovens, os acolhe nos momentos tristes e nos momentos de alegria, adere às linguagens da festa e do amor, da

curiosidade e do conhecimento e marca uma separação com o mundo adulto. (TORTI 1999:12)

Entretanto, a relação entre a música e as agregações juvenis não pode ser entendida como uma relação natural; ao contrário, é uma construção histórica. Torna-se mais visível principalmente a partir do jazz, na década de 50, por grupos juvenis considerados marginais. MUCHOW (1968) considerava os grupos de fãs de jazz da Alemanha como herdeiros da tradição de um movimento juvenil autônomo. Tinham os espaços próprios de encontro, bares localizados em porões das cidades, as "catacumbas"; um visual próprio, com roupa, corte de cabelos e barba que os caracterizava; e uma relação com o estilo musical que extrapolava o simples gosto. Nesse mesmo período, nos Estados Unidos, um movimento juvenil também considerado marginal, os *beats*, tinha no jazz uma de suas formas de expressão. É significativa a compreensão da música e das relações sociais que ocorrem em seu entorno como uma esfera que, de alguma forma, responde aos anseios juvenis de encontrar um sentido para a vida, preenchendo o que não se domina. Para muitos, *na arte é possível encontrar salvação*.

A partir do rock'n'roll ficou mais clara a relação entre a indústria cultural e a juventude, no contexto das culturas juvenis. A partir do pós-guerra, a cultura de massas passou a investir na criação de um mercado próprio, estimulando um estilo peculiar de vestir, com produtos privilegiados de consumo, desde chicletes e refrigerantes até meios de locomoção, como a motocicleta. O cinema contribuiu para veicular a nova estética, mas é o rock'n' roll que veio expressar o novo padrão de comportamento e novos valores, centrados, dentre outros, na liberdade, na autonomia e no prazer imediato. É o símbolo dessa cultura juvenil emergente, com uma música delimitada etariamente, que se expande para todo o mundo como a "linguagem internacional da juventude". ABRAMO (1994:96) lembra que o rock, como resultado de uma fusão entre a cultura negra e a branca norte-americana, será sempre considerado estrangeiro, com uma dimensão inovadora que vai caracterizá-lo desde então. Ao mesmo tempo, pela sua estrutura circular, de repetição da base musical e das atitudes corporais, possibilita acoplar às diferentes linguagens e continuar sendo rock, favorecendo esse seu caráter internacional. É neste contexto que ocorre a transferência de um estilo musical para a vida dos jovens, que passam a se identificar com a

sonoridade, as letras, o modo de se vestir e de se comportar, fazendo com que, muitas vezes, uma geração possa reconhecer-se na produção musical de um determinado período.

O fenômeno do rock também foi responsável pela afirmação da música como uma prática artística coletiva, simbolizada e veiculada por meio do papel da *rock band*. CHAMBERS (1996) lembra que, até então, o modelo de identificação era centrado na figura heróica do artista individual, mas com o rock passou a se centrar em um grupo de pessoas que trabalham e elaboram juntas os processos criativos musicais, aproveitando as potencialidades das novas tecnologias. Os Beatles podem ser vistos como um emblema paradigmático desse novo modelo.

Paralelamente ao desenvolvimento da indústria fonográfica e da mídia, a música veio se tornando um dos principais códigos de diferenciação no processo de autonomia cultural dos jovens. CHAMBERS (1996) revela que desde os anos 50 vem ocorrendo uma sucessão de ritmos e sons que não são apenas um meio de diversão ou evasão da vida cotidiana. Desde os *teddy boys*, os *mods*, os *skinheads*, os *punks*, os *rappers*, os *funkeiros* ou os *clubbers*, dentre outros diversos estilos, todos constituem uma expressão de culturas juvenis que, como veremos, concretiza-se em um estilo que reinterpreta e, muitas vezes, subverte os códigos normativos e os significados dominantes na sociedade.

A partir da década de 70, ocorre maior diversificação das expressões juvenis. A relação música-visual-vida foi adquirindo cada vez mais visibilidade, tanto pela expansão quanto pela diversificação dos estilos, ganhando uma importância maior para a identidade juvenil. Observa-se uma tendência que FEATHERSTONE (1995:100) chama de *estetização da vida cotidiana*. Ao explicar essa expressão o autor lhe atribui três sentidos. O primeiro diz respeito à estratégia de apagar as fronteiras entre arte e vida cotidiana, presentes em movimentos culturais desde o dadaísmo até a arte pós-moderna mais contemporânea. Sugere o desafio de eliminar a aura que envolve a obra de arte, questionando a sua respeitabilidade. O lema do movimento punk – "Faça você mesmo" – é uma expressão direta dessa estratégia. O segundo sentido para a estetização da vida cotidiana é o projeto de transformar a vida numa obra de arte. É uma tendência presente desde o final do século XIX, expressa na idéia de que o "homem moderno é o homem que procura inventar a si próprio", que se

materializou numa postura que valorizava a *realização da originalidade e superioridade no vestuário, na conduta, nos hábitos pessoais e até no mobiliário – ou seja, um ‘estilo de vida’*. Essa tendência se expande e se torna hegemônica com a cultura de consumo. Podemos ver a realização desse projeto na arte do grafite, no estilo visual dos punks, nas letras das músicas do rap. O terceiro sentido para a estetização da vida cotidiana designa o *fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea*. Significa a centralidade das imagens na vida urbana cotidiana por meio da manipulação comercial da publicidade, da mídia, das exposições, das performances e dos espetáculos. Em outras palavras, é a espetacularização da vida social, criando um ambiente de simulação para todas as instâncias do cotidiano. A imagem, o olhar e o visual são as mediações mais presentes nas relações sociais.

A estetização da realidade ressalta a importância do estilo, principalmente entre os jovens, numa procura constante por modas novas, estilos novos, sensações e experiências novas, incentivada pela dinâmica do mercado capitalista. O que se observa a partir desses anos é uma diversidade de modos de vestir, de falar, de divertir, de estabelecer relações, sempre articulados em torno de gostos musicais próprios, de tal forma que os *indivíduos constroem-se como objeto de arte da rua, como ícones públicos* (KEMP, 1993:14). E todo esse processo ocorre sob um dinamismo intenso, numa sobreposição de estilos e ídolos.

No Brasil, esse processo começou a tornar-se visível com os punks, na década de 80, embora desde a década anterior já viesse ocorrendo uma grande inserção dos jovens no mercado de trabalho urbano, gerando uma ampliação significativa do consumo juvenil, principalmente na moda e no lazer. Criaram-se as condições para uma maior diversificação social da juventude urbana. Se, na década de 60, falar em juventude era referir-se aos jovens estudantes de classe média e à participação política, nos anos 80 falar em juventude implica incorporar os jovens das camadas populares e a diversidade de estilos existentes. Aliado à pulverização das ações coletivas, faz com que a visibilidade social dos jovens se dê por intermédio dos grupos culturais existentes (DAYRELL, 1999).

Desde os punks, sucede-se uma lista considerável de movimentos e tendências, umas mais passageiras, outras ainda persistentes, envolvendo jovens de diferentes camadas sociais, com diferentes projetos, níveis diferenciados de envolvimento, mas tendo em comum uma proposta de estilização e a eleição de um determinado ritmo musical. São os punks nas suas diversas variações, como o *trash*, o *hardcore*, o *anarco-punk*. São os *darks*, o *heavy metall*, o *reggae*. É nessa esteira que podemos situar o hip hop e o funk.

Esses grupos se tornam espaços privilegiados de expressão da realidade juvenil urbana, seus anseios e suas contradições. Por meio da música que tocam e ouvem, das roupas que vestem, da forma como se relacionam entre si e com a sociedade, torna-se possível inferir as questões mais candentes presentes entre eles. É nesse contexto que tomamos o rap e o funk como forma de compreender os modos de vida juvenis na periferia de Belo Horizonte. Acreditamos que esses estilos constituem espaços privilegiados de produção dos jovens como sujeitos sociais, funcionando como articuladores de identidades e referências na elaboração de projetos individuais e coletivos, além de colocar na cena pública a diversidade e as contradições vividas pela juventude das camadas populares.

• **Os jovens e o estilo** – Ao compreender o rap e o funk como estilos, estamos utilizando essa noção como uma manifestação simbólica das culturas juvenis, expressa em um conjunto mais ou menos coerente de elementos materiais e imateriais, que os jovens consideram representativos da sua identidade individual e coletiva. Na interpretação de FEIXA (1998), a construção de um estilo não é simplesmente a apropriação ou a utilização de um conjunto de artefatos; implica a organização ativa e seletiva de objetos, que são apropriados, modificados, reorganizados e submetidos a processos de ressignificação, articulando atividades e valores que produzem e organizam uma identidade do grupo. Nesse sentido, pressupõe uma escolha intencional cuja ordenação pode levar a uma diferenciação dos padrões dominantes.

Na construção do estilo, somam-se dois processos. Um deles é a "bricolage", uma noção inspirada em Levi-Strauss, que supõe a forma pela qual os objetos e símbolos são retirados de um repertório já existente, reordenados e recontextualizados para comunicar novos significados. Outro processo presente é

a homologia, um conceito derivado da semiótica que remete à simbiose que se estabelece entre os artefatos, o estilo e a identidade do grupo. Segundo o autor, *el principio generativo de criación estilística proviene del efecto recíproco entre los artefatos o textos que un grupo usa y los puntos de vista y actividades que estructura y define su uso* (FEIXA,1988:97). Dessa forma, os novos significados surgem porque os "fragmentos" dispersos que o compõem, tomados em diferentes contextos, integram-se em um universo estilístico novo, que vincula objetos e símbolos a uma determinada identidade do grupo.

O estilo constitui, assim, uma combinação hierarquizada de elementos culturais, na forma de textos, artefatos e rituais, que no nosso caso tem na música o elemento central. Como já relatamos, desde a década de 50 sucedeu-se uma série de estilos, todos articulados em torno do gosto musical. A novidade nos últimos anos é a dimensão da produção cultural; os grupos não se contentam apenas em ser receptores passivos, mas buscam intervir na cena cultural com produções musicais próprias. No nosso estudo, essa dimensão é importante à medida que, por meio do rap e do funk, inúmeros jovens descobrem a possibilidade de investir na carreira musical, fazendo desta um projeto de futuro sonhado. Mas não é só. O estilo também se manifesta muitas vezes na criação de uma linguagem própria ou na apropriação de expressões e gírias utilizadas em outros meios; na utilização de elementos estéticos visíveis (roupas ou cortes de cabelos), como também na participação em atividades ou eventos próprios de cada um deles. Dessa forma, asseguram a demarcação de diferenças com o mundo dos adultos e com outros grupos juvenis. Longe de ser uma combinação arbitrária, as expressões culturais levadas a cabo pelos jovens nos mais diversos estilos assumem um papel na recriação das identidades individuais e coletivas.

Isso não significa, no entanto, que sejam criações estáticas. Ao contrário, possuem um dinamismo intenso, podendo experimentar períodos de apogeu, de refluxo, de obsolescência ou mesmo de revitalização, como os inúmeros casos de revivals que ocorrem no cenário cultural. À medida que se modificam as condições sociais dos jovens, a tendência é que ocorram também transformações nas suas expressões culturais. Mas o dinamismo não ocorre apenas no seu ciclo temporal. A difusão de um estilo além das experiências dos grupos, em outros contextos sociais e territoriais, pode levar à diluição dos seus significados

originais, ou mesmo à sua ressignificação por outros grupos. É o caso do hip hop, por exemplo, que, originário dos EUA, difundiu-se como cultura juvenil internacional, assumindo uma trajetória e significados específicos no Brasil. Ao mesmo tempo, podem sofrer processos de rotulações por parte de agências sociais que o vinculam a atividades marginais ou à violência, como é o caso do funk no Brasil. Não podemos nos esquecer também da ação da indústria e do mercado, que buscam se apropriar dos novos estilos como forma de alimentar a produção de novidades. Ao transformar o estilo em moda, há uma tendência para apresentá-los de forma simplificada, apta ao consumo de massas. Dessa forma, não podemos falar em um estilo "autêntico", sem contaminações, pois desde o processo da sua criação o estilo pode ser sincrético e multifacetado (FEIXA, 1998).

Assim, não podemos pensar o estilo de forma polarizada, numa oposição linear a um código cultural hegemônico, colocando-se como uma forma necessária de resistência, como indica a noção de "estilo subcultural" que analisamos anteriormente. Ao apontar os seus limites, HERSCHEMANN (2000:63) evidencia que, na era da velocidade, da comunicação e da globalização, as expressões culturais tendem a se desnaturalizar no imaginário social, perdendo a fidelidade com os territórios originais. Segundo ele, *as expressões culturais tornaram-se uma montagem multinacional. Uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer um, de qualquer classe, religião, cor ou ideologia pode utilizar.* Mesmo concordando com o autor, é importante ressaltar que, na situação dos grupos pesquisados, a variável da classe social, comum a todos os jovens, interfere na adesão ao estilo rap ou funk, bem como na forma como constroem o estilo, especificamente em Belo Horizonte.

Essa discussão apontada por Herschmann sugere a necessidade de colocar em questão a forma como entendemos a relação existente entre a dimensão local e a dimensão global no âmbito da produção cultural. Como ele mesmo sugere, essa discussão tem de ser colocada no contexto do processo das transformações socioculturais que vêm alterando o perfil da produção social em âmbito mundial.

Refletindo sobre isso, SANSONE (1995:69) afirma que as teorias sobre o processo de globalização, como também as teorias sobre o impacto da mídia e o

debate em torno da massificação da cultura, produziram uma abordagem positiva, que enfatizam o surgimento da aldeia global. Mas também produziram abordagens apocalípticas que enfatizam a produção de indivíduos como espectadores desencantados. Para o autor, a globalização contém os dois aspectos:

Ela tornou as populações locais informadas sobre mercadorias, estilos de vida, símbolos e culturas remotas, como nunca dantes; mas, graças à substancial ampliação dos horizontes dentro dos quais as populações locais medem suas realizações, talvez tenha intensificado o sentimento de privação relativa.

Tornou-se necessário pensar em termos de "heterogeneização global". SANSONE utiliza o exemplo do intercâmbio simbólico entre negros dos diversos continentes, por intermédio de estilos e músicas jovens como o reggae e o hip hop. Mostra que o processo de criação desses novos estilos negros, em parte como reação à falta de *status* e oportunidades, parece semelhante em diferentes países. Ao mesmo tempo, o intercâmbio favorece a redefinição da "diferença" negra nas sociedades ocidentais, estetizando a negritude por meio desses estilos de alta visibilidade e da música pop. Neste caso, afirma o autor, há uma tendência convergente na cultura negra local e o surgimento de uma cultura negra internacional. Podemos afirmar que a mesma coisa pode estar acontecendo em relação a uma "cultura juvenil": há culturas jovens locais convergentes com culturas similares internacionais. Nesse sentido, concordamos com ABRAMO (1994:95), quando afirma a existência de uma cultura juvenil que se comunica acima das mais variadas distinções sociais, entre elas a geográfica e a nacional; o que não significa pensar a condição juvenil como universal, em que estejam ausentes as diferenciações sociais.

Dessa forma, a adoção de um estilo produzido em outro país, como é o caso do rap e do funk, pode ser visto como fruto do reconhecimento de experiências similares, que resultam na adoção das mesmas referências. Ao mesmo tempo, esse estilo, ao ser adotado, tem seus elementos recodificados, desenvolvendo uma constelação própria de signos, atividades, temas e valores de forma a expressar o contexto social e as questões próprias do grupo. São os

processos de reterritorialização no mundo contemporâneo, apontados por Herschmann. Assim, um estilo expressa tanto o processo de globalização, com questões universais, quanto as relações locais e a leitura própria do contexto no qual se inserem. Enfim, apontam para a importância atribuída pelos jovens à convivência com um grupo de iguais, o compartilhar de sentimentos de pertencimento e as experiências cotidianas possibilitadas pela vivência mediada pelo estilo. Como lembra KEMP (1993:29), o estilo forma *uma gramática visual pela qual torna-se possível localizar os valores e a política de vida presentes em cada grupo [...] exercitando-se sobre o próprio corpo o poder de interferência ausente na determinação do projeto social.*

Nesse sentido, o estilo é "bom para pensar", e é por meio dele que buscaremos compreender os processos sociais pelos quais os jovens vêm se construindo como sujeitos.

• **Os caminhos percorridos** – A experiência adquirida com esta pesquisa me faz constatar, mais uma vez, que os caminhos de uma pesquisa são sempre tortuosos, plenos de atalhos e trilhas que muitas vezes não levam a lugar nenhum, obrigando-nos a idas e vindas. Como se caminhasse por uma mata, sabendo onde quisesse chegar (muitas vezes nem isso), apenas com indicações esparsas sobre o percurso a fazer. Este vai sendo construído no caminhar, com todas as angústias e inseguranças de quem muitas vezes se sente totalmente perdido. Já dizia o poeta: "Caminhante, não há caminho, há caminho ao andar...". Por mais que os manuais de metodologia científica nos forneçam mapas, às vezes com indicações precisas e até mesmo receitas, estes só funcionam como referência mais geral, pelo menos como ocorreu no meu caso.

Junto às incertezas sobre o melhor caminho a tomar a cada momento, bem como às alegrias quando via que estava certo, acrescenta-se a postura pessoal na relação com os investigados, no meu caso, os jovens. Cada ida a campo significava um exercício de autovigilância para superar a tendência de ser um professor ou um "tio" diante deles, por mais que soubesse que nunca iriam me tratar como um igual, tanto pela diferença etária quanto pela origem social e também pelo lugar que ocupava como pesquisador, o que deixei explícito desde o começo. Quando saímos juntos para ir a alguma festa, ou mesmo a um bar,

tinha de controlar minha tendência de querer pagar contas, por exemplo, e mesmo não deixar que a relação tomasse esse viés. O limite que separa uma postura solidária de pagar uma entrada na danceteria ou completar o dinheiro para as camisetas com o símbolo do grupo e uma postura paternalista é muito tênue. Muitas vezes tive de me munir de muita paciência. Como jovens, os tempos, ritmos e interesses são diversos, obrigando-me a adaptar-me aos inúmeros encontros desmarcados, a longos atrasos, a mudanças de planos na última hora. Ao mesmo tempo, admirava a disponibilidade que manifestavam, a curiosidade e os anseios por aquilo que é novo, a paciência que demonstravam diante de um "véio" que não se cansava de fazer perguntas. Outro exercício que muito exigiu de mim foi o de tratá-los como iguais. Todo o meu discurso politicamente correto, construído em anos de militância pedagógica, via-se muitas vezes checado com minhas posturas preconceituosas diante do "outro". Ainda mais quando o outro é "jovem, preto e pobre", essa tríade que acompanha muitos dos jovens como uma maldição. Descobri o óbvio: ver e lidar com o jovem como sujeito, capaz de refletir, ter suas próprias posições e ações é uma aprendizagem que exige um esforço de auto-reflexão, distanciamento e autocritica. Em síntese, a experiência de pesquisa foi para mim uma forte experiência humana, envolvendo a razão mas também sentimentos, e, principalmente, por meio dela, ao querer conhecer mais o jovem, passei a me conhecer melhor.

Estas considerações sobre a presença da subjetividade como parte do processo desta pesquisa fazem parte de uma determinada posição em relação à produção do conhecimento. Acredito que este trabalho não fala dos jovens, mas fala dos jovens na sua relação com o pesquisador, e vice-versa. É resultado de um modo de observar que é centrado nas relações. Significa dizer que os jovens não são apenas objeto da observação, mas são pessoas em relação com aquele que os observa. Assim, o "objeto" não é algo dado, que o investigador precisa explorar. Mas é o nosso próprio pensar que constrói o objeto pensado (MELUCCI, 1992). Conseqüentemente, tenho claro que não construí um conhecimento absoluto sobre um setor da juventude de Belo Horizonte, mas interpretações plausíveis. Construí um texto que se refere a fatos socialmente construídos, com a consciência da distância que separa a interpretação da "realidade". Por isso, na própria forma que escolhi para expor os dados, optei por fazer uma descrição

detalhada dos grupos musicais com uma "certa" objetividade para, depois, desenvolver uma interpretação deles. Por mais que a descrição em si seja uma interpretação, queria dar margens para que o leitor fizesse a sua própria leitura. Não sei se fui feliz no meu intento, mas pelo menos foi uma tentativa.

Esta pesquisa foi desenvolvida em três fases,⁸ em dois momentos distintos.⁹ O primeiro desafio foi encontrar o meu objeto, ou seja, definir com quais grupos musicais iria trabalhar. Como me propunha a compreender os significados que um grupo musical e suas práticas adquiriam na vida de um jovem, considerei necessário escolher grupos que pudessem espelhar a realidade mais comum existente entre eles. Assim, não queria trabalhar com grupos que fossem profissionais ou que já tivessem alguma projeção, com CDs gravados, ou mesmo uma inserção nos movimentos sociais, com um discurso engajado. Os grupos que conhecia estavam nesses casos. Além do mais, não tinha clareza de quais estilos privilegiar, uma vez que o meu conhecimento da cena musical na periferia na cidade era ainda restrito. Colocava-se diante de mim a necessidade de uma escolha que fosse aleatória, de tal forma a me aproximar de grupos a partir de critérios predefinidos. Mas quais critérios? Para quais grupos? Onde encontrá-los? Essa foi a primeira fase.

O primeiro movimento foi levantar dados secundários sobre o consumo e a produção cultural juvenil na cidade, mas na universidade, nos órgãos públicos estaduais e municipais e na imprensa não encontrei dados sistematizados que me auxiliassesem.¹⁰ A juventude em Belo Horizonte, até onde pude perceber, não tinha sido objeto de nenhum estudo.¹¹ Para conhecer mais de perto a realidade do consumo e da produção cultural entre os jovens, realizei debates em salas de

⁸ Neste momento não farei uma descrição detalhada dos passos da pesquisa. Estes se encontram no anexo metodológico.

⁹ O primeiro momento da pesquisa foi realizado entre fevereiro e setembro de 1998, antes de desenvolver o estágio "sanduíche" em Milão, Itália. O segundo momento ocorreu entre abril e junho de 2000.

¹⁰ É importante frisar que os órgãos municipais ligados à área social desenvolviam uma série de programas ligados à criança e ao adolescente, com ênfase na assistência e na formação profissional. Na área cultural, desenvolviam alguns projetos, mas voltados para a população em geral, sem privilegiar algum setor, como a juventude. Fizemos também o levantamento de todas as matérias relacionadas à juventude no jornal de maior circulação na cidade, o *Estado de Minas*, durante o ano de 1997. Esse material, fora algumas matérias de jornal, não foram trabalhados na tese.

¹¹ Essa falta de dados não deixa de refletir uma tendência presente no conjunto da sociedade, na qual se mitifica a juventude – afinal todos querem ser jovens –, mas pouco se conhece de fato sobre os jovens reais. Os dados do IBGE (PNAD 1996) apontam que os jovens, compreendidos na faixa etária de 15 a 24 anos, significavam 20,38% da população de Belo Horizonte, que estava na ordem de 2.091.448.

aula de cinco escolas noturnas de diferentes regiões da periferia.¹² Acreditava também que a escola seria um espaço para contatar e escolher os grupos a serem pesquisados, o que de fato não ocorreu. Tais debates, além de me fornecerem uma visão geral dos hábitos culturais e de lazer dos jovens pobres, vieram confirmar que a música era o principal produto consumido entre eles. Além disso, pude ter uma idéia precisa dos gêneros musicais mais presentes, descobrindo, inclusive, a existência do funk em Belo Horizonte, o que desconhecia. Mas percebi também que o número de jovens que investiam na produção cultural era relativamente pequeno, não sendo a escola, sintomaticamente, um lugar de referência dos grupos musicais.

Ainda nesta fase, realizei uma série de entrevistas com discotecários, radialistas e produtores culturais, privilegiando aqueles ligados aos estilos populares. Por intermédio de suas informações pude ter uma visão mais ampla da cena musical de Belo Horizonte, o mercado existente e seus atores. Permitiram-me traçar um quadro dos estilos musicais mais consumidos entre os jovens e, mais importante, me passaram um número considerável de contatos de grupos musicais emergentes. Com as informações adquiridas, fiz um primeiro recorte definindo os estilos rap, funk, pagode, rock e gospel¹³ como universo da pesquisa. Como estes se encontravam dispersos pela cidade, optei pela estratégia da pesquisa telefônica, como uma forma de construir um perfil dos grupos, aplicando um questionário em 146 deles.

A análise dos dados me permitiu, além de um determinado perfil, definir critérios e selecionar 9 grupos, num total de 42 jovens, divididos entre os estilos rap, funk e pagode. Os critérios utilizados foram a idade (em cada estilo, grupos com faixas etárias diferentes, de mais novos a mais velhos); produção cultural própria; tempo de formação do grupo (também aqui, em cada estilo, desde grupos com um ano de existência até grupos mais antigos). O último critério foi de gênero, optando por grupos masculinos, pois a maioria esmagadora era composta de homens.¹⁴ Contatados os grupos, passamos para a segunda fase da pesquisa.

¹² Volto a reafirmar que os detalhes de cada um desses passos e os critérios utilizados se encontram no Anexo Metodológico.

¹³ Apesar de o gospel não ser um estilo, no sentido utilizado nesta pesquisa, fizemos a opção devido à sua grande presença no meio popular.

¹⁴ O relatório estatístico completo e sua descrição encontram-se no Anexo Metodológico.

Esta fase foi um momento de acercar-me da realidade dos grupos musicais e das formas como significavam suas experiências, além de ampliar o meu conhecimento da cena musical de cada um dos estilos. Os recursos metodológicos utilizados foram entrevistas coletivas e individuais em profundidade¹⁵ e uma "presença participante"¹⁶ em ensaios e apresentações. Com alguns grupos consegui uma aproximação maior, acompanhando-os a festas, eventos ligados ao estilo ou, simplesmente, estando junto com seus integrantes nos momentos de lazer. O grande limite desse momento foi o tempo relativamente curto para acompanhar os 9 grupos, fato que me obrigou, em alguns casos, a realizar a entrevista já nos primeiros contatos.

Nesta fase seguinte, a entrevista em profundidade constituiu o recurso metodológico principal, sendo necessários alguns comentários. As entrevistas que realizei foram um momento forte de interação social, que possibilitou que os jovens reconstruíssem suas experiências, apreendendo os pontos de vista sobre os grupos, nos mais diversos aspectos, sobre si mesmos e sobre suas relações. Procurei torná-las um momento menos funcional e mais de reciprocidade, dominando a empatia. O fato de serem individuais e coletivas trouxeram especificidades. As entrevistas coletivas com cada grupo foram ricas à medida que possibilitaram recolher uma multiplicidade de visões de mundo, em alguns momentos ocorrendo verdadeiras discussões, permitindo um confronto de interpretações entre os jovens das mesmas experiências vividas no grupo. As individuais possibilitaram maior aprofundamento das questões, além de trazerem à tona os sentimentos e as emoções presentes nos fatos narrados. O fato de terem sido realizadas depois mostrou-se um bom recurso, porque os fatos já eram conhecidos, possibilitando-me explorá-los nos seus diferentes detalhes e facetas. Vários jovens declararam que a entrevista significou um momento de reflexão sobre si mesmos e sobre aspectos da realidade que viviam e que até então não tinham parado para pensar.

¹⁵ Nessa etapa foram realizadas 9 entrevistas coletivas e 11 individuais, resultando em 45 horas gravadas.

¹⁶ Chamo de "presença participante" o estar junto dos jovens no seu cotidiano. Não foi o recurso antropológico da "observação participante", uma vez que não constitui uma imersão na realidade dos jovens, mas é nela inspirada, principalmente no que diz respeito à postura do pesquisador no campo. Representou um momento rico de apreender posturas, relações, comentários que muito me ajudaram na compreensão das práticas dos jovens.

Na sua realização tomei alguns cuidados. O local onde se realizaria a entrevista era um aspecto importante, por isso deixei que os jovens o escolhessem. Em uma das primeiras, porém, realizada na casa de um deles, a família foi chegando aos poucos e passou a participar da entrevista. Depois disso, negociei com todos a garantia de um espaço privado. Outro aspecto foi o roteiro utilizado. Tentei não fazer da entrevista um interrogatório, elaborando um roteiro aberto, de forma a deixar o jovem mais livre no seu raciocínio. Como ele estava falando de suas próprias experiências, era importante que tivesse o controle sobre a sua comunicação, com as perguntas aparecendo para encorajá-lo a falar ou para retomar o fio da conversação. Outra preocupação foi em retomar os mesmos pontos com perguntas diversas, num esforço de superar a tendência de o jovem dizer aquilo que ele achava que eu gostaria de ouvir. O gravador é sempre um incômodo, mas tentava não chamar muita atenção sobre ele, a fim de diminuir a ameaça que representa.

Esses cuidados não impediram, no entanto, que algumas entrevistas se desenvolvessem de melhor forma que outras. Como dissemos, um aspecto que interferiu foi o tempo de contato; aquelas realizadas depois de contato prévio mostraram-se mais ricas. Outro aspecto foi o grau de maturidade do jovem em questão, bem como suas características pessoais, como a timidez, o que dificultava a livre expressão. Além disso, como toda relação social, algumas entrevistas foram influenciadas pelo momento, quando interferia o estado de ânimo do jovem em virtude de situações fora da pesquisa.

A última fase da pesquisa foi a que permitiu maior aprofundamento da realidade dos grupos e dos jovens, ampliando a freqüência e os contatos na cena musical rap e funk na cidade. Durante o tempo que fiquei fora do País, procurei manter contatos, enviando cartões da Itália. Alguns responderam, o que facilitou na retomada dos contatos. A sistematização dos dados recolhidos até então e a defesa da qualificação foram importantes para definir os rumos desta fase. Decidi excluir os grupos ligados ao pagode por perceber que, diferentemente do rap e do funk, não poderia ser caracterizado como estilo juvenil. Ao mesmo tempo, sentia a necessidade de fazer um recorte, diminuindo o universo da pesquisa. Mas os dados recolhidos serão utilizados futuramente, pois o pagode representa um espaço significativo de aglutinação de jovens.

Nesse momento, alguns grupos tinham-se desfeito e outros mudaram de componentes. Tentei retomar o contato com todos eles, não conseguindo localizar apenas dois jovens. Esse retorno, depois de mais de um ano de ausência, foi muito rico, pois pude apreender as mudanças ocorridas na vida deles. Realizei uma nova entrevista coletiva com todos os grupos ainda em funcionamento e pelo menos com um jovem dos grupos desfeitos.

Na análise dos dados, percebi que me faltavam maiores elementos para ver como os jovens articulavam as diferentes esferas da vida, como a família, o trabalho ou a escola no seu dia-a-dia, as soluções e os conflitos que experimentavam, bem como a forma pela qual o grupo musical entrava nessa arquitetura.

Dessa forma, escolhi dentre os jovens entrevistados, um rapper e um funkeiro, com os quais desenvolvi uma série de entrevistas em profundidade durante uma semana de contatos intensos. Para definição desses dois jovens, tomei como parâmetros a idade – na faixa de 18 a 22 anos, na qual situa a maioria deles; o grau de participação na cena musical em 2000; e também uma dimensão mais subjetiva, ou seja, aqueles com os quais consegui estabelecer uma relação mais próxima, condição para um processo de interação intenso como esse que propunha. Na impossibilidade de acompanhá-los em todas as atividades que desenvolviam, optei por manter encontros diáários durante uma semana, quando me detalhavam tudo o que haviam feito durante o dia, além de gravar uma entrevista sobre um tema predefinido. Os temas escolhidos foram a relação com a família, a escola, a igreja e o trabalho, as redes de relações que possuíam e os significados atribuídos ao grupo musical. Mantive de forma bem intensa uma "presença participativa", acompanhando-os em espaços coletivos, como festas e bares. Esta técnica se mostrou eficaz, pois possibilitou-me aprofundar em cada um dos temas e montar um quadro do cotidiano que vivenciavam. Mas não tem o alcance e a profundidade de uma observação participante para a apreensão do cotidiano das relações sociais e a complexidade do simbólico.

No meio desse processo, conseguimos realizar duas entrevistas com Rogério, o jovem rapper do grupo *Processo Hip Hop*, que passou a integrar uma quadrilha de tráfico e se encontrava foragido. Depois de inúmeras tentativas infrutíferas de contatá-lo, finalmente consegui, por intermédio de um tio dele,

encontrá-lo no local onde se escondia. Foi um momento carregado de emoções. Havia o perigo da própria situação de guerra entre os grupos da favela; mas também pelo fato de estar ali, entre outros membros da sua quadrilha, numa convivência "normal" com jovens aparentemente como quaisquer outros, com as mesmas conversas, com as mesmas "zoações", que só mudavam quando contavam casos de assassinatos, entre risos, num desprezo pela vida humana que chocava. Essas entrevistas me marcaram profundamente. Havia nos conhecido dois anos antes num momento em que era visível o seu esforço para abandonar as drogas e o tráfico, tendo no rap uma referência importante. Agora o via ali, podendo ser morto a qualquer momento, numa reflexão amarga e sofrida sobre sua própria vida. Naquela situação a emoção superou a objetividade do pesquisador e eu me perguntava pelo valor da vida e do destino que a sociedade oferece a milhares de jovens que, como ele, desistem de lutar para viver com dignidade.

A divisão dos capítulos visou dar conta desse processo vivido. A sua lógica é a mesma da pesquisa, num movimento de aproximações sucessivas, começando pela descrição e análise dos grupos musicais e terminando na descrição e análise dos jovens, enfatizando as experiências vividas além dos grupos musicais. Finalmente, quero ressaltar que troquei o nome dos grupos e sujeitos pesquisados, bem como daqueles com os quais convivi, para resguardar-lhes a identidade. Por esse motivo também resolvi não incluir as fotos dos grupos.

No primeiro capítulo, "O rap entra em cena", inicio com uma recuperação histórica do estilo na cidade. Procuro caracterizar o estilo no seu surgimento nos EUA, a sua história comum com o funk até o final dos anos 80 em Belo Horizonte, evidenciando suas especificidades, fazendo algumas comparações com outras realidades, como a de São Paulo. Em seguida, descrevo a cena musical rap na cidade, seus atores, o mercado existente, terminando com uma descrição de duas festas. Posteriormente, descrevo os três grupos pesquisados – *Processo Hip Hop, Máscara Negra e Raiz Negra* –, detendo-me no cenário social no qual se inserem, como eles se formam, as redes de relações que criam, a produção cultural que realizam e os projetos que elaboram para o grupo, passando a analisá-los no final.

O segundo capítulo, "O funk mineiro", segue o mesmo esquema do capítulo anterior, de forma a propiciar ao leitor uma comparação dos dois estilos juvenis. Na cena funk em Belo Horizonte, descrevo o funcionamento do estilo, a formação das equipes e a relação de dependência dos jovens cantores com os discotecários, terminando com a descrição de uma festa funk. Em seguida, passo às duplas, Flavinho e Maninho, Marcos e Fred e Os Cazuza, abordando os mesmos aspectos analisados no rap.

Finalmente, no terceiro capítulo, "As experiências socializadoras e as formas de sociabilidade dos sujeitos", focalizei o olhar nos sujeitos. Partindo das experiências que vivenciam na família, no trabalho, na escola e nas formas de sociabilidade que criam, discuto as formas como elaboram tais experiências e as relações que estabelecem com o estilo, colocando em questão o peso e o significado que adquirem no processo de sua construção como sujeitos sociais.

Nas "Considerações finais", retomo as principais questões consideradas na pesquisa.

Nos "Anexos Metodológicos" estão presentes a descrição detalhada dos passos realizados na pesquisa, o relatório estatístico da pesquisa telefônica, bem como os roteiros de entrevistas utilizados.

Agora, é relatar a caminhada...

Capítulo 1

O RAP INVADE A CENA

1.1 O RAP EM BELO HORIZONTE

1.1.1 Os primórdios da história do funk e do rap: os bailes black

O rap e o funk se apresentam hoje, em Belo Horizonte, como dois estilos juvenis distintos. Se a origem cultural é a mesma – a música negra americana –, a forma como chegaram e vieram sendo reelaborados no Brasil produziu peculiaridades que os distinguem: o ritmo, as letras, as festas e seus rituais apresentam diferenças significativas, principalmente as propostas e os significados atribuídos pelos jovens que deles participam. Tanto é que rappers e funkeiros fazem questão de se afirmarem como representantes de estilos distintos, apesar da tendência existente em confundi-los. Esse esforço para demarcar uma identidade própria é ainda maior à medida que seus adeptos apresentam uma mesma origem social: jovens, pobres, na sua maioria negros, moradores na periferia da cidade, muitas vezes vizinhos uns dos outros.

Em Belo Horizonte, a história do funk e a do rap se confundem, numa convivência pacífica nos mesmos espaços e eventos até o início dos anos 90, quando então passaram a delinear dois movimentos distintos. Na breve recuperação histórica que faremos em seguida, a primeira parte contemplará os dois estilos, seguida pela continuidade da história do rap. No capítulo seguinte, quando tratarmos dos grupos de funk, completaremos a trajetória desse outro estilo na cidade.

- **A origem do funk e do rap: a música negra americana** – A matriz do rap e do funk reporta à tradição musical africana, reelaborada na diáspora. Alguns estudos, como os de Sposito (1993), Silva (1998) e Tella (2000), buscam estabelecer conexões com a sonoridade africana baseada no ritmo e com a

tradição oral dos "griots",¹⁷ que foram incorporados na experiência cultural dos afro-americanos através de uma série de práticas, entre elas o "toast".¹⁸ Essa mesma tradição pode ser encontrada nas práticas dos repentistas nordestinos.

Nos limites deste estudo, localizamos a origem do funk e do rap no surgimento do *soul*, uma feliz junção do *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, música protestante negra. O *soul* teve como divulgadores cantores como Ray Charles, Sam Cooke e, principalmente, James Brown, que se celebrizou com um som agressivo, ancorado na percussão pesada, nas quebras de ritmos e na introdução de sons pouco convencionais, como gritos, sussurros e distorções. O *soul* desempenhou um papel importante na história negra americana da década de 60, sendo a trilha sonora dos movimentos civis e um símbolo da consciência negra. Com o seu sucesso e consequente massificação, o *soul* perdeu suas características revolucionárias e surgiu uma reação da "autenticidade" *black*: o *funky*.

O *funky* radicalizou o *soul*, empregando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos. Foi nesse período que o termo "funky", cujo sentido era pejorativo, começou a ser um símbolo do orgulho negro. *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* (VIANNA, 1987:20). Mas também o *funky* sofreu um processo de comercialização, sendo removida a sua base cultural, tornando-se uma música mais digerível para o grande público. A partir de 1975, com a banda *Earth, Wind and Fire*, o *funk* alcançou as primeiras paradas de sucesso, abrindo caminho para um estilo alegre, vendável e sem compromisso com a questão étnica. Abriu caminhos para a música "disco", que passou a ser hegemônica durante alguns anos, embalando a febre das discotecas.

O rap surgiu nesse período como mais uma reação da tradição *black*. Atribui-se ao jamaicano Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc, a introdução dos "sound system" nos guetos nova-iorquinos, utilizados nas festas nas ruas do Bronx. Um seu discípulo, Grand Master Flash, elaborou a técnica do

¹⁷ Segundo SILVA, os *griots* referem-se a práticas existentes em algumas regiões da África onde uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados em um instrumento melódico, o *kora*.

¹⁸ O *toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de narrativas e experiências que remetem à história de vida das camadas populares (TELLA, 2000).

*scratch*¹⁹ e, mais tarde, do *back spin*,²⁰ transformando o disco de vinil em um verdadeiro instrumento musical e fazendo do DJ²¹ uma figura central na organização da base musical do rap. Nas festas de rua, que atraíam um número cada vez maior de jovens, os DJs emprestavam os microfones para que os jovens pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música. Esses "repentistas" foram chamados de rappers ou Mestres de Cerimônias (MCs).

A apropriação musical é a principal fonte de produção do estilo rap, sendo a música composta pela seleção e pela combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma nova música. "Mixando"²² os mais variados estilos da *black music*, o rap criava um som próprio, pesado e arrastado, reduzido ao mínimo, em que se utilizava apenas bateria, *scratch* e voz. Mais tarde, essa técnica seria enriquecida com o surgimento do *sample*. Desde então, o rap aparece como um gênero musical que articula a tradição ancestral africana com a moderna tecnologia, produzindo um discurso de denúncia da injustiça e da opressão a partir do seu enraizamento nos guetos negros urbanos. Segundo SHUSTERMAN (1998:145), o rap caracteriza-se pela

tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno.

Estava criado o rap, palavra formada pelas iniciais da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) que, junto com as linguagens da dança (o *break*) e das artes plásticas (o grafite), seria difundido para além dos guetos, com o nome de Cultura Hip Hop.²³

¹⁹ O *scratch* consiste na obtenção de sons, girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário. Assim, produzem-se efeitos sonoros de fricção e quebras na pulsação básica da música, mas de acordo com a cadência rítmica.

²⁰ O *back spin* consiste em extrair do disco uma frase rítmica e repeti-la várias vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal.

²¹ Como é chamado o Disc Jockey ou discotecário.

²² A mixagem é a mistura de músicas feita pelo DJ, utilizando-se o aparelho mixer.

²³ Segundo ANDRADE (1996), o termo *Hip Hop* está associado aos movimentos da forma popular de se dançar e que envolvia movimentos como saltar (hip) e movimentar os quadris (hop).

O *break* é uma dança de rua, caracterizada por movimentos de ruptura corporal – as "quebras" – e movimentos acrobáticos de pulos e saltos, criando efeitos harmoniosos. O *break* valoriza exatamente os elementos que vinham sendo propostos pelos rappers, tornando-se a sua expressão no âmbito da dança. A sua inspiração principal foram as performances introduzidas no palco por James Brown, reelaboradas com movimentos de outras danças de origem afro-americanas, como o charlestone, e até mesmo das artes marciais. Atribui-se à África *Bambaataa* a transposição da dança, muito presente entre os jovens do Bronx, para o espírito do hip hop, quando fundou a *Zulu Nation*. Esta era uma organização juvenil, de espírito pacifista, que buscava deslocar os conflitos entre as gangues para as disputas simbólicas entre dançarinos de *break* (SILVA; 1998; ANDRADE;1996).

O grafite surgiu também na década de 70, a partir da prática das "tags" ou assinaturas inscritas pelos jovens nos muros, trens e estações de metrôs de Nova Iorque, que utilizavam sprays. Mais tarde complexificou-se, incorporando letras especiais, desenhos e símbolos, criando uma estética própria, definindo-se como arte das ruas. O grafite constitui uma forma de os jovens do gueto se apropriarem do espaço público como expressão do isolamento em que viviam. Como afirma TOOP (1991:3), *não é necessário que os nova-iorquinos brancos visitem as regiões negras ou espânicas da cidade para vê-los: são os grafites que vão procurá-los [...]. Como a cidade recusa encontrar os jovens do gueto, estes tomam de assalto a cidade...*²⁴ As linguagens do rap, do *break* e do grafite tornaram-se os pilares da cultura hip hop, fazendo da rua o espaço privilegiado da expressão cultural dos jovens pobres. Dos três elementos, o rap foi o que alcançou maior visibilidade, tornando-se a forma de expressão hegemônica do hip hop.

²⁴ Tradução livre do italiano. Daqui em diante as citações em língua estrangeira serão traduzidas como uma forma de facilitar a sua compreensão pelo leitor.

• **O funk e o rap no Brasil²⁵** – No Brasil, a origem do funk e do hip hop remonta aos anos 70, quando da proliferação dos chamados "bailes black" nas periferias dos grandes centros urbanos. Embalados pela *black music* americana, principalmente o *soul* e o funk, milhares de jovens encontraram nos bailes de finais de semana uma alternativa de lazer até então inexistente. Em cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, formavam-se equipes de som que promoviam bailes que atraíam um número cada vez maior de jovens. Na esteira dos bailes funk, foi-se disseminando um estilo que buscava uma valorização da cultura negra, expressa tanto na música como nas roupas e nos penteados. No Rio de Janeiro ficou conhecido como "Black Rio", fazendo do *soul* um instrumento de identidade negra. A indústria fonográfica descobriu o filão e começou a lançar discos de "equipe", com coletâneas das músicas de sucesso nos bailes, difundindo a moda pelo restante do País.

No início dos anos 80, a moda chegou a Belo Horizonte, que assistiu a uma proliferação de pequenos salões de dança nos mais diversos bairros da periferia, a maioria deles em quadras cobertas ou em escolas públicas, que nos finais de semana transformavam-se no que se tornou conhecido como "som". O que dominava era o funk de James Brown, o *soul* melodioso de Marvin Gaye e Billy Paul, e os metais de *Earth, Wind and Fire*, dentre outros. Havia diferentes tipos de "sons", como aqueles que funcionavam em locais próprios, amplos, com uma boa infra-estrutura, cujos proprietários eram também os donos da aparelhagem, contratando os DJs para tocar. É o caso das Quadras do Vilarinho, na região de Venda Nova, e do Chiodi, no bairro Industrial. Durante a semana funcionavam como quadras cobertas e, nos finais de semana, transformavam-se em templos da música negra. Esses locais são reconhecidos como uma referência importante na história da difusão da música negra na cidade.

Um outro tipo de "som" era promovido por pequenas equipes formadas por dois ou três jovens que conseguiam comprar pick-ups e caixas de som, alugando quadras ou clubes para "darem bailes". Os sons eram conhecidos principalmente

²⁵ Conseguimos localizar poucos registros sobre a história do rap em Belo Horizonte, mas nenhum estudo sistemático. Na sua maioria foram reportagens esparsas, a partir dos anos 90, quase sempre noticiando algum evento local. Assim, esse resgate histórico foi realizado principalmente a partir de depoimentos colhidos entre rappers, funkeiros, DJs e produtores culturais ligados aos dois estilos.

pela habilidade do DJ que ali tocava e pelo seu estilo predominante. Algumas dessas equipes são lembradas até hoje pela qualidade do som e animação das festas que promoviam, como a Dupson, do DJ Joseph. Também no centro havia alguns locais fixos. Um deles era o Máscara Negra, uma animada danceteria onde havia bailes nos finais de semana, só freqüentados por negros. Para muitos jovens, montar uma equipe de som significou uma alternativa de sobrevivência, e muitos começaram com uma pequena estrutura de som e se aperfeiçoaram, tornando-se mais tarde DJs conhecidos, como é caso do DJ Paulo Coisa, até hoje atuante no meio hip hop. Mas em Belo Horizonte não aconteceu o crescimento e a profissionalização dessas equipes, como ocorreu com a Furacão 2000, no Rio, ou a Chic Show, em São Paulo, que contribuíram para o desenvolvimento e a difusão do funk e do rap, respectivamente.

Nesses bailes não se tocava apenas um tipo de música, característica que perdura até hoje? Mudavam-se apenas os estilos musicais? Geralmente iniciavam o baile ao som da "disco", a febre que havia tomado conta do mundo no final dos anos 70. Os jovens a chamavam de "clube" e esquentavam os bailes com seus "passinhos". Em seguida, entravam com o *soul* e o funk, com uma dança que imitava os movimentos alucinantes de James Brown. Tocavam também o *soul* nacional, principalmente Tim Maia, seguido por músicas lentas, o conhecido "mela cueca", para terminar com um funk mais "pesado".

Os bailes eram freqüentados por jovens da periferia, na sua maioria negros. Havia espaços, como o Máscara Negra, nos quais a entrada de um branco era malvista, sendo motivo de brigas. Havia uma identificação da *black music*, ou "brown" como era chamada, com a negritude. A adesão à *black music* implicava um visual próprio nos bailes. O que dominou por um bom tempo foram as calças bocas-de-sino, sapato plataforma, o uso de suspensórios, blazer preto ou branco e chapéu. Era um visual *black*, um primeiro esforço em demarcar uma identidade negra positiva.

A *black music* também estimulou um consumo próprio. Um ponto de referência importante para os seus adeptos foi a Galeria Ouvidor, um conjunto de lojas existente no centro da cidade, que, além de roupas e calçados, tinha duas lojas de discos – a Dupê e a Disco 44 –, onde era possível encontrar as últimas

novidades musicais do momento. Era o ponto de encontro dos jovens, que ali trocavam informações e sabiam os locais em que haveria bailes.

A formação de um contingente de consumidores entre os jovens dos setores populares pode ser explicada pelo rejuvenescimento da PEA urbana, principalmente no setor terciário da economia, além de um grande número de adolescentes e jovens trabalhando no setor informal. Esse fenômeno foi resultado do modelo econômico vigente no regime militar, que combinou o arrocho salarial e o crescimento de empregos na área urbana (Spindel, 1988; Abramo, 1994). A realidade do trabalho era a condição para que os jovens pobres pudessem vivenciar a sua condição juvenil, por intermédio do consumo e da diversão. Dessa forma, uma parcela desses jovens, reunidos em torno da *black music*, iniciou um incipiente processo de consumo cultural específico, sustentando uma rede de danceterias, lojas e equipes de som que, além de criar uma opção de lazer por meio dos bailes, também abriram espaços para novas opções de trabalho e sobrevivência para muitos deles, mesmo que de forma precária. Foram esses espaços e essas equipes, muitas delas remanejadas, responsáveis pela difusão do funk e do rap na cidade, pelo menos até o início dos anos 90.

• **O *break* chega a Belo Horizonte** – Em meados dos anos 80 começou a ser tocado nos bailes um tipo de funk mais pesado, com a presença de *scratches*, bateria e instrumentos eletrônicos, além de sintetizadores, criando um clima futurista. Era o rap de *Sugarhill Gang*, de África Bambaataa, anunciando uma nova moda que, logo depois, ia tornar-se a febre do momento: o *break*. Popularizado pela mídia, principalmente pelos clipes de Michael Jackson, pelos filmes como *Flash Dance* e *Break Dance*, mas também por novelas como a abertura de *Partido Alto*, da TV Globo, o *break* passou a ser a dança do momento. Os seus movimentos quebrados e a destreza corporal exigida faziam dos dançarinos a grande atração nos bailes.

Em vários depoimentos, os jovens lembram que dançar bem o *break* era uma fórmula infalível para conquistar uma mulher. (*Dançar o brown todo mundo já sabia, o 'mais' era dançar break, a mulherada chovia [...] isto já deu muita briga por causa de ciúmes...*). O *break* era pura "curtição", um fim em si. Não se falava ainda de movimento hip hop, o rap era conhecido como "balanço", não se tinha

consciência de que a dança tinha alguma relação com o rap, e tampouco com o grafite.

A gente não sabia o que era o hip hop, a gente tava dentro e não sabia. A gente só tinha o break e o DJ, não tinha o rap nem o grafite. (Paulo Coisa, produtor musical, 31 anos)

Tanto é que não faziam nenhuma distinção entre os estilos, com todos os jovens se divertindo juntos nos mesmos bailes. A diferença era o gosto musical e o tipo de dança preferida. Uns se envolviam mais com *funk* ou o *charm* e seus "passinhos", enquanto outros com o "balanço" e o *break*. Os adeptos mais fervorosos começaram a formar grupos, autodenominando-se "gangues".

Apesar do nome, copiado dos filmes que retratavam as gangues americanas do Bronx em Nova Iorque, esses grupos não tinham nem ligação com a marginalidade nem uma organização interna mais definida. Eram grupos de amigos, geralmente do mesmo bairro, que se reuniam durante a semana para treinar a dança e freqüentavam os mesmos bailes. A hierarquia existente era definida pela destreza física; os chefes eram aqueles que melhor dominavam a dança e detinham maiores informações sobre o *break*. O que os agregava era a referência espacial e o gosto pela dança, criando assim uma identidade que se concretizava no sentimento de grupo. E a partir desses grupos o movimento hip hop se formou em Belo Horizonte.

As gangues não freqüentavam apenas os bailes da região, sendo comum perambularem de um lado para o outro da cidade procurando as festas mais animadas, possibilitando uma ampliação do domínio da cidade e da rede de relações. Com o *break*, houve uma mudança no visual dos jovens. O mais usual eram as malhas esportivas, se possível de marca, como Adidas, Nike e Reebok, e tênis de cano alto e com as "línguas" largas. A escolha do visual não era só estética, havia também uma questão prática, pois a malha de poliéster facilita os movimentos no chão. Além disso, era comum carregarem o equipamento básico, o "decorflex",²⁶ com o qual dançavam em qualquer lugar, até no asfalto das ruas.

²⁶ Um pedaço de piso emborrachado que colocavam no chão para fazer as acrobacias do *break*.

Nos bailes e nas ruas, havia muita competição entre as gangues, os famosos "rachas", quando se formavam as rodas nos bailes e as gangues presentes competiam entre si, também imitando os breakers americanos.

No filme Break Dance, a gente viu os rachas entre os grupos. Aí a gente começou a idealizar: a gente pode ser um contra o outro mas todo mundo amigo... Mas na hora de dançar, um malhava o outro, querendo que o outro falasse com a gente: Ah! Não, vocês ganharam... (Paulo Coisa)

Eram comuns os concursos e os campeonatos, oportunidades em que as gangues podiam mostrar tudo o que sabiam. Nesses rachas, muitas vezes a competição terminava em briga, principalmente quando envolvia de alguma forma uma mulher. Esse caráter competitivo está presente desde o surgimento do *break* nos EUA, relacionando-se a um contexto de conflitos entre as gangues rivais.

Outra característica comum, tanto em São Paulo quanto em Nova Iorque, era a ocupação do espaço urbano. Em Belo Horizonte, os jovens encontravam-se nas ruas do centro para dançar, escolhendo pontos estratégicos, onde conseguiam alguma visibilidade. São muito significativos os locais escolhidos: a região da Savassi, um espaço de comércio de classe média alta; o saguão de um prédio onde funcionava uma escola de classe média, o Palomar, na avenida central da cidade; o coreto da Praça da Liberdade, onde estão concentrados os prédios da administração estadual e o Palácio do Governo; e, mais tarde, o Terminal Turístico JK.²⁷ Ao ocupar estes espaços, os jovens pobres estavam se apropriando simbolicamente de espaços onde, normalmente, eram discriminados, o que não deixava de ser uma forma de afirmação por meio da arte.

Durante alguns anos, o Palomar foi o ponto principal de encontro das gangues de *break*. Nos domingos à tarde reuniam-se 50 a 80 dançarinos. Mas não apareciam só os *bboys*,²⁸ havendo sempre uma pequena multidão de espectadores, a cada domingo, assistindo às performances dos grupos. De vez em quando, depois dos "rachas", os grupos sentavam-se nas escadas e discutiam

²⁷ Um terminal de ônibus turísticos que tem uma grande área de piso coberta situada no centro da cidade.

²⁸ *Bboy* é o nome como são chamados os dançarinos de *break*.

sobre o *break*, avaliavam a performance dos grupos e definiam os locais onde iriam se encontrar futuramente ou nos próximos domingos.

Como havia muita competição entre os grupos, as informações sobre o *break* e os novos passos eram restritas e controladas, dificultando a sua difusão entre os novos interessados.

A pessoa tinha de correr atrás de informação, quem quer corre atrás. Foi um erro nosso, a gente não importava muito com as outras pessoas, a gente se importava era com o 'nós', com a gangue. Entre nós a gente passava informação, os outros que se viassem. Nesse contexto todo, a gangue se tornava forte, mas ao mesmo tempo os outros se tornavam fracos, era onde a gente crescia. (Ronaldo Lingüiça, ex-integrante do grupo *Protocolo de Subúrbio*, 32 anos)

Essa tendência a fechar-se no próprio grupo e segurar informações é uma característica que está presente até os dias de hoje entre as diferentes linguagens do hip hop. Nesse período, as informações sobre o *break* e os novos modos de dançar eram obtidas por intermédio da mídia, ou então de vídeos importados diretamente. Havia pouco contato com o que acontecia em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que evidencia a criação de um circuito próprio de circulação de informações.

Quando um grupo chegava com um moinho de vento, por exemplo, dançava aquilo lá, o pessoal se perguntava: 'Mas de onde que ele tirou esse movimento?' E tinha sido de uma fita que tinha chegado para ele dos EUA, que um colega mandou, ele já pegava aquilo, treinava e chegava na roda dançando. (Ronaldo Lingüiça)

No final dos anos 80, o *break* vai deixando de ser de moda. Nos bailes, o "balanço" divide espaço com os novos ritmos, como o *new wave*, como era chamado o rock, inclusive o nacional, e o *miami*, um rap mais dançante originado na Califórnia. O funk carioca passa a ter maior influência sobre os gêneros musicais e as coreografias que aconteciam nos bailes da cidade, principalmente naqueles do Vilarinho. A nova onda pegou rapidamente, e as músicas "boas para

dançar" para os *bboys* já não eram tocadas durante todo o tempo, gerando um esvaziamento dos locais onde se dançava.

Nos bailes ainda não era uma prática comum a apresentação de grupos ou duplas de MCs, sendo mais incentivada a apresentação de grupos de dançarinos. Na época, o número de grupos de rap/funk era reduzido; suas músicas tinham uma "batida" do rap, mas as letras eram mais próximas às dos "melôs",²⁹ quase sempre sátiras, de conteúdo leve e brincalhão. Não é sem razão que um dos primeiros grupos do período se chamava *União Rap Funk*, do qual fazia parte o DJ Joseph, conhecido promotor de bailes na cidade. Como lembra o Ronaldo "Lingüiça", que formou o grupo *Protocolos de Subúrbio* em 1987,

o Protocolo era um grupo de alegria, de entretenimento. Nós cantava era melô, era um som mais funk, que surgiu com o rap do Sugarhill Gang, que a gente chamava de 'melô do tagarela'. As nossas músicas pra o que tá aí hoje não tem nada a ver. A gente cantava alegria, a gente cantava brincadeira, refrão. Não tinha esse negócio de falar em favela, de crime, de pobreza, era coisa de entretenimento. A gente pegava um bêbado engracado e imaginava a vida desse cara e fazia a letra em cima, e a gente se colocava na vida do cara. Era tudo brincadeira. Porque pra nós a vida já era difícil, então a gente tinha uma coisa: a vida ela pode ser difícil mas se você coloca um pouco de alegria na vida ela se torna menos difícil...

Ele aponta uma das diferenças básicas que definiram o rap e o funk como estilos próprios: o rap enfatiza a denúncia social e a discriminação dos jovens negros; e o funk, a alegria, a diversão. São facetas diferentes da juventude popular, enfatizando dimensões que se complementam: a afirmação do jovem negro e o direito à alegria, a vivenciar a condição juvenil. É muito significativa a importância que ele atribui à alegria como contraponto à pobreza, um dos motivos pelos quais o funk atrai tanto os jovens.

Nesse período, o grande espaço de encontro e exibição da cultura juvenil negra era o "BH Canta e Dança", um evento anual iniciado em 1985, promovido por um dos primeiros produtores culturais dessa geração, MC Pelé, que também

²⁹ É uma das formas de nomear a música funk. É originária do Rio, onde os funkeiros adaptavam as músicas americanas na base da homofonia. A música que tinha como refrão "you talk too much", por exemplo, passou a ser conhecida como "Melô do tomate" (VIANA, 1997).

tinha uma gangue de *break*. Realizado no ex-campo do Atlético, reunia funkeiros, rappers, breakers e os poucos grafiteiros existentes, em dois dias de apresentação, e um público que aumentava a cada edição. Foi o evento que mais deu visibilidade pública à cultura juvenil que era gestada na periferia da cidade.

•"Alienados X engajados": o funk e o hip hop se separam – No início dos anos 90, ficou mais clara a separação que já ocorria entre aqueles que aderiam ao movimento hip hop ou ao funk, começando a delinear estilos próprios. De um lado, vários grupos se ligavam mais no som funk, aos bailes, nos quais predominava o chamado "melô", com um ritmo mais dançante, as letras abordando temas jocosos, de sátiras, ou músicas mais melodiosas, com a inclusão de solos de teclado e letras abordando temas românticos. Era o caso de grupos como o *União Rap Funk* e o *Protocolo de Subúrbio*. De outro lado, jovens que aderiam à "ideologia" do movimento hip hop, com uma proposta mais radical, ligados a um som menos dançante, mais marcado, com letras que faziam críticas políticas ao sistema, a denúncia da realidade social. Era o caso dos breakers e dos grupos de rap como o *Prefixo T*, *Divisão de Apoio*, *Processo Hip Hop*.

Essa radicalização foi fruto de uma tomada de consciência progressiva das propostas do movimento hip hop, tanto por parte dos breakers quanto por parte dos rappers, que passaram a se sentir membros de um mesmo movimento. E ocorreu a partir do acesso a diversas fontes de informações, como filmes, revistas e vídeos importados, e discos de rap nacionais e americanos.

Nos depoimentos todos concordam que começaram a saber mais a respeito do hip hop a partir do sucesso alcançado pelos grupos de rap americanos em todo o mundo, principalmente depois do disco do grupo *Run-DMC*, o que gerou mais informações sobre o rap e suas características. No início dos anos 90, o rap americano vivia um novo momento, com uma nova geração de rappers se referindo de forma mais agressiva à questão racial, à luta pelos direitos civis e ao nacionalismo. Por meio de discos e videoclipes, os jovens passaram a ter acesso a essa tendência chamada de "rap consciente", cujo representante mais conhecido era o grupo *Public Enemy*. Esse grupo influenciou

toda uma geração de rappers em todo mundo, sendo um dos responsáveis pela centralidade da temática racial no rap paulistano.³⁰

Mesmo antes, alguns breakers dessa época contam que tinham acesso a algumas revistas americanas que traziam reportagens sobre o movimento hip hop e os grupos americanos envolvidos. Lembram das dificuldades tanto para conseguí-las como para traduzi-las para o português. Foi quando começaram a descobrir que a dança da qual tanto gostavam era parte de um movimento mais amplo. Já outros lembram dos vídeos importados que conseguiam.

A idéia de hip hop começou quando uma turma mais antiga começou a entrar com a cabeça mais dentro: o que é break? Por que isto? Pra que isso? Aí a gente viu um vídeo do Grandmaster Flash, e ele simplesmente definiu tudo, a fita começou a rolar de uma pessoa pra outra. Aí a gente começou a ter uma fusão, aí que a gente veio a entender que aquilo ali era hip hop. Mas isso depois de muito tempo que a gente dançava. Aí veio aparecendo os raps dos gringos, aí a gente começou a falar em hip hop, essas coisas... (Ronaldo Lingüiça)

É interessante perceber que os depoimentos enfatizam uma influência maior dos grupos americanos do que aqueles de São Paulo que já despontavam no cenário nacional, o que revela uma integração desses jovens com um circuito de informações cada vez mais globalizado, fornecendo imagens, sons e posturas com as quais passam a se identificar. Nessas influências é importante ressaltar o peso das imagens. Além dos videoclipes, vários depoimentos mencionam o filme *Beat Street*, uma produção hollywoodiana que se apropria da estética do hip hop para contar uma história ingênua de amor. O filme fez sucesso, principalmente entre os breakers de Belo Horizonte, pelas coreografias que mostrava, além de estabelecer relações entre o *break* e as linguagens do rap e do grafite, gerando muita curiosidade.

Além dessas influências americanas, os jovens tinham acesso a informações sobre a cena hip hop em São Paulo. Nesse período, o rap paulista vivia uma fase de mudanças e expansão. Tendo como ponto de encontro a Praça Roosevelt, os grupos começavam a se estruturar em termos de proposta musical,

³⁰ Para maiores detalhes ver SILVA (1998), TELLA (2000) e ANDRADE (1996).

adotando a linha do "rap consciente". Ficaram mais comprometidos com o discurso e a palavra do que propriamente com a criação das bases sonoras, com temáticas voltadas para a realidade local, com ênfase na questão racial. Alguns grupos, dentre os quais o *Thaide* e *DJ Hum*, passaram a ganhar alguma projeção com o lançamento de coletâneas e discos solo. Outra novidade foi a organização do movimento hip hop, com o surgimento das primeiras "posses", como "Sindicato Negro" e, um pouco mais tarde, a "Conceitos de Rua".³¹

Essa forma de organização, típica do movimento hip hop, consiste em uma articulação de grupos com as quatro linguagens (rap, *break*, grafite e DJ) com a perspectiva de uma ação mais organizada. Em tese, uma posse busca potencializar a ação musical dos grupos, procurando espaços para produção e veiculação das músicas. Mas também se propõe a desenvolver atividades de caráter comunitário, como apresentações benéficas e participação em campanhas de solidariedade, e, em menor proporção, atividades políticas, ligadas ao movimento negro (SPOSITO, 1993). Digo "em tese" porque a realidade das posses é muito diferenciada, havendo aquelas que privilegiam só a dimensão artística, por exemplo, enquanto outras enfatizam a participação comunitária.

Esse conjunto de influências foi criando entre os adeptos do rap, do *break* e do grafite a consciência de serem um grupo com uma identidade construída a partir da adesão a um estilo musical, a formas de expressão próprias por meio da música, da dança e da arte, que tinham como eixo a questão da negritude. As informações a que tinham acesso foram suficientes para motivar alguns jovens a se aventurarem nas outras linguagens, levando os breakers a se dividirem entre os quatro elementos: teve bboy que começou a ser rapper, outros viraram DJ ou então grafiteiros. Os grupos de rap começaram a radicalizar nas letras, abordando temáticas ligadas à realidade local, com ênfase na violência e nas drogas. Estes passaram a ser conhecidos como o "*pessoal do deff*", uma referência à gravadora independente americana, a Deff Jam, especializada em rap. Com a maior visibilidade do rap paulistano, principalmente por intermédio das gravadoras independentes, o rap mineiro passou a se espelhar no movimento daquela

³¹ Para maiores informações sobre o movimento hip hop paulista nesse período, ver SILVA (1998) e TELLA (2000).

cidade. Alguns rappers dão conta de que a vinda de Thaide a Belo Horizonte, em um show realizado em 1991, terminou reforçando essa tendência do rap mineiro.

Com a identidade, vinha também a preocupação com a imagem que passavam para a sociedade, uma forma de lidar com os preconceitos que havia em relação ao hip hop, visto como estilo de "favelado", quando não de "bandido". Como lembra Jack, um breaker que começou a dançar nessa época:

A gente saía uma turma de quarenta, cinqüenta caras e não tinha bagunça, não tinha quebra-quebra. Porque a gente andava trajado de um jeito e a gente pensava assim que se a gente fizesse confusão e as pessoas vissem, ia falar: 'Olha lá aquele pessoal do hip hop, que gosta de fazer bagunça e baderna'. E a gente não queria ser chamado de baderneiro.

Desse período em diante, o rap e o funk configuraram-se como dois movimentos musicais distintos, tal como ocorreu no Rio e em São Paulo. HERSCHEMANN (2000) comenta que, ao se nacionalizarem e popularizarem a partir dos anos 90, o funk carioca e o hip hop paulista se distanciaram, com acusações mútuas, criando uma dicotomia entre "alienados" e "engajados". Esse mesmo processo ocorreu em Belo Horizonte, onde cada um dos estilos passou a se inspirar em modelos diversos. O funk, que continuou na linha dos "melôs", assumiu cada vez mais as influências do Rio de Janeiro; e o rap, radicalizando a sua postura de denúncia da realidade, na direção assumida pelo rap paulista, como conta um adepto do funk:

A gente pegou a idéia do Rio, lá ninguém falava da violência apesar de já ter muita por lá, era um investimento na alegria, na zuação. Então o pessoal que se julgava ser do hip hop já tinha uma idéia diferente, se você é breaker e hip hop, cê tem de cantar o rap, falar de crime, de violência, vindo mais de São Paulo. Então ficou uma parte com influência do Rio e outra parte com influência de SP... (Ronaldo Lingüiça)

Os grupos de rap deixaram progressivamente de se apresentar nos bailes, buscando espaços próprios. Como enfatizavam a importância da mensagem que queriam passar pelas suas músicas, nos shows ao vivo incentivavam o público a prestar atenção nas letras e não tanto a dançar. Muitos chegam a achar

desrespeitoso dançar enquanto um grupo "está mandando mensagem". Ao mesmo tempo, a própria linha melódica, marcada, lenta, não coincidia com o espírito de diversão que imperava nos bailes. Assim, foram perdendo gradativamente o espaço que tinham nos bailes como meio de divulgação do trabalho que desenvolviam.

Esta separação explicitou-se claramente no episódio da gravação do disco produzido pelo *Protocolo de Subúrbio* mais ou menos em 1992. Um pouco antes, este grupo e o *União Rap Funk* conseguiram gravar suas músicas nas coletâneas *Funk Brasil II* e *Funk Brasil III*, produzidas pelo DJ Malboro no Rio de Janeiro.³² Ganharam uma certa projeção nacional, acompanhando a equipe do Malboro nos shows em várias capitais, aparecendo também na TV, em programas que abriam algum espaço para o funk, como o da Xuxa e o do Sílvio Santos. Animados com esse sucesso, resolveram gravar uma coletânea só com grupos mineiros, numa associação entre os dois grupos e a loja Black White, que começou a investir na produção de discos. Mas o critério era que os grupos fizessem "melôs" e não "rap consciente". Os grupos *Prefixo T* e *Divisão de Apoio* não aceitaram participar do disco em nome da ideologia do movimento, gerando um conflito que ampliou o distanciamento das duas tendências.

O disco *Fábrica de Ritmos* foi lançado em meados de 1992, alcançando um relativo sucesso, com uma vendagem que, segundo Paulo Coisa, chegou à marca das 3 mil cópias. No processo de divulgação do disco, porém, houve um desentendimento entre os produtores, interrompendo a realização de shows dos grupos envolvidos. Depois dessa experiência, grupos de funk da cidade só conseguiram gravar discos a partir de 1995.

Até hoje as relações entre grupos de funk e de rap são conflitivas. Quando se apresentam em um mesmo show, o que ocorre esporadicamente, geralmente há vaias mútuas entre os grupos. As acusações permanecem as mesmas: são "alienados" ou "pesados" ou não produzem músicas próprias, mas influenciadas

³² DJ Malboro, junto com a Furacão 2000, são equipes de som que estão atuantes desde o início do funk carioca, sendo os responsáveis pelo surgimento de músicas cantadas em português. As equipes, além do som, são constituídas por grupos de MCs que animam os bailes que promovem, abrindo caminho para que vários jovens "adquirissem voz" e saíssem do anonimato, colocando em evidência a realidade das periferias. Em 1989 havia lançado o primeiro disco, *Funk Brasil I*, que alcançou um grande sucesso de vendagem, redimensionando, assim, o mercado fonográfico que se abria às expressões culturais juvenis. Para maiores detalhes, ver VIANNA (1987) e HERSCHEMANN (2000).

pelo Rio ou por São Paulo, respectivamente. Nesses conflitos, alguns rappers se mostram mais radicais, não admitindo ouvir funk nem participar dos bailes, mas isso não é uma posição hegemônica entre eles. Os funkeiros se mostram mais receptivos, continuando, inclusive, a ter o rap americano embalando as pistas dos bailes por muito tempo. O *break* continuou a ser dançado nos bailes funk ainda por alguns anos, mas como uma coreografia a mais, sem ser acompanhado da sua "ideologia".

Podemos entender esse conflito como um esforço de afirmação da identidade de cada um dos estilos, que apresentam semelhanças estruturais: os jovens são da mesma origem social e, muitas vezes, vizinhos; grande parte deles é negra; a música possui a mesma origem e uma certa homologia rítmica. Isso faz com que sejam constantemente confundidos pelos não-adeptos.

A partir daqui vamos privilegiar a história da construção do estilo rap na cidade. A continuidade da história do funk será retomada no capítulo seguinte.

1.1.2 A segunda fase do rap em Belo Horizonte

Na primeira metade da década de 90, o movimento hip hop em BH cresceu devagar. Os depoimentos dão conta de que havia uma média de uns 20 grupos de rap mais estruturados, que promoviam apresentações periodicamente, além de várias gangues de breakers e uns poucos grafiteiros. Além desses, havia os adeptos do estilo espalhados pelos bairros, mas sem uma articulação maior entre estes e os grupos existentes, nem entre as diferentes linguagens, com poucas ocasiões de encontros e troca de informações. O único espaço no qual os diferentes grupos se encontravam era o Terminal JK, mas era pouco concorrido. Nessa fase encontravam-se ali, aos domingos, uma média de 40 jovens, entre breakers e rappers. Era comum os rappers cantarem ao som de bases gravadas em fitas de gravador.

As apresentações dos grupos de rap ocorriam geralmente nas barraquinhas, festas de rua organizadas pela Igreja Católica ou por movimentos de bairro em datas significativas. Os grupos mais conhecidos ainda se apresentavam esporadicamente no Vilarinho e no Chiodi, em noites dedicadas ao rap, ou na abertura de shows de grupos de São Paulo que se apresentavam

casualmente na cidade. Mas não havia ainda nenhuma casa noturna que investisse especificamente no estilo.

O grupo mais conhecido na cena hip hop era o *Black Soul*, que foi um dos dois únicos grupos a gravar CDs nesse período.³³ Os discos tiveram um sucesso relativo, vendendo, segundo um dos seus integrantes, em torno de 5 mil cópias, muito acima do público que freqüentava os eventos de rap. Esse número evidencia que público jovem das periferias consumia indistintamente o funk e o rap como gêneros musicais, indiferente ao conflito existente entre os grupos desses estilos. Outra evidência eram os programas de rádio. Tanto é que alguns programas de rádio de sucesso dessa época, como o Somix, da BH FM, ou Dance Mania, da Líder FM, tocavam os dois estilos na sua programação. O sucesso do evento "BH Canta e Dança" é um outro exemplo, mostrando que o público jovem não separava tanto as duas tendências. Exatamente em 1993, foi a edição de maior sucesso, chegando a reunir cerca de 8 mil jovens na Praça da Estação.

Em Belo Horizonte, até 1994, o estilo rap, como parte do movimento hip hop, mostrava-se fechado, com um público que não ia além do pequeno grupo de adeptos; o contrário ocorria em São Paulo, que no mesmo período aumentou o seu público entre os jovens, com o crescimento do número de bailes, ampliando as posses pelas periferias da cidade, conquistando espaços no mercado fonográfico por intermédio das gravadoras independentes.³⁴

Muitos dos rappers pesquisados iniciaram-se no estilo nessa época, como João, do grupo *Máscara Negra*, mas, segundo eles, não tiveram maiores contatos com os grupos existentes. Essa nova geração aderiu ao hip hop de forma semelhante à anterior. O espaço de encontro eram os sons de rua, organizados por alguma equipe do próprio bairro, sem maiores pretensões a não ser divertir-se. Além disso, continuavam a existir os bailes de finais de semana, sendo a

³³ O primeiro CD do grupo, *Tráfico, Morte e Corrupção*, foi lançado em 1992; e o segundo, *Efeito Moral*, lançado em 1994, ambos produzidos pela loja DJ Kings.

³⁴ Segundo SILVA (1998), no período de 1991 a 1994 foram lançados 59 discos de rap em São Paulo, entre coletâneas e discos solo.

alternativa de lazer mais comum entre eles. Nestes, dominava o funk, os "balanços" e o estilo *miami*,³⁵ que embalava os novos breakers.

Eles relatam que nos bailes, como antes, não se tocava um só estilo. Como eram freqüentados por jovens que aderiam a diferentes gêneros musicais, a sua programação buscava atender a todos: a turma que dançava *break*, a turma do *new wave*, a turma do *jazz*, como eram chamados aqueles que aderiam aos "passinhos" do funk, dentre outros. Essa geração cresceu sem conhecer o *soul*. Gostavam de ouvir *Os Racionais*, *Thaide*, *Código 13*, de São Paulo, e também o *Geração Rap* e o *Círculo Fechado*, de Brasília. Mas, segundo eles, o rap nacional não era muito popular entre os jovens freqüentadores dos bailes, muito menos os grupos de rap locais.

O rap nacional na época era muito ruim, se comparado com o americano. A qualidade do som era muito ruim e com pouco balanço, então as pessoas preferiam mais o rap americano...
(Easy, rapper, 21 anos)

Essa nova geração também passou a se integrar às gangues de *break*, apesar de estas não terem a projeção que tinham anteriormente. As informações sobre o *hip hop* que conseguiam eram por meio das músicas dos rappers nacionais e aquelas passadas pela mídia, principalmente os clipes da MTV, mesmo assim restritas, porque a maioria não tinha acesso a elas.

A tentativa de organização que ocorreu nessa época partiu dos breakers, sem encontrar maior apoio entre os grupos de rap existentes. No Terminal JK os encontros continuavam aos domingos, reunindo dezenas de breakers, que passavam as tardes dançando no amplo saguão do prédio. Em 1994, alguns breakers, como Jack do grupo *Spin Force*, propuseram fazer reuniões para discutir sobre o movimento *hip hop*, sobre o som, a dança, com troca de informações das novidades que estavam acontecendo em São Paulo e nos EUA. Chegaram, inclusive, a passar videoclipes e filmes como o *Beat Street*. Mas nessas reuniões começaram a surgir muitos conflitos entre eles, principalmente

³⁵ Segundo o DJ Paulo Coisa, o estilo *miami* é o rap desenvolvido em Miami e Los Angeles, daí o nome. Caracteriza-se pela maior influência do baixo e bateria eletrônicos e letras com temas mais "festivos", sendo muito difundido no Rio de Janeiro. O grupo mais conhecido nesse estilo é *Two Live Crew*.

entre as turmas da chamada "das antigas" (*old school*) e aqueles dos "novos" (*new school*).

Um dos conflitos era a respeito do envolvimento de todos nas reuniões, quando os mais novos estavam mais interessados na dança. Outro ponto de atrito era o comportamento e o visual dos breakers, numa preocupação em melhorar a imagem pública do hip hop, muito associada à favela e à marginalidade. Havia cobranças quanto à higiene e à limpeza dos dançarinos, o uso de roupas e tênis adequados, mas também de comportamentos que deveriam evitar, como ficar pegando "traseira de ônibus", que dificultavam a criação de um clima de grupo. A turma "das antigas" lidava com a estigmatização do estilo buscando enquadrar os mais novos em padrões que considerava ser socialmente aceitos. É significativo que a preocupação com o visual seja o mais relevante, pois a roupa apresenta os sinais mais visíveis, nos espaços de circulação de uma grande cidade, do lugar que se ocupa na estrutura social.

Os encontros no Terminal JK continuaram a acontecer por alguns meses, até que foram proibidos pelo condomínio do prédio. Alegando que os jovens estavam estragando o prédio, a polícia foi mobilizada para proibi-los de freqüentar aquele espaço. Com o fim dos encontros no Terminal, o ponto de referência dos hip hoppers era praticamente a Galeria Praça 7, no coração da cidade.³⁶

• **A fragilidade do movimento hip hop** – Até 1995 o movimento hip hop em Belo Horizonte, como vimos, era ainda incipiente, principalmente se comparado com a sua expansão observada em São Paulo. Alguns fatores podem explicar esta realidade. Um primeiro diz respeito à difusão precária de informações sobre o próprio movimento hip hop. Para a grande maioria, a identidade do movimento se resumia à linguagem cultural a que cada um aderia (do rap, do break ou do grafite) e pela linha de protesto social que ela expressava. Era mais uma adesão a uma expressão cultural com a qual se identificavam, com um fim em si, sem se proporem a traduzi-la em uma forma de organização

³⁶ A Galeria Praça 7 é um prédio com três andares de lojas, que aos poucos foi se especializando nos estilos *underground*, com lojas de discos e roupas ligadas ao estilo *hardcore*, metal e hip hop, além de um salão de beleza *black*. Ali é possível saber das festas e eventos desses estilos, por meio dos cartazes e *flyers* pregados nas vitrines. Em menor proporção, equivale às Galerias da 24 de Maio em São Paulo.

coletiva. Os grupos de rap existentes nesse período, por exemplo, estavam mais preocupados com o caráter artístico, em potencializar a capacidade de produção das músicas e ampliar os espaços de apresentações em locais privados do centro da cidade, no sonho de fazer sucesso e garantir a sobrevivência por meio da música. Tanto é que não investiram na socialização de informações e na formação daqueles que começavam a aderir ao estilo, gerando uma certa mágoa entre estes, que se expressa nas críticas mútuas entre a *old school* e a *new school*, presentes até hoje.

Para os grupos da primeira geração, como o Doktor do *Divisão de Apoio*, um dos motivos da desorganização do movimento em BH é a falta de "respeito" por parte dos mais novos. Para ele,

no hip hop tem essa coisa de hierarquia, entendeu? Eu sou mais velho do que você dentro do movimento, então você por algum motivo tem que me respeitar porque se eu não existisse, daonde ocê ia aprender? então deveria existir um respeito [...]. O hip hop é um movimento livre, mas é um movimento hierárquico. Mas chega os cara e começam a pregar que não deve existir essa hierarquia, daonde tá dizimando com o movimento...

Da mesma forma, os "novos" criticam os "velhos" exatamente por não socializarem as informações sobre o movimento. Vários rappers que se iniciaram nesse período contam que, para obter alguma informação sobre a história e o sentido do movimento, tinham de sair perguntando individualmente àqueles mais antigos e nem sempre eram atendidos, além de não encontrarem apoio quando queriam formar um grupo de rap. Assim, uma nova geração se formou sem um contato maior com a geração anterior, como conta Easy:

Eu conheci o movimento hip hop, cresci na informação sem nenhuma influência dos grupos de rap daqui. Por isso que não devo nada a eles, sacô, eles não fizeram nada, não deixaram herança nenhuma pra mim, quando eu tentava entrosar eles me cortavam...

Um outro fator foi a falta de um maior enraizamento nos próprios bairros de origem. Em Belo Horizonte, ao contrário de São Paulo, os diferentes grupos não criaram maiores ramificações nas regiões onde moravam, com exceção dos

grupos da favela do Alto Vera Cruz; não investiram na conquista de um público que os acompanhasse e consumisse a produção musical que realizavam, além de não difundirem a "ideologia" do movimento. Zero, do grupo *Face Oculta*, avalia que,

aqui em BH o pessoal das antigas não levou o rap pra periferia. Eles fez tudo errado, trabalhou visando grana, e o hip hop não é assim não. O que houve lá fora: eles levaram o hip hop para o povo, para as escolas, aquele lance de conscientizar as mães para que elas não se preocupem quando o filho estiver naquela, até nos presídios eles levaram. Se eles tivessem trabalhado na época, hoje a gente tava aí colhendo...

Não perceberam que o público potencial que poderia lhes dar uma base de sustentação era exatamente aquele da periferia. Nessa fase, o discurso de denúncia dos rappers não foi acompanhado por qualquer ação concreta nos bairros ou nos movimentos comunitários e políticos, a não ser por iniciativas isoladas.

Podemos citar o grupo *Processo Hip Hop*, que desenvolvia esporadicamente oficinas de break e rap na vila onde moravam, e o *Divisão de Apoio*, que participou por algum tempo do Movimento Negro Unificado (MNU), além de fazer shows em eventos promovidos pela Confederação Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Tais experiências, no entanto, não eram repassadas como uma característica do movimento, mas vistas apenas como uma opção individual.

Outro fator que contribuiu para a pouca visibilidade dos grupos de rap nesse período foi a precária qualidade da produção musical que realizavam. Isso se deve, em parte, a uma supervalorização das letras, das mensagens que queriam passar, em detrimento da base musical, vista como pano de fundo. Mas também havia as dificuldades financeiras para o acesso aos meios necessários para uma boa produção, como produtores musicais e estúdios. Ainda não estava tão popularizada a tecnologia e não havia tantas opções para se gravar uma base. Assim, as músicas apresentavam uma base musical artesanal, gravada muitas vezes em casa, sem nenhum recurso. Aliado a isso, muitos rappers não tinham maiores conhecimentos musicais, o que interferia diretamente na qualidade da produção que realizavam, como também não tinham uma

consciência do funcionamento do mercado musical – muito restrito –, diante do qual mantinham reservas. Em Belo Horizonte não havia, como não há até hoje, nenhuma gravadora ou selo que estimulasse a gravação de discos. Gravar um disco era muito dispendioso, e nenhum grupo isolado tinha condições de bancar a produção. Não aconteceu na cidade um fenômeno comum no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde as equipes de som profissionalizaram-se a ponto de se transformarem em gravadoras independentes. Apenas a loja Black White e a DJ King investiram na produção musical, mas gravando apenas três discos de rap.

1.1.3 A ampliação do rap na cidade

A partir de 1995 a cena hip hop na cidade passa a sofrer mudanças. O *break* foi perdendo espaços nos bailes da cidade, com a chegada da moda do "house", cujas batidas eletrônicas e a difusão das coreografias coletivas envolveu grande parte dos jovens das periferias. Vários depoimentos confirmam que a moda do house foi o fim do *break* nos bailes. As novas gerações de rappers que iriam surgir já não teriam no *break* a sua iniciação, começando a surgir festas específicas de rap tanto em eventos públicos como em casas noturnas alternativas no centro da cidade.

Outra mudança significativa foi a crescente popularização, por intermédio da mídia, de grupos de rap nacionais, como *Os Racionais*, tocados em rádios comerciais e em alguns programas de TV. Quando eles vieram pela primeira vez a Belo Horizonte, em 1995, tiveram muitos contatos com os rappers locais, influenciando-os na postura em relação ao hip hop. Mas a popularização de fato do hip hop, ganhando adeptos inclusive entre os jovens de classe média, aconteceu com o sucesso alcançado por Gabriel, o Pensador. As opiniões sobre ele no movimento hip hop são contraditórias. Vários rappers o criticam pelo fato de ser um "boysinho" de classe média e branco, vendo nele um "mercenário" que se apropriou do estilo sem nenhum compromisso com o movimento, ou seja, um "laranja". Outros consideram que ele contribuiu para a popularização do rap, abrindo as portas inclusive para o sucesso de *Os Racionais*. Polêmicas à parte, todos concordam que foi em 1995 que surgiram mais grupos e a cena hip hop na cidade começou a ganhar um impulso.

A partir daí aumentou a visibilidade nacional do rap, estimulando o surgimento de muitos grupos, boa parte deles aderindo ao estilo na expectativa de gravar um disco e fazer sucesso. Como não encontraram um espaço comum de debate e troca de informações, o que se pode observar é um crescimento quantitativo de grupos de rap, mas não um crescimento do movimento hip hop como uma proposta que vá além da produção musical.

Nessa época os eventos de rap passaram a ser mais constantes. Além das barraquinhas de bairro, voltaram a acontecer eventos de rua, muitos deles promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte. Governada pelo PT desde 1992, a Prefeitura iniciou, no final da sua gestão, uma política de descentralização de ações culturais, promovendo eventos nos bairros, abrindo um pouco mais os espaços para os grupos de rap das diversas regiões. Isso aponta para a importância da ação do Poder Público na ampliação e no fortalecimento das expressões culturais juvenis.

Também em alguns bairros começaram a acontecer "Encontros de Hip Hop", promovidos pelos rappers de cada local, reunindo grupos da cidade. Na Serra, por exemplo, chegaram a ser promovidas duas edições em anos consecutivos. Ao mesmo tempo, em alguns bairros começaram a surgir "sons" de rua mais organizados, tornando-se um ponto de referência na divulgação do rap. Um deles aconteceu no Aglomerado da Serra, um conjunto de favelas situadas na zona sul da cidade, onde alguns DJs locais passaram a promover um som aos domingos, em um largo na entrada da favela, chegando a reunir até 3 mil jovens dançando ao som do hip hop. Mas a realização do evento não durou muito tempo: quase um ano depois de sua criação, foi proibido pela polícia, com a alegação de que estava perturbando a vizinhança.

Podemos constatar, em vários momentos, a ação repressiva da polícia tolhendo as expressões culturais juvenis, principalmente dos jovens pobres. Quando estes se reúnem em alguma ação coletiva, geralmente são vistos como "baderneiros", e suas formas de lazer, como ameaças à ordem, expressão de um imaginário dominante há muito arraigado que vê nos pobres a "classe perigosa".

Outra novidade foi a proliferação das rádios comunitárias na cidade, como a Rádio Favela,³⁷ que na sua programação passaram a veicular programas de rap, conduzidos por DJs conhecidos na cena hip hop. Mesmo sendo um estilo discriminado pelas rádios comerciais, em alguns programas como o Dance Mania, da BH FM, ou o Night Shift, da Alvorada, o rap nacional era também veiculado.

Surgiram também espaços alternativos para um público que consumia rap. Um deles foi a Broaday, num bairro de classe média Santa Teresa. Era um bar temático, especializado nos estilos *underground*, desde o hard rock até o funk e o rap. Este foi o primeiro espaço na cidade onde se reuniam jovens da periferia e da zona sul em torno da música, possibilitando um contato interclasses inexistente em outros espaços, tornando-se uma referência de encontro e ampliação do acesso musical para os rappers locais. A Broaday chegou a promover alguns eventos, como o 1º Encontro de Rap em 1996, com a participação de grupos da cidade, bem como shows com grupos de São Paulo. Em 1997 foi fechada por pressão dos moradores vizinhos, que reclamavam da altura do som e do "tipo" de freqüentadores. Mais uma vez ocorre a tensão entre o jovem e a cidade, com uma noção de ordem que parece não comportar a face transgressora da juventude.

Em alguns espaços no centro da cidade apareceram festas de rap, produzidas por pessoas do próprio meio. Um deles foi o Butecário, um bar que funcionava em um amplo salão na sede do Sindicato dos Bancários, onde se realizavam shows nos finais de semana. Mais tarde, em 1997, passaram a acontecer com alguma periodicidade festas de rap no Elite e no Estrela, duas gafieiras tradicionais da cidade, atraindo jovens de classe média.

Também em 1995, algumas formas de organização do movimento hip hop começaram a se esboçar. Uma delas foi a Posse de Santa Luzia, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A posse promovia reuniões e uma festa aos sábados, em um dos bairros da periferia da cidade, com apresentação de grupos de rap locais, de break e de grafite. Segundo um dos organizadores, nesses encontros havia uma participação média de 300 jovens. Eles também passaram a editar um pequeno fanzine, *Refugiados*, que teve uma vida breve. A

³⁷ A Rádio Favela é a rádio comunitária de maior audiência na cidade, além de desenvolver um trabalho educativo reconhecido no Aglomerado da Serra. Depois de ter os transmissores lacrados várias vezes pela Dentel, conseguiu em 1999 o registro como Rádio Educativa. Em 2000, o cineasta Helvécio Ratton começou a produzir um filme cujo enredo conta a sua história.

posse não tinha uma articulação maior com os grupos de Belo Horizonte, dificultando uma troca de experiências entre o movimento das duas cidades vizinhas.

No mesmo ano, surgiu o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), que editou um fanzine com o mesmo nome. Encabeçado por Clodoaldo, um jovem rapper e produtor de eventos, o fanzine chegou a ter 15 números publicados. Nele vinham pequenas entrevistas com grupos, notícias sobre eventos e informações sobre o movimento na cidade. O fanzine funcionou como um importante meio de divulgação do movimento na Região Metropolitana de BH.

Pela leitura das matérias dos fanzines é possível detectar algumas questões que o movimento enfocava na época, muitas delas debatidas até hoje, como o profissionalismo dos grupos de rap e DJs. O tom é de crítica aos grupos:

Tem gente que acha que formar um grupo é apenas descolar um instrumental dançante, rimar palavrões com frases agressivas e vestir uma fantasia... (MH2O, n. 11, julho 96)

E estimulavam os grupos existentes a buscar inovações, a procurar uma visão musical mais ampla de forma a contribuir para o crescimento do rap com qualidade. Outra preocupação presente é a necessidade da ampliação dos espaços existentes nas rádios, bem como do número de eventos de hip hop na cidade para que o movimento ganhe maior visibilidade. Para isso conclama os rappers a aderirem com mais firmeza ao movimento. Uma outra questão sempre presente é a crítica à falta de infra-estrutura dos eventos, principalmente a qualidade do som, que termina interferindo na produção musical dos grupos, além de reforçar uma imagem de amadorismo do movimento.

Em 1997 foi criada a primeira posse em Belo Horizonte – a Crê-Ser –, envolvendo nove grupos de rap. A posse não tinha o objetivo de trabalhar com a comunidade, mas sim a promoção cultural dos grupos envolvidos, por meio de festas. Clodoaldo, o seu idealizador, tinha consciência de que essa forma de organização era diferente da noção tradicional de uma posse:

Uma posse mesmo é aquela que trabalha com a comunidade, entendeu, faz oficina de break, de grafite, trabalha com os

menores, sacou? A nossa idéia era totalmente diferente, a nossa idéia era fazer shows, mas mesmo assim a gente colocou o nome de posse... Eu via que a gente esperava muito na mão, a gente esperava alguém fazer alguma coisa e chamar a gente e a gente não corria atrás, aí eu resolvi tomar a iniciativa...

Os grupos reuniam-se quinzenalmente para definir a organização das festas (os locais, a divulgação e os participantes), fazendo um revezamento entre eles. Durante os cinco meses, organizaram quatro festas no Elite, Calabouço e Butecário. Com o tempo, as reuniões foram-se esvaziando e, na última festa, Clodoaldo estava praticamente sozinho na organização. Resolveram dissolver a posse. Avaliando essa experiência ele conta que,

no final as reuniões estavam perdendo a força, sacou? O pessoal já não ia e ficava esperando a gente fazer as coisas e ficavam de braços cruzados. Eu acho que nosso maior erro foi nas reuniões falar só de festa, de eventos, era esse assunto que dominava. Acho que a gente devia ter abrangido outros assuntos. Às vezes o pessoal lá mesmo dava idéia da gente conversar sobre outros assuntos, assim, do próprio movimento, de assuntos que têm a ver assim com a sociedade, mas aí a gente não queria. Aí o pessoal começou: 'Ah! eu não vou lá não que vai falar só de festas', aquela coisa, aí o pessoal desanimou, aí foi caindo as reuniões e aí parou...

É evidente que também nesse período a ênfase dos grupos de rap existentes continuava a ser no caráter artístico e não tanto numa ação social. Ao mesmo tempo, ele próprio reconhece que havia uma demanda por maiores informações por parte dos grupos, a qual não conseguiram viabilizar. Podemos constatar que a ampliação dos espaços para o rap ocorrida nesse período não se traduziu numa maior coesão entre os grupos e num fortalecimento do movimento hip hop na cidade. Os depoimentos mostram que, a partir de meados de 1997, diminuiu gradativamente o número de eventos e festas, num novo refluxo do movimento hip hop. Esse era o clima existente em 1998, quando iniciei esta pesquisa.

1.2 A CENA RAP EM BELO HORIZONTE

A trajetória que acabamos de traçar do hip hop, e mais especificamente do rap em Belo Horizonte, demonstra que existe uma cena musical rap na cidade. Sempre foi reduzida, ocupando um espaço marginal no circuito cultural, mas se mantém viva e atuante, apesar das oscilações entre momentos de latência e de maior visibilidade. Mas uma visibilidade alcançada sempre no interior do meio *underground*, já que o rap nunca alcançou maiores repercussões na cidade.³⁸ Ao mesmo tempo, existe uma parte ainda mais submersa, formada por um número sem conta de jovens que se reúnem e formam seus grupos nos bairros por simples diversão, na maioria das vezes com uma curta trajetória, sem se tornarem conhecidos no próprio meio hip hop. Com isso estamos sugerindo que a visibilidade do rap em Belo Horizonte, dada pelos grupos mais consolidados, nem sempre dá conta de uma movimentação cultural existente entre os jovens da periferia.³⁹

Em 1998, o rap era parte de um circuito cultural alternativo mais amplo, que envolvia produtores culturais, produtores musicais com seus pequenos estúdios, inúmeras rádios comunitárias e várias lojas de discos e roupas especializadas no estilo, todas elas de propriedade de ex-rappers. Além disso, existiam algumas casas noturnas cujos proprietários abriam espaços para a promoção de festas de rap. Podemos dizer que, mesmo precário, existia um nicho de mercado rap na cidade, que envolvia investimentos, criava empregos e diversificava atividades. Ainda hoje esse mercado permanece e tem a peculiaridade de ser encabeçado, na sua maioria, por jovens das periferias que desenvolvem um trabalho ainda amador, produzindo eventos, festas, bases musicais, fitas demo, programas de rádio, mas quase sempre marcados pela precariedade. Com exceção das lojas, em geral essas atividades não garantem a sobrevivência, obrigando esses jovens a dividirem o tempo com outros empregos. Isso faz com que seja um mercado

³⁸ Em 1998, por exemplo, o rap foi objeto de quatro matérias no jornal *Estado de Minas*, o de maior circulação na cidade. Duas pequenas notas no caderno *Espetáculo* noticiando festas que iriam ocorrer e duas matérias comentando pesquisas realizadas sobre o movimento hip hop local. Uma delas, sobre uma tese de mestrado em curso da pesquisadora Júnia Torres sobre o movimento hip hop local, e a outra sobre os grupos musicais juvenis, no caderno juvenil *Gabarito*, comentando os resultados preliminares dessa pesquisa ora apresentada.

informal e dinâmico, aberto a quem se dispõe a investir na música. Mas também é frágil, não garantindo retorno financeiro suficiente nem acumulando capital que possa ser reinvestido de forma a expandi-lo. As dificuldades que enfrentam gera uma rotatividade muito grande, diminuindo as chances de maior profissionalização no setor.

Um grupo de rap, até chegar a apresentar suas músicas em um show, passa por diversas etapas e envolve um número considerável de pessoas em diferentes funções, numa verdadeira "linha de montagem musical". Para visualizarmos o funcionamento do estilo na cidade, faremos uma rápida descrição das etapas e dos atores envolvidos nessa linha de montagem do rap, construindo a trajetória "ideal" de um grupo hipotético, reunindo informações colhidas em vários depoimentos.

- Quando um grupo é iniciante, geralmente, ele não produz a sua própria base musical, cantando suas músicas em cima de uma pré-gravada, que encontra disponível em discos, fitas ou CDs nas lojas especializadas. Mas todos almejam que sua música tenha uma base musical exclusiva, produzida a partir da sua letra. Juntam dinheiro aos poucos e partem para a gravação, procurando um produtor musical conhecido no meio hip hop.

Há alguns anos, ter uma música gravada em estúdio, ter uma fita demo ou um minidisc (MD) gravados era um privilégio de poucos. Atualmente é mais fácil conseguir isso. Existem vários produtores que produzem músicas rap na cidade, em pequenos estúdios espalhados pelos bairros, a maioria deles DJs oriundos do próprio movimento hip hop.⁴⁰ O esquema é simples: o jovem chega com a sua letra e fala como gostaria que a música fosse produzida. O produtor cria a base

³⁹ Esse poderia ser um bom tema de pesquisa, buscando apreender quantitativamente o envolvimento dos jovens com os grupos musicais dos diversos estilos, ou com a produção cultural em geral. Não existe nenhum estudo em Belo Horizonte que levante tais dados.

⁴⁰ Um dos produtores mais requisitados no meio hip hop da cidade é o DJ Paulo Coisa. Ele tem 32 anos, é negro, casado e está envolvido com a black music desde adolescente. Não tem nenhuma formação musical, e tudo o que sabe de música e da arte da discotecagem aprendeu na prática cotidiana e no contato com outros discotecários. Em 1989, iniciou-se como DJ atuando em danceterias, e mais tarde passou a trabalhar também em rádios. Fez parte de um dos primeiros grupos de rap na cidade, o *Protocolo de Subúrbio*, que gravou uma música na coletânea *Funk Brasil II*. Em 1998 tinha um pequeno estúdio em sua casa, atuando também como discotecário em festas e bailes na cidade e no interior. Além disso mantinha em sua casa um curso de DJ.

com os recursos de que dispõe e o grupo grava o vocal sobre ela em uma fita demo ou no MD. O preço de uma gravação varia de R\$ 120,00 a R\$ 250,00, dependendo dos recursos e da qualidade do produtor.

Na maioria das vezes a produção musical pára aí, na gravação de uma fita demo ou de um MD. Não existe em Belo Horizonte selos independentes que produzam seus artistas ou tenham uma estrutura de divulgação suficientemente forte que lhes dê visibilidade. Apesar de todos sonharem com a gravação do seu CD, apenas dois grupos de Belo Horizonte o fizeram, com a distribuição sendo garantida por selos de São Paulo. Fora esses, alguns grupos gravaram CDs independentes, com tiragem limitada, arcando com os próprios custos, não conseguindo ainda um acesso ao mercado fonográfico.

- Depois de ter a sua música gravada, o grupo passa a buscar espaços para se apresentar. O espaço inicial geralmente é a própria região onde moram seus componentes, em pequenos eventos de rua, promovidos por equipes de som locais nas ruas e porta de bares.

Formar uma equipe de som é uma outra atividade presente no circuito cultural rap. São formadas por jovens que, aos poucos, compram uma pequena aparelhagem formada por uma mesa de som, *pick-ups*, caixas e microfones para animar festas nos finais de semana. São os herdeiros das primeiras equipes formadas nos anos 70. Poucos deles se profissionalizam de fato; a maioria tem nessa atividade uma "curtição" temporária, a qual dividem com o trabalho com o qual garantem a sobrevivência. Com toda a precariedade existente, eles desempenham um papel importante de animadores culturais nos bairros.

- Uma outra providência tomada pelo grupo, além dos eventos nos bairros, é tentar ampliar sua visibilidade, o que fazem através das inúmeras rádios comunitárias existentes na cidade, já que não havia programa de rap veiculado em rádio comercial.

Um grande número de rádios comunitárias possuía um programa diário ou semanal de rap, conduzido por um DJ ou rapper do meio. Nenhum deles recebia qualquer remuneração por esse trabalho, às vezes só ganhavam os vales-

transporte. Esses programas seguiam um formato mais ou menos comum, dominado pela informalidade e comunicação direta com o público, que participava por meio de telefonemas. Os programas lançavam mão de entrevistas com grupos, informações sobre eventos e festas, além de muita música. Geralmente os grupos enviam fitas com suas músicas para serem veiculadas, além de participarem de entrevistas ao vivo.

Mas havia reclamações de ambas as partes no meio hip hop. Uns grupos reclamavam que, nos programas existentes, tocava-se pouco as músicas de grupos locais, sendo privilegiados os grupos de São Paulo ou de Brasília, com seus sucessos nacionais. Os programadores reclamavam dos grupos, afirmando que estes não enviam seus trabalhos para as rádios, obrigando-os a insistirem para que pudessem veicular suas músicas. Polêmicas à parte, podemos constatar que as rádios e os jovens nelas envolvidos são um outro anel da cadeia de produção musical, um importante meio de informação alternativo à grande mídia. Mas esse potencial se vê relativizado pelo caráter comercial de várias dessas rádios, que não implementam nenhum sentido comunitário na sua programação, reproduzindo o mesmo esquema das rádios comerciais. Além disso, os jovens que conduzem os programas não possuem nenhuma capacitação na área, deixando de explorar todo o potencial comunicativo que uma rádio representa.

- Com o tempo, o grupo se firmando, passa a querer dar vôos mais altos, participando de shows ou eventos maiores. Para isso é necessário buscar articulações com os produtores culturais, alguns adultos, outros jovens, que produzem eventos e festas na cidade.

Em 1998 existiam muitos com alguma experiência nessa área. Um deles é José Ferreira, o "Pelé". Ele é negro, tem 33 anos e começou na área cultural como dançarino de breaker e black music, participando de vários grupos. Desde 1987 atua como produtor cultural, promovendo os mais diferentes eventos. Foi criador e coordenador do evento anual "BH Canta e Dança", a maior manifestação de música negra na cidade. Mas essas atividades não lhe garantiam a sobrevivência, e ele as dividia com um trabalho em uma rádio comercial da cidade. Diferentemente de Pelé, a maioria dos produtores existentes são mais

amadores. Boa parte deles tem seu grupo de rap e começaram a desempenhar a função como forma de abrir espaços para o seu próprio grupo.⁴¹

Em 1998, os produtores promoveram a maioria das festas de rap no centro da cidade, nas mesmas casas noturnas que abriam espaços para o estilo há alguns anos, como o Butecário, Estrela ou Elite. Havia também aqueles produtores ligados às próprias casas noturnas que promoviam esporadicamente uma noite de rap, como era o caso da danceteria Trash, dirigida para um público de classe média. Mas todos eles confirmam que nesse ano caiu o número de festas, sendo realizada, em média, uma por mês.

Para finalizar essa descrição do funcionamento da "linha de montagem" do estilo na cidade, é importante mostrar as características de uma festa ou evento de rap. Em 1998 havia três tipos básicos: a festa dirigida para o público hip hop, com apresentações de grupos; a festa dirigida a um público mais amplo de apreciadores do gênero musical, embalado ao som mecânico; e os eventos de rua, dirigidos aos jovens de uma determinada região, com apresentação de grupos.

Um exemplo de festa dirigida ao público hip hop aconteceu no Butecário, promovida pela Rima Produções, que contou com apresentação de três grupos de rap, além de dois DJs conhecidos. Essas festas apresentaram um formato mais ou menos comum: os DJs comandando o som mecânico até por volta da meia-noite; em seguida, a apresentação dos grupos; e, posteriormente, a festa tornando a ser animada pelos discotecários.

Nessa noite havia em torno de 100 jovens no local, com predominância de homens, a maioria negros. A festa, antes de mais nada, parecia ser um espaço de encontro entre os jovens. Desde a entrada formavam-se pequenos grupos, que iam-se misturando a outros, rindo e brincando, numa confraternização própria de quem já se conhecia. Chamava a atenção o fato de que, quando um jovem chegava a um grupo, iniciava um ritual: cumprimentava um por um, sempre com o

⁴¹ É o caso de Clodoaldo. Ele tem 24 anos, é negro e solteiro. Tinha uma vida muito agitada: durante a semana trabalhava como comerciário e, à noite, estudava, terminando o ensino médio. Os finais de semana eram divididos com o grupo de rap *Fator R*, com a produção cultural e ainda com um programa de rap em uma rádio comunitária, a Santê. Mesmo assim, era um dos produtores mais ativos no meio hip hop. Foi um dos fundadores da Posse Crê-Ser, visando ampliar os espaços de apresentações dos grupos de rap. Com o fim da posse, ele fundou uma pequena produtora de eventos, a Rima Produções, por meio da qual vinha promovendo algumas festas.

mesmo gesto de bater as palmas das mãos e virá-las em seguida. Apesar da música, poucos dançavam. Por volta da meia-noite os grupos começaram a se apresentar. Nesse momento grande parte dos jovens se aproximou do palco, permanecendo parados, ouvindo os grupos.

O som era precário, prejudicando a performance dos grupos, dificultando a compreensão das músicas que cantavam. Como já relatamos, essa é uma realidade constatada em grande parte dos shows, expressão do amadorismo com o qual são produzidos. No palco, cada grupo cantou em média cinco músicas, permeadas de discursos e frases sobre o movimento hip hop e reproduzindo uma postura muito semelhante: o tom raivoso, o senho carregado, o andar pelo espaço, os punhos cerrados. Durante a apresentação, alguns jovens ficaram pulando na frente do palco, mas a maioria continuava parada, no máximo batendo os pés ou mexendo com a cabeça. Essa postura é muito comum nos shows dos grupos de rap, sendo, inclusive, valorizada por eles, o que denota a importância que atribuem à palavra, mais do que à dança. Em determinado momento, o som estragou, mas o rapper não se constrangeu: convidou a todos para fazerem "capela", ou seja, cantar só na voz. Puxou uma música conhecida do grupo *Os Racionais*, e grande parte da platéia acompanhou-o, batendo palmas. Em seguida, ainda ao som das palmas, começou um "freestyle",⁴² no que foi seguido por outros jovens que subiram ao palco. Havia uma clima de informalidade, sem maiores separações entre o público e a platéia. Depois de consertado o som, as apresentações continuaram.

Depois do show, o clima mudou. Parte dos jovens passou a dançar, na sua maioria formando rodas no salão, muitas delas formadas só por homens que dançavam sozinhos. A trilha sonora alternava grupos americanos e brasileiros, quase sempre os rappers conhecidos de São Paulo ou de Brasília. De acordo com a música, vários dançavam o break, com suas coreografias acrobáticas. Outros continuavam conversando em pequenos grupos, sem se envolverem com a dança. Chama atenção o fato de que, nessa festa, não havia um clima de sensualidade ou "paquera" no ar, não parecendo ser o lugar privilegiado de

⁴² O *freestyle* é um estilo do rap cujas letras são construídas na hora, relatando situações do momento. É comum criarem um desafio entre eles, competindo pela palavra, num estilo semelhante ao repente nordestino.

encontros amorosos. Esse tipo de festa rap parece se caracterizar pelo encontro e sociabilidade, permeada pela mensagem passada pelos grupos musicais.

Já a festa no Estrela apresenta um outro perfil. É um espaço tradicional de dança de salão da cidade, onde ainda hoje é possível dançar a gafieira. Apropriar desse espaço significa estabelecer uma coexistência entre o velho e o novo, a tradição e a modernidade, com dois estilos que carregam uma certa "aura" de transgressão. Talvez por isso faça tanto sucesso, atraindo inclusive os jovens de classe média. Outro motivo alegado é que seus organizadores são parte do mesmo grupo que mantinha a Broaday, que, fechada, fez o seu público migrar para o Estrela. Pode-se dizer que é um dos poucos espaços que possibilita a convivência entre jovens de estratos sociais diferentes. Aos sábados reúnem-se cerca de 300 jovens, que lotam o salão, livre das mesas, dançando ao som do rap americano e do nacional. A festa é pura excitação, com jovens pobres e ricos, negros e brancos dançando com seus corpos suados lado a lado, numa suspensão temporária do fosso social que os separa. Outra diferença em relação à festa no Butecário é a presença maior de mulheres e um clima de sedução no ar, com muita "paquera" e casais se beijando pelos cantos. O que parece caracterizar essas festas é a fruição musical e a dança, ou seja, a diversão como um fim em si, sem nenhuma relação com a "ideologia" do movimento hip hop.

As festas no Estrela são muito criticadas pelos rappers, pois trazem à tona dois aspectos delicados para eles: a presença de jovens da classe média e as drogas. Segundo eles, ali predominam os "playboys" (*Entram no hip hop pra tirar onda, eles não entram pela ideologia nem nada e acabam fudendo tudo*). Ou então os "embalistas", que, mesmo sendo da periferia, só curtiam a música, mas que não aderiam ao movimento. Outra crítica era quanto ao uso de drogas nessas festas, "sujando" o nome do hip hop. Segundo um rapper, as festas do Estrela só *deturpa o movimento, porque perde a concepção que o movimento tem de ser contra as drogas, e aí o pessoal fala em rap e associa logo à maconha, um lugar de maluco que pode fumar maconha...* Reclamam também que festas como essa, apesar do sucesso de público, não contribuem para o crescimento do movimento hip hop, não abrindo maiores espaços para os grupos locais ali se apresentarem.

Essas festas mostram a realidade do rap em Belo Horizonte. A expansão do gênero musical observada nos últimos anos foi significativa, tornando-se um

estilo de referência para um número cada vez maior de jovens da periferia, superando as barreiras de classe e atingindo setores de jovens das classes médias. Mas é um fenômeno influenciado pela mídia, que difunde principalmente os grupos de São Paulo e de Brasília. Isso fica visível nos shows de grupos mais conhecidos, como *Os Racionais*, que atraem milhares de jovens que não comparecem aos shows de grupos locais. Ou seja, o crescimento do gênero musical na cidade não se traduziu na mesma medida no crescimento do movimento hip hop, nem no aumento dos espaços para os grupos existentes.

Finalmente, temos o evento de rua, que apresenta dois formatos. Existem aqueles que contam com uma produção maior, com palco, iluminação e uma programação extensa de grupos de rap. Quase sempre é patrocinado por órgãos públicos, como a Secretaria da Cultura. Pelo investimento que exigem, são mais esporádicos, não tendo ocorrido nenhum desses em 1998. Um outro formato é um evento menor, de abrangência local, como o que vamos descrever em seguida. Ocorreu numa tarde de domingo em um largo na Del Rey, uma das várias favelas do Aglomerado da Serra, situadas na região centro-sul da cidade. Foi promovido por uma pequena equipe de som local patrocinada por um bar. O esquema era simples: o bar fornecia luz e R\$ 50,00 e a equipe montava a aparelhagem de som no passeio em frente, convidando alguns grupos para apresentarem-se, alternando com o som mecânico. Era um espaço onde havia apresentações de grupos de outros estilos, como de pagode, tornando-se um local de lazer e encontro para os jovens aos domingos.⁴³

Nesse dia havia cerca de 200 jovens no largo, conversando e bebendo em grupos, vários encostados nas laterais, observando o ir-e-vir de grupos de moças. Quem dançava era uma minoria, na frente do som, formando rodas; mas nesse dia nenhum deles se aventurava nas acrobacias do break, talvez pelo calçamento irregular das ruas. Os bares em volta estavam cheios, na sua maioria de adultos, que ali estavam um pouco indiferentes ao que acontecia no largo. Já no final da tarde, começou a apresentação de um dos dois grupos convidados. Nesse momento, parte dos jovens se aglomeraram em frente ao passeio e ficaram escutando, apenas "balançando" os corpos. O grupo, *Cultura Rap*, era conhecido

⁴³ Coloco o verbo no passado porque em 2000 não mais aconteciam esses eventos de rua em função do aumento da violência na região.

na região e os jovens pareciam prestar atenção nas suas mensagens, com músicas falando de violência e drogas, sendo muito aplaudido por todos. Depois de quatro músicas, foi seguido por um outro grupo, também da Serra, o *Estado de Coma*. O mesmo tom, o mesmo ritmo, a mesma temática, mas não conseguiu envolver os jovens, que se dispersaram aos poucos pelo largo. Depois de três músicas, o DJ voltou a colocar o som, e a cena se repetia: a dança de alguns, os grupos de moças, os grupos de rapazes, casais de namorados, todos aproveitando o final do domingo.

Na época registrei em meu caderno de campo: *O clima existente é de uma alegria relaxada de quem está preenchendo o domingo com uma atividade mais interessante que ficar em casa vendo o 'Domingão do Faustão'. Aqui pode encontrar seus amigos, paquerar, ou simplesmente ficar parado ouvindo músicas e vendo o movimento dos jovens em grupos. Me parece que o rap pode proporcionar espaços de sociabilidade e lazer para esses jovens, na sua maioria condenados a uma vida estéril e dura... talvez esteja aí um dos seus principais sentidos.*

Ao delinear a cena rap em Belo Horizonte na forma como aparecia em 1998, não é nosso objetivo, nem caberia nos limites deste trabalho, desenvolver uma reflexão sobre o rap e sua relação com o mercado cultural.⁴⁴ O que pretendemos é descortinar a cena cultural em que os grupos pesquisados se movem, para facilitar a compreensão dos limites e das possibilidades que eles apresentam na sua trajetória.

O que podemos constatar é que a cena cultural rap em Belo Horizonte é ainda frágil. Mas essa fragilidade tem de ser entendida num contexto mais amplo. É a expressão do processo de estigmatização que o rap e as outras linguagens do hip hop sofrem, quase sempre vinculados à criminalidade e à violência juvenil, aliado ao incômodo que provocam por ser um estilo que se baseia na denúncia social, uma expressão cultural de "pobres, pretos e raivosos".⁴⁵ Isso faz com que encontre poucos espaços no mercado cultural. Ao mesmo tempo, é um estilo de pobres e negros, que, se conseguem manter uma cena cultural viva e de alguma

⁴⁴ Para uma discussão sobre a relação entre o rap e o mercado cultural, ver HERSCHEMANN (2000).

⁴⁵ Título de uma matéria da revista VEJA (12/1/1994), uma das primeiras que noticiam a existência do estilo no Brasil, vinculando-o à violência. Essa matéria parece ter dado o tom dos artigos veiculados nos anos seguintes.

forma atuante, o fazem da forma como podem, de acordo com os recursos materiais e simbólicos a que têm acesso.

Esses jovens apresentam ritmos, tempos e concepções próprias de uma cultura juvenil popular que se constrói num contexto de uma sociedade desigual. Nesse sentido, a fragilidade da cena cultural rap expõe a fragilidade das redes sociais com as quais eles podem contar no processo de sua construção como jovens, como sujeitos. Estão sozinhos: não contam com a instituições do mundo adulto, seja a escola ou o mundo do trabalho, nem contam com políticas públicas, principalmente na área cultural, para que possam instrumentalizar-se para lidar de forma autônoma com as regras e as exigências de um mercado cultural que se apresenta com a mesma lógica dominante na sociedade.

Nas condições em que vieram sendo socializados, a "linha de montagem musical" que desenvolvem em torno do rap já significa muito. Significa se insurgirem contra uma determinação social, que os condena a uma subalternidade na qual não têm o direito ao lazer; significa exercitarem a criatividade e a capacidade de produzir expressões culturais próprias; enfim, significa que são jovens. A própria insistência em manter viva essa cena cultural, apesar de todas as dificuldades, parece nos mostrar que uma parcela, pelo menos, dos jovens das camadas populares quer outra forma de inserção social além daquelas precárias e marginais que a sociedade lhes oferece como alternativa. E vislumbram na cultura um dos poucos espaços de construção de um outro modo de vida.

Essas questões serão aprofundadas na discussão a seguir, quando buscaremos mostrar com mais clareza a forma como os grupos musicais constroem o estilo rap e os significados que lhes atribuem.

1.3 OS JOVENS E O RAP

Nos itens anteriores, procuramos reconstruir a história do rap em Belo Horizonte e as formas pelas quais ele ganha visibilidade na cidade, constituindo-se uma das expressões culturais da juventude das camadas populares. Evidenciamos que a produção desse estilo é fruto de um processo intenso de articulação e reelaboração de influências as mais diversas, desde as americanas

até as paulistas, quase sempre acessadas por intermédio da mídia. Assim, podemos constatar a existência de um movimento hip hop em Belo Horizonte, visto através de uma das suas linguagens: o rap.

Se essa visão panorâmica nos possibilita perceber a dinâmica mais geral da produção do estilo na cidade, pouco pode nos dizer sobre os significados que adquirem para os jovens que dele participam. Para isso torna-se necessário uma aproximação da realidade dos grupos musicais. Qual é o cenário social onde se inserem? Como eles se formam? Quais são as redes de relações que criam? Como se dá a produção cultural que realizam? O que pretendem ou quais os projetos que elaboram para o grupo? Ao procurar analisar essas questões, estaremos discutindo como esses grupos constroem uma determinada identidade do movimento hip hop e os significados que atribuem a essa experiência. Vamos centrar nosso foco nos três grupos de rap pesquisados, sem a pretensão de tomá-los como representativos do movimento hip hop em Belo Horizonte.

Para desenvolver essa reflexão, optamos por descrever a trajetória de cada um dos grupos,⁴⁶ a partir da elaboração que fazem da experiência vivida com o estilo, tomando o ano de 1998 como a referência principal. A partir da descrição dos três grupos, faremos uma síntese analítica, buscando problematizar as principais dimensões do estilo que eles constroem, as identidades e os possíveis significados que adquirem para os sujeitos. Essa estratégia tem dupla função. Sabemos que uma descrição nunca é imparcial, trazendo embutida na sua formulação uma determinada interpretação. Acreditamos, porém, que, ao traçar um perfil dos grupos, o leitor possa ter um diálogo fecundo com a realidade (deles), podendo assim tirar suas próprias conclusões, além das aqui propostas. Um único recorte de análise nunca consegue abarcar toda a riqueza que os dados empíricos oferecem.

Ao mesmo tempo, pretendemos ressaltar a unidade e a diversidade existentes entre os grupos pesquisados. Se existem elementos comuns, o que nos possibilita constatar a existência de um estilo rap em Belo Horizonte, estes são elaborados e vivenciados de forma específica por parte de cada um deles. Assim, ao falarmos do rap, fica evidente que esse constitui uma unidade que engloba uma diversidade significativa. Assim, convidamos o leitor para

empreendermos juntos uma "viagem" ao universo dos grupos de rap de Belo Horizonte. Essa estratégia traz alguns riscos, principalmente o de o leitor se perder em meio ao acúmulo de informações. Buscaremos pontuar algumas questões em alguns momentos, para que sirvam de sinalizações no percurso.

1.3.1 O Processo Hip Hop⁴⁷

O grupo *Processo Hip Hop* formou-se no início de 1998 e teve uma vida relativamente curta, extinguindo-se no final de 1999. É um exemplo de centenas de grupos que se formam e se desfazem no próprio bairro, sem se tornarem conhecidos nem manterem maiores contatos com o movimento hip hop existente na cidade.

Dos grupos entrevistados, era o de formação mais recente e seus componentes os mais jovens. O grupo era formado por três jovens, todos fazendo os vocais, já que não possuíam um DJ:

- Rubens: branco, 19 anos, solteiro, mora com a mãe na Vila Nossa Senhora da Conceição, no Aglomerado da Serra.
- Rogério: negro, 17 anos, solteiro, mora com a família na Vila Nossa Senhora Aparecida, também no Aglomerado da Serra.
- Cristian: negro, 22 anos, solteiro, vizinho de Rogério.

No momento da entrevista, o grupo se mostrava muito incipiente. Iniciando a cantar por acaso, quase como uma "brincadeira", sem nenhuma pretensão de continuidade, eles vieram se descobrindo como um grupo de rap (que se formou no início de 1998, na escola). Todos tinham voltado a estudar naquele ano, quando passaram a conviver na escola. Eles já se conheciam da favela onde

⁴⁶ Os nomes dos grupos e dos seus integrantes são fictícios, garantindo-lhes, assim, a privacidade.

⁴⁷ O meu primeiro contato com o grupo foi no "Encontro de Estudantes das Escolas da Região Leste", em maio de 1998, onde se apresentaram. Em agosto desse ano realizei a entrevista coletiva com o grupo que, por escolha deles, ocorreu na própria escola. Nesse período, encontramo-nos algumas vezes: assisti a dois dos seus ensaios e a uma apresentação que aconteceu na Serra, além de outros encontros informais. Em setembro, realizei entrevistas individuais com Rogério e Cristian, na casa de cada um, o que me propiciou conhecê-los no seu próprio espaço.

Não consegui encontrar-me mais com o grupo, pois ele se desfez em meados de 1999. Mantive contatos individuais com Cristian, participando de alguns ensaios com o seu novo grupo e realizando uma entrevista individual. No final desse ano, tentei contatar Rogério, mas ele se encontrava foragido, acusado de um crime. Em abril de 2000, apesar da "guerra" que estava acontecendo entre as gangues de tráfico na favela onde mora, consegui localizá-lo, realizando uma entrevista individual. Apesar das minhas tentativas, não consegui entrevistar Rubens.

moravam, o Aglomerado da Serra, mas não eram da mesma turma. Incentivados pelas professoras, resolveram fazer um trabalho escolar sobre a dengue, em forma de rap. Apresentaram, foram aplaudidos, gostaram da experiência e decidiram formar o grupo.

Todos conheciam o hip hop na adolescência, mas, diferentemente dos outros grupos pesquisados, a iniciação no estilo não se deu por intermédio da dança, sendo parte de uma geração de rappers que surgiram num momento em que o break já não tinha a mesma popularidade entre os jovens. Nesse caso, a ligação com o movimento hip hop se deu pelo rap, a música predominante na turma de amigos. Citaram a influência da popularidade do grupo *Os Racionais* entre os jovens, principalmente depois de um show que fizeram na favela onde moram, em 1995. Mas também foram influenciados pelos grupos que já existiam na Serra, apesar de estarem desarticulados entre si.

Segundo eles, a escolha pelo estilo veio pela identificação com o ritmo, mas também pelas letras, que falavam do cotidiano da favela e da realidade em que viviam. Outro aspecto ressaltado foi a descoberta da possibilidade de manifestação pelas músicas. Tanto Cristian quanto Rogério disseram que já gostavam de escrever e viram no rap um meio de expressar-se (*Eu sempre tive essa vontade de expressar, de colocar pra fora o que tava sentindo...*). Mas não mostravam para ninguém as letras que escreviam, *por constrangimento, do pessoal achar que era viagem da minha cabeça e colocar areia...* O evento na escola funcionou como um aglutinador de desejos, bem como um espaço de afirmação, possibilitando que se sentissem capazes de cantar para uma platéia.

É interessante perceber que a adesão ao estilo teve uma relação com as possibilidades que este abre para que qualquer um possa dizer o que sente, da forma como sente:

Procê cantar, procê demonstrar o que tem por dentro, cê num precisa ter dinheiro, cê num precisa ter nada não, basta ter aspiração e força de vontade, igual nós, nós somo humilde, veio, mas a gente tem aspiração... (Rubens)

O fato de o rap não demandar maiores pré-requisitos, como o conhecimento musical ou mesmo o uso de instrumentos musicais, parece ser outro fator que estimula os jovens de periferia a aderir ao estilo. Mas essa adesão

não implica que só escutem o rap. Eles disseram gostar também do samba e do pagode (*Que tão dentro no sangue... aqui no morro samba e pagode é o que é mais usado...*). Mas não gostam do funk, visto por eles como um estilo da "playboysada" (*Esse pessoal mais bem de vida, que pode chegar e curtir, dançar e falar de amor...*). Refletem uma certa intransigência existente entre os rappers e os funkeiros na cidade, numa necessidade de demarcar identidades próprias de estilos que possuem a mesma origem. Mas fica claro que o gosto musical tem uma relação com o grupo social e com as músicas dominantes em seu meio.

Desde quando formaram o grupo, apresentaram-se algumas vezes na escola, mas também no "Encontro de Estudantes das Escolas da Região Leste" e na própria favela onde moram, em eventos públicos promovidos por bares da região.

A trajetória do grupo deixa antever que a escolha e a adesão ao rap é fruto de uma multiplicidade de fatores: a identificação com o ritmo e as letras, a falta de pré-requisitos, fazendo do rap um estilo mais democrático, mas também o estímulo da escola. Nesse caso, fica clara a importância da escola como espaço de descoberta de potencialidades. Podemos constatar que a escolha do estilo tem uma dimensão social, além de uma opção individual, o que será discutido posteriormente.

• **O cenário: o contexto social do grupo** – A história familiar do grupo entrevistado é complexa, marcada por privações de todos os tipos. Rubens é o mais novo de uma família de nove irmãos, alguns deles já casados. O pai saiu de casa quando Rubens tinha 10 anos e hoje são os irmãos que sustentam a casa. Nenhum deles estudou além da 5^a série e tampouco tem uma profissão qualificada. Rogério é o quinto de nove irmãos, numa família em que o pai é aposentado e a mãe trabalha como doméstica. Ele contou que as relações familiares sempre foram muito tensas, marcadas pelos conflitos e pela miséria, sendo comum não terem o que comer. Ele apresenta a trajetória típica de um menino de rua, dizendo que desde muito novo permanecia na rua, só indo em casa para dormir. Cristian morou com a mãe até os 12 anos, quando ela teve um problema mental irrecuperável, passando a desaparecer de casa constantemente. Foi morar com a avó, que faleceu três anos depois, passando a viver sozinho,

desde então, em um quarto construído no mesmo terreno com dois tios. As suas lembranças familiares são dolorosas, marcadas por sentimentos de ausência da mãe, ao mesmo tempo de impotência diante da sua doença. Na época, ele não sabia onde ela poderia estar. Tem uma irmã que trabalha como doméstica, com a qual se encontrava muito pouco. Aos 16 anos passou a morar com a irmã de Rubens; separou-se depois de quatro anos e mora sozinho desde então.

Nesse contexto, a realidade do trabalho foi presente para eles desde muito cedo. Todos tiveram uma história de trabalho ligado a “bicos”, realizados desde quando eram pequenos. É a realidade típica de crianças e adolescentes das favelas: lavar carros, carregar volumes em feiras, exercer tarefas de *office-boy*, etc. Na época da entrevista, Rogério trabalhava como servente de pedreiro. Nunca trabalhou em um serviço fixo, não tendo, assim, uma rotina certa de trabalho, com um cotidiano mais flexível. Para Cristian, o trabalho sempre foi uma necessidade mais premente. Como vivia sozinho, ele se mantinha com o que aparecia para fazer e, na época, estava trabalhando com o tio em pinturas de casa. A sua maior preocupação era com o desemprego, sonhando em conseguir um trabalho fixo, com carteira assinada, o que conseguiu apenas em 1999, quando foi ser entregador em uma flora de Belo Horizonte. Rubens era o único que tinha um trabalho fixo, como *office-boy* em uma firma de mineração. Freqüentava um curso de computação aos sábados, na tentativa de se qualificar melhor para o mercado.

Todos eles tiveram uma relação intermitente com a escola, com uma trajetória escolar marcada pelas constantes entradas e saídas. Em parte, por causa do trabalho, mas também por não verem, na época, muito sentido na freqüência às aulas. Rogério e Rubens contavam que o envolvimento com as drogas foi outro fator que os afastou da escola, porque *desorientava a cabeça*. Havia retornado à escola em 1998, Rogério cursando a 4^a série do ensino fundamental e os outros dois a 5^a série, todos no turno noturno. Diziam estar motivados, principalmente pela relação que mantinham com os professores, animados com os espaços que a escola estava abrindo para se expressarem. Mas este retorno à escola não demorou muito. Em 1999 todos os três desistiram de estudar novamente: Cristian e Rubens alegando falta de tempo por causa do trabalho, e Rogério porque passou a traficar drogas.

Esse cenário, que será aprofundado no capítulo seguinte, evidencia o lugar social ocupado por esses jovens, o que parece interferir, e muito, nas possibilidades de eles vivenciarem não só o estilo, mas a própria condição juvenil. Nesse breve relato, já aparece a questão: Será que jovens como eles têm assegurado o direito de vivenciar a sua condição juvenil? O rap não seria um dos poucos espaços que teriam para construírem uma identidade como jovens?

• **A rede de relações: o Processo Hip Hop e a sociabilidade** – Em 1998, a dinâmica do grupo refletia o processo inicial de formação em que se encontravam. No início, mesmo reunindo-se na escola todos os dias, não ensaiavam tanto e admitiam que as primeiras apresentações foram muito improvisadas. Com o tempo, sentiram necessidade de estruturar melhor o grupo, com mais ensaios, tentando encontrar-se todos os sábados, o que lhes possibilitou melhor conhecimento uns dos outros. Foram "trocando idéias" e as relações se estreitaram, apesar das diferenças entre eles.

No grupo, Cristian se colocava como o líder, o que marcava os ensaios e cobrava a presença daquele que não comparecia, sendo esse um motivo de discussões constantes. O conflito maior se dava com Rubens, criticado pelo pouco envolvimento com o grupo. Rogério e Cristian investiam mais nos ensaios e na produção musical, e questionavam o compromisso de Rubens com o estilo, uma vez que ele só queria aparecer nas apresentações como forma de chamar atenção das "minas". Ele não aceitava as críticas, alegando falta de tempo, mas também por ser este o seu jeito de ser, insistindo em continuar no grupo. Apesar disso, todos concordavam que o grupo vinha tornando-se uma referência importante para eles, criando relações de confiança. Situações como esta parecem ser comuns em vários outros grupos com os quais entramos em contato, evidenciando que entre os jovens existem níveis diferenciados de adesão e envolvimento com o estilo. Como discutiremos oportunamente, essa realidade é mais uma característica da condição juvenil do que propriamente do estilo.

Eles mantinham relações com outros grupos de rap da região, embora de forma esporádica. Mas não havia uma maior articulação entre eles, nem chegaram a promover algum evento em comum. Os contatos com o movimento hip hop eram esses que estabeleciam na região, não sendo comum freqüentarem

as festas e os eventos de rap, a não ser os realizados na favela. Assim, não se tornaram conhecidos no meio hip hop de Belo Horizonte.

O lazer era reduzido praticamente aos finais de semana, sendo vivido de forma diferente entre eles, em parte por causa da própria idade. Cristian gostava de ficar em casa, quando não ia jogar futebol ou então namorar, diferentemente de quando era mais novo quando costumava sair mais, tendência comum a outros jovens entrevistados nesta idade. Já Rubens e Rogério gostavam mesmo era de "zoar", freqüentar os bares da região, ir a algum churrasco na casa de amigos, mas, principalmente, *pegar as minas na quebrada e dar um rolé*. Para Rubens, os finais de semana eram os mais esperados ("Eu rezo para chegar o sábado, é quando eu posso rir, descansar, ficar com os colegas... é quando ocê vê o outro lado da vida..."). O lazer era ligado diretamente à disponibilidade financeira de cada um, quase sempre muito reduzida, e ter dinheiro para tomar cerveja ou sair com uma "mina" era muito valorizado. Segundo eles, as saídas noturnas eram centradas na própria região, não tendo o costume de freqüentarem "lá embaixo", ou o centro da cidade. Para eles, um bom final de semana era quando conseguiam "levar idéia com uma mina", dar um rolé, ficar com uma delas, "dá uns amassos..." Além do rap, o tema mais presente nas conversas entre eles era exatamente mulheres, com comentários e brincadeiras constantes.

O consumo cultural era muito restrito. Eles nunca foram a um cinema ou a um teatro, e não gostavam de ler (*Nunca tive paciência de pegar um livro assim sem gravuras nenhuma e só lê...*). Tinham acesso à TV e, principalmente, ao rádio, pelo qual sabiam das novidades musicais. Mas criticavam as rádios comerciais que, segundo eles, discriminavam o rap, escutando mais a Rádio Favela. Nenhum deles tinha qualquer formação musical. Cristian tocava um pouco de violão, que aprendeu com amigos.

É evidente que o cenário social no qual eles se inserem determina um tipo de acesso ao lazer e ao consumo cultural, uma das condições para construírem uma forma própria de vivenciar a condição juvenil que, como veremos, vai interferir na construção social de cada um deles. A experiência com o estilo tem de ser compreendida no interior desse cenário.

Além do grupo, cada um deles tinha a sua própria turma, com a qual se encontrava mais. Falavam do espaço social da favela como uma rede de

sociabilidade ampla, no qual todos se conheciam, constituindo-se como um "pedaço".⁴⁸

Aqui em cima eu tô em casa... aqui todo mundo fraga o outro, até sem querer um conhece o outro que tá lá passando... Mas sempre tem as pessoas que ocê cresceu com elas, mais chegados, sai junto, um dorme na casa do outro... (Rogério)

Mas as relações de confiança eram mais restritas. Na própria turma, classificavam de "vacilão" aqueles em quem não podiam confiar, e de "sangue bom" os que eram dignos de confiança. Estes últimos eram sempre uma minoria, como contava Cristian: *Eu converso com todo mundo, colega eu tenho aos montes mas amigos mesmo são poucos... num tá dando procê confiar nas pessoas...*

Como a favela é muito grande, eles estabeleciam uma divisão espacial entre o "lado de lá" e o "lado de cá", dependendo do lugar onde cada um morava, e a turma geralmente era formada por aqueles que moravam mais próximos. Da mesma forma classificavam a favela, "cá em cima", onde se sentem reconhecidos, e a cidade, "lá embaixo", onde são classificados como "favelados" e, como tais, perigosos, predominando as relações impessoais do mercado. Como podemos ver, o espaço é uma variável importante na rede de relações que criam, ganhando uma classificação e simbolismos próprios. Ser "favelado" implica lidar com uma série de estereótipos e estigmas socialmente criados que interferem muito na construção da identidade como pobres. Não é por acaso que o espaço e as relações aí existentes são temas constantes das suas músicas.

Mas, se a rua é lugar de encontro, de sociabilidades e diversão, é também o lugar do risco e das drogas. Esta dupla dimensão é muito presente no Aglomerado da Serra, considerado um dos lugares mais violentos da cidade. Eles diziam estar acostumados com os constantes tiroteios entre os "caras" do tráfico e aprenderam a lidar com a situação:

⁴⁸ Segundo MAGNANI (1984), o 'pedaço' é um espaço intermediário entre o público e o privado, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizantes impostas pela sociedade... Para o autor, o pedaço constitui um componente de ordem espacial a que corresponde uma determinada rede de relações sociais.

A gente já tá acostumado com os tiroteios, né, e o negócio é entrar num buraco que tiver ali... Se ocê tá passando, ocê conversa com os caras: 'Oh! Eu tô querendo ir embora pra minha casa e ocês tão dando tiro aí, eu quero ir embora para minha casa...' Aí eles fala: 'Não, pode passar que tá limpo, pode ir que o problema não é com cê não'. Ocê só não pode é estourar com eles... (Cristian)

O clima de violência e a presença do tráfico de drogas fazem parte do seu cotidiano, e todos eles possuíam histórias trágicas de amigos que morreram em tiroteios entre gangues ou com a polícia, ou que se encontram presos por causa das drogas.

Nesse contexto, cada um deles vivenciou experiências de envolvimento com as drogas, apesar de diferenciadas. Dos três, Rubens foi o que menos se envolveu, embora fumasse maconha desde a adolescência. Cristian começou a se envolver com drogas desde os 12 anos, primeiro com a maconha, chegando até a cocaína, numa época em que o crack ainda não estava tão disseminado. Aos 15 anos passou a traficar, entrando no "movimento".⁴⁹ Aos 19 anos foi preso, mas, como não teve flagrante, conseguiu se libertar alguns dias mais tarde. Depois disso, com muito esforço e com a ajuda da mulher, conseguiu sair do "movimento" e, mais tarde, deixar as drogas, apesar das pressões dos companheiros. Rogério começou ainda mais cedo, com 9 anos, fumando maconha nos banheiros da escola. Aos 12 anos estava viciado em crack e já era "avião".⁵⁰ Aos 16 anos afastou-se do "movimento" e vem desde então tentando se livrar das drogas. Em 1998, Rogério estava no limiar da marginalidade, questionando-se sobre sua vida e os caminhos a tomar, mas não muito seguro das suas decisões. No final do ano seguinte, ele entrou novamente no "movimento", agora como traficante. Em abril de 2000, no período da última entrevista, encontrava-se envolvido numa "guerra" entre as gangues do tráfico no Aglomerado da Serra, perdendo a conta de quantas pessoas já havia matado.

A vivência da condição juvenil desses jovens esteve e está ligada a um limiar entre as tentativas de uma inclusão social mais qualificada e as incursões no mundo da marginalidade. Um aspecto que deverá ser aprofundado é em que

⁴⁹ Nome dado ao tráfico de drogas.

medida o rap pode significar uma referência de valores e comportamentos positivos, a ponto de afastá-los do mundo do crime e da morte precoce.

- **A produção cultural** – A produção musical do rap é relativamente simples. Nas produções mais artesanais, como é o caso do *Processo Hip Hop*, demandam apenas uma letra e uma base musical, que pode ser produzida dispendendo apenas de um *pick-up*, um gravador e um bom DJ. Mesmo assim, o grupo encontrava dificuldades para produzir suas músicas. Não possuíam a aparelhagem de som e na favela não existia nenhum espaço ou equipamento público ao qual pudessem ter acesso. Assim, utilizavam bases prontas, compradas nas lojas especializadas, o que certamente empobrecia a qualidade das suas músicas. Mais uma vez, o contexto social aparece como limite, agora para as possibilidades criativas do grupo.

Naquele momento possuíam seis músicas prontas, todas compostas por Cristian, apesar de Rogério dizer que também gostava de escrever. Mas, segundo eles, todos discutiam as letras, davam sugestões e decidiam sobre as bases a serem utilizadas. Dessa forma, o grupo, além de ser um espaço de aprendizagem de relações, apresentava-se também como um dos únicos momentos em que podiam vivenciar um processo de criação coletiva. Ser capaz de produzir uma obra própria num contexto no qual predominava a desqualificação social e pessoal interferia diretamente na auto-estima de cada um.

O mesmo acontecia com a produção poética. Cristian reconhecia que tinha o dom de escrever, o que sempre fizera, copiando letras de outras músicas e modificando-as. Mais tarde passou a escrever suas próprias letras. Mas também gostava de escrever poesia, que considerava diferente de uma letra de música, porque aquela fala de *coisas bonitas, para levantar o astral das pessoas...* É uma coisa mais melosa, ao passo que, na música, estava preocupado em passar uma mensagem para conscientizar os "caras", e para isso *tenho de rasgar o verbo*, numa linguagem mais fácil e rápida.

Para eles, uma letra de rap tinha de expressar o que eles viviam e da forma que viviam, até mesmo as gírias e palavrões que utilizavam, sendo *uma maneira*

⁵⁰ Nome dado àqueles que transportam a droga entre os pontos de venda e/ou pequenas vendas aos consumidores.

da gente comunicar com nosso povo. Sobre a linguagem que utilizavam nas letras, tinham consciência de que não correspondia ao "português correto", mas não se propunham corrigi-la. Cristian dizia que, se o fizesse, iria descaracterizar a música, como também dificultaria montar as rimas apropriadas. Mas eles tinham consciência de que a linguagem não é neutra. O dialeto que utilizavam na favela, entre os pares, ao mesmo tempo que criava uma identidade própria, também era objeto de preconceitos, sendo tachados de "malandros". Assim, foram aprendendo a lidar com duas linguagens, como uma estratégia de sobrevivência.

Eu sei separar bem esse negócio. Por exemplo, se a gente tá conversando nós aqui, eu sou o que eu sou e pronto. Agora, se eu tô conversando em um outro lugar, no trabalho, por exemplo, eu mudo a minha linguagem, eu já coloco uma coisa mais séria, porque se eu chego falando gíria, eles vão perder o tranco. Então eu sei me manter no meu lugar para conseguir as coisas...
(Cristian)

As letras das músicas do *Processo Hip Hop* são simples e diretas, sem nenhum recurso de linguagem, com temas que abordam basicamente denúncias sociais. Algumas delas abordam as injustiças sociais com as diferenças existentes entre ricos e pobres.

*Minha realidade é pior que o seu pesadelo
Escute minha idéia se não tiver preconceito
Quando eu falo não estou invejando você
Pois tudo o que você tem é fácil de ter
Mas tenho comigo uma coisa que você nunca há de ter
Tenho comigo caráter, indiferente de você
Acha demais dar uma esmola para um pobre coitado
E sempre explorando o pobre no seu trabalho
Porque sabe que ele é o seu subordinado.
Não somos melhores nem piores, somos apenas diferentes.⁵¹*

Outras abordam, além da violência na favela, provocada principalmente pela polícia, das drogas, do tráfico e de suas consequências. Uma delas, *Drama de um apaixonado*, fala de uma relação dramática de amor quando, no final, ficamos sabendo que é a relação entre um viciado com a cocaína.

O tempo foi passando

⁵¹ Trecho de uma música do grupo. Optamos por não transcrevê-la na íntegra para resguardar a identidade do grupo.

*Eu tô com dezenove anos,
Internado num hospital e não posso fazer planos
Sou mais um inútil e eu sei que vou morrer
Tudo por causa dela e o nome dela vou dizer...
Cocaína, meu amor, minha vida, minha destruição
A minha morte eu devo a ela.*

As letras falam por si mesmas. Por meio delas expressam a realidade concreta do espaço no qual vivem, numa forma de denúncia dos limites com os quais se defrontam para viverem plenamente a sua condição de jovens. E falam a partir da experiência que vivem, numa forma de *levar a realidade para as pessoas*. Afirma-se, assim, o que já discutimos sobre a relação entre a dimensão global e a local, na produção do estilo. As músicas desses jovens, se inspiradas num contexto internacionalizado, são elaboradas, porém, na concretude da sua existência, ganhando contornos locais. A produção musical, apesar de restrita, parece mostrar um esforço em elaborar as experiências que viviam como jovens e pobres, construindo uma identidade própria, "nem melhor, nem pior, mas diferentes".

• **Os shows** – O *Processo Hip Hop* tinha realizado seis apresentações desde a sua formação. Delas, apenas duas aconteceram fora da escola que freqüentavam: uma, em um encontro regional de estudantes, e outra na região onde moravam, em um evento de rua promovido por um bar local. Esse tipo de festa é comum na Serra, quando um dos bares contrata um "som", com um DJ que toca músicas variadas, desde o rap até o pagode, com apresentações de grupos locais. O problema nesse tipo de evento é a qualidade do som, invariavelmente ruim, o que dificulta entender a "mensagem" dos grupos.

Nas apresentações, o grupo ainda se mostrava inseguro, titubeando nas entradas, sem muita presença de palco. Mas buscavam reproduzir a postura clássica dos rappers, cantando com marcação das rimas, quase sempre com cara de "mau". Para eles, estar no palco era uma experiência emocionante (*É uma piração, véio, parecia que nosso pé tava subindo...*). A tensão prévia, a vontade de que tudo desse certo, a emoção de estar cantando para o seu povo, tudo isso gerava uma descarga emocional que era prazerosa, como contava Rogério: *Ocê cantar é a maior diversão, ocê cantar igual aqui hoje é a maior adrenalina*. Esse é

um dos motivos pelos quais aderir a um grupo musical envolve tanto os jovens: é uma experimentação, além de ser um momento de fortes emoções.

Para eles, o fato de o público ficar quieto, escutando-os, era um sinal de que estavam entendendo a mensagem que queriam passar. Achavam que não era certo dançar enquanto um grupo cantava, pois impedia que se concentrasssem na "mensagem" que eles estavam mandando. Para Cristian, o central de uma apresentação era a "mensagem":

Eu fico satisfeito, mas não porque eu sou o melhor aqui não, mas por que eu tô aqui falando para cada um. Eu me sinto satisfeito por Deus ter me dado esse dom de poder cantar pro pessoal escutar minha mensagem. Por isso que quando eu faço uma letra a gente tem de pensar muito na mensagem que a gente vai mandar, porque através de uma letra você pode incentivar ou não a usar droga, violência, essas coisas...

A alegria e a excitação que demonstravam ao falar dos shows davam a medida da importância que a apresentação assumia para eles, principalmente aquelas que aconteceram na favela, funcionando como um espaço de auto-affirmação no seu "pedaço". Podemos constatar que o estilo rap possibilita, mesmo que por tempo delimitado, que eles exercitem as suas potencialidades como seres criativos que são, sentindo-se capazes de traduzir a realidade em forma de poesia, afirmando-se no palco com cantores. São elementos que vão contribuir na construção de auto-imagens positivas.

• **Os projetos do Processo Hip Hop** – Os projetos do grupo eram vagos, o que dava a entender que eles pouco conversavam sobre isso. Quando perguntados sobre o que pensavam do futuro do grupo, respondiam genericamente, como falava o Cristian:

Eu num penso assim da gente estourar não... Eu tenho vontade da gente ser mais conhecido, ser mais divulgado, conhecer mais gente. Mas eu não tô pensando em fazer sucesso não, eu fico satisfeito em tá levando uma mensagem.

Numa visão realista, sabiam das dificuldades para fazer sucesso. Antes de tudo, o que os mobilizava era o presente, era o prazer de cantar,

independentemente do que conseguiram alcançar. Mas formulavam alguns projetos mais imediatos, num desejo de ampliar a visibilidade do grupo. Um deles era se apresentarem em um show de maiores proporções, como o "BH Canta e Dança", como falava Rubens:

O que eu sonho é um dia é ir a um 'BH Canta e Dança' e poder chegar lá e vê as cabeças sumindo de tanta gente, e eu lá em cima expressando aquela coisa que é minha idéia...

Falavam também em gravar uma fita demo, mas até então não tinham dado nenhum passo nessa direção. Junto com a fita, vinha o desejo de ter suas músicas veiculadas na Rádio Favela (*Agora cê imagina, eu tá lá sentado em casa ouvindo minha música passando na rádio, ia ser chique demais...*). Um sonho ainda mais distante era gravar um CD, que era visto como um troféu, mais como uma afirmação do que como ampliação das possibilidades profissionais.

Seria bom demais ter um CD pra nós poder chegar em casa, ligar o CD, aumentar em todo volume, de falar para qualquer um: 'Isso aí é meu, é do meu grupo, tá ruim? Mas foi nós que conseguimos fazer'... (Rogério)

Não cogitavam de sobreviver da música, pois admitiam ser um sonho muito difícil de realizar, diante do grande número de grupos de rap e das poucas oportunidades abertas pelo mercado musical. Assim, ficavam satisfeitos em cantar de graça, desde que conseguissem mostrar o trabalho que faziam e se tornassem conhecidos, pelo menos, no meio hip hop da cidade.

Nenhum desses projetos se viabilizou, porém. O grupo ainda fez algumas apresentações na Serra, uma delas no projeto "Arena da Cultura", mas em meados de 1999 o grupo se dissolveu. Rubens conseguiu uma ocupação melhor na empresa em que trabalhava, mas precisou mudar-se para Nova Lima, uma cidade vizinha de Belo Horizonte, não sendo possível conciliar as duas atividades. Rogério e Cristian ainda continuaram juntos por um tempo; depois Rogério passou a se envolver novamente com o "movimento" de drogas, parando de cantar.

Cristian é o único que continua ligado ao rap. Ele conseguiu um emprego fixo em uma flora e casou-se no início de 2000. Apesar das mudanças, pretende

continuar envolvido com a música. Depois de um tempo parado, formou outro grupo, o AR15, com dois jovens vizinhos. O nome do grupo, apesar de ser um nome de um rifle, quer dizer "Armas Revolucionárias", o qual, segundo ele, tem como mote *Nós não apontamos nossas armas contra vocês e sim por vocês*. Comprou um aparelho de som maior, com caixa de som e microfones, e estavam ensaiando semanalmente, mas até julho de 2000 ainda não tinham feito nenhuma apresentação com o novo grupo.

1.3.2 O grupo *Máscara Negra*⁵²

O *Máscara Negra* é um grupo relativamente novo, formado desde 1996. Desde o início, apresenta-se em festas de rua e em eventos de hip hop, ganhando uma certa projeção no meio. Foi escolhido o melhor grupo de rap em 1997, reconhecido principalmente pela qualidade das suas composições. O grupo não tem nenhum CD gravado, apenas fitas demo.

No *Máscara Negra* há uma certa divisão de trabalho, de acordo com as habilidades de cada um.

- Pedro: negro, 27 anos, casado desde os 18 anos, tendo 2 filhos. Faz os vocais e é o compositor do grupo, sendo praticamente o autor de todas as letras que cantam. Na época morava na casa do Célio. A sua família mora em uma cidade próxima a Belo Horizonte, para onde vai nos finais de semana, quando não tem atividades do grupo.
- Célio: negro, 20 anos, solteiro e mora com a família na Região Leste da cidade. É o DJ do grupo. Tinha pouco tempo nessa função, mas reconhecia ter um ouvido muito bom para música, sendo mais responsável pela produção das bases musicais.
- João: negro, 20 anos, solteiro e mora com a mãe e um irmão em Contagem, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Também

⁵² O *Máscara Negra* foi o primeiro grupo entrevistado, ainda em julho de 1998. Depois desse contato, participei de dois ensaios do grupo e de duas de suas apresentações realizadas neste período, uma delas na cidade vizinha de Itaúna. Fiz também uma entrevista individual com o Pedro, em setembro, quando ele reconstruiu a sua história de vida, a partir da sua relação com a música. A partir de novembro de 1999, mantive vários contatos com o grupo, assistindo a duas de suas apresentações. Realizei uma entrevista coletiva com João e Célio, e em abril de 2000 acompanhei João por uma semana, realizando cinco entrevistas.

faz os vocais e, como diz ser "bom de conversa", é o responsável pelos contatos externos do grupo.

A formação do grupo *Máscara Negra* – A aproximação dos três com o hip hop foi semelhante, apesar das diferenças de idade e morando em cidades diferentes. A sua ligação com a música iniciou-se pela dança, atraídos pela *black music*, principalmente o soul e, mais tarde, o *break*, diferentemente dos jovens do *Processo Hip Hop*.

Célio e João se conhecem desde a adolescência, quando eram vizinhos, e iniciaram na dança juntos. Eles contam que se identificavam com o *som, com o balanço, como eles falavam na época, o balanço me envolvia, nó bicho! Eu via aqueles caras com os passinhos, aquele trem me puxava demais, era a minha cara...* Em seguida, aderiram ao *break*, chegando a participar de várias gangues.⁵³ O mesmo aconteceu com o Pedro na sua cidade.

Vieram a conhecer o rap mais tarde, por intermédio das músicas de grupos nacionais, entre eles os de Thaide e DJ Hum, considerados ídolos. Descobrindo no estilo uma forma de se expressar, começaram a compor suas primeiras músicas. Pedro fundou o grupo *Máscara Negra*, ainda na sua cidade, com mais dois amigos; mantiveram-se ativos durante três anos, chegando a apresentar-se em eventos públicos em Belo Horizonte, como o "BH Canta e Dança". Em 1995, desempregado na sua cidade e acreditando no seu potencial artístico, resolveu investir na carreira artística, mudando-se para Belo Horizonte.

Em outro contexto e um pouco mais tarde, também João e Célio resolveram montar o seu grupo, o *Good Boys MCs*, compondo letras e apresentando-se em alguns eventos na cidade. Admitem que nessa época conheciam pouco a respeito do movimento hip hop. Para eles, o movimento se limitava ao grupo de rap e às apresentações, só vindo a saber o que era uma posse ou perceber a importância de um trabalho social bem mais tarde. Criticam os grupos mais antigos, a *old school*, por não socializar as informações entre os grupos mais novos que os procuravam.

⁵³ "Gangue" era o nome dado aos grupos de *break*.

Essas experiências anteriores foram marcadas pelas mudanças dos integrantes dos grupos, num constante refazer-se. Parece apontar que o grupo musical constitui um espaço de experimentações, típicas da condição juvenil.

Conheceram Pedro em 1995, nos eventos de hip hop, descobrindo aos poucos uma identidade comum no desejo de formarem um grupo mais profissional, ou seja, capazes de criar um som de qualidade que os projetasse na cena hip hop, gravar um CD e (o grande sonho!) sobreviver da música. Foi quando resolveram se reunir, optando pela continuação do nome *Máscara Negra*.

Mesmo aderindo ao hip hop pela dança, podemos ver algumas semelhanças com o grupo *Processo Hip Hop*: a identidade com o ritmo e com as letras, a influência da turma de amigos, a descoberta do rap como um espaço de expressão de si mesmos e da realidade. É possível perceber também que essa adesão é um processo gradativo, que se aprofunda com o maior conhecimento a respeito do sentido do estilo.

• **O cenário: o contexto social do grupo** – Pedro, João e Célio situam-se na grande faixa de jovens trabalhadores desqualificados, numa trajetória de trabalho marcada, desde quando novos, por “bicos” e empregos temporários. Naquele momento, Pedro e Célio estavam desempregados, não tinham uma profissão definida, e o último emprego de ambos fora em uma empresa de conservação, um como faxineiro e outro como carregador. João é “meio oficial” de serralheiro, profissão que aprendeu quando começou a trabalhar aos 15 anos, e que está exercendo atualmente em uma pequena serralheria.

Nenhum deles estuda atualmente, sendo excluídos da escola quando muito novos. Pedro estudou até a 6^a série do ensino fundamental e João e Célio saíram da escola na 5^a série. O motivo alegado por todos foi a necessidade de trabalhar, mas também a desmotivação com a escola, cujas atividades não os envolviam. Nenhum deles retomou os estudos, apesar de reconhecerem a falta que faz um diploma, relacionando as dificuldades atuais no mercado de trabalho ao *vacilo de não ter estudado*.

A realidade do trabalho e a da escola são reflexos do lugar social em que se encontram inseridos, com histórias e dramas típicos das camadas populares. As famílias de todos eles têm situação financeira precária. João não tem pai,

falecido quando ainda era novo. Sua mãe é empregada doméstica, mas está licenciada por causa de problemas de saúde. O seu irmão garante o sustento da casa, trabalhando em uma firma de contabilidade. O pai de Célio também faleceu. Sua mãe é aposentada desde que ficou "ruim da cabeça", e o sustento da casa é dividido entre ele e duas irmãs mais velhas. Pedro é casado desde os 18 anos, quando sua mulher ficou grávida do primeiro filho, numa época em que os dois freqüentavam os bailes (*Casei com a minha mulher e com o break...*). Desde então os dois vêm lutando para garantir a sobrevivência da família, conseguindo aos poucos construir um barraco no terreno da mãe, na cidade onde mora.

Podemos constatar que o contexto social no qual os jovens do *Processo Hip Hop* e do *Máscara Negra* se inserem são muito semelhantes. Para todos eles, as experiências no trabalho e na escola se mostram frágeis, definindo um determinado tipo de inserção social que, como já falamos, forma os contornos mais gerais que definem os limites e as possibilidades da vivência da sua condição juvenil.

• **A rede de relações: o *Máscara Negra* e a sociabilidade** – O grupo se encontrava com muita regularidade, estando juntos praticamente todas as noites para ensaios, produção de músicas ou para saírem juntos. No período da entrevista, os encontros ainda eram mais constantes, porque estavam produzindo novas músicas na expectativa de gravarem um CD.

A relação entre João e Célio era mais próxima, por serem amigos desde a adolescência, tendo sido colegas de escola, e desde então fazendo parte da mesma turma de amigos. Com Pedro as relações eram um pouco mais distantes, em razão da idade e dos interesses diferenciados. Na sua fase de vida, mostrava-se preocupado com os resultados do grupo, exigindo uma postura mais profissional dos outros dois nos ensaios e shows, nem sempre se envolvendo nas brincadeiras e "zoações" que aconteciam no cotidiano. Eles admitem que já tiveram e ainda têm muitos atritos entre si, mas vieram aprendendo a conviver com as diferenças, estreitando as relações. Nesse sentido, o grupo se mostrava muito mais coeso do que o *Processo Hip Hop*, por exemplo. A amizade junto com os interesses comuns fazia do grupo uma referência importante para cada um deles.

Acima de tudo o que a gente tem é uma amizade. O principal fator todo é a amizade. Então a gente sente que é irmão, parece que a gente estava procurando um ao outro aí. (Célio)

Enfatizavam as relações de confiança existentes: podiam contar uns com os outros, trocando idéias sobre a vida pessoal e afetiva, tendo um espaço de heterorreconhecimento. Apesar de se sentirem parte de um movimento mais amplo, o grupo era a referência principal, sendo um *locus* de construção de uma identidade coletiva, mas também individual.

Outra referência, mas menos intensa, eram os amigos, quase todos ligados ao movimento hip hop. Os encontros nos shows ou na Galeria Praça 7, um dos locais onde se reuniam os rappers, eram a oportunidade para trocar idéias, saber das novidades, principalmente referentes ao estilo: novos discos e grupos nacionais e internacionais. Os contatos entre os jovens do movimento se davam a partir desses momentos informais, uma vez que, naquela época, não havia nenhuma atividade coletiva além das festas e dos shows. Reconheciam que o movimento hip hop era um dos únicos espaços que possibilitavam uma ampliação das amizades e conhecidos na cidade, para além do bairro. Parece que constituíam uma rede de relações fluida, em que a identidade do estilo funcionava como um suporte das interações.

Apesar de reconhecerem a existência de uma solidariedade entre os diferentes grupos e integrantes do hip hop, afirmavam que essas relações eram permeadas por um clima de competição, principalmente quando o assunto era a produção musical, o que dificultava o estreitamento dos laços e a confiança entre eles. Como veremos, a competição é um traço característico do movimento hip hop desde as suas origens, mas, no caso de Belo Horizonte, assumia uma caráter mais desagregador do que de estímulo ao aperfeiçoamento dos grupos.

As práticas de lazer não eram muito variadas. Célio e João saíam juntos com mais freqüência, enquanto Pedro viajava sempre que possível para visitar sua família. As formas da sociabilidade e do lazer eram outra evidência do momento de vida diferente em que estavam. A atividade mais comum dos dois era a participação em festas e shows de outros grupos de rap, mas também era comum "darem um rolé" em bares ou rodas de samba, do qual gostavam muito.

Mas avaliam que, na época, estavam mudando os hábitos de lazer, deixando de "zoar" com os amigos com a mesma freqüência de quando eram mais novos. Admitiam estar ficando mais "sérios", diminuindo a freqüência das saídas noturnas, já sinalizando uma transição para a vida adulta.

A um lazer não muito diversificado se aliava um consumo cultural muito restrito, numa realidade semelhante ao grupo *Processo Hip Hop*. Afirmavam gostar muito de cinema, mas freqüentavam pouco devido às dificuldades financeiras. Nunca foram a um teatro, apesar de se dizerem curiosos para ver como é. Não tinham o hábito de ler jornais ou livros, não se lembrando do último que leram. O meio de comunicação mais utilizado era o rádio, escutado diariamente, mas reclamavam do pouco espaço que as rádios comerciais davam ao rap, e, quando o faziam, tocavam praticamente "rap de gringo". Assim, tinham uma preferência pelas rádios comunitárias que dedicam mais espaços ao rap nacional. Nenhum deles toca qualquer instrumento musical nem conhece teoria musical. Diziam que tudo aquilo que sabiam de música aprenderam sozinhos ou com amigos, mas, se tivessem condições financeiras, gostariam muito de freqüentar aulas de canto e de percussão. O consumo maior eram os discos, conseguindo reunir uma discografia razoável em casa. Uma prática comum era a troca e o empréstimo de discos entre amigos de outros grupos, o que ampliava o acesso tanto aos clássicos do estilo quanto às novidades que saíam diariamente.

Na fase da vida em que se situam, fica evidente a importância que atribuem à sociabilidade e ao lazer que, com todos os limites, coloca-se como traço marcante da vivência juvenil. E estes se articulam em torno do estilo: o rap é o elo comum das redes de relações e de boa parte das atividades de lazer. E se torna mais importante quando levamos em conta as possibilidades restritas de acesso a um consumo cultural. Essa realidade vem reforçar o que já havíamos constatado na trajetória do grupo anterior, em que o rap parece ser um dos poucos espaços no qual podem efetivamente vivenciar a sua condição de jovens.

• **A produção cultural do *Máscara Negra*** – Em 1998, o grupo estava envolvido com a produção de novas músicas, na expectativa de gravar o sonhado CD. Mesmo existindo uma certa divisão de trabalho na produção musical, eles afirmam que o processo é coletivo. Da mesma forma que o *Processo Hip Hop*,

contam que tanto as letras quanto as melodias passam pelo crivo do grupo, sofrendo as devidas alterações. Já estavam com boa parte das letras prontas e com as idéias das bases musicais que queriam criar. Haviam negociado com um produtor musical a produção das bases para suas músicas, e levavam as idéias do que queriam (*A gente faz do nosso jeito, as cortadas, as viradas, tudo é do nosso jeito, a gente usa da criatividade da gente, discute com ele, senta e faz a produção*). Este é um trabalho lento, principalmente agora que estão procurando criar uma "levada" diferente dos outros grupos de Minas Gerais. Nesse processo há muita discussão interna. João e Célio, por exemplo, defendem a necessidade de criar um estilo mineiro de rap (*Eu sou mineiro, falo uai, trem e nossa música tem de ter o jeito mineiro...*); Pedro acredita que, para o grupo ser reconhecido fora de Belo Horizonte, tem de ter um estilo mais universal, e cita os grupos de São Paulo como exemplo.

Essa discussão, que está presente em boa parte dos grupos, reflete uma das tensões existentes na relação com a mídia e com o mercado cultural, no geral. Esta aparece como um certo dilema: para chegar ao sucesso pretendido, uns acham que devem aderir às fórmulas do rap que já fazem sucesso nacional; outros defendem a criação de uma produção cultural que resgate as raízes da cultura musical mineira, criticando os grupos que fazem uma cópia do que está sendo produzido em São Paulo ou em Brasília, os dois centros de influência. Para Pedro, que é mais velho e está ansioso para que o grupo decole, o caminho é seguir a trilha conhecida, mas os outros dois gostariam de arriscar novas fórmulas. Apesar da discussão, o que produzem não foge muito do que está presente no mercado. Essa tensão traz mais elementos para problematizar a questão: se o rap mineiro possui ou não uma identidade própria.

As músicas do *Máscara Negra* estão na linha do chamado "rap consciente". As letras retratam uma leitura da vida da periferia, abordando temas como a violência policial, o crime organizado, o tráfico de drogas,⁵⁴ a questão étnica⁵⁵ ou a desigualdade social, com um tom de denúncia contra o "sistema". Eles não

⁵⁴ O moleque cresceu brincando de arma e farda/A violência marcava para sempre/Entrou pro crime, não foi diferente/Reduziu sua sorte, assinou sua pena de morte/Com o nariz e a boca se reduziu a pó/ Eu tenho dó.

⁵⁵ Preto você foge da luta/ A nossa fé vem cruzando histórias/Sua passagem aqui será só de derrotas/Desconhece o som dos atabaques/Preto se você perdeu caminho/Jamais, jamais!/Encontrará Palmares.

possuem nenhuma música que aborde questões pessoais ou afetivas, apesar de João já se mostrar insatisfeito com esta direção, defendendo a necessidade de abordarem outros temas que não *a violência e a vida na favela*.

Sobre as composições, Pedro diz que a inspiração vem do cotidiano, da realidade que vêm ou escutam, traduzindo-a em forma de rimas, o que muitas vezes acontece no próprio trabalho:

...idéia não tem hora, eu sempre trabalho com o papel no bolso, às vezes sai uma rima e eu escrevo rapidinho, depois eu procura trabalhar a rima, dando o toque certo...

Para ele, a sua capacidade de escrever poesia é fruto *da cultura que a gente aprendeu sozinho, na vida mesmo e que aplico na letra...*

Quando questionados sobre a ênfase dada aos problemas sociais, Pedro afirma que

a gente queria falar num monte de coisa legais que acontece por aí, mas a gente sabe que não é só isso, que acontece um monte de coisa ruim. É triste, mas a gente tem de falar o que está pegando...

E fazem questão de que a mensagem passada seja da mesma forma como se comunicam entre eles, com as gírias e o jeito de falar, o que, segundo eles, facilita a comunicação, falando de *amigo para amigo*, o que expressa uma característica presente no estilo.

A produção cultural do *Máscara Negra* vem reforçar alguns aspectos já constatados com o grupo *Processo Hip Hop*, permitindo apontar confluências que podem caracterizar o estilo em Belo Horizonte: o grupo como espaço de produção coletiva; os temas das músicas relacionados com a denúncia da realidade em que vivem; a música como veículo de conscientização dos jovens, numa proposta pedagógica peculiar. Não podemos nos esquecer, porém, que se essas características são comuns, a forma e a profundidade com que elas são vividas apresentam nuances. O *Máscara Negra* é um grupo mais maduro, reflexivo, com um discurso mais elaborado sobre o estilo, enquanto o *Processo Hip Hop*

apresenta um discurso que, apesar das características iguais, tende a ser mais superficial. Mesmo com essas diferenças, vai ficando evidente a existência de uma produção cultural própria desses jovens da periferia, que têm como matéria-prima a realidade urbana das ruas e seus valores, numa elaboração em que se justapõem as vivências e as informações a que têm acesso.

O *Máscara Negra* vem reforçar também que o rap se coloca como um dos poucos espaços no qual eles podem exercitar a sua dimensão criativa, uma forma possível de resistência a uma lógica social que tende a desumanizá-los. Ao mesmo tempo, trazem mais elementos para a nossa discussão, ao ressaltarem as tensões existentes com a mídia e a busca de inovações musicais, o que aponta para o caráter dinâmico do estilo.

• **Os shows** – Em 1998, o *Máscara Negra* já havia feito uma média de quatro apresentações, todas elas em casas noturnas no centro da cidade, e uma na cidade vizinha de Itaúna, em um evento tradicional promovido por um artista local. Em nenhuma delas receberam qualquer cachê, vendo nos shows uma forma de divulgação do grupo. Mas se mostram preocupados com a falta de eventos na periferia da cidade, pois o *hip hop não sobrevive sem o palco da periferia, com o contato direto com a moçada...* Reconhecem que o estilo é uma cultura de rua, sendo nela que devem reunir seu público e não tanto em danceterias, que os afasta. Contam que já tentaram promover um evento no bairro, procurando a associação de moradores, mas não obtiveram apoio suficiente.

Eles falam muito da importância de difundir o hip hop, de fazer um trabalho de base nas periferias, mas até então não desenvolveram nenhuma ação e nem têm uma proposta mais concreta nesse sentido. Alegam que a condição para desenvolver esse trabalho seria *ter um CD na mão*, mas reclamam também da falta de tempo, *muita correria*, todos envolvidos com a luta pela sobrevivência. Essa postura é comum a vários rappers que, mesmo reconhecendo a falta de espaços para o rap, a importância de ampliar o público consumidor, além da necessidade de um trabalho comunitário, não tomam uma atitude ativa para sua viabilização, esperando que sejam chamados por quem produza os eventos. Por outro lado, é importante reafirmar que o hip hop em Belo Horizonte não tem

encontrado apoio nem dos movimentos sociais, como o movimento negro, nem dos órgãos públicos ligados à cultura, não contando, assim, com nenhuma interlocução com o mundo adulto.

Nos shows, quando o *Máscara Negra* está no palco, eles se transformam. Quando cantam, andam pelo palco com passos duros e a face carregada, numa expressão raivosa, com muita gesticulação, alternada com o levantamento dos braços com os punhos fechados, uma expressão tradicional do *black power* americano. Exprimem uma agressividade que é um contraste com o comportamento que têm fora do palco, quando são alegres e dóceis. Argumentam que

o pessoal fala mesmo que a gente fica nervoso no palco, mas é porque a gente põe pra fora ali, naquela hora, a nossa revolta. É o nosso momento de revolta, de colocar pra fora o que a gente sente... (João)

Esse tipo de atitude não é exclusivo do grupo, fazendo parte de um ritual comum não só aos shows, mas a qualquer contexto público onde apareçam como rappers, como é o caso das poses para as fotos, quando raramente algum deles sorri. Ao assumirem tal atitude, buscam ser coerentes com a mensagem de denúncia que querem passar com as suas músicas.

Para o *Máscara Negra*, os shows eram o momento em que se realizam como rappers, o que dá sentido ao que fazem (*Nós não respiramos sem o palco da periferia*). Para eles, o palco é o local onde se realiza uma alquimia, onde o Célio é a magia, é o som, é a cara do *Máscara Negra*. *Mistura o que a gente vai falar com o som que vai chegar no ouvido da pessoa...* Mas para isso acontecer acreditam ser necessário um envolvimento afetivo com o que fazem (*Acima de tudo as músicas têm de ser passada de coração mesmo...*).

Acreditam na força da palavra, na força da música para o resgate daqueles que estão no limiar da marginalidade. Tanto é que afirmam que o rap não é para dançar, e sim para escutar, criticando aqueles que durante as apresentações ficam dançando, sem prestar atenção nas letras. E esta é uma outra característica de uma festa rap: quando os grupos se apresentam, a maioria fica parada escutando, com uns poucos pulando na frente do palco. O que aparentemente é falta de empolgação com o show que está acontecendo, pode ser lido também

como uma atitude de escuta das mensagens que são veiculadas. Mas eles lembram que as festas não são apenas o espaço da conscientização, são também da diversão, onde podem se encontrar com outros grupos, trocar idéias e, se der sorte, até mesmo "ganhar" alguma menina interessante.

Quando falam do grupo e das apresentações, é recorrente o discurso sobre a profissionalização, como uma meta a ser alcançada. Perguntados sobre o que entendem por "ser profissional", afirmam que é saber se portar no palco, saber levar o estilo do grupo. Eles não têm ninguém que os ajude a pensar a performance no palco, sendo eles mesmos que "trocaram idéias" e decidem o que fazer, por intuição. Os shows são um espaço de aprendizagem, no qual recebem o retorno das pessoas e vão avaliando o que deu certo ou errado. Admitem que demoraram a fazer um bom trabalho de palco e acham que têm muito a aprender e a melhorar. Mas lembram que ser profissional não se reduz às apresentações, inclui também saber conversar, lidar com as pessoas e com as situações que vão surgindo. João afirma que o desafio maior é este: ser profissional fora do palco.

• **Os projetos do *Máscara Negra*** – Em 1998, o projeto mais imediato do *Máscara Negra* era gravar o CD, e para isso mobilizavam suas energias. A gravação de um CD assumia uma multiplicidade de sentidos para o grupo. Naquele momento, o disco era a condição para o grupo tornar-se mais visível, inclusive fora do meio do hip hop. Admitiam que, inicialmente, alimentavam o sonho de gravar em São Paulo, mas depois perceberam que lá não teriam maiores espaços e que a saída era gravar em Belo Horizonte, para depois mostrarem o trabalho fora, em outros Estados. Viam na gravação do disco o primeiro passo para a realização de um outro projeto, comum a todos eles: sobreviver do trabalho musical. É interessante perceber que, se o sucesso era a condição para sobreviver do rap, era também o meio pelo qual podiam ser reconhecidos no seu próprio meio, como afirmava o Célio:

Sucesso para nós é o respeito, você chegar num lugar e todo mundo te conhece: 'Ah! São os caras do Máscara Negra ...' Você adquirir o respeito do nosso povo é a nossa alegria...

O disco assumia, também, outras conotações. Para João, o CD tinha um sentido simbólico mais amplo, significando um acerto de contas consigo mesmo e com sua família. Diante de investimento que tinha feito até então no hip hop e das expectativas e exigências da sua família em relação à carreira musical e ao retorno que esta poderia dar, o CD seria uma resposta. Para ele, mesmo se não conseguisse dinheiro com o disco, o fato de gravá-lo,

de ver o meu vocal comum, com a minha maneira de falar comum como qualquer favelado, com os meus erros de português, com os meus erros de dicção, dentro de um trabalho fonográfico, aí vou tá satisfeito. Depois disso eu posso continuar ralando como serralheiro, se for o caso, mas vai tá lá o meu troféu... vou sentir que cumpri minha missão.

O contrário seria uma frustração, um fantasma com o qual lidava constantemente, admitindo que tinha receios de se decepcionar e à sua família caso não conseguisse realizar esse sonho.

Além disso, viam no CD a possibilidade de "imortalizar" a obra, como dizia Pedro:

O disco é o respeito. Suas idéias vão ficar ali. Se você morrer amanhã suas idéias vão ficar, entendeu? Porque às vezes você tem medo de não levantar mais amanhã e aí tudo o que você fez vai embora com você, vai ficar só na sua cabeça...

A concretização do projeto do CD, no entanto, não era uma tarefa fácil. Em 1998 eles chegaram a assinar um contrato com um pequeno produtor musical da cidade, que produziu parte das músicas que comporiam o trabalho. Mas, por desentendimentos sobre a linha musical do trabalho, resolveram cancelá-lo. Até o final de 1999 tentaram outras alternativas, mas sem sucesso. No final desse ano conseguiram assinar um contrato com uma gravadora independente de Brasília. Mas até julho de 2000 a coletânea ainda não havia saído. Segundo eles, a gravadora alegava estar passando por um processo de transição, depois da mudança de donos, deixando todos os trabalhos suspensos.

Nesse período estavam vivendo na expectativa do lançamento do CD, o que estava gerando um desgaste e uma certa paralisia do grupo. Havia uma

tensão entre eles, com discussões constantes sobre os rumos a serem tomados. Pedro voltou a morar na sua cidade, diante da falta de alternativas de sobrevivência em Belo Horizonte. Assim diminuíram os encontros e as apresentações do grupo, gerando um certo distanciamento entre eles, mas continuavam no propósito de manter o grupo ativo.

1.3.3 O *Raiz Negra*⁵⁶

O grupo *Raiz Negra* formou-se no início dos anos 90. É o mais antigo dos grupos pesquisados e um dos poucos desse período que ainda permanecem ativos. Ele pode ser considerado representante de uma primeira geração de grupos de rap em Belo Horizonte, sendo muito reconhecido na cena hip hop da cidade. Dentre os três grupos pesquisados, é o que apresenta um perfil mais profissional, chegando a receber cachês por algumas de suas apresentações, principalmente nos eventos promovidos por órgãos públicos. Os shows do *Raiz Negra* não têm uma freqüência regular. Em 1998, por exemplo, o grupo fez uma média de sete apresentações em eventos públicos e em casas noturnas.

O grupo é formado por quatro jovens, cada um deles desempenhando uma determinada função.

- Nilson: negro, 25 anos, solteiro, vocalista do grupo e compositor, além de criar o som eletrônico das baterias.
- Paulo: negro, 29 anos. Apesar de nunca ter casado, tem um filho que mora com ele e é criado pela avó. No grupo, ele é vocalista e compositor, além de assumir o papel de "empresário", "correndo atrás" para agendar apresentações e tentar negociar projetos. (Os dois são os únicos que permanecem desde a formação original do grupo.)
- Júnior: branco, 28 anos, solteiro. Está no grupo há três anos tocando contrabaixo. Nunca freqüentou um curso de música, mas é o que mais investe no seu aprendizado, sendo o responsável pelos arranjos musicais.

⁵⁶ Os componentes do grupo foram entrevistados pela primeira vez em agosto de 1998, durante um ensaio que faziam. Além desse contato, assisti a uma apresentação deles e realizei entrevistas individuais com Nilson e com Paulo. Em 1999, mantive vários contatos com o grupo, assistindo a duas de suas

- Carlos: branco, 24 anos, casado, pai de 2 filhos. Está no grupo há dois anos tocando guitarra.

Eles dizem que o grupo funciona *como uma empresa, cada um tem um setor individual, mas para funcionar tudo em conjunto*. Mas estas funções não são rígidas e, no final das contas, todos fazem um pouco de tudo no grupo.

- **A formação do grupo *Raiz Negra*** – O grupo, na sua formação atual, está junto desde 1996, mas apresenta uma trajetória que se confunde com a própria história do rap em Belo Horizonte. Paulo e Nilson contam que o contato com o movimento hip hop surgiu a partir da ligação que tinham com o funk e com o *break*, que, como foi evidenciado no item anterior, era uma atração comum à grande parte dos jovens na periferia de Belo Horizonte no final dos anos 80. Eles se conheceram quando 12 jovens, freqüentadores das Quadras do Vilarinho,⁵⁷ resolveram formar o grupo de *break* denominado *União Break*. Embalados pelo sucesso nacional desse estilo de dança, o grupo passou a ganhar espaços fora da região, apresentando-se em festas realizadas em clubes ou em casas particulares, chegando a realizar oficinas em algumas escolas públicas e particulares na zona sul. O grupo, mesmo trocando de componentes, só foi dissolvido em 1994.

O *União Break*, como a maioria dos grupos dessa época, não era ligado ao movimento hip hop, unindo-se apenas em torno da dança. Assim como o *Máscara Negra*, aos poucos vieram conhecendo o movimento e sua ideologia, pelos contatos com outros bboys e das músicas de rap nacional que começavam a chegar em Belo Horizonte. Por volta de 1991, Nilson e Paulo montaram o *Raiz Negra*, como um trabalho complementar ao *União Break*. Quando havia espaço, eles aproveitavam as apresentações de dança para cantar. Com a dissolução do grupo de *break*, eles continuaram com o *Raiz Negra*. Já haviam descoberto a vocação musical aliada à ideologia do movimento hip hop e fizeram dele um projeto de vida. Foi quando o *Raiz Negra* se identificou de fato com o movimento,

apresentações, e participei da oficina de hip hop que ministraram em uma escola pública. Além dos contatos informais, realizei uma entrevista com todo o grupo em abril de 2000.

⁵⁷ Como vimos no item anterior, as Quadras do Vilarinho, na região de Venda Nova, era e ainda é um dos principais salões de funk de Belo Horizonte.

participando dos shows ocasionais que ocorriam nos bairros e nos encontros freqüentes no Edifício JK.

Dos grupos pesquisados, foi o único que teve uma experiência de participação nos movimentos sociais organizados, no ano de 1994, como conta Nilson:

O rap levou a gente para o movimento sindical, participava das reuniões da CUT, dos projetos deles a nível cultural, só a nível cultural porque na realidade nossa onda é cultural, é música, né... Também a gente era simpatizante do Movimento Negro Unificado, a gente ia nas reuniões, a gente participava dos manifestos. Foi aí que cresceu o meu interesse pela questão da identificação do negro, foi daí que comecei a autovalorização como negro.

Apesar da importância que atribuem a essa experiência para a descoberta da identidade étnica e da autovalorização como negros, ela não chegou a durar dois anos. Segundo eles, surgiram conflitos quando passaram a se sentir "usados" pelos movimentos nas suas manifestações, sem reconhecerem a especificidade do discurso do hip hop. Outro fator que pode ter interferido nesse distanciamento foi o refluxo dos movimentos sociais, que se tornou mais agudo a partir dos meados dos anos 90, gerando uma progressiva diminuição das manifestações públicas. A ruptura se deu quando passaram a cobrar cachês pelas apresentações, levando a um afastamento da militância. Nessa época, eles viviam a tensão entre a arte e o mercado cultural, pretendendo profissionalizar-se, sobreviver com o trabalho musical, não conseguindo articular o projeto de profissionalização com a participação nos movimentos sociais.

A partir daí, o *Raiz Negra* passou a enfatizar mais a carreira musical, uma realidade comum ao rap em Belo Horizonte. Como vimos no item anterior, a relação do rap com os movimentos sociais, principalmente o movimento negro, sempre foi distanciada, da mesma forma que em São Paulo. Por que será que movimentos que têm em comum o discurso da valorização da negritude não conseguem se articular?

No final de 1995, o *Raiz Negra* começou a viabilizar o projeto de transformar-se em uma banda, utilizando guitarra e contrabaixo, sem DJ, buscando produzir um som próprio. Eles são um dos poucos grupos de rap que utilizam instrumentos musicais e prescindem do DJ com seus *scratches*, sendo um diferencial no movimento hip hop da cidade. Chegaram a fazer tentativas com alguns músicos, mas acertaram mesmo foi com Carlos e Júnior. Nenhum dos dois era muito ligado ao rap, fazendo parte de outras "tribos", como conta Júnior:

Eu nunca imaginava que fosse andar com o Paulo, minha tribo era outra, sempre gostei de black music, mais pro lado do soul, vim conhecer o rap muito depois. Mas sempre gostei de música, influência do meu pai que sempre ouviu muita música. Na minha família tem um monte de músico...

Carlos toca guitarra desde 1987, mas nunca fez um curso, aprendendo de "ouvido". Já passou por vários estilos musicais, inclusive o *hardcore*, mas se identifica mais com o soul e o jazz, sem nunca ter tocado rap anteriormente. Eles se conheceram por intermédio de amigos comuns da região de Venda Nova, onde todos moram.

Mas a adesão ao estilo não implica fidelidade a um gosto musical, como se só escutassem o rap. No grupo, os gostos musicais são os mais diversos. Nilson, por exemplo, diz gostar tanto de rap quanto de bossa nova, e escolhe as músicas para ouvir de acordo com o seu momento:

Eu tenho essa complexidade comigo, às vezes eu sou violento e o rap tem um lado agressivo; às vezes eu sou supercalmo, aí já gosto de ouvir bossa nova. Sou burro às vezes, às vezes sou inteligente... então é essa misturada toda mesmo...

Assim, ele aponta para a importância da música, independente do estilo, como um meio de expressão de sentimentos, um espaço de auto-reconhecimento. Júnior também reforça os diferentes gostos musicais existentes entre eles, afirmando a importância de, como músicos, buscarem escutar estilos os mais diversos, como o soul e o rock.

A dinâmica de formação dos grupos, apesar de ocorrer em épocas e lugares diferenciados, é muito semelhante, apontando para um padrão comum

que tem relação com o estilo escolhido, mas, principalmente, com o lugar social que seus membros ocupam.

• **O cenário: o contexto social do grupo** – Todos os integrantes do *Raiz Negra* são originários das camadas populares. Apresentam uma história familiar marcada pela luta pela sobrevivência; alguns se lembram de fases em que chegaram a passar fome. O perfil familiar de todos é muito semelhante.

- Nilson: o mais novo de cinco irmãos, dois deles já casados, mas é o único que ainda não tem filhos. Seu pai, taxista, separou-se da mãe há 15 anos, obrigando os irmãos mais velhos a trabalhar para garantirem o sustento da família.
- Júnior: tem cinco irmãos, sendo dois casados. O pai, já falecido, era sargento da PM e a mãe nunca trabalhou fora.
- Paulo: é o mais velho de uma família de seis irmãos, sendo dois casados. Seu pai é pintor de paredes e sua mãe não trabalha fora.
- Carlos: é o único casado, tendo dois filhos. Seu pai, já falecido, era vendedor, e a mãe é professora da rede estadual, atualmente aposentada. Dos quatro, é o que passou menos dificuldades.

Nenhum dos integrantes do grupo estuda atualmente, apesar de todos apresentarem uma escolaridade igual ou superior à de seus pais. Nilson parou de estudar na 6^a série e Paulo no início do ensino médio, ambos alegando as dificuldades em conciliar o trabalho e o estudo, além de criticarem a "chatice" da escola. Carlos e Júnior chegaram a se formar no ensino médio, que não lhes abriu até então maiores possibilidades no mercado de trabalho. Deles, apenas Paulo expressa o desejo de voltar a estudar, mas o faz de forma genérica, antevendo as dificuldades em conciliar as atividades no seu cotidiano. Todos eles gostariam de ter uma formação na área musical, mas alegam não terem condições financeiras para tal, havendo em Belo Horizonte poucas instituições públicas que oferecem formação na área cultural.

Também não têm uma profissão definida, com uma trajetória de trabalho marcada por "bicos" e ocupações intermitentes, que não demandam uma

qualificação específica. O cotidiano do grupo é dividido principalmente entre o tempo de trabalho e o tempo da música, este sempre menor.

- Paulo: trabalha com o pai como pintor de paredes, de segunda a quinta-feira; nas noites de quinta a domingo faz *free lancer* como garçom em festas e clubes.
- Carlos: trabalha como vendedor autônomo e com um velho "fusca" viaja pelas cidades próximas de Belo Horizonte, vendendo artigos para presentes e artesanato.
- Júnior: está desempregado e tem sobrevivido fazendo "bicos" na área musical, ajudando equipes de som a montar festas nos finais de semana.
- Nilson: tem um cotidiano mais agitado. Ele é sócio com o irmão em uma pequena firma de crachás eletrônicos, trabalho que lhe dá uma renda suficiente para a sua sobrevivência. Além disso, está estreando como ator e dançarino. Neste ano passou no teste para integrar o elenco de um musical, passando a ensaiar diariamente, o que o obriga a fazer malabarismos para articular as diferentes atividades, além do compromisso de viajar quando começarem as apresentações nos outros Estados.

É interessante perceber que o fato de terem níveis de escolaridade diferenciados não altera a forma de inserção subordinada ao mercado de trabalho, o que mostra o peso relativo da escolaridade na ampliação das suas possibilidades no contexto de uma reestruturação produtiva pela qual passa o País.

Apesar de grande parte do tempo semanal ser investido no trabalho, nenhum deles gosta do que faz atualmente. A ocupação que exercem não foi fruto de escolhas, e sim das oportunidades que foram surgindo, não lhes possibilitando ter no trabalho um espaço de elaboração de projetos. Ao contrário, segundo Paulo e Nilson, a necessidade do trabalho dificultou-lhes no sentido de investir mais na carreira artística. A forma como falam da vivência atual no mundo do trabalho mostra que este assume um valor instrumental, sendo um meio pelo qual podem realizar aquilo de que realmente gostam: a música. Tanto é que não

alimentam nenhum sonho profissional que não seja ligado à carreira musical. Na história de cada um, a adesão ao estilo e o investimento na música parecem ter sido uma das poucas escolhas de fato que tiveram condições de exercer.

Esse rápido perfil evidencia a semelhança de condições de vida de todos os grupos pesquisados, o que interfere na forma como vivenciam o estilo e o sentido que lhe atribuem. Junto a isso, na luta pela sobrevivência, encontram poucas oportunidades no mundo da escola ou do trabalho formal. Parece que o mundo da cultura é o único que se mostra mais aberto para a busca de uma realização pessoal.

• **A rede de relações: o *Raiz Negra* e a sociabilidade** – O *Raiz Negra* não tem uma rotina fixa e ensaios e apresentações. Tentam encontrar-se pelo menos uma vez na semana, o que nem sempre acontece, mas, dependendo dos compromissos e do ritmo da produção musical, encontram-se mais vezes. Os dias de ensaio são sempre objeto de negociação, buscando conciliar a disponibilidade de todos, que é diferenciada em razão do trabalho.

Aproximando-se do cotidiano do grupo, é possível perceber as diferenças individuais existentes no jeito de ser, nos comportamentos e até mesmo nas posições em relação ao rap. A experiência do grupo é a de um espaço de convivência com a diferença, construindo uma imagem do grupo a partir dessa diversidade. Como diz o Nilson,

ninguém combina com ninguém no jeito de ser e até os gostos são diferentes, só combina na cerveja (risos). Até mesmo dentro do contexto musical tem uma insatisfação de um com o outro.

Diferentemente de outros grupos de rap, nos quais a sociabilidade entre os integrantes é o que articula a identidade do grupo, no caso do *Raiz Negra* o que parece unir os quatro é o trabalho musical que desenvolvem, os objetivos que pretendem atingir com o grupo.

O que une a gente é a satisfação de ver o som fluir legal, bonito, o prazer de ver a banda fazendo um som legal e que cada um contribuiu pra isso...

Mas, até chegarem a um consenso sobre a produção musical que realizam, ocorrem muitos atritos, que são reforçados pelas diferenças existentes entre eles em relação à identidade com o estilo rap, fruto da própria trajetória musical de cada um. Eles insistem, porém, em dizer que as relações são marcadas pela solidariedade, um dando força moral ao outro quando necessário, aconselhando, emprestando dinheiro, pagando contas em bares. Como a falta de dinheiro é uma realidade constante, qualquer programa, como tomar uma cerveja, tem de ser calculado, e sempre um depende do outro. Além disso, Paulo tem insistido em criar momentos de encontro do grupo, promovendo alguns churrascos em sua casa e estimulando as visitas às casas de cada um como forma de estreitar as relações (*Se não tiver uma afinidade de amizade, fica difícil de segurar a onda*). Fica evidente que o grupo constitui um complexo jogo de negociações entre as posturas, os valores e as visões de mundo, em que se vai construindo uma identidade coletiva, mas que não subsume as individualidades. Até então, o compromisso com o grupo tende a superar as divergências individuais.

As relações, no entanto, não se limitam ao grupo. Cada qual tem uma outra turma de amigos na vizinhança, mas quase sempre com pessoas ligadas à música. O "pedaço" se coloca como um espaço de referência de sociabilidades. Mas o envolvimento com o rap ampliou a rede de relações para além do pedaço, principalmente de Nilson e Paulo, que são mais antigos no movimento hip hop. Possuem amigos e conhecidos nas diferentes regiões de Belo Horizonte, que se encontram principalmente nos eventos e festas de rap ou mesmo nos tradicionais pontos de encontro, como na Galeria Praça 7. É com eles que ocupam o tempo livre.

Os programas de lazer mais comuns são a freqüência à casa de amigos, mas, principalmente, os bares. O bar ocupa um lugar central na sociabilidade desses jovens, sendo o local preferido para os papos, para as "paqueras", para a definição de shows e eventos, ou mesmo para "jogar conversa fora". Segundo eles, as conversas predominantes giram em torno de música e de mulheres, o que é motivo de constantes "zoações". Outro momento privilegiado são as festas de rap que freqüentam periodicamente, tanto no Centro quanto nos bairros. Reconhecem que o hip hop abriu e abre as possibilidades de lazer além da região, que se estende pela cidade, principalmente no Centro. Neste último ano,

os eventos de rap praticamente aconteceram no centro da cidade, o que os leva a se deslocarem, mesmo com a dificuldade de transporte. É uma forma de ocupação da cidade, em trajetos constantes da periferia para o centro, que é apropriado como espaço de lazer, e não só de trabalho.

Constatam que, com a idade, vêm mudando os hábitos de lazer nos últimos tempos. Nilson, por exemplo, lembra que, quando mais jovem, tinha uma grande turma de amigos, com a qual freqüentava os bailes em todos os finais de semana, além de "zoar" pelas ruas, o que não acontece mais hoje. De forma semelhante, Carlos admite que a idade, aliada ao fato de ser casado, mudou os seus hábitos de lazer (*Eu já tive turma, hoje não. Cê vê, eu tenho menino pequeno em casa, tenho mulher e não posso ficar saindo muito*).

A importância da turma de amigos e das relações no grupo musical como espaço de sociabilidade vão-se transformando com o avanço da idade, dos compromissos afetivos com a esposa e namoradas, e das responsabilidades que cada um vai assumindo; as demandas e necessidades de um grupo de referência vão-se diferenciando, com a tendência de o projeto do grupo ganhar um peso maior do que as relações pessoais. Eles nos expõem uma outra realidade da condição juvenil, ainda não muito presente nos outros grupos, que é a transição para a vida adulta, com as suas ansiedades específicas. Também colocam em questão a definição rígida do rap como um estilo essencialmente juvenil, abrindo espaços também para o mundo adulto.

O consumo cultural do grupo é reduzido, não sendo comum freqüentarem cinemas ou teatros, e não costumam comprar discos, sendo mais comum o sistema de empréstimos entre os amigos. Sabem das novidades musicais principalmente pelo rádio, que escutam muito, e nenhum deles tem acesso à MTV. Afirmam que não estão satisfeitos com o lazer e com o consumo cultural, fazendo aquilo que o *bolso permite*. Têm consciência dos limites dos bens culturais a que têm acesso, resultado do lugar social que ocupam. Verificamos que todos os grupos apresentam uma semelhança no consumo cultural, quase sempre, muito restrito.

- **A produção cultural do *Raiz Negra*** – Em 1998, o *Raiz Negra* tinha como objetivo principal gravar o seu primeiro CD, investindo na finalização das

músicas que o comporiam. Ao mesmo tempo, buscavam meios para viabilizar o projeto, o que não era fácil. Tinham duas alternativas: pagar a produção do próprio bolso ou conseguir um produtor e/ou gravadora que financiasse o disco. O preço da gravação de um CD já não é mais tão inacessível devido à popularização da tecnologia eletrônica. Gravar em um pequeno estúdio, sem maiores recursos, fica em torno de R\$ 800,00 para uma tiragem de 100 cópias, o que para eles era muito. A expectativa do grupo era encontrar um produtor que possibilitasse uma boa estrutura de gravação e distribuição, além de melhores condições técnicas para produzir as suas músicas. Estavam iniciando as negociações com um pequeno estúdio e, nessa expectativa, ficaram todo o ano de 1999 sem nada concretizar.

A gravação do CD só se viabilizou no início de 2000, o que dá a medida das dificuldades com que se deparam para efetivar os seus projetos, ao mesmo tempo que evidencia o ritmo próprio com o qual trabalham. Assim, no princípio de 2000, resolveram gravar um CD demo, com os próprios recursos, do qual fizeram 200 cópias, distribuídas por eles mesmos nas lojas especializadas de Belo Horizonte e nas principais rádios comunitárias.

Também nesse período conseguiram gravar um clipe com uma das músicas do CD. Depois de um longo processo de negociação, articularam um grupo de alunos de Comunicação da UFMG, que contribuíram com os equipamentos e a direção, mas o próprio grupo custeou a produção, que foi concluída no final de outubro de 1999.

Ficam muito evidentes os limites existentes no mercado cultural para um grupo viabilizar-se profissionalmente. Eles tendem a atribuir a culpa à estigmatização do rap e à falta de gravadoras na cidade, além da "sorte", não demonstrando conhecer as regras do funcionamento desse mercado. Se o mundo da cultura se mostra mais aberto para as expressões juvenis populares, o mesmo não se pode dizer quando passam a pretender entrar no mercado cultural, que funciona com a mesma lógica excludente presente nas outras esferas.

- **A produção musical** – No *Raiz Negra*, o processo de produção das músicas é individual e coletivo, mas uma característica comum aos grupos de rap. Cada um, de acordo com o tempo disponível, compõe as músicas e as traz

para mostrar ao grupo, ocasião em que discutem, sugerem mudanças, acrescentam elementos, brigam, até chegar a um consenso. Nesse sentido, o grupo constitui um espaço de produção coletiva, cada um aprendendo com o outro, buscando construir uma identidade musical comum. Nesse processo, cada um busca aprimorar a própria performance musical. Todos são autodidatas, sem terem freqüentado qualquer curso de música, aprendendo com amigos e com a própria prática. Mas todos eles gostariam de estudar música e tocar algum instrumento, o que não fizeram em virtude da falta de oportunidade. Têm consciência de que ainda não são profissionais, vendo no aprofundamento do conhecimento musical um dos pré-requisitos básicos para ascender a este patamar.

O som que criam atualmente é fruto de uma releitura que fazem de fontes musicais diversas, mas com predomínio da *black music* a que têm acesso. Nilson conta que

ontem, no feriado, eu fui pra casa do Arimatéia e fiquei de uma hora até nove da noite escutando um minuto de cada CD que ele tem pra tirar alguma coisa pro Raiz Negra, tô também com uma caixa de fita velha e fico escutando pra tirar idéias...

Esse processo evidencia uma característica da produção musical do rap, que quase sempre é realizada a partir da mixagem de outras músicas existentes. Ao mesmo tempo, ao introduzirem os instrumentos musicais, acrescentam um dado novo no processo de criação. A presença de Carlos e de Júnior com influências no rock e soul introduz um *swing* próprio que se articula com a sonoridade do sintetizador e com as batidas tradicionais do rap. O resultado é um som que tem um elemento de continuidade com a tradição do rap, mas traz elementos inovadores; mas uma inovação que é uma apropriação daquilo que escutam. A produção do grupo desperta as seguintes questões: Existiria uma estética própria ao rap? Há uma criação própria ou é apenas uma cópia? No cenário cultural contemporâneo, o que pode significar uma tendência da produção cultural juvenil baseada na apropriação?

A produção poética também passa pelo crivo do grupo, mesmo que nem todos componham. Nilson é o que mais compõe, significando para ele um

momento de extravasar, de traduzir em forma de poesia os sentimentos que vivencia:

Escrever as letras é tipo assim, uma muleta, quando eu tô sentindo muita melancolia, quando eu tô sentindo muitas vezes só, eu sento e escrevo... Eu sempre escrevo quando eu tô muito melancólico...

Ele aponta uma das características centrais do ser humano que, ao criar, se humaniza. E o faz a partir das suas vivências cotidianas:

A música 'Todos', por exemplo, eu fiz no cemitério, no enterro de um amigo meu que morreu de acidente. Eu vi os meninos, senti aquela coisa e senti a necessidade de escrever. Eu tava com a agenda e escrevi na hora:

'Hoje veio um dia triste bateu em minha janela, a grama esperava o orvalho seco, um sol pálido, mal iluminado e dando em um corpo frio que descansa mas ironicamente ainda sorri, um punho vazio, seu veículo fechado, mantendo o histórico, calma como Mandela, ainda somos poderosos...'

Então, com as letras, eu tenho por onde falar de sentimentos meus, de coisas que acontecem no meu cotidiano...

Os temas abordados nas últimas músicas do *Raiz Negra* expressam um processo de transição pelo qual estão passando. Parte delas não foge dos temas clássicos do movimento hip hop nacional e internacional: a crítica social, a denúncia das diferentes expressões da violência, entre elas a policial,⁵⁸ a insegurança existente na periferia, o risco das drogas, a valorização do negro,⁵⁹ etc... Mas, se os temas se repetem, a forma como narram é uma afirmação do *locus*, à medida que falam da realidade em que vivem, dos espaços onde convivem, das interpretações que dão aos fatos, dos sentimentos que vivenciam. Como diz Júnior, a proposta musical da banda é *mostrar o olho que a gente tem para as coisas, é uma poesia urbana do cotidiano...* Nesse sentido, expressam uma das principais características do estilo rap, que é ser uma "crônica da periferia".

⁵⁸ *Crianças, adolescentes/negras, pobres com futuro pela frente/são mortas a sangue frio/ por grupos de extermínio./ E eu pergunto: onde está a lei? Não sei...*

⁵⁹ *Meu filho vai crescer,/como eu não pude ser/e vai ser negro/ como qualquer outro mestiço/ e eu me orgulho disso.*

Outras músicas abordam temas não muito comuns ao meio hip hop: a afetividade, uma reflexão sobre a morte, a Aids, dentre outros. Temas mais subjetivos que abordam a forma como elaboram as experiências cotidianas, seus desejos e seus sonhos. Parece ser este o rumo que estão pretendendo imprimir no grupo (*O 'Raiz Negra' não pode ficar só com esse negócio de violência não, tem de ampliar mais, o estilo tem de ficar mais sofisticado...*). Alguns deles criticam a produção musical de grande parte dos grupos de Belo Horizonte como muito repetitiva, com ênfase principalmente na violência. Mas Nilson não abre mão do tom de denúncia das músicas, vendo nelas a essência da identidade do rap: *A característica do rap é ser uma coisa violenta porque veio da rua, saiu da rua, do meio da violência, do meio das drogas...* Ou seja, o rap é expressão de uma cultura juvenil popular enraizada nas ruas.

Esses aspectos da produção musical do *Raiz Negra* estão de alguma forma presentes nos grupos descritos anteriormente, evidenciando algumas das principais características que dão a especificidade ao estilo rap com a sua estética própria.

• **Os shows** – Em 1998, o *Raiz Negra* realizou cerca de sete shows, a maioria deles em casas noturnas no centro da cidade. O que contou com maior público, em torno de 800 pessoas, foi uma apresentação realizada no Festival Internacional de Teatro, junto com bandas de outros estilos. Nas casas noturnas, o contrato é informal, e o pagamento varia desde uma porcentagem na bilheteria até um pequeno cachê, que nunca é superior a R\$ 200,00. Mas também é comum o grupo se apresentar de graça, como forma de divulgação do seu trabalho.

Eles têm uma imagem positiva dos shows que realizam, dizendo que nunca ninguém reclamou da qualidade do que apresentam. Não assumem um estilo muito agressivo quando cantam, como é comum entre os rappers, criando um clima mais lúdico. No palco, Nilson é o que tem performance, andando e gesticulando muito, estimulando o público com frases feitas. Ele ressalta que, quando está ali, é tomado por uma *compulsividade...* *Na hora que tô em cima do palco eu faço de tudo, eu já tirei até calça em cima do palco, numa boa...* Para eles o grande retorno das apresentações é o envolvimento do público, que faz com que se sintam, de fato, artistas.

Às vezes, quando a gente tá lá no palco fazendo um show e a gente vê que o pessoal viaja na música e quando o show acaba dá pra perceber no olhar das pessoas assim, que elas ficaram sensibilizadas com o som que a gente fez. É legal demais, cara!
(Carlos)

O grupo não faz uma autocrítica dos shows que promove, mas admite que nem todos tiveram a mesma qualidade. A maior crítica é quanto ao serviço de som oferecido nos eventos, tanto públicos quanto nas casas noturnas, comprometendo a performance do grupo. A infra-estrutura dos eventos de hip hop na cidade, tanto de palco como de som, é quase sempre precária. Esta é uma reclamação comum a todos os grupos, pois se vêem prejudicados nas suas apresentações: é o som que não funciona direito, com chiados e distorções; é a falta de microfones; é a falta de acústica adequada em muitas casas noturnas. Este problema é mais comprometedor no caso do hip hop, que enfatiza muito as "mensagens" contidas nas letras. Eles vêm nessa realidade uma postura de discriminação dos setores públicos e privados em relação ao rap e aos produtores culturais populares, em geral.

Além das apresentações, uma outra atividade que o grupo desenvolve esporadicamente são oficinas de hip hop em escolas públicas, realizadas por iniciativa própria, numa forma de voluntariado. Em 1998 realizaram duas oficinas, uma delas em uma escola municipal do bairro, durante três noites. Para o *Raiz Negra*, a oficina tem como objetivo divulgar a cultura hip hop e, ao mesmo tempo, "conscientizar" os alunos. Segundo Paulo,

o interesse da oficina não é só aplicar a técnica em si, mas dá os toques pros caras. Neste trabalho o aluno aprende a observar outras coisas... Eles têm que aprender a observar e olharem pra eles e falar: 'Não, amanhã eu quero estar em cima do palco, amanhã eu sei chegar e bater campainha na casa de uma pessoa, eu sei falar baixo, agir não como um minimarginal.' É olhar que o cara depreda a própria escola, tem o prazer de quebrar aquilo. E por quê? Porque está insatisfeito com alguma coisa, e os professores não têm tempo, paciência e estímulo para ficar falando isto para o aluno...

É interessante perceber que eles se consideram educadores de fato, transmitindo valores, posturas e perspectivas de vida para os alunos, ao contrário dos professores, que não têm "paciência" para isso. Ao mesmo tempo sabem da importância desse espaço para a reprodução da cultura hip hop entre os mais jovens, efetivando a proposta social que faz parte do estilo.

A produção musical e os shows são a espinha dorsal do estilo, o que lhe dá sentido. O que poderá significar para cada um desses jovens, pobres e negros da periferia da cidade, com espaços sociais restritos de afirmação e construção de identidades positivas, perceberem a si mesmos e serem reconhecidos como poetas? Subir no palco e ser aplaudido?

• **Os projetos do *Raiz Negra*** – O projeto atual do *Raiz Negra* é investir na profissionalização do grupo de forma a realizar o sonho comum a todos, ou seja, sobreviver do trabalho musical que realizam. Para esse sonho se concretizar, implica o grupo tornar-se conhecido fora do meio específico do hip hop em Belo Horizonte e fazer sucesso. É esse desejo que explica a ênfase que davam à gravação do CD, semelhante à maioria dos grupos de rap da cidade. Nas conversas realizadas em 2000, eles admitem, porém, que nutriam uma expectativa muito grande em relação às possibilidades que o CD traria ao grupo, o que não se concretizou.

Ao falarem dos projetos de futuro para o grupo, reconhecem que não é um assunto muito discutido entre eles, principalmente porque não têm muito controle sobre o próprio futuro, como diz Nilson: *A gente não tem controle sobre nada, existe uma consequência, entendeu? Então a gente tá indo com o grupo num sentido, amanhã pode ser que o 'Raiz Negra' estoure, e aí vai ser do caralho pra gente...* Expressam uma determinada noção do futuro como um tempo sobre o qual não se tem controle no presente, não sendo algo passível de predefinições, dependendo do imponderável da "sorte". Ao mesmo tempo, percebem a existência de discriminações no mercado cultural tanto em relação ao rapper quanto ao negro, o que aumenta as incertezas:

A maioria não aceita o rapper como músico, e quando aceitam eles só usam o rap, usam o sampler para o trabalho deles, mas não usa o indivíduo rap... O mercado da música negra está na

mão de branco. É a elitização. Chega o preto, só vai fazer música axé, só vai jogar capoeira, só vai fazer pagode. É difícil encontrar um preto tocando jazz, blues. As oportunidades de mercado não tem... (Nilson)

Da mesma forma que não refletem muito sobre o projeto de futuro do grupo, delineando apenas o seu contorno final – o sucesso –, também não procuram determinar os passos necessários para sua viabilização. Quando perguntados, respondem genericamente: *A primeira fase está rolando que é fazer um público maior sacar o nosso som, pôr o CD nas rádios, vender, divulgar nosso trabalho. A segunda agora é fazer mais show...* Mas essas linhas gerais não são concretizadas em ações planejadas em um determinado espaço de tempo. Não discutem, por exemplo, sobre os espaços prioritários nos quais devem investir para ampliar seu público nem em estratégias de divulgação do CD. Chama atenção a relação entre idade e projeto. Mesmo estando todos na faixa etária considerada adulta, com experiências de vida acumulada, a forma como elaboram seus projetos possui uma indeterminação e fluidez típicas da juventude, o que reforça a constatação da fase de transição em que se encontram.

Uma outra direção pretendida pelo grupo atualmente é dar um caráter profissional às oficinas de hip hop que já realizam esporadicamente nas escolas, de forma a garantir um mínimo de ganho com elas. Com este intuito elaboraram um pequeno projeto visando atuar em duas escolas públicas da região de Venda Nova, apresentando-o para a Vide Bula, uma grife de Belo Horizonte.

A gente podia estar fazendo isto com o nosso dinheiro, mas a gente precisa de verba e de apoio. Com isso amplia, porque dá pra chamar outras pessoas para participar, e a gente já arruma um trampo... (Paulo)

Ainda estavam negociando essa proposta. O que podemos perceber é que o grupo, apesar das dificuldades que encontram para viabilizar-se, continua insistindo em ter no mundo cultural um espaço de sobrevivência.

1.4 OS SIGNIFICADOS DO ESTILO RAP

A trajetória dos três grupos pesquisados que acabamos de descrever demonstra que os jovens constroem uma forma própria de vivenciar o estilo rap em Belo Horizonte. Se ele apresenta uma série de características comuns ao estilo construído em outras capitais, como São Paulo ou Brasília, ou mesmo ao rap norte-americano, apresenta também especificidades que dão uma feição local ao estilo. Essa constatação vem confirmar o que já apontamos anteriormente sobre os processos de difusão cultural no contexto de uma sociedade cada vez mais globalizada. O estilo rap, como expressão de uma cultura juvenil, não pode ser visto como resultado de uma progressiva homogeneização e massificação cultural, que homologaria a um único registro uma produção cultural juvenil, independentemente das condições estruturais concretas nas quais esses jovens estariam inseridos.

Ao contrário, a realidade do *Processo Hip Hop*, do *Máscara Negra* e do *Raiz Negra*, bem como a história de como o estilo veio sendo construído na cidade, aponta que existe uma identidade própria a esses rappers. Uma identidade que é fruto de uma reinterpretação dos sons e ícones associados a esse estilo globalizado, numa construção em que os sentidos atribuídos ao estilo expressam não só as condições estruturais nas quais se situam, mas também o próprio contexto cultural do meio social onde vieram se construindo como sujeitos. Nesse sentido, concordamos com SANSONE (1997:171), quando questiona as teses de homogeneização de uma cultura juvenil, mostrando que, *ao lado de uma inquestionável globalização do universo da cultura juvenil, mantém-se uma série de aspectos locais, determinados por uma história local e contextos específicos*, fazendo com que o "local" reinterprete o "global" de formas diferenciadas.

Em outras palavras, os jovens dos grupos *Máscara Negra*, *Processo Hip Hop* e *Raiz Negra*, ao se apropriarem dos ícones globalizantes do rap, reinterpretam-no localmente a partir das experiências e representações, fruto do meio social, da cultura na qual foram socializados e também da idade. A trajetória dos grupos mostra que a vivência do estilo é expressão de uma cultura juvenil urbana, que lhes fornece elementos simbólicos para elaborarem uma identidade como jovens e como pobres. É o que discutiremos a seguir.

1.4.1 Dom ou maldição: o estilo rap como escolha

A trajetória desses jovens demonstra que eles aderem ao estilo rap ainda adolescentes, o que confirma os dados da pesquisa telefônica: apenas 2,4% dos integrantes dos grupos de rap pesquisados tinham menos de 15 anos, enquanto 62,8% deles estavam na faixa etária que vai de 15 a 24 anos. Ou seja, o rap é um estilo predominantemente juvenil e começa a atrair seus adeptos no início da juventude. O que leva os jovens ao rap? O que essa escolha significa?

Recuperando a trajetória dos grupos, constatamos que inicialmente todos aderem ao estilo como consumidores do gênero musical. Para os mais velhos, essa iniciação se deu pela freqüência aos bailes, envolvidos com a dança *break*, e, para os mais novos, pelo consumo musical do rap por meio dos discos e audiência às rádios, de acordo com a linguagem musical mais difundida em cada momento. Mas, para todos, aderir ao estilo funcionou como um certo ritual de passagem, compondo práticas e hábitos que demarcaram um corte geracional, estabelecendo diferenças com o mundo adulto: a escolha musical, as formas de fruição, até mesmo a altura do som; o "agito" dos bailes e a agilidade corporal exigida pelas coreografias são elementos por meio dos quais enfatizam a sua identidade como jovens, criando um mundo vivido e sentido como próprio. Nessa escolha, interferem o bairro onde moram, o grupo de pares e as formas predominantes de lazer entre eles.

A passagem de consumidores do gênero musical rap para a condição de produtores musicais, com a formação dos grupos, significou para todos um processo de envolvimento gradativo, no qual alguns fatores explicam por que o rap tem encontrado um solo fértil entre os jovens das camadas populares. Um fator está relacionado ao lugar social ocupado por esses jovens e ao capital cultural a que têm acesso, que se expressa no lugar onde moram, na turma de amigos que possuem e no lazer que desfrutam. Outro fator que pesa na decisão são as exigências econômicas necessárias para a produção e a reprodução do estilo musical. Nesse sentido, o rap é um estilo mais democrático, não tendo como pré-requisito a utilização de instrumentos musicais, o domínio de habilidades técnicas musicais, nem mesmo maiores custos com a montagem e a organização dos locais para exibição pública. Para os jovens da periferia que, geralmente, não têm acesso a uma formação musical, o hip hop, assim como o

funk, é um dos poucos estilos que possibilita se realizarem como produtores, e não apenas como consumidores musicais.

Mas também interferem as influências sonoras e líricas. Uma delas é a identidade com o ritmo, expresso em frases do tipo *o 'balanço' me envolvia, era a minha cara*, ou *o ritmo tava no sangue, era como uma doença*. Alguns etnomusicólogos reforçam a ligação do ritmo musical com a identidade étnica, como diz SILVA (1998:183):

A identificação através do ritmo tem atravessado fronteiras desde o período da colonização, mas especialmente no atual contexto da comunicação internacionalizada a música tem rompido as barreiras geográficas. Por falar a linguagem do sentido e não das palavras, a sensibilidade rítmica tem permanecido como referencial imediato de identificação.

Outro fator de envolvimento com o estilo é a identificação com a temática abordada pelo rap. Ao narrar o cotidiano da periferia e seus problemas numa poesia clara e direta (*Com uma mensagem que o pessoal de baixa renda entende, numa língua assim mais fácil*), os jovens passam a se identificar, vendo nelas uma forma de elaborar as próprias experiências vividas. Alguns deles se sentiram estimulados e descobriram o seu potencial de escrever "rimas", desenvolvendo por meio delas uma interpretação poética da própria condição em que viviam. Mesmo a música sendo um produto, ela *possui uma peculiaridade em relação aos outros itens inseridos no funcionamento do mercado, por estar incondicionalmente associada a idéias, sentimentos e valores de quem as produz* (KEMP, 1993:69). Significa dizer que a escolha e a adesão ao estilo são frutos de uma complexa trama na qual estão presentes os determinantes sociais, mas também a expressão da subjetividade. Escolhe-se um determinado estilo musical pelo que ele significa como gerador de emoções, à medida que ela desperta emoções, desejos e identificações com as letras e os ritmos.

A partir desse momento, o rap passou a integrar a vida deles, mesmo que de forma e tempos diferenciados. Para alguns deles, como Júnior e Paulo, do *Raiz Negra*, a escolha pelo estilo é mais pelo que ele representa como atividade musical. Para outros, como os jovens do grupo *Processo Hip Hop*, a escolha teve um tempo determinado pela curta experiência do grupo. Ao mesmo tempo, para

os jovens do grupo *Máscara Negra*, há uma priorização total do estilo adotado, para o qual transferem todas as situações enfrentadas por sua identidade com o rap. Mas, de qualquer forma, o envolvimento com o estilo significou um exercício de escolhas que interferiu e interfere de alguma forma no processo de vivência da condição juvenil e na construção da identidade de cada um deles. Nesse sentido, o rap pode ser visto muito mais como um estilo de vida do que um estilo musical.

Ao falar sobre o sentido que o rap assume na sua vida, João afirma que,

pra te ser sincero, o rap pra mim é um estilo de vida... é estilo de vida mesmo, de vestir, de falar, de conviver com os outros, até de namorar... é ocê sempre buscar dentro da música um toque pra te ajudar naquela hora que ocê tá precisando, é ocê pensar em cima daquilo que ocê ouve... resumindo, não tem muito que falar, é estilo de vida...

Mas não só para ele. Também para Paulo, do grupo *Raiz Negra*: *A gente absorveu muito essa realidade (do rap) na minha vida, então virou um estilo de vida...* O depoimento desses jovens demonstra que a escolha pelo rap significa mais do que aderir ao estilo. Implica um *ethos* e um modo de vida determinado, uma escolha que, na medida do envolvimento maior com o estilo, passou a interferir no conjunto das práticas e das relações sociais, como também na elaboração simbólica que fazem delas; enfim, tornou-se um "estilo de vida".

Sabendo dos riscos que corremos pela interposição entre a noção de estilo e de estilo de vida, resolvemos assumir esta categoria que eles próprios nos forneceram. A noção de "estilo de vida" que adotamos é inspirada na formulação de GIDDENS (1995:75), para quem

um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade.

Para o autor, o estilo de vida são práticas rotinizadas, incorporadas em hábitos que se efetivam nas pequenas decisões do cotidiano, como o que vestir, o que comer, mas também se manifesta nas disposições corporais, no discurso,

nas opções de lazer. Ao mesmo tempo, servem de orientação mais ampla para as práticas e experiências, para modos de agir nos diversos espaços sociais, bem como na forma de estabelecer as relações. Ou seja, um estilo de vida implica um *feixe de hábitos e orientações e por isso tem uma certa unidade – importante para dar um sentido continuado de segurança ontológica – que conecta opções em um padrão mais ou menos ordenado* (GIDDENS, 1995:76). É nesse sentido que o autor afirma que o estilo de vida é uma narrativa de auto-identidade, pois implica não apenas decisões sobre como agir, mas também sobre quem quer ser, apontando para a discussão que será desenvolvida posteriormente sobre a identidade como construção realizada pelos próprios sujeitos. Giddens ressalta a necessidade de superar a tendência em pensar o estilo de vida reduzido apenas à área do consumo, e mais ainda a um consumismo superficial, sugerido por revistas ou imagens publicitárias. Para ele, o estilo de vida relaciona-se às demais áreas das atividades da vida, numa inter-relação dinâmica presente na construção e na vivência do estilo escolhido.

Nessa formulação, fica evidente que a noção de "estilo de vida" é mais ampla e engloba a noção de "estilo". O estilo rap e, como veremos, também o estilo funk, tomados como expressão simbólica das culturas juvenis, são parte de um estilo de vida, sendo, porém, o eixo em torno do qual o articulam. Assim, podemos falar em um estilo de vida rap e em um estilo de vida funk. Cada um deles tem uma influência própria na vida desses jovens e, de acordo com o nível de envolvimento que cada um estabelece com o estilo, a abrangência deste na determinação dos modos de agir e na auto-identidade dos jovens será diferenciada.

É importante frisar que o estilo de vida não é algo que se "transmite"; ao contrário, é adotado a partir de uma escolha entre uma determinada pluralidade de opções possíveis. Giddens, numa compreensão semelhante àquela de Melucci, afirma que o estilo de vida situa-se no terreno existencial da vida na modernidade tardia, que tem como uma das características centrais a dimensão da escolha. Nesse sentido, afirma que todos não só buscam um estilo de vida, mas são quase forçados a buscar, ou seja, *não existe outra escolha senão escolher*. Ele lembra que, mesmo sendo a escolha parte da ação humana, na sociedade contemporânea o indivíduo se vê confrontado com uma complexa

gama de escolhas. Nas sociedades tradicionais, estas eram limitadas pela tradição ou pelos hábitos estabelecidos que, numa perspectiva meta-social, ordenavam a vida em canais preestabelecidos, mas, atualmente, os indivíduos se vêem quase forçados a escolher, sem contar com os *sinais de trânsito estabelecidos pela tradição* (GIDDENS, 1995:77).

No entanto, não podemos entender, a partir dessas formulações, que todos esses jovens escolhem tudo, sempre. Como lembra GIDDENS (1995:76), *falar de uma multiplicidade de escolhas não significa subentender que todas elas estão abertas a toda gente*. Ele considera que as escolhas de estilos de vida não se localizam apenas na vida cotidiana dos agentes sociais nem são apenas constituintes desta, mas colocam-se como cenários institucionais que ajudam os agentes a dar forma às suas ações. Neste nível, a sua influência tende a ser universal, independentemente das limitações advindas das situações sociais dos indivíduos. Mas cada um, de acordo com o contexto social e histórico-concreto no qual se encontra, se defronta com uma determinada disponibilidade de potenciais estilos de vida, o que ele chama de "hipóteses de vida". Cada um desses jovens, de acordo com a sua trajetória nas diversas instâncias de socialização, com o acesso que teve aos bens materiais e culturais, defrontou-se com um leque determinado de hipóteses de vida que condicionaram a sua escolha pelo rap. Em outras palavras, a escolha, a construção e a vivência do estilo de vida por esses jovens foi e é condicionado pelo campo de possibilidades em que cada jovem se insere (VELHO, 1994). É essa realidade que faz com que o estilo de vida seja a expressão de um determinado *habitus*. Mas HERSCHEMANN (2000) adverte sobre os cuidados necessários ao articular a noção de *habitus* e de estilo. Comentando essa articulação, ele ressalta o esquema teórico de Bourdieu, que permite articular a interiorização das condições sócio-históricas e a exteriorização das preferências pessoais, ou seja, os estilos de vida revelam os *habitus* de cada grupo, fração de classe ou classe social. Mas, no contexto da modernidade tardia, comenta Herschmann, esse esquema tem de ser relativizado, uma vez que não contempla as mudanças, nem as hibridações cada vez mais velozes e freqüentes, nem a possibilidade de um indivíduo operar a partir de múltiplos referenciais.

As trajetórias desses jovens evidenciam que, desde novos, sempre se depararam com hipóteses de vida limitadas, marcados que foram por um contexto

social que lhes abriu até então apenas as possibilidades de uma inclusão social precária e instável, resultado da nova desigualdade social de que nos falava Martins (1997). As experiências institucionais, como a família, o trabalho ou a escola, mostram-se desintegradas, frágeis, não lhes ampliando as opções. João deixa muito claras as opções limitadas com as quais se defrontam:

Quando o cara é pobre, a família desunida, não tem formação nenhuma, o cara vê aquela merda o tempo todo, nada muda. Aí o cara passa até a duvidar de Deus. Aí que tá: se ocê nasceu nesta merda, tem de correr muito atrás pra conseguir alguma coisa. E o que consegue? No máximo casar com uma mulher que também não tem formação, e fazer filhos e os filhos vão ser a mesma coisa e vão ficar nessa. A realidade é foda. Eu acabei pegando no rap por causa disso, sem o rap eu não tenho nada...

Diante de um contexto que lhes reserva poucas esperanças, o mundo cultural foi e é um dos poucos espaços em que puderam exercer o direito de escolhas, elaborando estilos culturais e modos de vida distintos. É o rap que alimenta as esperanças de um outro modo de vida que não esse que João sinaliza. Ele aborda um tema que é fundamental para o ser humano: a esperança; e sem ela, representada pelo rap, os jovens desse segmento não têm nada.

Mas o exercício da escolha não se dá apenas no momento da adesão ao estilo. Os depoimentos revelam que em vários momentos ocorreram dúvidas e crises, quando perguntavam a si mesmos se o caminho era realmente o da música. Alguns se afastaram por um tempo para retornarem depois. Outros, como o grupo *Processo Hip Hop*, se dissolveram e, quem sabe, algum dia talvez voltem a montar outro grupo. Ou seja, a trajetória no estilo não está separada da vida, com as suas dúvidas e perplexidades, quando nos deparamos sempre com a necessidade de escolher. Um bom exemplo dessa situação era a crise que o grupo *Raiz Negra* passava em 2000, quando um dos seus integrantes resolveu se afastar. Nilson, em um depoimento contundente, resume as angústias de quem, depois de mais de dez anos ligado ao rap, pergunta a si mesmo se valeu a pena ou não. Pela sua riqueza, vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

O rap no Brasil e em BH não tá fácil, se fosse música sertaneja, ou se fosse forró ou mesmo MPB eu tava tocando em um boteco,

*ganhando um trocado, tá ligado. O 'Raiz Negra' infelizmente ainda não deu retorno. O teatro da mesma forma, ali eu só vou ganhar mixaria. A firma lá não tá dando dinheiro. Pro cé ver, eu sou um cara pobre, cé viu que eu moro num barraco mesmo. Eu num tive escola de teatro, num tive condições de freqüentar uma academia de dança. Pra escrever letra de música, eu só tenho sexta série, entendeu? Então eu sou burro. **Tudo que eu sei, é porque eu sei.** Então por isso que eu falei, isso pra mim (a escolha pela música) é **um dom ou uma maldição.** Se eu num tivesse esse dom, eu taria numa universidade hoje, me formar ou formado, aí seria uma coisa satisfatória... Ou se é um dom porque eu consigo fazer coisas que por mais que outra pessoa tenha feito na sua vida, ela num conseguiria fazer. Mas ela tem um carro, tem uma casa, tem uma família e eu não tenho. **É um dom ou uma maldição... né? Quem tem essa resposta certa?...** Igual eu falei, tava a fim de jogar a minha identidade no bueiro, pegar uma passagem pra qualquer lugar, só não faço isso por causa do 'Raiz Negra', do teatro e da minha mãe. Eu acho que são os únicos vínculos que tenho aqui em Belo Horizonte. Se eu parar com eles agora eu morro, eu suicido... Eles falam quando os dinossauros cansam de viver, eles entram em depressão, eles sentam e morrem... pode ser que eu tenha um lado dinossauro...*

O depoimento fala por si, retratando bem as angústias de um jovem adulto que viveu as restrições típicas dos pobres e neste processo aprendeu a viver (*Tudo o que sei é porque sei*), avaliando as escolhas que fez. Como toda escolha, teve ganhos e perdas, e agora se pergunta: A adesão ao estilo foi um dom ou foi uma maldição? A sua pergunta fica no ar: Quem tem a resposta certa?

1.4.2 A construção do estilo rap

A construção do estilo de vida rap tem na prática cultural o seu eixo constitutivo. A partir da escolha que fazem, vão construindo o estilo nas condições com as quais puderam contar, elaborando uma expressão cultural globalizada nos marcos da cultura em que estavam inseridos. Como constroem o estilo rap? Como ele se manifesta na realidade de Belo Horizonte? Quais os significados que lhe atribuem? São essas questões que trataremos de discutir neste item.

A produção cultural do estilo por parte desses jovens se insere num processo mais amplo de produção cultural autogerido por jovens da periferia. Como vimos anteriormente, apesar da falta de recursos, existe uma vitalidade

cultural entre os jovens, que se expressa na promoção de bailes e eventos, nas rádios comunitárias, nos grupos de *break* ou na arte dos grafiteiros.

Evidencia-se o impulso desses jovens de se envolverem numa atividade criativa. Sem entrar no mérito da qualidade da produção cultural, é importante salientar a importância do próprio ato de criação. Ao se proporem como um grupo de rap ou qualquer um outro de produção cultural, esses jovens assumem o papel ativo de criadores, e não mais de consumidores passivos de produtos culturais. Falar em criação é falar em criatividade. Para ELIAS (1995:60), *a capacidade de criar inovações no campo do som que comunica uma mensagem real ou potencial aos outros, produzindo neles uma ressonância, é o que tentamos classificar em conceitos como 'criatividade'.*

Segundo o autor, a capacidade criativa de cada um é expressão de uma transformação sublimadora de energias naturais e não de uma expressão de energias naturais *per se*, negando, assim, a existência de uma determinação biológica, hereditária. Nesse sentido, todo ser humano é criativo, ou seja, capaz de criar fantasias inovadoras, o que não significa que todos consigam criar uma obra de arte. Há, assim, uma diferença entre o sujeito criativo e o sujeito criador, o que consegue superar o momento da latência da fantasia, do sonho e chegar a uma realização operativa dos projetos que se objetiva em um produto. Nesse momento, a pessoa subordina o poder da fantasia expresso em seus sonhos às regularidades intrínsecas do material, seja ele qual for, desprivatizando-as, fazendo com que o produto tenha relevância para o "eu" e para o "eles".

É preciso uma intimidade com as regularidades do material, no caso a música, um treinamento abrangente em sua manipulação e um amplo conhecimento das suas propriedades. Finalmente, ressalta Elias, há ainda um elemento controlador da personalidade, a consciência artística do produtor, que vai dizer se o som está como deve ser, se soa bem, se sente-se bem com o seu produto. São essas condições que estão presentes na criação artística: a inventividade do fluxo fantasia se funde com o conhecimento do material e com o julgamento da consciência do artista. Nessa elaboração, Elias ressalta que a consciência artística não é inata no indivíduo, mas é ativada e toma forma nas relações sócio-histórico-concretas nas quais a pessoa se insere.

Assim, ao produzirem suas músicas, esses jovens estão desenvolvendo uma capacidade humana básica, num exercício que os humaniza. Mas o fazem com os recursos a que tiveram acesso até então. E se deparam com os limites que são frutos da sua condição social: apesar de todos explicitarem o desejo de maior conhecimento musical, nenhum deles teve acesso a cursos de música, de tal forma a dominar melhor as "regularidades do material". Ao mesmo tempo, para todos os grupos entrevistados, o tempo de trabalho foi e é considerado um limite à possibilidade de aprofundar e desenvolver as potencialidades do tempo e da criação musical; além de não terem acesso aos recursos tecnológicos disponíveis, que possibilitariam uma produção de maior qualidade. Assim, eles se colocam como sujeitos criadores, mas o fazem contra todos os limites de um contexto social que lhes nega essa condição.

A produção cultural que realizam é coletiva. Mesmo que em cada grupo existam aqueles que assumem mais diretamente a produção das letras e/ou das músicas, todos interferem de alguma forma no produto final, numa divisão funcional de trabalho. No entanto, não há uma hierarquia entre eles, evidenciando uma horizontalidade no processo de produção musical. Muitas vezes a produção não se restringe ao grupo especificamente, envolvendo outros atores, como produtores culturais, formando uma rede cooperativa. Nesse sentido, podemos dizer que eles criam o que Becker (1977) chama de "mundo artístico", ou seja, "uma rede elaborada de cooperação", tendo em vista produzir uma obra artística.

Os grupos de rap só cantam suas próprias músicas, sendo muito raro cantarem músicas de outros grupos. É um estilo que leva ao pé da letra o lema do movimento punk – *do it yourself*. "Faça sua música, o seu estilo, não se acomode na postura de espectador passivo", uma forma de produzir arte no contexto da cultura de massas. Daí a importância que atribuem à produção musical própria. Para compor suas músicas, fazem uso das técnicas e dos instrumentos que caracterizam o rap: os *scratches*, a bateria eletrônica, a mixagem e o uso de samplers. O som que criam é fruto de uma releitura que fazem de fontes as mais diversas, em um processo criativo de justaposição de frases musicais numa verdadeira "bricolage", mas com predomínio da *black music* a que têm acesso, seguindo a tradição do rap em produzir uma música a partir da mixagem de músicas já existentes. As influências musicais são também as mais diversas,

tanto de rappers nacionais, de Brasília e de São Paulo, quanto de rappers americanos, em quem se inspiram para fazer as suas bases.

Podemos dizer que a música rap, produzida por eles e por grande parte dos grupos existentes, é um gênero que articula a matriz africana, na qual o ritmo é o elemento central da experiência musical, a tradição da música negra americana e da brasileira, e a tecnologia. Nos grupos mais estruturados, como o *Raiz Negra*, a utilização do aparato eletrônico permite que sejam "sampleados" sons e ruídos característicos do mundo urbano. Com isso, a

música apresenta-se como um discurso não apenas sobre o urbano, mas como o texto o incorpora, disciplinando-o através da arte, tornando-o inteligível aos próprios jovens... mais do que qualquer outro gênero, no rap o contexto sociológico tem sido expresso, não apenas enquanto poética, mas no discurso que incorpora musicalmente a vida urbana (SILVA, 1998: 216).

Mas o estilo é dinâmico, sofrendo transformações na base sonora. Uma das inovações, como no caso do grupo *Raiz Negra*, é a introdução de instrumentos musicais, o que acrescenta um dado novo no processo de criação. A presença de músicos com influências no rock e no soul introduz um *swing* próprio, que se articula com a sonoridade do sintetizador e com a estética do rap: as batidas, as rupturas sucessivas, os ritmos.

A construção musical que esses jovens realizam não foge do padrão do estilo. Este, segundo Tricia Rose (1997), está centrado em três conceitos: o fluxo, a estratificação e as rupturas sucessivas, que também estão presentes no *break* e no grafite, numa conexão estilística entre essas diferentes linguagens. A autora evidencia que a música e a vocalidade dos rappers falam do fluxo, referindo-se a uma habilidade de se deslocar de maneira fácil por meio de sons complexos, assim como de circular pela música. O fluxo e o movimento dos sons são cortados bruscamente por arranhões, um processo que realça a forma como a fluência do ritmo básico é rompido. Também a cadência rítmica é interrompida pela passagem de outras músicas. A "gagueira" do rap, que se alterna com a aceleração de certas passagens, sempre se deslocando de acordo com a batida ou em resposta a ela, é um elemento que constantemente compõe a estrutura desse tipo de música. Esses movimentos verbais realçam o fluxo lírico e

salientam a ruptura. O sentido da estratificação dos rappers está no fato de usarem a mesma palavra para denotar uma variedade de ações e objetos: eles pedem aos DJs para "mandar um som", que se espera ser interrompido, rompido. Os DJs colocam, literalmente, os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre palavras e sons sampleados.

A tais características estilísticas se alia a apropriação artística, que constitui a fonte da música rap. Como vimos, a música rap que esses jovens produzem é composta pela seleção e combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma "nova" música, por meio do sampler e da mixagem. Essa "arte de apropriação" pode ser vista como parte de uma tendência presente na produção artística contemporânea. Shusterman (1998) sustenta que o rap desafia o ideal tradicional de originalidade e autenticidade que escravizou nossa concepção de arte durante muito tempo. Para o autor, o rap, como a arte pós-moderna, acaba com a dicotomia entre a criação original e as obras derivadas da sua influência, celebrando simultaneamente sua originalidade e seu empréstimo. Além disso, a bricolagem que lhe é característica transforma o pré-fabricado e o familiar em algo diferente e estimulante, refletindo a "fragmentação esquizofrênica" e o "efeito colagem", característicos da estética pós-moderna. Sugere, assim, que a arte é mais um processo do que um produto acabado. Sem querer entrar na polêmica de o rap poder ser qualificado ou não como pós-moderno, queremos ressaltar que suas características revelam um modo de elaboração de uma relação inédita e descontínua com a tradição e com a cultura, presentes em outras expressões artísticas contemporâneas. E mais: parecem revelar uma nova forma de os jovens se relacionarem com a cultura. Nesse sentido, TORTI (1994:135) lembra que o *remake, a bricolagem não é só uma técnica musical mas revela uma filosofia juvenil própria, um modo de colocar-se em relação com a cultura*. Para muitos desses jovens, nos limites dados pela estrutura social, a vida é experimentada pela busca constante de novas formas, de novos espaços, de novas possibilidades criativas.

Mas se a música é uma "arte da apropriação", a produção poética é a que deixa mais clara a relação existente entre a dimensão local e a global na construção do estilo em Belo Horizonte. A estrutura das letras, a fidelidade ao local e a explicitação de uma temática social são elementos identificadores no

rap, tanto em Belo Horizonte quanto São Paulo ou nos EUA. O conteúdo poético reflete o lugar social no qual se situam e a forma como elaboram as suas vivências, numa postura de denúncia das condições em que vivem. Como diz Paulo, *eu sou um mero observador do comportamento do ser humano... num tenho estudo, num sou nada, mas eu fico observando o comportamento das pessoas*. Nesse sentido, o rap pode ser visto como uma crônica da realidade da periferia.

Muitos criticam o rap pelo fato de a temática se repetir. Se isso acontece, porém, é porque a vida os coloca diante das mesmas situações: a violência, as drogas, o crime, a falta de perspectivas, quando *sobreviver é o fio da navalha*. Mas também cantam a amizade, o espaço onde moram, o desejo de um “mundo perfeito”, a paz. Ou seja, o discurso poético busca resgatar a dimensão subjetiva a partir da experiência comum vivida desde a periferia. E abordam temas que evidenciam o caráter conflitivo da condição humana diante de uma realidade que os nega como tal: a vida e a morte, as escolhas, o sistema de condutas, valores como amizade e honra. E, ao fazê-lo, reintroduzem a dimensão humana presente entre os pobres da periferia, que no discurso dominante aparece como desumanizado.

Em diferentes níveis de elaboração, os jovens utilizam nas letras uma linguagem que não se ancora tanto nos conceitos lógico-formais, mas sim afetivos, em categorias extraídas da linguagem das ruas, com suas gírias e expressões próprias. *Na maneira que a gente fala lá em cima (na favela)*, é o jeito da gente comunicar com o nosso povo..., diz Rogério, do grupo *Processo Hip Hop*. A produção poética é uma forma de refletirem sobre si mesmos e sua realidade, como afirma Pedro:

Eu fico muitas vezes conversando comigo mesmo, a gente tem de conversar, tentar entender o que tá acontecendo, como é que é a vida da gente mesmo. Você mesmo se entendendo é melhor que mil conselhos... aí chega a noite, eu gosto de ficar escrevendo as letras, tipo a noite que não vou dormir, eu sento e vou escrevendo as letras.

Nesse processo vão tomando consciência de si como pobres e como negros, elementos integrantes da identidade de cada um. Não que exaltem a

pobreza, mas reivindicam, como pobres, a sua condição de humanos, com valores, visão de mundo própria. E desse lugar denunciam as privações que teimam em desumanizá-los.

Essa opção por uma comunicação direta é coerente com o sentido que atribuem a si mesmos de "porta-vozes" da periferia, um dos elementos de identidade com o estilo, principalmente entre aqueles que assumem o rap como estilo de vida, como diz Pedro, do grupo *Máscara Negra*:

O rap surgiu pra falar entre o nosso povo, que o nosso povo nunca teve a voz ativa para poder se expressar, então o fundamento dele é esse, poder falar pra nossa comunidade e por nós mesmos.

Percebem-se como excluídos do "poder de dizer", tendo na música um dos poucos espaços de expressão, assumindo por intermédio dela a missão de denúncia. Mas o fazem sem a pretensão de estarem veiculando verdades ou conselhos; para muitos deles, o sentido principal do rap é criar polêmica, para que as pessoas *discutam entre si...*

O rap, para vários deles, é visto como uma arma (*É uma arma que eu tenho para me defender contra o sistema, o rap me faz entender mais meus direitos, o rap é um meio de informação...*). A noção de "sistema", que é muito utilizada por eles, possui uma multiplicidade de sentidos. Pode referir-se ao sistema repressivo, principalmente à polícia, mas também é utilizada no sentido das camadas dominantes, ou na sociedade em geral, principalmente quando criticam os preconceitos e estereótipos que sofrem como favelados. A "arma" aqui pode ser vista como o domínio da palavra, por meio da qual podem difundir uma leitura própria da realidade, diferente das versões dominantes, que só "iludem a população". "Repar" é um instrumento de luta.

Nesse sentido, uma outra característica da identidade do estilo é a ênfase na informação. Parece que desconfiam das informações a que têm acesso na escola ou na mídia. Para eles, o rap é o meio de informação, uma fonte de descoberta dos direitos, mas uma informação filtrada a partir das experiências que vivenciam. Mas a realidade desses grupos mostra que o discurso sobre a necessidade da informação se concretiza principalmente nas trocas verbais. A

maioria deles possui pouco hábito de leitura e a pouco acesso outros canais de informação, como o cinema.

Ao mesmo tempo, a música também é uma narrativa da auto-identidade, não só nas letras quanto na postura no palco, sendo um exercício de auto-reflexão. É a concretização da noção de estilo de vida aqui adotada. Enfim, grande parte deles se identifica como rappers, na medida em que assumem a "missão" de problematizar a realidade em que vivem, através das músicas que cantam, com a pretensão de conscientizar "os caras" dos problemas e riscos que o meio social lhes impõe. Nilson, do grupo *Raiz Negra*, afirma:

O que a gente passa com a música é um pouquinho de consciência, de amor próprio, de auto-estima... a gente quer levar o nosso povo pra frente, a minha vontade é essa, de revolucionar, abrir a cabeça de um e de outro para eles terem consciência e saber o que está fazendo, aprender o direito deles, nem que for um pouquinho, entendeu?

O rap torna-se uma forma de intervenção social, mas em outros moldes. Por meio da linguagem poética, do corpo, do lazer propõe uma pedagogia própria, que tem como um dos instrumentos a polêmica. Talvez esteja aí uma das dificuldades em estabelecerem um diálogo com as organizações políticas do mundo adulto.

Os shows são o momento privilegiado de realizarem a missão que atribuem a eles mesmos, de serem porta-vozes da periferia. Para muitos, é no palco que se sentem verdadeiramente rappers. Nos shows, é possível perceber um esforço para diminuir a distância entre o grupo e o público, pela comunicação direta, na qual se fundem pensamentos e emoções, mente e corpo, desejos e sonhos. Quem está cantando não se coloca como um "astro", mas como um igual que quer chamar a atenção do público para a sua mensagem. Daí ser comum utilizarem no palco um estilo agressivo, "raivoso", coerente com os temas de denúncia que é peculiar ao rap. O corpo e seus gestos, a movimentação no palco, junto com a linguagem musical, que provoca uma atmosfera própria, que provoca um diálogo entre autor e público. É claro que os três grupos pesquisados apresentavam performances diferenciadas. Não podemos nos esquecer de que envolver o público é resultado de um *feeling* pessoal, mas também de uma

competência que se desenvolve com o tempo. Todos contam casos da emoção que sentiram nas primeiras apresentações, das inseguranças que tinham diante do público. O *Processo Hip Hop*, mais novo, reconhecia que ainda tinha muito a aprender para fazer uma boa apresentação. O *Máscara Negra* tinha mais segurança, com uma presença forte de palco, fazendo com que o público ficasse atento às suas músicas, o que é considerado um valor para os rappers. É quando sentem que sua mensagem está sendo ouvida.

Todos os jovens reforçam muito a importância dos shows na vida de cada um. Alguns destacam que subir no palco, estar diante de um público e mostrar o resultado da sua produção cultural significa um prazer, "a maior adrenalina", um momento em que podem perceber o sentido da sua ação, principalmente quando sentem o retorno do público (*Quando cê canta lá e vê os caras satisfeitos, aí vale a pena, me satisfaz...*). Outros, como Pedro, ressaltam a auto-afirmação que os shows representam:

Trabalhava de faxina e o maior orgulho meu era estar lá fazendo faxina e quando eu chegava no palco eu era um rapper, entendeu? Eu tenho pouco estudo, nunca tive um emprego bom, mas eu tenho uma cabeça pra revolucionar, eu tenho dignidade porque eu chego em casa e sou um rapper, tenho uma missão...

Se durante o dia ele é um trabalhador anônimo, um faxineiro, socialmente desvalorizado, à noite ele tinha a possibilidade de viver uma outra identidade como rapper, com uma missão que lhe dava sentido ao presente. Se o trabalho, na forma como se coloca na sociedade brasileira, não é fonte de valor, ele busca no rap reencontrar a sua dignidade.

Mas os shows significam também um reconhecimento no próprio meio no qual vivem, como conta Cristian: *O rap tá sendo uma parte da minha vida que tô curtindo pra caramba. Esse negócio de cantar tá nos trazendo reconhecimento aqui na área, ocê passa a conhecer novas pessoas...* Podemos dizer que, para esses jovens, aderir ao estilo possibilitou a abertura de novos espaços, onde eles passaram a se colocar na cena pública em outros termos, como artistas, como criadores, como sujeitos de um projeto. Nesse sentido, o rap, por intermédio dos shows, é um meio de articularem uma auto-imagem positiva, uma forma de se

afirmarem como "alguém" numa sociedade que massifica e os transforma em anônimos.

Contudo, deparam-se com as limitações da falta de maiores espaços para apresentações. Como vimos, em 1998 o rap em Belo Horizonte vivia um momento de refluxo, com poucos eventos públicos e o número de festas relativamente reduzido, o que limitava a visibilidade dos grupos. Esses limites dizem respeito à própria trajetória do movimento hip hop na cidade, que não conseguiu criar bases de sustentação mais sólidas nas periferias, de forma a ampliar o público consumidor de rap. Assim, não conseguiram garantir um mercado de consumo nas periferias para os produtos culturais que oferecem e, como consequência, não têm como sobreviver a partir dessas atividades. Cria-se um círculo vicioso, que dificulta a expansão de um mercado cultural alternativo. Tanto nas suas atividades-meio, como a produção cultural, a produção musical e até mesmo as rádios comunitárias, quanto nas atividades- fim, como os grupos de rap.

Na base dessas dificuldades está um mercado cultural elitista, que segue a mesma lógica segregacionista presente em outras esferas sociais. Ele se mostra fechado às iniciativas populares. É interessante perceber que, se o mundo da cultura se mostra um espaço mais democrático para esses jovens construírem um estilo próprio, o mesmo não acontece quando eles passam a pretender disputar um nicho próprio. Nesse momento se defrontam com as barreiras que dificultam a sua profissionalização. Revela também a inexistência de políticas públicas voltadas para a juventude, principalmente na área cultural, que poderiam garantir espaços e meios para incentivar a produção cultural juvenil nas periferias.

Nesse sentido, deparamo-nos com um limite do estilo. Embora ele responda, pelas práticas dos jovens, por problemas e contradições no que diz respeito à necessidade de interferência em um sistema no qual não encontram espaços, não articula uma resposta às questões centrais, como profissionalização e sobrevivência. Essa realidade faz com que os jovens tenham de se dividir entre o tempo de trabalho e o tempo do grupo, dificultando o investimento no próprio aprimoramento musical. Vários deles, mesmo com o passar da idade e assumindo compromissos familiares com o casamento, continuam a insistir. Mas a grande maioria desiste; vêem-se obrigados a abandonar o sonho com a carreira musical, uma vez que não mais conseguem conciliá-la com as necessidades de

sobrevivência. É uma das explicações para o fato de os grupos apresentarem uma vida relativamente breve, como é o caso do *Processo Hip Hop*. Mas não é só isso. Não podemos nos esquecer de que são jovens, e nessa fase da vida encontram-se abertos a experimentações de todo tipo. O estilo de vida rap se oferece como um espaço de experimentações, no qual testam suas potencialidades e desejos.

Discutindo sobre a breve vida dos grupos musicais juvenis, KEMP (1993) constata essa mesma situação entre os grupos punk e trash em São Paulo. Para a autora, o ponto fraco do estilo é a predominância da experiência do lazer como geradora do espaço para a forma do estilo desenvolver-se, não criando alternativas a uma gama mais extensa das áreas de suas vidas. Não é sem razão que Nilson se perguntava: O rap é um dom ou uma maldição?

Mas, pelo menos durante o tempo em que estão ativos, os grupos continuam a insistir e, de alguma forma, elaboram os seus projetos de futuro. Estes apresentam alcances diferenciados. Há grupos, como o *Processo Hip Hop*, que têm no rap um espaço de expressão e experimentações, não vendo nele uma perspectiva de sobrevivência. Já outros, como o *Raiz Negra* e o *Máscara Negra*, projetam o desejo de uma carreira artística, na qual possam garantir a sobrevivência. Apesar dos alcances diferenciados, a postura diante do futuro parece ser comum, marcada pela ênfase no presente, não acreditando na possibilidade de controlar as variáveis que interferem na sua construção. Essa postura fica clara no uso constante da categoria "sorte", que utilizam quando falam das possibilidades de o grupo alcançar alguma visibilidade. Nessa postura diante do futuro interfere uma série de fatores, como é a própria condição juvenil, que tende a valorizar o presente, e as condições de vida em que se inserem, que lhes impõe uma série de limites – o pouco tempo disponível, as debilidades de formação e informação, o domínio insuficiente do funcionamento do próprio mercado cultural de forma a explorar melhor as suas possibilidades.

Para todos eles a gravação do CD aparece como o projeto mais palpável e desejado. Como vimos, gravar um CD assume uma multiplicidade de sentidos: o reconhecimento no seu meio social e na família; um troféu que validaria as dificuldades que enfrentaram até então; a "imortalização" da obra que realizam e, mais concretamente, o primeiro passo para alcançarem o sucesso. Mas o

sucesso pretendido não implica uma negação do seu lugar social, na perspectiva de uma ascensão social. É muito mais uma dimensão moral, de se verem respeitados como artistas, e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma vida digna para eles e para suas famílias.

Para esses jovens, condenados a não terem projetos, o rap aparece como um rumo que dá sentido ao seu cotidiano, projetando nele seus desejos e sonhos. O rap se torna um espaço que os constitui como seres desejantes, sendo o móbil que os leva a reunir suas forças para “fazer uso de si próprios” como recurso (Charlot, 2000). Quando falam do rap e das suas possibilidades, os olhos brilham; é como se sonhassem de olhos abertos, e, mesmo sabendo das dificuldades em se viabilizarem como artistas, as possibilidades que vislumbram com o rap lhes dão um alento no presente.

Finalmente, um último aspecto sobre a especificidade do estilo rap em Belo Horizonte diz respeito à sua organização coletiva. A participação desses jovens se concretiza nas atividades em torno do rap. Apesar do discurso sobre a importância e a necessidade do envolvimento nas questões comunitárias e políticas, em 1998 a maioria deles não se encontrava envolvida em nenhuma ação comunitária. A exceção é o grupo *Raiz Negra*, com experiência anterior de participação nos movimentos sociais e em algumas oficinas em escolas. Essa situação reflete uma postura comum ao movimento hip hop em Belo Horizonte, que não construiu uma tradição no que se refere a uma articulação com os movimentos sociais. Esse aspecto é fonte de discussões entre os adeptos do estilo, principalmente a partir de 1999, quando começaram a surgir algumas posses na cidade. Existe um debate no movimento hip hop sobre a participação comunitária e a identidade do estilo. Para uns, ser rapper não implica necessariamente desenvolver ações de intervenção social. Para outros a identidade do rap não pode estar desligada da identidade mais ampla como movimento hip hop, que tem como um de seus pilares a participação comunitária. Mas é um debate ainda muito polêmico, que promete muita discussão.⁶⁰

⁶⁰ Em um encontro de hip hop realizado no dia 3/12/2000, esse tema polarizou as discussões, com defesas ardorosas de ambos os lados, sem chegar a um consenso. Mas todos admitem que o movimento hip hop é um movimento social, cultural e político, mas não concordam sobre o sentido dado a essa dimensão política.

Retomando a história do movimento hip hop na cidade, o fato de os jovens quase não serem inseridos nos movimentos sociais pode ser explicado, em parte, pela inexistência de espaços de apoio e incentivo no mundo adulto, pelas mais diversas instituições, para se instrumentalizarem. Estes não se mostraram, como não se mostram até hoje, sensíveis ao potencial de mobilização da juventude da periferia que o estilo representa. O próprio movimento negro, fechado em si mesmo, não abriu canais de comunicação com os jovens negros, muito menos contribuiu para sua politização e maior organização. Por outro lado, parece que os próprios rappers têm uma certa resistência aos movimentos negros organizados.

Segundo Nilson,

eles são muito bitolados, obcecado com uma coisa só. Quando a gente é negro, pega o movimento e se não toma cuidado, a gente fica revoltado e racista, sem querer saber de branco. Foi o hip hop que me ensinou a lidar com isso...

Fica evidente que existe uma dificuldade de comunicação entre as gerações. Os adultos, muitas vezes imbuídos de preconceitos em relação ao jovem e às suas formas de expressão, não percebem que, mesmo incipientes, eles estão propondo outras formas de participação social que têm na arte o seu principal veículo. O discurso mediado pela estética e pelo discurso poético é difícil de ser captado pelos adultos imersos em uma retórica política. Ao mesmo tempo, existe uma dificuldade de reconhecer e estimular o papel de protagonista do jovem, que precisa de apoio, sim, mas sem significar a perda da sua autonomia para construir formas de participação que refletem identidades e interesses próprios dessa fase da vida. Esse distanciamento do mundo adulto também se verifica na escola. Como veremos com detalhes no capítulo seguinte, a experiência escolar não possibilitou a esses jovens uma experiência de socialização e aprendizagem de relações grupais. Significa dizer que a maioria deles teve pouco acesso a recursos organizativos que facilitassem a sua articulação.

Ao mesmo tempo, a competição entre os diferentes grupos que é uma característica do movimento hip hop desde o seu surgimento, dificulta uma articulação maior entre eles. As iniciativas coletivas que existiram até então

sempre foram levadas por um determinado grupo, gerando resistências nos outros sob a crítica que "quer mandar no movimento". Isso quer dizer que, no conjunto do movimento hip hop em Belo Horizonte, não existem lideranças consensuais. Aqueles jovens que despontam como líderes em potencial, além de terem uma postura personalista, estão muito vinculados ao grupo, no máximo à sua região, não se propondo a uma atuação que vise a todo o movimento.

Dessa forma, os jovens, por si sós, não conseguiram elaborar suas próprias estratégias para potencializar sua organização e se imporem como atores políticos,⁶¹ impedindo que se coloquem na cena pública como um movimento unitário, com posicionamentos e reivindicações que contemplam a diversidade de interesses existentes entre eles.

Finalizando, podemos dizer que os grupos *Processo Hip Hop, Raiz Negra* e *Máscara Negra*, com todos os limites com os quais se defrontam, constroem um estilo rap, que é expressão da sua condição de jovens e pobres. Um estilo que adota as mesmas referências do rap nacional e mesmo do americano, mas que, ao ser apropriado, passa a refletir as condições concretas do contexto social em que se situam e a própria história de como o estilo veio sendo construído na cidade. A identidade que esses jovens estabelecem com o rap não é exatamente a mesma, o que nos mostra que o estilo se oferece a múltiplas apropriações. Mas o que significa para eles a vivência do estilo? É o que trataremos a seguir.

1.4.3 O rap e a identidade juvenil

As experiências dos jovens nos grupos musicais evidenciam que o rap constitui um dos poucos espaços em que podem vivenciar a sua condição de jovens. O estilo proporciona algumas circunstâncias centrais na construção de uma identidade juvenil: a música e um quadro de referências comuns por meio dos quais fazem uma leitura da realidade; as práticas coletivas tanto na produção musical quanto na fruição do lazer, além de um conjunto de ícones que os distinguem do mundo adulto. São condições que possibilitam a construção de

⁶¹ A relação do Geledes com o rap paulistano é um exemplo que evidencia a importância do apoio do mundo adulto para a potencialização da capacidade organizativa juvenil. Para mais detalhes, ver SILVA (1998), TELLA (2000), ANDRADE (1999).

uma determinada identidade coletiva como jovens,⁶² uma expressão particular da própria condição juvenil.

Uma série de estudos⁶³ sinaliza que o grupo de pares, o lazer e a diversão aparecem como elementos constitutivos da singularidade da condição juvenil das camadas populares, sendo em torno dessas atividades que se desenvolvem preferencialmente as relações de sociabilidade e a busca de novas referências na estruturação de identidades individuais e coletivas. Segundo PAIS (1993:94), os amigos do grupo ‘*constituem o espelho de sua própria identidade, um meio através do qual fixam similitudes e diferenças em relação aos outros*’.

Os relatos desses jovens deixam claro que, desde a adolescência, o grupo de amigos articulado em torno de uma identidade musical e do lazer dela decorrente cumpriu um papel importante para cada um. Essa é a fase em que iniciaram uma ampliação das experiências de vida, começaram a trabalhar, a ter autonomia para sair de casa à noite, escolher as formas de diversão. Ou seja, vieram se descobrindo como indivíduos, buscando um sentido para a existência individual. É quando o jovem procura romper com tudo aquilo que o prende ao mundo infantil, buscando outros referenciais para a construção da sua identidade fora da família. É um momento próprio de experimentações, de descoberta e teste das próprias potencialidades, de demandas de autonomia que se efetivam no exercício de escolhas. Nesse processo, a turma de amigos cumpriu um papel fundamental. É com quem faziam os programas, "trocavam idéias", buscavam formas de se afirmar diante do mundo adulto, criando um "nós" distintivo. Como lembra MORCELLINI (1997:118),

o grupo de pares responde a necessidades de comunicação, de solidariedade, de autonomia, de trocas, de reconhecimento recíproco e de identidade [...] A força atrativa dos primeiros grupos de pares favorece a construção de uma autonomia em relação ao mundo adulto.

⁶² Estamos entendendo por identidade coletiva o processo pelo qual os indivíduos produzem uma compreensão comum da realidade na qual atuam por meio das interações e negociações numa dinâmica de ativação constante das relações que os ligam entre si, em um investimento emocional que permite que os indivíduos reconheçam-se (MELUCCI, 1991).

⁶³ Entre eles podemos citar: SPOSITO (1993, 1999), ABRAMO (1994), CALDEIRA (1984), MINAYO (1999), ABROMAVAY (1999). Esta mesma tendência é constatada entre os jovens portugueses, analisados por PAIS (1993), ou italianos constatados na pesquisa do IARD (CAVALLI, 1997).

Desde então, o estilo funcionou como uma referência para a escolha dos amigos, bem como das formas de ocupação do tempo livre. Nessa escolha não podemos nos esquecer de que o espaço do bairro é um dos que mais influem nas possibilidades e limitações que condicionam o encontro dos amigos e a construção das redes pessoais, bem como as opções de lazer. Se a turma de amigos é uma escolha, esta é realizada inicialmente de acordo com as possibilidades que existem no "pedaço". Mas à medida que vão-se envolvendo com o estilo e começam a participar de eventos, ocorre uma ampliação da rede de relações que extrapola o bairro e até mesmo a cidade, como lembra João:

Uma coisa que eu achei muito massa foi o movimento hip hop me disponibilizar esse lance de atravessar fronteiras e ter amigos lá em Itaúna ou Sete Lagoas⁶⁴ e até mesmo lá em São Paulo.

Diante da complexidade, da fragmentação e da despersonalização crescentes do sistema social, o estilo pode ser visto como uma resposta às necessidades dos jovens de pertencimento e de formas de comunicação mais autênticas, em que a busca do bem-estar passa pela dimensão coletiva. À impessoalidade e à frieza das relações dominadas pelos valores competitivos contrapõe-se o clima quente das relações solidárias; à individualização e ao fechamento das relações contrapõe-se a valorização da riqueza da descoberta e do encontro com os outros.

Mas as redes de relações construídas em torno do rap apresentam densidades diferenciadas. Como diz João, *dentro do movimento hip hop tenho mais é colegagem, mas amizade mesmo, aquele negócio de irmão, é pouca, é mais o Máscara Negra mesmo...* A existência de uma identidade coletiva não implica necessariamente um mesmo grau de confiança entre eles, o que o leva a diferenciar entre "colegagem" e amizade. Aquela é mais fluida e esta é uma relação que traz uma conotação familiar, de "irmão". É comum um grupo ou mesmo alguns grupos mais próximos se autodenominarem "família", evidenciando uma reconstrução simbólica das relações familiares em outras bases, na qual predomina o princípio da escolha e relações não hierárquicas. O grupo musical

⁶⁴ Cidades do interior de Minas Gerais.

aparece como o espaço privilegiado de investimento emocional e de construção de relações de confiança, mais do que o movimento hip hop em si.

Uma das características desses grupos é a sua rotatividade. Todos narram uma trajetória na qual há um contínuo nascer e renascer de grupos, fazendo com que o percurso de crescimento e as experiências de agregações sejam muito dinâmicos e diferenciados. Esse dinamismo era maior quando eram mais novos, época em que os próprios interesses eram mais difusos, numa etapa da vida marcada pelas experimentações. Assim, as coisas em comum que uniam o grupo ontem já não são as mesmas de hoje, nem necessariamente as de amanhã. Os motivos são os mais variados, o que dá a entender que as rupturas não são vividas como um problema, talvez como etapas de um caminho que se segue: dissolveu o grupo? Recomeça-se com um outro ou uma parte do antigo, no máximo mudando o nome, e o caminho é retomado em direção a novos encontros, a novas experiências. Essa descontinuidade dos grupos e das relações pode ser vista como uma característica da própria condição juvenil, e não tanto do estilo em si, um elemento a mais que compõe uma identidade juvenil.

As relações existentes nos grupos atuais aparecem como uma complexa trama de conflitos e acordos, em um equilíbrio instável. Naqueles em que há um projeto de profissionalização, as relações de compromisso com o grupo tendem a subsumir as divergências individuais, garantindo a sua continuidade. Mas em todos eles parece que a individualidade dos seus membros é assegurada, fazendo com que as relações sejam uma contínua negociação com as diferenças e os desejos individuais. Essa característica, perceptível em todos os grupos, parece mostrar a necessidade dos jovens de garantirem espaços, tempos e projetos individuais no interior do coletivo. Podemos dizer, com TORTI (1994:62), que sinalizam para novas formas da sociabilidade na sociedade contemporânea, que *induzem dinâmicas recíprocas de distanciamento e aproximação. Nos aproximamos para depois distanciarmos num jogo entre necessidades de agregação e exigências de espaços de individuação...*

A convivência continuada faz do grupo um espaço de confiança: podem falar de si mesmos, sabem com quem podem contar. Ao mesmo tempo serve de espelho para a construção das identidades individuais. Como analisa Melucci

(1996), a identidade individual é, sobretudo, uma relação social, e sendo uma interação, carrega consigo uma tensão irresolúvel entre o auto-reconhecimento e o heterorreconhecimento. Parece que eles não se sentem ligados uns aos outros apenas pelo fato de possuírem interesses comuns, mas, sobretudo, porque esta é a condição para reconhecer o sentido do que fazem, podendo afirmar-se como sujeitos das suas ações. É evidente a importância do pertencimento grupal e das suas relações solidárias para o reforço e a garantia da identidade individual. Assim, o estilo de vida rap possibilita uma trama entre o "jogo do eu" e o jogo coletivo de representação de um "nós", o que não significa dizer que a identidade do grupo seja uma soma linear das partes que o constituem.

Em suma, para todos eles, mesmo que em graus e densidades diferenciadas, o grupo significa um espaço de aprendizagem e de aprimoramento pessoal, como reconhece Nilson:

Antes eu era um cara grosso, eu não respeitava ninguém, eu não sabia ter meu espaço... quando eu entrei pro Raiz Negra eu era muito doidão... Acho que a dança, a música, o Raiz Negra me trouxe uma polidez, mas não uma polidez no sentido de eu me refinar, mas no sentido de aperfeiçoar... enquanto gente, enquanto ser humano. De tratar as pessoas, de receber as pessoas, de conversar...

Esta dimensão é ainda mais importante se considerarmos que, no cotidiano desses jovens, o grupo musical é um dos poucos espaços coletivos em que podem vivenciar as relações de confiança e a aprendizagem de relações coletivas.

Já as relações que estabelecem com os outros grupos e jovens do movimento hip hop se mostram mais fluidas – é a "colegagem". Mesmo não estabelecendo relações mais próximas, existe uma solidariedade própria a quem se sente parte de um movimento mais amplo de jovens que compartilha um mesmo repertório simbólico expresso nos gostos musicais, no visual que endossam e, principalmente, nas formas de representação da realidade. Mas convivem também com muita competição entre os diversos grupos, principalmente entre aqueles mais antigos e os mais novos. João explicita bem esse sentimento quando afirma que *no movimento é cobra comendo cobra... então é aquele confiar desconfiando...* As disputas e tensões se materializam nas

críticas à qualidade musical e performance entre os diferentes grupos; na disputa de quem promove as melhores festas, no controle de informações sobre o mercado musical, os possíveis espaços para shows ou mesmo alguma novidade musical. São comuns também as críticas em relação às condutas, quando exigem uns dos outros um comportamento exemplar contra os "vícios", como as bebidas ou as drogas, numa postura moral que será comentada em seguida. Mas as disputas não se traduzem em conflitos físicos ou qualquer outra forma de violência, o que, aliás, é objeto de crítica de todos eles. É interessante assinalar que, mesmo os motivos sendo diversos, a competição parece ser uma característica mais geral do movimento hip hop, detectada tanto em São Paulo⁶⁵ quanto nos EUA. Para TOOP (1992), a competição é o coração do hip hop: não só serve para eliminar a violência e drogas, mas encoraja uma postura baseada na utilização criativa de recursos limitados.

Além das relações, a identidade coletiva se materializa também em um conjunto de elementos simbólicos expressos no visual e nos rituais existentes entre eles. A roupa e a imagem corporal assumem uma importância para esses rappers, ainda que muitos deles neguem a existência de um padrão comum que os identifique. E com uma certa razão, pois, o que antes era um visual distintivo dos rappers, agora está cada vez mais difundido entre os jovens da periferia. De qualquer forma, existe uma certa unidade entre eles: as calças larguíssimas caindo pela cintura; as camisetas de malha com a estampa de grupos americanos ou brasileiros, quando não de grupos de basquete americanos; a preferência pelas cores escuras; os tênis com a "língua" para fora, complementados com bonés ou toucas e correntes presas na calça.

Nesse padrão podemos constatar a existência de dois modelos estéticos que expressam valores diferenciados. Um deles reforça um certo despojamento e uma afirmação de uma aparência "marginal", marcando um distanciamento da proposta do uso do estilo como está dada pela cultura de consumo. Assemelhar-se com a marginalidade é uma forma de lidar com os preconceitos de que são alvos como jovens, negros e pobres, afirmado positivamente, pela negação, o lugar social do qual provêm. Como conta Rubens, *quando cê anda na rua, seocê*

⁶⁵ Os estudos sobre o rap paulista também mostram a existência de conflitos e disputas entre os diferentes grupos. Ver SPOSITO(1993) e SILVA (1998).

tá de touca, por exemplo, tem bacana que te vê de longe, ele troca de calçada e vai para o outro lado (risos)... Geralmente são endossadas por aqueles, como Paulo, que assumem uma postura e um discurso mais radicais dentro do hip hop. Essa realidade relativiza as análises⁶⁶ que vinculam as vestimentas às tentativas de apagar os traços da condição social desses jovens.

Mas existem aqueles que aderem ao incessante movimento da moda, consumindo as marcas em evidência a cada momento, alimentando a pequena rede de lojas especializadas no estilo hip hop em Belo Horizonte. Apesar da pequena capacidade de consumo, eles fazem um esforço para adquirir algumas peças do vestuário, com as quais se apresentam nas festas e nos shows.⁶⁷ Vários deles afirmam, como João, que no movimento hip hop as pessoas julgavam muito pela roupa que se vestia, e que uma coisa era o "João de roupa comum", outra coisa era ele vestido de rapper. Nesses momentos, ele dizia, incorporava o personagem rapper (*Eu incorporo o MX*),⁶⁸ indicando que o visual é parte do ritual do espetáculo. Mesmo se assumem uma postura crítica em relação à sociedade baseada no consumo, eles não deixam de aceitar as regras socialmente impostas em que a aparência é parte de um modelo de cidadania (ABRAMO, 1994).

Além do visual, é possível perceber alguns mecanismos simbólicos por meio dos quais se distinguem. Um deles é a renomeação. Quase todos eles possuem um apelido que se refere a algum cantor de rapper famoso ou a algum

aspecto relacionado à negritude.⁶⁹ Essa prática é comum aos rappers, tanto brasileiros quanto americanos, sendo identificada como um traço da cultura africana. Para ROSE (1997:205), *assim como em muitas formas culturais africanas e da diáspora africana, a prolífica autonomeação do hip hop é uma forma de reinvenção e autodefinição*. Seus nomes e suas identidades no hip hop

⁶⁶ ZALUAR (1985), MELLO e SOUZA, comentada por ABRAMO (1994).

⁶⁷ No período da pesquisa, a marca preferida era a "Fubu"; por causa do preço elevado, os jovens optavam por comprar as imitações existentes. Uma calça custava, em média, R\$ 60,00; a camiseta R\$ 20,00; a jaqueta R\$ 50,00 e o boné R\$ 17,00. Era necessário despesar R\$ 147,00 para endossar minimamente o visual rap, o que significa um investimento considerável.

⁶⁸ É o seu cognome. Para resguardar a sua identidade, não colocamos o verdadeiro.

⁶⁹ Optamos por não colocar os cognomes dos jovens pesquisados. Para se ter uma idéia dos nomes existentes no meio hip hop em Belo Horizonte, tem um jovem que se autodenomina "Easy", um outro de "Doktor", referindo-se aos rappers americanos. Um outro é "Macula", referindo-se ao nome dado aos filhos bastardos dos senhores de escravos, enquanto um outro se autodenomina "Renegado".

falam pelo seu papel, pela sua posição diante da etnia ou pela sua sede de sucesso. Podemos perceber nessa renomeação uma espécie de rito de entrada no movimento hip hop, que, mesmo não sendo institucionalizado, diz respeito a uma identidade que o jovem passa a ter naquele meio.

Percebe-se que dar-se um nome pode significar inventar uma identidade, construindo uma individualidade no interior de uma coletividade. Relegam assim o "nome civil" a um papel diverso, proclamando a própria independência diante de um estado civil utilitário imposto de fora. Ao mesmo tempo, podemos ver nessa prática uma tentativa de, por meio de pseudônimo, saírem do anonimato característico da sociedade de massas (Torti, 1994). Além da renomeação, os nomes escolhidos para os grupos são muito significativos. Nomes como *Attitude*, *Calibre XII*, *Conceito Negro*, *Expressão Ativa*, *Face Oculta*, *Renegados*⁷⁰ expressam um manifesto, síntese da proposta do hip hop, assumindo por intermédio deles sua condição de negros, marginalizados, e uma postura ativa de denúncia.

O visual, os hábitos, os gestos, a linguagem são elementos que vão construindo o estilo de vida rap como uma identidade coletiva, numa dinâmica de apropriação de signos a que têm acesso através da TV, de revistas, de notícias sobre o estilo tanto no Brasil, em especial em São Paulo, quanto nos EUA. Nesse processo estabelecem uma demarcação com o mundo adulto, mas também com outros jovens da mesma origem social, criando uma identidade juvenil própria. É essa identidade que possibilita um sentimento de pertencimento a um grupo local, nacional e também internacional. Fazem parte, assim, de um movimento globalizado, mas sempre resignificado a partir da realidade local. Há os códigos que são próprios do grupo local, numa criatividade inerente aos grupos até mesmo nos pequenos gestos, como, por exemplo, na forma de se cumprimentarem.⁷¹

Concluindo, podemos dizer que o *Máscara Negra*, o *Raiz Negra* e o *Processo Hip Hop* se inserem em uma rede de relações mais ampla, uma

⁷⁰ A lista de nomes dos grupos entrevistados na pesquisa telefônica se encontra anexa, junto com os nomes de grupos de outros estilos. É muito interessante a relação entre o nome e o estilo, o que daria uma rica análise que não cabe nos limites deste trabalho.

coletividade cuja composição é mutável, a adesão é local, com ausência de organização formal e de estrutura cotidiana. O cimento que os une é a predisposição coletiva de estarem juntos, e nesses momentos produzem músicas, cantam, brincam, se divertem, ou seja, são jovens. Mas também compartilham códigos e signos que possibilitam que construam um "nós" distintivo não só do mundo adulto, mas também de outros jovens. Em um contexto social que os reduz a "jovens proibidos de ser", o estilo de vida rap pode ser visto como uma denúncia e uma reivindicação do direito à juventude, de viverem plenamente essa fase da vida, ao mesmo tempo que é uma resposta, na forma como ressignificam a própria identidade juvenil pelo estilo.

1.4.4 O rap e a identidade como pobres e negros

O estilo de vida rap se oferece aos jovens da periferia não só como espaço de ressignificação de uma identidade juvenil, mas também como espaço de ressignificação como pobres e negros, elaborando valores e sentidos através dos quais, na afirmação de diferenças e localismos, buscam construir identidades positivas.

Como vimos, o movimento hip hop em Belo Horizonte é composto em sua maioria por jovens oriundos das camadas populares, habitantes nas periferias e favelas da cidade, além de compartilharem uma certa uniformidade étnica, sendo formado também, em sua maioria, por negros. Essa realidade faz com que, na construção do estilo de vida rap, haja uma articulação entre seus elementos simbólicos com aqueles próprios a uma cultura popular e, mais especificamente, a uma cultura negra. Há uma articulação entre o estilo de vida rap e a origem social desses jovens. Assim, o estilo de vida rap se desenvolve no seio de grandes redes culturais, definidas por identidades étnicas e de classe que estabelecem normas de conduta e valores que, de alguma forma, vão refletir na forma como elaboram e vivenciam o estilo.

⁷¹ Entre os rappers em Belo Horizonte, há uma regra implícita na qual qualquer um que chegue em uma roda tem de cumprimentar a todos. E o fazem com uma forma própria, numa série de movimentos com as mãos até terminar num aperto com as duas mãos espalmadas.

Existem duas categorias muito utilizadas por eles que expressam a compreensão que possuem da sua situação e do lugar social que ocupam: uma é relacional, o "playboy"; a outra espacial, a "periferia".

Entre os rappers, chamar alguém de "playboy" ou "boy" é uma crítica e uma ofensa. É uma categoria⁷² construída no duplo registro da posição social e da etnia, aplicada geralmente aos jovens de classe média e brancos. O seu significado não é rígido. O "playboy" pode ser aquele visto como "rico", e aí egoísta e mesquinho, um "filhinho de papai", que valoriza apenas a aparência, que não dá valor às coisas que possui. Mas também é um *estado da mente*, sendo aquele "folgado", ou seja, orgulhoso, que não respeita as regras de convivência, que quer ser melhor do que os outros. Paulo diz: *Eu não tenho ódio de boy, eu tenho ódio da forma de raciocínio deles, da discriminação, de querer se classificar como os bons, só para aparecer...*

Com a categoria "playboy", demarcam posições. Torna-se uma referência identitária: "nós", pobres, e "eles" playboys; nós, com os valores positivos, e eles, com os negativos. É a expressão, no nível da cultura juvenil, da oposição entre "ricos" x "pobres", a referência principal na percepção das camadas populares a respeito da sociedade e da desigualdade social (CALDEIRA, 1984).

É possível observar que existem preconceitos de ambos os lados. No meio hip hop, o branco tem dificuldade de se inserir, como conta João:

No movimento ainda pesa a diferença, todo branco sabe disso. Parece que é assim um preconceito trocado, né, parece que o cara branco dentro do movimento ele tem que se articular melhor, tem que provar que ele é do povo, como se diz...

A DJ Dani, a única jovem branca que atuava nas festas de hip hop, confirma isso, lembrando que teve maior dificuldade de se afirmar no meio por ser branca do que por ser mulher. Os atritos existem mesmo entre aqueles que compartilham o mesmo gosto pelo rap, como vimos nas críticas que os rappers dirigem aos freqüentadores das festas do Estrela. Da mesma forma que os

⁷² Essa categoria, mesmo já sendo utilizada por eles, popularizou-se a partir das músicas do "Os Racionais". Em uma das suas letras, *Fim de Semana no Parque*, são descritos o lazer dos "playboys" e o lazer dos pobres da periferia, demarcando claramente as diferenças de modos de vida.

rappers dizem ser taxados de otários ou ignorantes, também estes consideram o "playboy" desinformado sobre a realidade:

Eu acho que pro playboy falta muito informação. É onde que o rapper devia catar o playboy, passar informação pra ele, entendeu? Eu que sou da favela, da periferia, tenho uma idéia porque eu vivi aquilo, mas quem não viveu é difícil de entender...
(João)

Por seu lado, os "playboys" consideram os rappers como favelados, marginais. Essa oposição expressa também o fosso social que separa os jovens de diferentes setores sociais, que é reforçado pela falta de espaços e situações de convivência entre os diferentes grupos sociais em Belo Horizonte.

A situação ainda se agrava quando eles são negros. Todos têm histórias para contar de situações constrangedoras que vivenciaram nas ruas, nas lojas e em outros espaços públicos. Como quando alguém muda de lado do passeio ao se aproximarem; como as mulheres se agarram às suas bolsas quando cruzam por eles; quando entram em lojas e são objeto de atenção redobrada, além de perceberem olhares de medo ou de rejeição. Esse conjunto de experiências discriminatórias que muitos vivenciam desde pequenos se alia a um imaginário social que enfatiza a inferioridade do negro, o que vai interferindo na construção da subjetividade desses jovens, gerando um sentimento de menos-valia.

Nesse contexto, o estilo de vida rap, principalmente as suas letras, possibilita uma releitura da realidade, buscando resgatar a identidade negra, transformando os estigmas em referências positivas. Como conta Nilson,

com o rap eu fico querendo dar uma idéia boa pra pessoa. É o cara, tipo assim, escutar a música, quando eu falo: 'Meu filho vai crescer e vai ser negro tanto quanto qualquer mestiço, eu me orgulho disso', e o cara saber que a mãe dele é negra e o pai é branco, e ele saber que ele é negro e gostar disso...

O rap possibilita a construção de um outro discurso, segundo a perspectiva de quem sofre a discriminação e por isso possui a real dimensão do que representa ser negro. João diz:

Eu sou negro, e o que eu tenho aqui na pele são quinhentos anos, bicho. Branquelo nenhum vai entender o quê que é isso não. Nem que eu tento botar na cabeça dele de qualquer jeito mas não adianta, ele nunca vai entender o quê que é ser negro.

Assim, o discurso não é para o branco, mas é dirigido para um igual, resgatando o orgulho da raça, uma forma de afirmação da identidade racial negada pela sociedade (GOMES, 1996). Ao denunciar as discriminações que sofrem como negros, o rap coloca em questão o mito da cordialidade e da democracia racial, contribuindo para desconstruir a ideologia do branqueamento.

Outro aspecto que está presente de alguma forma nas letras e nas conversas entre eles é o resgate dos heróis negros, principalmente os afro-brasileiros, como Zumbi. É uma forma de reconstruir uma história quase sempre transmitida sob a ótica do branco, buscando nas raízes a origem do orgulho da raça. É preciso salientar que entre os rappers da cidade não é muito disseminada a história dos ídolos americanos, como MalcomX ou Luther King. Sabem da sua existência principalmente pelas músicas, mas parece não ser uma fonte de identidade, ao contrário do que acontece em São Paulo. Ali, segundo Silva (1998), a poética rap utiliza muitos símbolos e ídolos afro-internacionalizados.

Mas a busca da afirmação da identidade negra não se reduz às letras. Como vimos, o próprio ritmo e o domínio do corpo são valorizados como expressões da negritude. Manifesta-se também no visual, quando utilizam cortes de cabelo afro, buscando por meio da estética afirmar a beleza negra. Por meio do rap, esses jovens passam a descobrir e valorizar a cultura afro-brasileira, tornando-se um elemento central para a reconstrução da negritude. Mas as referências étnicas não aparecem isoladas da condição social. Entre os rappers de Belo Horizonte, a identidade étnica caminha lado a lado com a posição socioeconômica e com o lugar em que vivem.

A outra categoria pela qual expressam a sua condição é a "periferia", que passa a englobar a sua condição de pobres e de negros. É manifesto que, para esses jovens, o lugar em que se vive não aparece apenas como espaço funcional de residência ou de socialização, mas principalmente como espaço de interações afetivas e simbólicas, carregado de sentidos. Viver na periferia de Belo Horizonte implica compartilhar de alguma forma os problemas relacionados à ausência de

equipamentos básicos de infra-estrutura, de serviços públicos, entre eles o transporte, além de poder contar com opções restritas de lazer.

Ao mesmo tempo, viver na periferia implica lidar com os estigmas presentes em um imaginário comum, que relaciona os bairros pobres com a violência, o tráfico de drogas, a criminalidade, as edificações em ruínas, o lugar de ócio e vadiagem, etc. Ou seja, vinculam a idéia da periferia à idéia de pobreza, como vimos acima, sempre numa perspectiva de desqualificação. A vivência dessas experiências faz-se acompanhar de um estoque simbólico, de um conjunto de informações e interpretações mais ou menos comuns, que se tornam referência na elaboração de uma visão de si mesmos e da cidade (Caldeira, 1984). Pertencer à periferia torna-se um elemento identitário entre os rappers, que passa a representar a experiência vivida da juventude como pobres, negros ou brancos, mas todos igualmente vivendo uma experiência de inclusão precária na sociedade. Como lembra SILVA (1998:132),

do ponto de vista antropológico pode-se afirmar que se trata de uma categoria nativa através da qual os jovens se auto-referenciam e estabelecem através de sinais diacríticos a diferença em relação aos 'outros'. O termo 'periferia' como referência geográfica é resignificado como 'periferia', categoria na qual os indivíduos se reconhecem.

Explica-se assim por que o termo "periferia" tornou-se central no discurso dos rappers. Nas letras, aparece como uma forma de explicitar a segregação em que vivem, como uma composição do *Processo Hip Hop*:

*Há muito tempo o favelado é discriminado
considerado bandido e marginalizado
O meu rap é feito pra quem tem consciência
Não sou um marginal, eu prego a não violência
Eu moro na favela e venho lhe dizer
Aqui a vida não é fácil, virou rotina sofrer...*

Aparece também como forma de reivindicar a condição de humanos, num contexto de desumanização a que são submetidos (*Vou dizer baseado em fatos reais, moramos na favela mas não somos animais...*). Mas também para denunciar a realidade da desigualdade social (*Ricos não se misturam com periféricos, eles oprimem, agridem, hã, aqui não é Terra do Tio Sam, um salário*

pago hoje, passa fome amanhã...). Mas a periferia também aparece como uma forma de identificar o seu universo, o dos seus amigos, o do seu público, uma reafirmação do lugar onde estão os amigos, onde vivem (*É um aviso: Etelvina Carneiro, Serra Verde, Parque São Pedro, Venda Nova é a nossa área e não temos galho, aonde a gente chega, a gente tem chegado...*). Essa mesma tendência foi constatada por HERSCHEMANN (2000:235), que comenta: *Áreas antes periféricas no espaço urbano são relocalizadas e, assim, de excluídos, os atores que vivem nesses lugares passam a ser sujeitos, protagonistas da cena urbana.*

Reflete também uma característica mais ampla da própria cultura juvenil, que tende a transformar os espaços físicos em espaços sociais, pela produção de estruturas particulares de significado. Podemos ver isso no sentido que atribuem à rua, às praças, que, muitas vezes, aparecem como palco para a expressão da cultura que elaboram, numa reinvenção do espaço. Podemos afirmar, com PAIS (1993:96), que *as culturas juvenis, para além de serem socialmente construídas, têm também uma configuração espacial.*

Dessa forma, o estilo de vida rap possibilita a esses jovens reelaborar a experiência social imediata em termos culturais, traduzida em forma de autoconsciência diante do processo de segregação espacial e dos preconceitos sociais e raciais que se acirram em Belo Horizonte, possibilitando a construção de uma identidade positiva como pobres e negros.

Mas os depoimentos deixam muito claro que morar na periferia significou, para grande parte dos jovens, viver em um espaço liminar, entre duas ordens sociais diversas – o da ordem instituída, das instituições – e o da criminalidade, cada qual com valores e regras próprios. Muitos deles conviveram com o mundo do crime, com a sedução das drogas, com as promessas de dinheiro fácil acenadas pelo tráfico. As experiências foram vividas ora em um espaço, ora em outro, ora em ambos ao mesmo tempo, em escolhas que podem ser fatais. Diz uma letra do grupo *Caçadores de Almas*:

*Porradadas da vida a verdadeira escola
Nas ruas de terra conquistei o meu diploma
Os professores, os malandros e os camaradas mais velhos
Aprendia de tudo desde o errado ao certo
Dois caminhos andam juntos mas não se misturam*

*Conhecia nas ruas criaturas noturnas
O bem e o mal andando de lado a lado
Os dois caminhos são lícitos
Escolha o mais viável...*

Vivendo em um contexto de fragilidade das redes sociais de apoio, numa fase da vida em que se encontram suscetíveis a experimentações e influências, o estilo de vida rap teve um sentido de referência moral, fornecendo parâmetros de comportamento e valores que contribuíram para que não escolhessem o mundo do crime. Vários deles afirmam que a adesão ao estilo e ao meio que este proporcionou os fez optar por outro tipo de vida, como conta o Célio:

Se hoje eu tô embassado, tô sem dinheiro, sem nada, eu podia muito bem subir aqui em cima e fazer uma correria pelo lado negativo, fazer um 'três em um' (roubar) ou então enfiar a cara na cachaça... E eu não faço porquê? Foi o rap que me segurou, me fez pensar assim, o Brasil não te faz pensar assim não, nem a família te ajuda a pensar assim... e se bestar o cara vai e faz mesmo... O lado do rap é forte e te puxa, entendeu? Acaba que cê fica meio seguro naquilo ali, e se não tiver aquilo ali, não tem nada...

Nessa mesma direção, João considera: *Pra mim o rap contribuiu em uma porrada de coisa, bicho. Sou sobrevivente até hoje, uai. Nunca matei ninguém, nunca roubei ninguém. No Brasil isso é foda, é difícil demais. Não me envolvi com esse trem de drogas, essas coisas assim. Não envolvi com vagabundagem, cê entendeu?* É muito expressivo um jovem de 22 anos considerar-se um "sobrevivente", mas as estatísticas da violência na cidade confirmam esse dado. Também para ele o estilo de vida rap funcionou como uma referência de valores que contribuiu para que não optasse pelo mundo do crime. É interessante observar que eles reiteram muito valores como a honestidade e o apreço pela vida, num discurso que contraria a imagem socialmente difundida do rap, ligada às drogas e à violência. Mas isso não significa que a adesão ao estilo em si seja garantia para que todos os jovens se afastem da marginalidade. Ele se mostra frágil diante de realidades como a de Rogério, do grupo *Processo Hip Hop*, que terminou optando pelo tráfico de drogas.

Essa referência moral também se manifesta nas exigências de coerência entre o discurso realizado no palco e os comportamentos assumidos no cotidiano.

Essa preocupação está muito presente entre os jovens pesquisados, sendo um dos sentidos atribuídos à noção de "atitude" reiterada por todos eles. Como resume bem Cristian, *ser rapper pra mim é uma responsabilidade muito grande, porque num adianta cê chegar ali e cantar uma música conscientizando as pessoas e depois ocê sair dali e fazer o que ocê tá falando que num deve fazer...* Na prática, exigem uns dos outros uma vida sem vícios ou desvios, com ênfase na condenação às drogas, às bebidas e ao roubo, exatamente os riscos mais presentes entre eles, jovens e pobres. Na avaliação que fazem dos grupos ou de rappers, é um parâmetro de uma adesão maior ou menor ao estilo, de um respeito maior ou menor que um determinado grupo ou indivíduo pode ter no meio. Para muitos deles é um critério moral forte. Rogério, por exemplo, conta que um dos motivos pelos quais deixou de cantar rap foi a sua entrada no "movimento", não vendo sentido em estar no palco falando sobre a paz, mas com uma arma na cintura e sendo um traficante de drogas.

Dessa forma, o estilo de vida rap, ao se oferecer como um espaço de ressignificação da experiência como pobres e negros, fornece códigos morais que se tornam uma referência para os comportamentos cotidianos. Apresenta-se, assim, como uma certa unidade entre a produção musical e o seu sentido e o que possibilita sua identidade como jovens, pobres, negros com uma determinada atitude diante da vida e de si mesmos.

Capítulo 2

O FUNK MINEIRO

O estilo funk apresenta uma trajetória muito semelhante à do rap, a ponto de constantemente ambos serem confundidos como expressões de um mesmo estilo. E não sem razão. Os dois possuem uma mesma origem musical (a música negra americana), chegaram ao Brasil na mesma época, desenvolvendo-se inicialmente nos mesmos espaços, por jovens de uma mesma origem social: pobres e negros, na sua maioria. Mas no processo da sua elaboração e reelaboração nos grandes centros urbanos brasileiros, assim como em Belo Horizonte, o rap e o funk foram assumindo características próprias.

A música e o seu processo de produção continuam apresentando semelhanças, fiéis à sua origem, tendo como base as batidas, a utilização de aparelhagem eletrônica e a prática da apropriação musical. Mas as semelhanças convivem com diferenças. As letras expressam outros sentidos, as formas de sociabilidade possuem especificidades, assim como os rituais que constituem o estilo. Por intermédio do funk, os jovens ressaltam a festa, a fruição do prazer, a alegria de estar juntos. Tendo como epicentro os bailes, o funk aparece como espaços e tempos de vivência da condição juvenil, constituindo-se como um estilo de vida fluido e com interferência limitada nas outras esferas da vida dos jovens. Já o rap, como vimos no capítulo anterior, se oferece como estilo de vida que interfere de forma mais decisiva na construção das identidades dos jovens que a ele aderem, atuando como referência de valores e comportamentos.

Podemos ver que cada um dos estilos possui significados próprios, por meio dos quais os jovens expressam uma postura diante de si mesmos e do mundo. Com o rap e o funk, os jovens explicitam que a juventude na periferia não é um todo homogêneo. Por intermédio deles, tornam visíveis dilemas diferenciados, mas que são complementares, possibilitando uma compreensão dos limites e das possibilidades com os quais se deparam no seu processo de construção como sujeitos sociais. Nesse sentido, os jovens rappers e funkeiros são como a ponta de um iceberg, que mostra as ambigüidades e contradições de uma sociedade desigual e injusta, questionando mitos consolidados, como a

noção de um Brasil cordial e harmônico ou da democracia racial. Colocam na cena pública as condições degradantes nas quais grande parte das novas gerações vem se formando, sem maiores esperanças de se humanizarem e se libertarem das carências em que vivem. Mas principalmente expressam o desejo de vivenciar a sua condição juvenil, o direito ao lazer e à alegria, numa sociedade que lhes nega o direito de serem jovens. Dessa forma, cada um dos estilos, de forma diferenciada, pode ser entendido como a recusa da excludência dessa nossa sociedade, um esforço para encontrar um sentido para uma vida condenada a não ter sentido.

Neste capítulo, discutiremos as especificidades do estilo funk: Qual a especificidade do estilo funk em Belo Horizonte? O que significa ser um funkeiro para os jovens pesquisados? Qual o sentido que essa expressão cultural assume nas suas vidas? Ao responder a essas questões, sempre tomando como referência as duplas e os grupos pesquisados, procuraremos dialogar com a análise já desenvolvida sobre o rap, de modo a ressaltarmos as semelhanças e as diferenças entre essas formas de expressão cultural da juventude do meio popular.

2.1 A CONSTRUÇÃO DO ESTILO FUNK EM BELO HORIZONTE

Recuperar a história do funk em Belo Horizonte não é uma tarefa fácil. Não conseguimos localizar nenhum registro, seja jornalístico seja acadêmico, que fornecesse informações sobre a existência e o desenvolvimento do estilo na cidade,⁷³ apesar de este mobilizar um bom número de jovens nos sons e danceterias na periferia, nos finais de semana. Diferentemente do hip hop, cujos participantes se sentem parte de um movimento e se preocupam em construir uma história do estilo, os funkeiros estão centrados no presente, não se vendo como parte de um movimento que tenha uma historicidade própria. Os jovens pesquisados demonstram pouco interesse e conhecimento sobre a forma como o estilo chegou à cidade e foi vivenciado pelas gerações anteriores.

⁷³ Na pesquisa realizada no jornal *Estado de Minas* não conseguimos localizar praticamente nenhuma reportagem que abordasse o funk em Belo Horizonte, a não ser em referências esparsas.

As informações de que dispomos são relatos de DJs mais velhos e de proprietários de danceterias, que fornecem uma visão a partir das próprias vivências, com dados muitas vezes contraditórios, com referências temporais pouco precisas. Mesmo com essa visão fragmentada, foi possível perceber a existência de três fases distintas na trajetória do funk em Belo Horizonte. Na primeira, presente ao longo da década de 80 e descrita no capítulo anterior, predominou o soul e o chamado *miami*, sempre americanos, para um público jovem que ainda não se diferenciava em estilos, como hip hop ou funk, identificados apenas pelo prazer da dança. Uma segunda fase inicia-se nos anos 90, caracterizada pela nacionalização do funk e do hip hop, com o surgimento gradativo dos primeiros grupos de rap e duplas funk, os MCs, gerando um afastamento gradativo entre os dois estilos. E uma terceira, iniciada nos meados da década de 90, com a afirmação do funk nacional e a proliferação dos MCs locais, quando então delineia-se, de fato, o funk como um estilo, com os jovens se identificando como funkeiros.

Mas não podemos afirmar que essas fases foram vividas da mesma forma pelo conjunto dos adeptos em Belo Horizonte, uma vez que havia diferenças de estilo e de freqüentadores nos diversos espaços existentes em cada época. Na danceteria Phoenix, por exemplo, sempre predominou a dança, não sendo comum a veiculação do funk nacional e, muito menos, os shows de MCs, prática comum no Vilarinho e no Chiodi. Dessa forma, decidimos organizar essa rápida contextualização histórica tomando como referência o Vilarinho, o principal espaço do funk na cidade, além de ser também o palco comum aos três grupos pesquisados.

A Quadra do Vilarinho foi construída em 1982, em Venda Nova, uma grande região-dormitório na periferia norte da cidade, formada por 42 bairros e vilas. É um complexo esportivo formado por quatro quadras de futebol de salão cobertas, vestiários, bar e algumas salas que funcionam como escritório. Na época da sua construção, o proprietário já tinha em mente fazer daquele espaço uma danceteria nas noites de final de semana, aproveitando a moda dos bailes que se alastrava pelas periferias da cidade. Com pouco tempo de funcionamento, o sucesso dos bailes fez deles o carro-chefe do local, gerando mais lucros do que as próprias quadras. Segundo seu proprietário, Francisco Filizola Lima, *estamos*

há 19 anos mexendo com bailes, e já passamos diversas fases. Hoje estamos na sexta geração de freqüentadores, considerando que o tempo que o jovem utiliza no espaço como este são geralmente três anos.

O Vilarinho surgiu na primeira fase do funk em Belo Horizonte. Como vimos no capítulo anterior, durante toda a década de 80 os bailes formavam o principal circuito de lazer entre os jovens da periferia, promovidos por danceterias e equipes que montavam os "sons" nos mais diferentes locais. Os gêneros musicais não sofreram muita alteração nesse período. Primeiro foi o soul, o chamado *Brown*, seguido pelo *charme*. Nos meados dessa década chegou o *miami*, que, mesmo com algumas variações, como a introdução de efeitos eletrônicos na voz, manteve os mesmos "batidões dançantes" que animavam os bailarinos. Era o chamado *balanço*. Nos bailes predominavam as músicas americanas, com pouca presença de som nacional, em que se destacava o soul de Tim Maia. As informações dão conta de que, durante todo esse período, a trilha musical dos bailes contemplava esses gêneros musicais, inspirada nos bailes do Rio e de São Paulo, a que os DJs tinham acesso por meio de discos, reproduzindo a trilha sonora utilizada pelas casas noturnas daquelas cidades.

O que agregava os jovens era a diversão que se materializava na dança. Dois estilos de dança dominaram o período, convivendo por um bom tempo. De um lado, o "pessoal do jazz", os jovens que se esmeravam nas coreografias coletivas chamadas de "passinhos"; de outro, os breakers, com sua dança acrobática. Os depoimentos apontam que os jovens investiam muito nos ensaios durante a semana para se destacarem nos bailes, uma forma de atrair a atenção das mulheres.

O pessoal ia pra dançar mas também pra arrumar mulher. Quando ele dançava e destacava, ele ganhava mulher, essa era a intenção de todo mundo: ir bem vestido, dançar bem, chamar a atenção das mulheres e arrumar uma namorada quando terminava o baile...

(Jéferson, DJ, 29 anos)

Eram comuns os concursos de dança nas diversas casas de baile. No Vilarinho estes ocorriam três a quatro vezes por ano, sendo muito concorridos, com apresentação de vários grupos. Segundo Francisco, os eventos eram esperados com ansiedade pelos jovens, que se esmeravam no visual, com muitos

grupos investindo em uniformes, o que pode nos dar uma idéia da importância que tais promoções assumiam na época. Havia grupos que percorriam o circuito dos bailes participando de todos os concursos que apareciam.

Nesse período já existia a prática de os jovens de um mesmo bairro ou região se deslocarem juntos para os bailes, mas de forma espontânea, sem nenhum sentido de organização ou caráter belicoso. Todos reforçam que não havia ainda nenhum clima de violência entre os jovens. Já ocorriam brigas ocasionais nos bailes, mas eram fatos isolados, que não tinham nenhuma relação com a identidade territorial (*Nada que influenciava o baile da semana que vem*).

Podemos ver que desde essa primeira fase do funk já se fazia sentir a influência do funk carioca nos bailes mineiros, embora menor que aquela que iremos observar nas fases subseqüentes.⁷⁴ A influência maior era na trilha musical, com os DJs locais pautando-se pelos gêneros que faziam sucesso no Rio, e que, a partir do final da década de 80, se faz sentir de forma mais visível. É quando podemos identificar uma segunda fase do funk.

Nesse período começa a ocorrer um processo de nacionalização do funk. Alguns autores atribuem ao DJ Malboro a iniciativa nessa direção, ao gravar o primeiro disco de funk nacional – o *Funk Brasil I* – em 1989, que, com a grande vendagem, se desdobra em várias edições. No Rio, o funk passou a ocupar um lugar na indústria do lazer, favorecendo uma ampliação dos espaços nas rádios comerciais e nos programas de televisão, com o aumento da vendagem de discos, além da edição de revistas especializadas. Outra novidade foi o progressivo envolvimento de jovens de classe média com os bailes funk, fazendo deste um elemento de integração entre o morro e o asfalto. Como afirma CECHETTO (1997: 52), *no início da década de 90 deu-se um movimento de rearrumação de papéis, com o desenvolvimento rápido da comercialização e a expansão da base social do funk como indústria cultural*.

Nesse processo, diversificaram-se os atores, e a cena funk se concretizou a partir da ação de empresários, donos de equipe, DJs, MCs e o público que freqüentava os bailes, as chamadas "galeras". Surgiram as duplas de funk, ou os MCs, tanto nos discos quanto nos shows em bailes, passando a ocupar um lugar importante nesse cenário cultural, abrindo, assim, possibilidades para que os

jovens das periferias pudessem fazer sucesso nos bailes e na televisão, fazendo do funk um espaço de elaborações de projetos de futuro, através do sonho com a carreira musical.

Como o funk carioca é o modelo no qual os jovens mineiros se miram para elaborar o estilo na cidade, torna-se necessária uma rápida descrição de como ele se caracterizava na década de 90, com ênfase nas galeras e nos tipos de bailes.⁷⁵

No Rio, as galeras, fenômeno já presente na década de 80, são um agrupamento de jovens, estruturado fundamentalmente sobre atividades ligadas ao lazer, tendo como referência uma territorialidade, apesar de não haver uma delimitação clara dos seus contornos, podendo pertencer a vários bairros vizinhos, por exemplo. Possuem uma certa organização, com a presença de lideranças internas, mas ninguém ostenta a condição absoluta de chefe. O que as caracteriza de fato é serem um agrupamento de jovens voltados para o prazer, o divertimento, a fruição de sensações, tanto as proporcionadas pela dança quanto as derivadas das brigas entre grupos. Nesse sentido, as análises existentes frisam que, apesar de algumas similaridades, não é possível identificar o fenômeno das galeras com as gangues americanas. Seriam mais uma forma híbrida, com a mistura de referências e símbolos difundidos pelo modelo americano, mas que são incorporados de forma variada e dinâmica, montadas por meio de intercruzamentos culturais (CECHETTO, 1997; HERSCHEMANN, 2000). Geralmente é com as galeras que os jovens cariocas freqüentam os bailes.

Os bailes podiam ser divididos em três categorias: o "baile de clube" (também conhecido como "baile com corredor"), o "baile normal" e o "baile de comunidade". As diferenças entre eles está na articulação do binômio espaço e tempo de confronto entre as galeras.

Baile de clube: segundo Cechetto (1997), a briga é organizada, sendo o espaço do baile dividido em territórios para que as galeras se confrontem abertamente. As galeras se dividem entre o lado A e o lado B; os jovens formam uma figuração mais ou menos ordenada em torno de uma linha imaginária, que serve para separar os amigos e os inimigos, e na qual ficam os seguranças que

⁷⁴ Para maiores detalhes sobre a realidade do funk carioca na década de 80, ver VIANNA (1987).

controlam a excitação excessiva e proíbem o uso de instrumentos cortantes. Nesses bailes, os funkeiros dançam ao mesmo tempo que lutam, em um divertimento nervoso. Outra peculiaridade desses bailes são as montagens. Elas são as bases para os "gritos de galera",⁷⁶ por meio dos quais cada grupo afirma sua origem territorial e sua força no baile. Como veremos posteriormente, as brigas adquirem um sentido simbólico, fazendo do baile um jogo, cuja ética de comportamentos é o da disputa violenta.

Baile normal: o tempo das brigas é controlado e limitado severamente pelos organizadores. Durante o evento, os seguranças reprimem duramente qualquer esboço de briga, mas, quando o baile chega ao final, os seguranças se afastam e ocorre o que se chama de "quinze minutos de alegria", o momento em que tudo é permitido, com as brigas ocorrendo ao som de montagens e pancadões mais agitados fornecendo o ritmo dos embates.

Nesses dois tipos de baile, as descrições nos mostram que as galeras se retiram relativamente tranqüilas, como se fossem equipes cujos atletas estivessem cansados depois de uma intensa disputa. Comentando essas brigas, HERSCHEMANN (2000:180) relata que dá a sensação de que o ritual de embate era uma importante válvula de escape para os jovens. Pode-se dizer que se trata de uma espécie de um jogo perigoso, tal como uma modalidade de esporte radical dos segmentos mais privilegiados da população, onde tudo é muito arriscado, mas extremamente excitante.

Baile de comunidade: ocorrem em espaços da própria favela ou de bairros de periferia, cuja tônica é a "paquera" e o bom humor escrachado. É um baile de "união", sem confrontos. Alguns autores, como CECHETTO (1997), comentam que, paradoxalmente, a segurança nesses bailes é garantida pelos grupos armados do tráfico que ocupam as comunidades pobres. Nesses, como nos outros, a freqüência média de jovens é muita alta, podendo chegar a 5 mil jovens, dependendo do local onde são realizados.

⁷⁵ Para maiores detalhes sobre o funk carioca ver CECHETTO, 1997; HERSCHEMANN, 1997; 2000; VIANNA, 1987; 1997, dentre outros.

⁷⁶ O "grito de galera" é uma colagem de sons e ruídos, acompanhado por um refrão que identifica e exalta a turma de um determinado bairro ou região. É uma das formas de "montagem", apropriação de uma série de trechos de músicas, quase sempre *miami*, acompanhada de um refrão qualquer que, geralmente, é cantada em coro pelos jovens nos bailes.

Uma outra característica dos bailes funk cariocas são os concursos. Foram introduzidos pelos organizadores dos bailes como uma forma de dinamizá-los, favorecendo a criação de padrões hierárquicos entre os jovens e os organizadores, uma forma possível de controlar a violência pelas regras na competição. Os concursos são uma espécie de gincana, incluindo competições de várias naturezas: o melhor DJ, a rainha do baile, o melhor grito, *striptease*, dentre outros. As regras são previamente definidas pelos organizadores dos bailes junto aos representantes das galeras com relação à programação e à premiação, estabelecendo uma mediação com estas. Dessa forma, esse modelo *"inaugura um novo padrão de sociabilidade entre freqüentadores e equipes, expressos nas regras dos concursos, na estética competitiva e na manipulação de bens simbólicos, numa tentativa de imprimir um padrão de domesticação ou civilizatório ao funk carioca..."* (CECHETTO, 1997:63).

Os anos 90 foram marcados também por um processo de criminalização do estilo, principalmente depois dos episódios dos arrastões nas praias cariocas em 1992, que trouxeram reflexos para o funk em Belo Horizonte. Naquela época, as imagens televisivas dos arrastões geraram uma repercussão escandalosa, mobilizando desde os setores policiais até líderes políticos, empresários e administradores públicos. A partir daí o funk deixou de ser visto como uma diversão e passou a ser vinculado à violência, que se transformou em uma marca dos bailes, além de estabelecer uma provável ligação com as quadrilhas de narcotráfico. Nesse processo, veio ocorrendo uma estigmatização da imagem dos funkeiros, sempre associada à criminalidade, às drogas e à violência, gerando um refluxo dos bailes, com o fechamento de vários deles pela polícia. Desde então o funk passou a fazer parte, várias vezes, das páginas policiais, cristalizando a sua imagem como uma prática marginal. A mídia acabou produzindo uma imagem monolítica dos funkeiros, como já fazia no geral com a periferia, como se todos eles, de alguma forma, estivessem ligados à criminalidade. Comentando esse processo de "demonização" do funk, HERSCHEMANN (2000:50) levanta um importante questionamento:

Quando parte da sociedade e os órgãos de segurança pública clamam pela interdição dos bailes funk, ou quando se estigmatiza

o funkeiro nos meios de comunicação de massa, o que se combate realmente: o funk ou o segmento social que o toma como importante forma de expressão social?

Em Belo Horizonte, a cena funk não traduziu de forma imediata o contexto carioca. As mudanças se deram de forma gradativa até 1995, quando então assumiu uma semelhança muito grande com o que ocorria no Rio de Janeiro, tanto na formação de galeras quanto no surgimento das brigas, mas também com uma assimilação do visual funk carioca. Isso nos mostra que os processos de difusão cultural dos estilos juvenis não são imediatos nem ocorrem sem as devidas reelaborações a partir dos contextos sociais concretos nos quais os jovens se situam.

Na sua segunda fase, o funk em Belo Horizonte continuou influenciado pelo que ocorria no Rio. O disco *Funk Brasil I* obteve muito sucesso entre os funkeiros mineiros, estimulando a formação de alguns grupos locais, que foram surgindo aos poucos. Segundo alguns depoimentos, os primeiros a exercer o papel de MCs foram alguns DJs, como o Joseph, que, tocando no baile, parava alguns momentos para cantar suas próprias músicas. Mais tarde ele criou um grupo, o *União Rap Funk*; este, o *Protocolos do Subúrbio* e o *Tupizão Rap Funk* foram os mais conhecidos no início dos anos 90. Esses grupos quase sempre aliavam a dança ao canto, fazendo apresentações com músicas e coreografias próprias. As músicas seguiam o estilo carioca, com ênfase em temas jocosos e descompromissados. Foi exatamente nesse momento que o funk e o rap começaram a distanciar-se.

Com a divulgação dos discos *Funk Brasil II* e *III*, houve um certo impulso na formação de mais grupos de funk locais, principalmente por causa da participação do *União Rap Funk* e *Protocolos de Subúrbio* nessas coletâneas. Em seguida, houve o lançamento do disco *Fábrica de Ritmos*, uma coletânea só de grupos mineiros, que também causou um certo impacto, mas não com a mesma receptividade que havia no Rio de Janeiro. O maior espaço para os MCs mineiros eram as barraquinhas, festas de rua promovidas por Associações Comunitárias ou pela Igreja Católica, muito comuns nesse período, nas quais os artistas locais podiam se apresentar. Outro espaço eram os bailes menores realizados nos bairros, sendo comum algumas duplas conseguirem espaços com os DJs para

mostrar suas músicas, em apresentações informais. Mais raramente, os grupos conhecidos conseguiam algum espaço de apresentação nas casas maiores, como o Vilarinho e o Chiodi, principalmente na abertura de shows de grupos cariocas que começaram a ser promovidos na cidade. Mas a proliferação dos MCs, assim como a prática cotidiana de shows nos bailes, só aconteceu mesmo, de fato, a partir de 1995.

Os bailes, apesar de concorridos, não atraíam a massa de jovens como ocorria no Rio de Janeiro. Também não existiam ainda as galeras, com identidades territoriais definidas, nem as brigas ocasionais tinham algum caráter de disputa, sendo muito reprimidas pelos organizadores. Nos bailes, a trilha musical passou a incorporar o funk nacional, além do rock. No início dos anos 90, a seqüência de músicas era mais ou menos constante: iniciava com o "clube" e os *miami* mais leves para atender à turma do jazz, entremeados com o funk nacional; em seguida, passava a tocar a chamada "sessão peso", composta por um *miami* e coletâneas de rap americano, com ritmos mais "pesados". O fim dos bailes geralmente se dava ao som do chamado "new wave", com rocks internacionais, como B52, The Cure, e também rock nacional. Nesses momentos ocorria o que era chamado de "meia hora de alegria", uma versão local do costume do Rio.

O pessoal pulava de qualquer jeito, deixava o passinho de fora. Era como se fosse um carnaval, o mulão de hoje. Mas não dava briga, parecia que o pessoal do jazz, que dançava certinho o tempo todo, nessa hora queria se soltar, era uma zoação...
(Jéferson, DJ do Vilarinho)

Nessa época o som e o DJ eram a grande sensação dos bailes. Um evento muito esperado por todos era a "Sonzeira", que reunia uma vez por ano, sempre no dia 30 de abril, as maiores equipes de som da cidade com a sua aparelhagem, como a Dupsom, a Disco Show, a Stop Listen, dentre outras, formando uma verdadeira parede de caixas de som. Nesse baile tocavam os DJs representando cada equipe, numa disputa acirrada para mostrar quem animava mais o público presente. Certa vez, chegou a reunir 7 mil jovens. A última "Sonzeira" foi em 1994.

Nos bailes, o visual mais comum nessa época era de jovens vestindo calças jeans *semibag*, não tão largas como atualmente, moletom, bonés e

camisetas de times de basquete americanos. Chamava a atenção os tênis de cano longo, com língua de fora e cadarço trocado. Mas não havia ainda uma identificação desse visual com o funk. Os depoimentos evidenciam que, até meados da década, não havia um sentimento comum entre os jovens de estarem participando de um estilo, tanto que estes não se identificavam como funkeiros; eram, antes de mais nada, adeptos do ritmo e dos bailes, sem um imaginário comum que os agregasse.

Na terceira fase do funk, iniciada mais ou menos a partir de 1995, o estilo se afirmou de fato na cidade. Em âmbito nacional, o funk carioca fazia um esforço de se contrapor à campanha de criminalização a que estava sujeito, estimulando os MCs a cantar temas sociais e criticar a violência. Foi nesse contexto que estourou o disco *Rap Brasil*, os sucessos como o *Rap da Felicidade* ou o *Rap do Silva*, numa fase que ficou conhecida como o "funk consciente". É interessante perceber que ocorria um processo de estigmatização ao mesmo tempo que uma certa "glamourização" do funk, que ampliava seus espaços nos meios de comunicação de massa, presença constante em programas como o da Xuxa e o do Gugu Liberato.

Esse contexto de maior visibilidade estimulou a expansão do funk em Belo Horizonte, aumentando a freqüência dos jovens aos diversos bailes que se realizavam na cidade. Um marco desse período, segundo os depoimentos, foi o programa Extra Beat na Rádio Extra, do DJ Vitor, um líder de audiência pelo menos até 1997, que trouxe algumas inovações do Rio de Janeiro, sendo imitado, posteriormente, por outros DJs. Ele fundou uma pequena produtora musical, a Funk Music, que produzia os MCs locais, e os divulgava no seu programa. Criou também uma equipe de som, composta por MCs, fazendo shows nos bailes que promovia. Essas práticas estimularam os jovens a formar suas duplas, afirmando a sua presença na cena funk local. Vários depoimentos confirmam que ele passou a ter uma grande projeção no meio, os seus bailes sendo os mais concorridos, além de tornar conhecidos os MCs que tocavam em seu programa. Casas como o Vilarinho, que até então não estimulavam a prática de shows, passaram a fazê-lo.

Em uma certa época nós não dávamos muita força aos MCs, porque a gente achava que o show cortava a animação dos bailes, era uma coisa monótona, a maioria deles sem harmonia. Depois

de Vítor a coisa pegou e aí nós entramos no negócio e chegamos à conclusão que a gente errou na nossa avaliação... (Francisco, proprietário do Vilarinho)

A maior visibilidade do funk carioca na mídia, aliada à ampliação dos espaços de apresentações, gerou um impulso na difusão das duplas, aparecendo dezenas delas em Belo Horizonte. Esse processo foi facilitado, da mesma forma que para o rap, pela popularização da aparelhagem eletrônica, levando vários DJs a montar pequenos estúdios, barateando os custos da produção musical.

Os depoimentos são unâimes: o auge do funk na cidade, com a ampliação dos espaços de bailes, tanto em clubes como em quadras e escolas espalhados pela periferia, aconteceu nesse período. Em consequência, houve uma efervescência de duplas de MCs, que passaram a ter maiores espaços de apresentações. Começaram a acontecer os concursos de MCs, numa versão mais simples dos festivais que ocorriam no Rio. Consistiam em apresentações dos jovens diante de jurados, que escolhiam um deles e lhe dava prêmios simbólicos. Em 1996, o Vilarinho implementou o projeto "Novos Talentos", com apresentação de duas novas duplas a cada baile. Desse período em diante, todos os sábados havia shows de grupos locais. O baile vinha na sua seqüência e, por volta da meia-noite, parava por uma hora para os grupos se apresentarem. Geralmente cada grupo cantava ou dançava duas músicas. Aumentou também o número de shows de MCs conhecidos do Rio de Janeiro, como Claudinho e Bochecha, Márcio e Goró, MC Cacau, dentre outros.

Outro espaço de divulgação do funk foram as rádios comunitárias que, haviam se difundido pelos bairros da cidade. Na região de Venda Nova, havia quatro mais conhecidas, todas com programas específicos de funk, comandados por DJs que, a exemplo de Vítor, formaram a sua equipe de MCs e a levavam aos bailes que promoviam.

Outra inovação atribuída ao DJ Vítor foram os "bondes", que também iriam ser seguidos por outras equipes. Numa reelaboração do que já ocorria no Rio,⁷⁷ ele estimulava os MCs da sua equipe a vender ingressos antecipados nos bairros

⁷⁷ No Rio, o "bonde" tinha um sentido mais amplo, significando a reunião de galeras amigas nos bailes, mesmo que de regiões diferentes, que se unem para as brigas ali existentes. Para maiores detalhes ver Cechetto (1997) e Herschmann (2000).

de origem, incluindo o transporte para o baile. O “bonde” passou a ser a turma que ia aos bailes nesses ônibus, ali divertindo-se juntos. Essa fórmula funcionou por algum tempo, sendo positiva para os dois lados: para o dono da equipe, era uma forma de garantir público em suas festas; para os MCs, significava um “moral” contar com o aplauso dos conhecidos do bairro. Nas equipes de MCs, passou a ser um critério de popularidade o número de ônibus que cada um conseguia levar para a sua apresentação. A existência dos “bondes” contribuiu para a consolidação das galeras, iniciando-se em Belo Horizonte o mesmo fenômeno que vinha ocorrendo no Rio há mais tempo.

A partir de 1995, as turmas dos vários bairros que se juntavam para ir ao baile começaram a se autodenominarem “de galeras”, a exemplo do Rio. Tal como lá, era uma organização fluida e informal dos jovens de um bairro, vila ou região, que tinham em comum o fato de “curtirem” o funk, freqüentando os bailes juntos, além de se encontrarem em outras atividades de lazer no bairro. Foram criando uma identidade coletiva, com nome próprio, cujos contornos eram dados principalmente pelo território. Algumas apresentavam uma certa hierarquia interna, com lideranças respeitadas, mas a maioria seguia as orientações do MC, que era o representante visível da galera.

Você chamava Sadã e Bagalo pra cantar no Vilarinho,ocê tinha certeza que ia descer três ônibus do Lagoa e do Morro Alto. Se você chamava Nana e Marquinhos, aí ia o pessoal da GM, do Mantiqueira. Tinha um baile, o pessoal já procurava saber: ‘Na semana tal a gente vai descer lá pro Veneza que fulano vai cantar lá.’ Eles sentiam uma obrigação de acompanhar o seu MC...
(Rogério, DJ, 23 anos)

Outras ficaram famosas: a JT do bairro Morro Alto; a DAC do bairro Tupi; a GM do bairro Mantiqueira (todas da região Venda Nova e norte da cidade), e o Comando Noroeste, do bairro Glória. Ao contrário do Rio, onde há insinuações da ligação de algumas galeras com as organizações do tráfico de drogas, em Belo Horizonte não temos nenhuma informação que possa vincular as galeras ao mundo do crime.

Com o surgimento das "montagens", cada galera passou a ter o seu "grito de galera", que iam bradando desde a formação do "bonde". Estavam criadas as condições propícias para o surgimento das brigas de galera nos bailes. Os depoimentos reforçam que em Belo Horizonte nunca existiu uma organização das brigas, como os bailes de corredor, os conflitos ocorrendo durante os bailes, principalmente quando o DJ colocava as montagens de cada galera. Apesar de serem duramente reprimidas pelos seguranças, havia um certo estímulo por parte dos organizadores dos bailes, à medida que permitiam que os DJs veiculassem as montagens, o primeiro passo para a briga, não deixando de ser uma forma de "animar" o baile.

Em 1997, os embates já eram uma realidade presente nos bailes funk. As montagens se tornaram mais violentas, estimulando os confrontos entre as galeras. Os bailes começaram a se tornar um lugar não só para dançar, mas também para brigar.

As galeras nos bailes só pediam as montagens, não queriam saber de outras músicas. E com as montagens começavam as brigas... (Francisco)

E as brigas extrapolavam os bailes, estendendo-se para as ruas no seu final, quando então eram mais violentas. Havia também situações em que uma galera cercava o ônibus com pessoas de outra galera, depredando-o. Apesar de não atingir as mesmas proporções na opinião pública, como no Rio, começaram as pressões das autoridades policiais contra os bailes, com ameaças constantes de fechamento dos locais, além da proibição do Juizado de Menores da participação de menores nesses espaços. O clima de criminalização do funk, presente nos últimos anos na mídia nacional, reforçou em Belo Horizonte, generalizando a idéia do funk como motivo de violência e criminalidade, gerando um refluxo do estilo na cidade. Em algumas casas, como no Vilarinho, foi proibida a veiculação de montagens, além da realização de reuniões com a participação de MCs e representantes das galeras, a fim de encontrar formas de diminuir a violência.

Nesse processo vai se consolidando uma identidade funk que, como veremos, é muito circunscrita a uma escolha musical e, principalmente, à

freqüência aos bailes como a atividade principal de lazer, além da identificação com a galera. Os jovens já se assumem como funkeiros, tendo na alegria e na irreverência os seus elementos comuns. Passam também a construir um visual comum, mais uma vez influenciados pelo Rio. As bermudas, as camisetas largas de cores berrantes, o tênis ou o chinelo, os bonés e os brincos passam a ser o uniforme dos funkeiros.

A ampliação do funk no período de 1995 a 1998, com a efervescência dos MCs, não se traduziu na projeção de nenhum deles fora do circuito funk da cidade, muito menos em outros Estados. Os únicos que ganharam alguma visibilidade, e mesmo assim por pouco tempo, foram os grupos *União Rap Funk* e *Protocolos de Subúrbio*, ainda no início da década de 90. A discografia também foi praticamente inexistente. Além do disco *Fábrica de Ritmos* dos grupos acima, só foram lançados três CDs, todos de produção independente e com distribuição limitada: dois deles lançados pelo DJ Vítor, em 1996 e 1997, e um lançado pela Rádio Tropical, produzido pelo DJ Lebão em 1998.

Em 1998, quando iniciamos essa pesquisa, já se assistia a um refluxo do funk na cidade. É o que trataremos no item a seguir.

2.2 A CENA FUNK EM BELO HORIZONTE

A cena funk em Belo Horizonte na sua terceira fase apresentava uma feição diferente da fase do rap. Este ainda estava restrito, como parte de um circuito cultural alternativo; o funk, pelo contrário, estava presente tanto no circuito cultural formal (através de grandes danceterias e com programas em rádios comerciais) como nos circuitos alternativos (nos bailes promovidos nos bairros). Isto se deve ao fato de a característica do estilo ser baseada nos bailes, um tipo de lazer que tradicionalmente atraía uma massa de jovens, quer se identificassem como funkeiros, quer não.

No circuito comercial do funk havia danceterias no centro da cidade e em alguns bairros, além das quadras mais estabelecidas, como a do Vilarinho. Um exemplo das danceterias era a Hipódromo, situada no bairro de Santa Efigênia, próximo ao centro da cidade. É uma casa noturna que funciona desde 1990, com boa infra-estrutura, paredes espelhadas e jogo de luzes e capacidade para 5 mil

pessoas. Passou a contar com uma programação dedicada ao funk desde 1995, e freqüência maior de jovens pobres da região leste e centro-sul da cidade, principalmente do Aglomerado da Serra. Por um bom tempo promoveram ali periodicamente shows com MCs de sucesso do Rio, nas noites de sexta-feira, únicos momentos que eram abertos espaços para os MCs locais. Como o Hipodromo, apesar de menores, havia a Phoenix, situada estrategicamente no corredor de trânsito da região noroeste e freqüentada pelos jovens dali, ou então a Studio 94, situada na região industrial do Barreiro. Entre 1995 e 1998 eram veiculados alguns programas de funk nas rádios comerciais em Belo Horizonte, como o Big Mix, o Big Show e o de maior audiência que era o Extra Beat, o único que tocava os MCs da cidade. Nesse circuito, os jovens funkeiros eram o público ou atuavam como coadjuvantes, sem maiores espaços na produção cultural.

Já o circuito alternativo era semelhante ao rap, apesar de as funções estarem muito centralizadas nos DJs, os principais atores nesse cenário. Eram responsáveis pela animação nos bailes, os condutores de programas de funk em rádios comunitárias, mas também exerciam o papel de produtores culturais, promovendo bailes em pequenas quadras ou escolas públicas. Além disso, muitos deles funcionavam como produtores musicais, com um pequeno estúdio, no qual atuavam as bases musicais para os MCs.

O DJ Vítor⁷⁸ constitui um bom exemplo. Ele tem 34 anos, é casado, estudou até a 8^a série e desde os 21 atua como DJ. Em 1998, além de conduzir um programa em uma rádio comercial, era contratado por uma das grandes danceterias, onde fazia discotecagem aos domingos. Segundo ele, tanto na discoteca quanto nos bailes que promovia, tinha um público fiel, que sempre o acompanhava nos locais onde tocava. Para ele, o bom DJ tem de ter uma boa técnica e muita sensibilidade, “sentindo” o lugar onde está para colocar as músicas de acordo com o tipo de público presente (*Eu trabalho com o olho e o coração na pista*).

Tinha também uma pequena produtora musical, a Funk Music. O fato de ter um programa de rádio com muita audiência, tocando os MCs locais, fazia dele o produtor mais procurado pelas duplas que tinham a esperança de ver suas

⁷⁸ É um nome fictício, bem como o da sua produtora.

músicas tocadas em seu programa. Para se ter uma idéia da vitalidade desse mercado, entre janeiro e agosto de 1998 ele produziu 381 músicas de funk.

Possui quatro equipes completas de som, trabalhando como contratado e/ou promovendo bailes, tanto na periferia de Belo Horizonte quanto em cidades do interior. Além disso, possui uma equipe de MCs, que canta em seus bailes, escolhidos entre aqueles que o procuram para gravar e que apresentam um maior potencial. É uma relação de exclusividade: quando um MC se apresenta em uma festa de outro DJ, considera-se o fato uma traição grave, e ele é geralmente desligado do seu grupo. Vítor mantém com eles uma relação de "troca" (desigual): faz a produção de suas músicas de graça, divulga-os em seu programa, cede o uniforme da Funk Music para os shows. Por sua vez, os MCs atraem o público para as suas festas e não recebem nada pelas apresentações que realizam, motivados apenas pela divulgação, que significa participar da sua equipe. Mas nem sempre é uma relação harmônica, ocorrendo muitos atritos, sendo acusado por muitos de explorar o trabalho dos cantores. Talvez isso explique a rotatividade entre os MCs da sua equipe. A trajetória bem-sucedida do DJ Vítor, no entanto, não pode ser tomada como a regra na cena funk. Poucos DJs conseguiram se profissionalizar como ele, tendo de dividir suas atividades musicais com outros empregos para garantirem a sobrevivência.⁷⁹

Fica claro que existe uma especificidade da cena funk em relação à cena rap. Apesar de esta ser mais restrita e precária, apresenta um maior grau de autonomia, possibilitando aos próprios jovens assumirem o controle do que chamamos de "linha de montagem musical". Já o funk é controlado em parte por empresários culturais e, mesmo no circuito alternativo, tem o poder muito concentrado nas mãos dos DJs. Isso faz com que os jovens funkeiros tenham um espaço mais restrito de atuação, além de dependerem muito dos DJs até mesmo na produção musical, como veremos adiante. Mas, do ponto de vista da produção cultural das duplas, a "linha de montagem" é semelhante à do rap. Geralmente as

⁷⁹ O DJ Lico pode ser tomado como exemplo mais comum. Ele tem 29 anos de idade e é discotecário há dez anos. Durante todo esse tempo dividiu esse trabalho com os mais variados "bicos". Em 1998 ele conduzia um programa de funk em uma rádio comunitária na região de Venda Nova. Ele não recebe nenhum salário da rádio, mas pode ficar com 50% dos patrocínios que conseguir para o seu programa. Além disso, é contratado por uma discoteca na região, ganhando R\$ 60,00 por noite. Mesmo não possuindo uma equipe de som, atua também como produtor cultural, promovendo periodicamente bailes em quadras e escolas públicas da região. Apesar de ser menos estruturada, ele também tem a sua equipe de MCs, com os quais mantém a mesma relação de "troca" existente com o DJ Vítor.

duplas iniciam cantando sobre uma base musical "comprada". Muitos ficam nesse estágio, mas aqueles que se envolvem mais com o estilo passam a procurar um dos DJs conhecidos para fazer sua base musical. No funk a produção geralmente é mais simples e, dependendo da qualidade do DJ, é possível gravar uma música até por R\$ 40,00. O passo seguinte é conseguir entrar em uma equipe, o que é quase uma condição para se apresentar em um show maior, a ponto de vários MCs afirmarem que, se não estivessem ligados a alguma equipe, não conseguiriam espaços para mostrar suas músicas, assim como teriam dificuldades de veiculá-las nos programas das rádios comunitárias, onde também ocorre um certo controle. Como esses programas são conduzidos na sua maioria por DJs donos de equipe ou ligados a uma delas, tendem a divulgar apenas os MCs a eles ligados. Por isso afirmamos que, na cena funk da cidade, o MC tende a ser um ator coadjuvante.

Em 1998, o estilo funk vivia um momento de descenso em Belo Horizonte, com um refluxo do público e dos bailes, o que pode ser atribuído ao processo de estigmatização do funk em curso, aliado à grande incidência das brigas de galeras e também ao sucesso do pagode no momento, que atraía um grande número de jovens para dançar nos bares e espaços abertos, onde podiam se divertir sem pagar entrada. Algumas danceterias deixaram de ter bailes funk na sua programação, substituindo-os pelo pagode, como foi o caso da Studio 94. Outras, como a Hipodromo, reduziram sua programação de bailes, que passam a ocorrer apenas em matinês, nas tardes de domingo, também preenchendo a sua programação com outros estilos. Esse refluxo também ocorreu nos bailes promovidos nas periferias, principalmente quando as escolas públicas começaram, gradativamente, a proibir sua realização em suas dependências, proibição resultada diretamente da "fama" de violência associada ao funk. Os programas de rádio também foram extintos nesse ano, permanecendo apenas o Extra Beat. Francisco comenta esse momento:

Aqui em Belo Horizonte o funk vem sendo muito discriminado. Já tentei de todas as formas até comprar um horário em rádio e não consegui. E por puro preconceito. A mídia cria uma imagem muito negativa. A Globo já veio aqui quatro ou cinco vezes e por sorte nossa não teve nenhuma briga nesses dias. E aí eles não levaram nenhuma imagem nossa ao ar. O enfoque deles é só a violência.

Eles não conhecem o que é o funk aqui, eles não conhecem o funk como cultura e lazer. Eles não olham o lado do menino que junta durante a semana R\$ 10,00 com a maior dificuldade para vir aqui, não vê uma atividade em grupo, os passinhos, às vezes 50 pessoas dançando sincronizados, é um trabalho de equipe. Eles não vêm que o MC sobe ali e solta a mensagem dele, não vêem o poder de liderança dessa pessoa.

Para completar a descrição da cena funk na cidade, é necessário oferecer uma visão do funcionamento de um baile, o espaço onde se concretiza a existência do estilo. Vamos tomar como referência aqueles ocorridos no Vilarinho em 1998, dos quais participamos. Tomaremos como referência um deles, no qual haveria um show com vários MCs locais, inclusive uma das duplas entrevistadas.

• **Um baile funk no Vilarinho** – As Quadras do Vilarinho – a República da Dança, como anunciam as letras garrafais na sua parede externa – estão situadas numa região que possui uma série de bares, o que aumenta o burburinho de jovens pela rua. Grupos de rapazes e moças iam chegando e se aglomeravam na portaria, ou sentavam-se na calçada em frente, enquanto outros andavam de um lado para o outro, num verdadeiro "footing". Desde a entrada, vai ficando claro que o funk é um movimento grupal: os grupos já chegam formados, quase sempre por pessoas que moram na mesma rua ou região.

Na fila da bilheteria vários rapazes pediam a um e outro R\$ 0,50 para completar o ingresso, o que mostra que os R\$ 3,00 cobrados são proibitivos para muitos. Na portaria forma-se um corredor estreito, protegido por grades, de tal forma que só é possível entrar em fila indiana. Três seguranças com uniforme da casa fazem uma revista individual em todos, com detector de metais, o que dificulta a entrada, formando uma longa fila. Um rapaz distribuía um *flyer* convidando para o baile do próximo sábado, onde estaria presente a dupla Márcio e Goro, conhecidos MCs cariocas.

Adentrando no espaço, há um corredor largo, que separa duas quadras de futebol de salão de cada lado, todas elas protegidas por telas altas. As duas primeiras quadras estavam fechadas, funcionando apenas as duas no fundo. No meio delas havia uma pequena arquibancada e, na sua seqüência, em um plano mais alto, dominando todo o espaço, fica uma pequena torre de onde o DJ

comanda a festa e dá o seu ritmo. Apenas uma quadra estava iluminada, com jogo de luzes, enquanto a outra ficava semi-iluminada, com vários casais espalhados em pé ou sentados pelo chão. É o lugar do descanso e, principalmente, do namoro.

Ao lado da quadra da festa há um palco e, ao seu lado, uma escada que dá para um corredor largo, com uma mureta de onde é possível acompanhar toda a movimentação nas quadras. Ali estão alguns escritórios e os vestiários, que funcionam também como camarins, e o bar. Este corredor é um lugar privilegiado da "paquera", com moças e rapazes, em sua maioria em grupos separados, transitando de um lado para o outro. Havia uma predominância de homens, grande parte negros. O visual era mais ou menos comum: muitos vestiam bermudas ou calças largas, camisetas coloridas e longas fora das calças, semelhantes as de times de futebol ou de basquete americanos, além daqueles que usavam a marca "Fubu", a coqueluche do momento. Muitos traziam brincos nas orelhas, nos mais diferentes tamanhos. A unanimidade eram os tênis – os chinelos foram proibidos na casa – e os bonés. Já as moças se vestiam com roupas que acentuavam a sensualidade: calças ou bermudas muito justas, top ou blusas com alças.

Era em torno de 22 horas e já haviam entrado, no local, mais de 1.500 jovens, o que, segundo Francisco, era a freqüência média. Naquele momento tocava um *miami*, mas parecia ser o momento inicial de aquecimento, de encontro, e na pista grupos dançando se misturavam com outros, conversando apesar do barulho ensurcedor, jovens andando de um lado para o outro, outros parados nas laterais observando. Flavinho, meu acompanhante, me mostrou um grupo no canto da pista, explicando ser parte da galera DAC, do seu bairro, o que parece mostrar que os vários agrupamentos são de jovens do mesmo bairro. A referência espacial é muito forte; quando se referem a alguém, o nome do bairro é sempre citado para saber de quem se fala. Ali predominavam turmas dos bairros da região Norte e de Venda Nova.

Um pouco mais tarde tocou-se o hino do Atlético Mineiro em ritmo funk, acompanhado por gritos e assobios, esquentando o ambiente, como a dar o sinal de que o baile começava de fato. A partir daí, teve início uma seqüência de funks nacionais, fazendo com que a pista se enchesse de jovens dançando. Quem

dança o faz com os mais variados "passinhos", numa coreografia coletiva. A dança é muito sensual, com volteios do corpo, movimentos sincronizados com ênfase nos quadris e passos precisos, o que exige destreza corporal, demonstrando um ensaio prévio. Mas vários jovens me disseram que não sabiam dançar, apesar de acharem bonito, pois exigia treino e agilidade que nem todos possuíam.

O clima do baile começou a ficar mais agitado e, de repente, um grupo de uns 70 rapazes se reuniu numa massa compacta, com mãos sobre os ombros uns dos outros e começaram a pular, avançando na quadra, agregando outros jovens, gritando ininterruptamente: "É DAC, é DAC...". Pulavam de um canto ao outro da quadra, afastando todos do caminho. São movimentos pesados e violentos, entremeados de chutes e cotoveladas, numa imagem forte de se ver, devendo ocorrer uma descarga de adrenalina para aqueles que participam. São os chamados "mulões". Vários me disseram que é o de que mais gostam no baile, além de ser uma alternativa para aqueles que não sabem dançar. Logo chegaram três seguranças, ficaram mais próximos, já sabendo que este é o primeiro passo para iniciar as brigas. Nesse momento, o DJ colocou um pagode, esfriando o ânimo na quadra; e o grupo logo se desfez.

Mas, depois desse mulão, parece que o clima do baile mudou, aumentando o número de jovens na pista. Depois do *miami*, a trilha passou por vários gêneros, esquentando os dançarinos: o *underground*, caracterizado pelo som tecno; uma seqüência de raps americanos e alguns nacionais; e o rock, desde Pink Floyd, ali representado na música The Wall, até o Skank. Várias vezes outros mulões foram formados, sempre acompanhados de perto pelos seguranças, aumentando a animação do baile. Na parte de cima, a mureta estava lotada de jovens apreciando o movimento na pista. É um espetáculo bonito de se ver, num movimento de corpos e cores que produz uma estética própria. Durante todo esse tempo, havia uma trança dos jovens pelo espaço, movimentando-se da pista para o corredor, deste para o bar, daí de volta para a pista. Fica evidente que o baile não é só a dança, uma vez que vários não dançam durante a noite, mas é esse conjunto de movimentos, de encontros, de paqueras, sempre embalados pela trilha musical.

Logo após a meia-noite, a música parou e começou o show de MCs. O DJ Lico subiu no palco, anunciando as duplas presentes. Esse parece ser um momento de descanso para o público. Uns se aglomeram na frente do palco, outros se assentam pelo chão ou encostam-se nas laterais, enquanto muitos ficam andando pela pista. O show tem início com quatro jovens dançando uma coreografia funk, mas com menos habilidade do que os vários grupos que dançavam na pista. Em seguida, começou a apresentação dos MCs. Nessa noite apresentaram-se sete duplas, cada uma delas cantando uma ou duas músicas. As duplas mais novas cantaram com play-back (para seu próprio desagrado), uma exigência do DJ Lico, que alegou não terem experiência suficiente para cantar ao vivo, diferentemente dos MCs mais conhecidos. Ao mesmo tempo, estes são prejudicados pela péssima acústica do local, sendo difícil distinguir as letras das músicas que cantam.

No geral, as músicas são muito semelhantes, tanto no som quanto nos temas abordados. Quase todas narram casos de amor, tratando as mulheres de "gatinhas" ou "princesas", ou então contam situações ocorridas em bailes, com refrões pedindo paz. Em todas elas não faltam referências aos bairros e às suas galeras. Várias musicas são plagiadas de outras de sucesso. Um deles, por exemplo, cantou uma letra adaptada à música *A Onda*, de Lulu Santos, envolvendo parte do público. Diferentemente do rap, existe um número maior de duplas femininas. Nessa noite, duas delas se apresentaram, provocando assobios quando faziam trejeitos com o corpo. É interessante assinalar que não existe maior separação dos MCs com o público, a não ser quando estão no palco. Assim que cantavam, voltavam para perto da sua galera e tornavam a ser mais um entre os jovens, divertindo-se juntos. O cantar parece ser uma brincadeira, um prazer momentâneo a mais, a não ser pelo destaque que obtinham diante das meninas, o que vários deles ressaltaram.

Durante o show, o público tende a permanecer impassível, a não ser a galera do MC que estiver cantando, que se agita, grita e pula, aplaudindo o seu cantor. E ela se agita ainda mais quando o seu MC canta o grito da galera. Nesse momento, formou-se o mulão em frente ao palco, e as outras galeras vaiaram o MC, gritando palavrões. E novamente os seguranças se aproximaram na expectativa de uma briga. No mais, muitos jovens ficaram dispersos pela pista,

uns namorando, outros conversando, brincando entre si. É também o momento em que a quadra ao lado, sempre na penumbra, se enche de casais de namorados sentados pelo chão.

Acabado o show, o som voltou com um *miami* mais pesado, predominando os chamados "pancadões". Os dançarinos encheram a pista novamente, e o baile continuou, ora com a pista mais cheia, ora menos cheia, dependendo das músicas. Há momentos de clímax, quando toda a pista se envolve com uma música de maior sucesso. Nesses momentos, abandonam-se os passinhos e todos pulam, parecendo formar uma mesma massa rítmica. Durante a noite, várias vezes formaram-se outros mulões, mas nenhum deles terminou em briga. Alguns tumultos isolados ocorreram, mas sempre reprimidos duramente pelos seguranças, que levavam os envolvidos até a porta. Durante toda a noite o consumo de bebidas é grande, principalmente de cerveja, podendo-se perceber muitos jovens bêbados pelos cantos no final da noite. Por volta das 3 horas, o baile começa a esvaziar, terminando sempre às 4 horas. Francisco comenta que existe uma rotatividade nos bailes: alguns jovens chegam às 21 horas e saem às 23, porque vêm escondido das mães; outros chegam às 22 horas e saem às 2 horas, o período de maior pique; mas também há aqueles que chegam no início e ficam até a última música. Do lado de fora, os grupos vão-se dispersando devagar pelas ruas. A maioria volta a pé para casa, por causa da precariedade do transporte à noite.

Em um outro baile presenciamos as brigas de galeras.⁸⁰ Mas não é nada semelhante às que ocorrem no Rio. Os depoimentos dão conta de que não existe aqui o chamado baile de corredor, nem os "15 minutos de alegria". As brigas ocorrem sem nenhuma organização prévia, com um potencial de violência muito grande. Nessa noite, o baile transcorria calmo, muito próximo do que descrevemos acima. Durante o show explodiu uma briga de repente. As galeras DAC (Bairro Tupi) e GH (Bairro Heliópolis) estavam lado a lado, assistindo ao show. Quando o MC da galera GH começou a cantar, esta formou um mulão, avançando sobre a galera DAC com chutes e murros. Logo depois se afastaram, permanecendo uma em frente à outra, xingando-se aos gritos, e, logo após, a

DAC avançou sobre a GH, gritando o nome da galera, empurrando-a para a escadaria. A briga generalizou-se pela pista, e já não era possível saber quem batia em quem. Nesse momento houve uma correria, os MCs pararam de cantar e chegaram os seguranças, avançando sobre os jovens com cacetetes, violentamente. Pegaram alguns pelo pescoço e os levaram para a saída. Toda a galera foi atrás, e os seguranças voltaram, dispersando-a também com cacetetes. O DJ colocou uma música lenta para acalmar os ânimos, e o locutor ficou pedindo calma a todos.

Logo depois o show continuou, mas havia um clima de rivalidade no ar. Durante a noite, em vários outros momentos as galeras se enfrentaram. É impressionante presenciar o movimento de uma galera. Eles se agruparam numa fração de segundo, parecendo seguir as ordens de um líder, deslocando-se rapidamente entre a multidão que abriu espaços para passar o agrupamento de jovens. Nisso, a outra galera também se agrupou, e ambas se enfrentaram com muita violência. E tudo se repetiu: a correria, os seguranças que pegaram um e outro e levaram para fora do baile, e tudo voltou ao normal, com a dança dominando a pista. Mais tarde, já perto das 2 horas, as brigas retornaram, por causa de uma discussão entre um pequeno grupo que batia em um rapaz, que saiu correndo no meio da massa seguido pelos seguranças. O clima ficou elétrico, os seguranças andando de um lado para o outro, tentando controlar as brigas que estouravam em diferentes lugares, as galeras se agrupando e se diluindo e os seguranças batendo pesado. De novo o DJ entrou em cena e colocou uma seqüência de músicas de *Os Racionais*, acalmando novamente os ânimos.

Nessa noite, ao conversar com vários jovens, eles afirmavam que o motivo das brigas nunca era significativo, quase sempre rixas que ocorriam fora dos bailes e eram trazidas para dentro. Naquela noite, a briga era puxada pelas galeras DAC e GH, mas as outras também participavam, aliando-se a uma ou a outra, mas sem compromissos fixos. Alguns contam que muitas vezes uma galera brigava com outra em um baile e, já em outros, as duas podiam se aliar contra uma terceira. Depois das brigas, vários chegaram excitados, demonstrando um prazer visível ao comentar casos de chutes e murros dados ou recebidos. Não

⁸⁰ Mas queremos deixar claro que as brigas não foram uma constante nos bailes que presenciamos (mais de dez) e os depoimentos confirmam que, mesmo tendo aumentado a incidência de embates nos bailes, elas

deixa de ser uma forma de eles descarregarem emoções, além de reproduzirem uma cultura masculina baseada na valentia e na coragem. Para estes, a briga é uma forma de diversão; outros se colocam contra as brigas, não tanto por elas em si, mas pelo que significam como reforço da imagem do baile funk como um espaço de marginalidade e violência.

A postura dos DJs é um pouco contraditória. Criticam a violência, mas, ao mesmo tempo, a estimulam quando tocam os gritos de galera que motivam os mulões. É possível perceber que a violência não é algo generalizado nem tem o apoio do conjunto dos jovens. Dessa forma, é necessário superar o estereótipo existente que relaciona o funk com as brigas e aprofundar a discussão a respeito da violência e do seu significado na construção da identidade desses jovens.

O que podemos perceber, na descrição da cena funk na cidade, é que esta se articula em torno dos bailes, espaço principal no qual o estilo se realiza, constituindo-se um dos poucos espaços públicos onde esses jovens podem se afirmar e vivenciar a sua condição juvenil. Alimenta de alguma forma um mercado que, mesmo controlado por algumas danceterias, dá abertura para uma produção cultural alternativa, principalmente por intermédio dos DJs, possibilitando a vários deles sobreviverem dessas atividades. Ao mesmo tempo, significa um espaço onde vários jovens podem se descobrir como produtores culturais, criando músicas e participando de shows, muitos deles sonhando com uma inserção social diferente das restritas possibilidades abertas pela sociedade. Assim como no rap, é também uma cena que enfrenta estigmas e preconceitos, estes muito mais relacionados ao tipo de jovem que adere ao estilo do que às suas características de gênero musical. É nesse cenário que encontramos os grupos/duplas entrevistados. Veremos que a sua trajetória reflete as formas diferenciadas de como vivenciam e constroem o funk na cidade, fornecendo-nos elementos para a análise dos significados que o estilo adquire nas suas vidas. É do que trataremos a seguir.

não se constituem um fato generalizado no funk mineiro.

2.3 OS JOVENS E O FUNK

2.3.1 A dupla Flavinho e Maninho⁸¹ e seu cenário

Flavinho e Maninho começaram a cantar juntos no início de 1998, sendo a mais nova das duplas pesquisadas. Atualmente fazem parte da equipe do DJ Lico, a quem acompanham nas festas que este promove. Neste ano fizeram uma média de cinco apresentações, todas elas em bailes ocorridos na região.

Ambos têm 17 anos e conhecem-se no bairro onde moram, um grande conjunto habitacional popular situado na região norte da cidade.

De todos os entrevistados, Flavinho e Maninho são os únicos que não trabalham. Segundo eles, a própria família não os estimula, alegando a dificuldade de conseguir um emprego antes do alistamento militar. Mas o fato de não trabalharem não implica que suas famílias tenham uma boa condição de vida. Flavinho vive com a mãe e quatro irmãos mais velhos. O pai, alcoólatra, "sumiu" de casa há cinco anos, depois de constantes brigas com a mãe. Ela é operária em uma fábrica de tecidos e sustenta a casa com a ajuda dos outros filhos, que trabalham em empregos diversos, nenhum deles com uma profissão definida. Maninho, que está desempregado, vive com o pai, um pequeno comerciante do bairro, e um irmão mais velho. Sua mãe faleceu recentemente.

Em 1998 os dois estudavam no turno da tarde, cursando a 8^a série do ensino fundamental em escola pública do bairro. Mas dizem que não gostam muito de estudar e têm uma trajetória escolar marcada por reprovações. Para eles, a escola tem um sentido instrumental, uma condição para conseguirem um bom emprego no futuro, mas nenhum dos dois pretende ir além do ensino médio.

⁸¹ A primeira entrevista com a dupla foi realizada em agosto de 1998. Nessa mesma época fui com eles a alguns bailes no bairro e no Vilarinho, além de assistir a uma apresentação da dupla. Mais tarde, realizei uma entrevista individual com Flavinho. A partir de novembro de 1999 retomei contato com ele. A dupla se desfizera, e ele estava com um novo companheiro, o Leo. Mantive vários contatos com eles, freqüentando alguns bailes funk nas Quadras do Vilarinho, onde se apresentaram por duas vezes. Em abril de 2000, acompanhei Flavinho por uma semana, realizando cinco entrevistas individuais. Nesse período mantive contatos informais com Maninho, mas não realizei uma nova entrevista com ele.

• **A formação da dupla** – A adesão ao funk foi um processo gradativo. Eles contam que sempre gostaram de música, ouvindo um pouco de tudo. A escolha pelo funk começou quando, por volta dos 13 anos, começaram a freqüentar as festas de rua e o "som" que acontecia em escolas ou quadras cobertas da região.

Os bailes eram o programa preferido da turma de amigos, e eles os freqüentavam juntos todos os finais de semana. O que mais os atraiu no funk foi o "balanço" do ritmo, mas também o clima de alegria e diversão que acontecia nos bailes, oportunidade em que podiam *ver as meninas, encontrar com os amigos, rir dos caras, conversar...* A adesão ao estilo não é apenas uma escolha musical, sendo também ligada aos bailes e ao clima predominante de festa. Mas pesava também a disponibilidade financeira, sendo o lazer mais barato a que tinham acesso.

Os custos da sua diversão saía bem mais barato porque parece que é próprio pra pobre mesmo, cê vê, entrada a R\$ 2,00 e lá podia ficar à vontade...

O desejo de cantar surgiu mais tarde, ao assistirem às apresentações de MCs da região que cantavam periodicamente nos bailes. Ver o público pulando e cantando junto com os MCs, a agitação e as brincadeiras que estes faziam no palco e o sucesso que faziam junto às mulheres foram alguns dos motivos que os levaram a cantar.

Quando eu ia na discoteca eu ficava vendo as duplas cantarem, as letras, parece que me chamava para cantar também, dava uma vontade muito grande. Sei lá, vendo todo mundo pulando por causa deles, eu achava gostoso ver.

Outra influência que eles reconhecem são as duplas de funk cariocas, como *Claudinho e Bochecha* ou *Cidinho e Doca* que, oriundos das camadas populares e enfrentando as mesmas dificuldades, faziam sucesso na mídia; isso alimentava o seu sonho de seguir o mesmo caminho. Além dessas influências, existe o fato de o funk, como o rap, não demandar maiores conhecimentos musicais nem o uso de instrumentos, o que democratiza o seu acesso: qualquer um pode se tornar um MC e aí testar as suas potencialidades.

E isso foi o que aconteceu com Flavinho. Motivado, ele começou a escrever algumas letras, descobrindo que tinha o "dom" de compor. Mostrando-as aos amigos, eles o incentivaram a cantar, o que fez em algumas festas de rua na região, onde chegava e pedia aos organizadores para se apresentar. Com os elogios, foi-se motivando a tornar-se um MC, aproximando de outras duplas da região, com os quais trocava idéias e ouvia os conselhos. Nesse processo, convenceu Maninho a montar uma dupla, produzindo sua primeira música com uma base instrumental própria com o DJ Lico, sendo, mais tarde, chamado a fazer parte da sua equipe.

• **A rede de relações: a dupla e a sociabilidade** – Os ensaios geralmente eram realizados com outra dupla, Gerson e Juninho. Mesmo cantando separados, eles funcionavam como um grupo. Costumavam se encontrar algumas noites durante a semana e em todos os finais de semana, quando discutiam as letras das músicas, escolhiam as bases musicais mais apropriadas, ensaiavam as músicas ou então ficavam apenas conversando "fiado". Segundo Flavinho, só se separavam para namorar; o resto do tempo ficavam juntos, quando os outros dois amigos não estavam trabalhando. O grupo funcionava como um complemento da família, como lembra Flavinho:

Eles são amigos mesmo, eu trato eles como irmãos meu... com eles eu posso conversar, se eu tiver com raiva de alguma coisa eu posso conversar com eles, desabafar mesmo. Isto é legal. Ocupa o lugar de irmão, porque eu não tenho essa intimidade com os meus irmãos, aí eu tenho os meus amigos...

O que não significa que não havia conflitos e discussões entre eles. Flavinho, por exemplo, diz que um dos motivos de constantes discussões com Maninho era sua falta de compromisso com a dupla, reclamando que ele investia pouco nos ensaios. Esta foi uma das causas da dissolução da dupla em julho de 1999.

Nos finais de semana costumavam ir a alguns bares próximos antes de irem para o baile. Aos sábados, frequentavam o Vilarinho, o mais animado baile da região. Aos domingos o programa era ir ao "som" que funcionava em uma escola no bairro vizinho. A escola alugava o espaço para promoção de bailes,

freqüentado basicamente pelos jovens da região mais próxima. Mesmo o ingresso sendo barato, nem sempre tinham dinheiro para comprá-lo, ficando então zoando pelas ruas.

O programa mais apreciado por eles eram os bailes, principalmente no Vilarinho. O baile não significava apenas diversão, sendo também o principal ponto de encontro dos amigos. Lá encontravam outros funkeiros, de outros locais, conheciam outras duplas, acertavam apresentações. Geralmente iam com a galera DAC,⁸² que reunia jovens do Conjunto e dos bairros próximos.

Assim como entre os rappers, existia uma certa rivalidade entre os MCs. Flavinho se referia sempre às duplas que moravam na região de Venda Nova como aqueles do "lado de lá", criticando a qualidade da produção musical que faziam, alegando que não criavam suas próprias músicas, fazendo cópias dos sucessos do Rio de Janeiro. Mesmo assim, em sua opinião, eles conseguiam maiores espaços para apresentações no Vilarinho do que a turma do "lado de cá", e os chamava de "puxa-sacos" do seu proprietário. Assim, as disputas assumem uma conotação territorial, cada MC sendo identificado com a região/bairro onde mora e com a sua galera. Mas a rivalidade se dá também no campo da produção musical, com comparações constantes entre eles. Essas disputas, no entanto, não chegavam a impedir a existência de uma boa relação entre as duplas, principalmente nos bailes.

Os dois reforçam que foi a partir da ligação com o funk que começaram a sair de casa, a ampliar a rede de relações.

Se não fosse o funk, eu estaria assistindo televisão em casa todo sábado... agora não, eu conheço muita gente, o funk me trouxe muitas amizades...

O eixo que agregava a turma era a ligação com o funk, o assunto dominante nas suas conversas, além, é claro, as mulheres. O espaço onde transitavam era limitado à região na qual moravam. Freqüentavam os bairros vizinhos quando iam visitar algum amigo, o que acontecia, às vezes, nos finais de semana. Mas, ao contrário dos rappers, iam muito pouco ao centro da cidade, a ponto de Flavinho afirmar que, naquele ano, tinha ido ali apenas uma vez.

O consumo cultural da dupla é muito restrito. Eles não gostam de ler, a não ser revistas em quadrinhos. Nunca foram ao teatro, e ao cinema só Flavinho costumava ir de vez em quando, e assim mesmo quando ganhava ingressos do irmão que trabalha em uma rede de cinemas da cidade. Não costumavam freqüentar shows, a não ser os que aconteciam no Vilarinho. Nenhum deles tem formação musical ou participou de algum curso na área cultural, embora digam que gostariam de fazê-lo. O acesso às informações e às novidades musicais eram restritas à televisão (a que assistiam todas as noites) e às rádios, o veículo mais presente no seu cotidiano, com preferência para os programas que veiculavam músicas funk, escutados diariamente, principalmente as duas rádios comunitárias da região. Podemos ver que, assim como os rappers pesquisados, eles têm pouco acesso a informações musicais e aos bens simbólicos em geral, o que se reflete na produção cultural que realizavam.

• **A produção cultural** – Na dupla, quem compunha as músicas geralmente era Flavinho. Assim como no rap, as músicas de funk se constituem de uma letra cantada sobre uma base musical eletrônica. No início, compravam CDs só de bases musicais e cantavam em cima. Mais tarde, o DJ Lico passou a produzir músicas para a dupla, a partir de aparelhagens eletrônicas, o que inclui o instrumental e a bateria. Geralmente gravavam a música em um MiniDisc, em uma versão só com o instrumental (o que possibilitava cantar em qualquer lugar) e outra completa. Segundo Flavinho, eles não possuíam muita autonomia na criação da base musical, sendo esta uma prerrogativa do produtor; no máximo, davam idéias a respeito do som que gostariam de fazer. Isso faz com que as músicas de MCs que gravam com um mesmo produtor sejam muito semelhantes.

As letras são muito simples. Os temas falam de amor, descrevendo os encontros e os desencontros afetivos ocorridos nos bailes:

*Aí hoje eu lembrei de você/ num baile funk onde te encontrei/
estava linda, gata e sensual/ tão linda que eu não pude te
esquecer...*

⁸² A galera DAC significa *Demônios da Área Cruel*.

Umas descrevem situações de discriminação contra o funk, quando um pai não deixa a filha namorar um funkeiro:

Fala pros teus pais que o funk não é só guerra/ é a voz mais verdadeira das favelas/ contra quem me impedir vou lutar/sou funkeiro mas sei amar...

Outras fazem exaltação à paz, referindo-se à violência atribuída ao funk:

A paz prevalece em BH, ó sim meu irmão/ Ela prevalece dentro e fora do salão/ O que meus amigos inspirados em harmonia/ venho lhes mostrar um pouco dessa fantasia/ As gatas gostosas me pedindo paz e amor/Mas um vacilão diz pra quem quis, esperou, voltou/ Arrebenta tudo mostrando que é o tal/ o baile acaba e pra mim isso é tão mau/ Baile funk noite e dia/ é paz e alegria/ pra todos dançar, dançar/ curtam a nossa fantasia/ baile funk noite e dia, mais um jeito de brincar.

É muito comum as músicas terminarem fazendo uma referência aos bairros da região, em especial ao Conjunto onde moram:

Acabo esse rap marcando presença então/ para esses bairros que estão no meu coração/ em primeiramente eu falo do Monte Azul, Floramar, Floresta, Venda Nova, Céu Azul. No Felicidade pra sempre eu vou morar. Tem o Solimões, o Havaí ou Paquetá. Lá em Matozinhos sempre um dia eu vou estar. Deixem de tristezas e venham com 'Flavinho' cantar...

Os temas abordados refletiam uma mudança que Flavinho vinha imprimindo no seu estilo, preferindo mais o chamado *funk melody*, um som mais pop e melodioso, do que o "pancadão", o estilo agressivo original do funk. Ao falar dessas mudanças, Flavinho se referia aos MCs de sucesso na época que estavam indo na mesma direção, deixando entender a influência que o funk carioca e a mídia exerciam na produção musical que realizava:

Hoje o melody tá bem aceito pra caramba, é o que pode vencer... Os caras do Rio gravaram e ficou muito legal... a gente se espelha mais neles também...

Ao mesmo tempo referia-se à discriminação que o funk vinha sofrendo. Associavam-no a violência e brigas, fazendo com que deixassem de cantar o pancadão e optassem por um estilo mais "suave", no qual as letras falassem sobre a paz e o amor, deixando de incentivar as brigas.

Flavinho conta que se inspirava nas situações do seu cotidiano:

Quase sempre eu faço à noite, às vezes quando eu vou dormir aparece a idéia, aí eu levanto e escrevo. As idéias vêm de coisas que acontecem comigo, das meninas com quem eu já fiquei, estas coisas. Às vezes também eu estou escutando uma música, aí me vem uma idéia, uma palavra bonita, aí eu coloco.

As letras expressavam de alguma forma as suas experiências, mas sempre aquelas alegres, que pudessem *deixar os outros mais felizes*. Para Flavinho, este era um dos sentidos do funk: alegrar as pessoas. Ao escrever uma letra estava fazendo algo que não era só para ele e ao colocar sua experiência, possibilitava que os outros pudessem se identificar (*A sua vida é o que os outros vivem...*). Podemos ver que as músicas expressam a compreensão que possuem do funk como espaço de vivência da alegria e da festa, dimensões importantes da condição juvenil, quase sempre negadas no cotidiano desses jovens. Como veremos, é um dos aspectos que diferenciam esse estilo do rap.

Em Belo Horizonte, a produção musical dos funkeiros era muito efêmera, com uma música sendo tocada em bailes e rádios no máximo por dois ou três meses, devendo depois ser trocada por uma nova, para "não enjoar". Isso obriga a uma produção constante por parte dos MCs, resultando em produções pouco buriladas. Parece que, para eles, é mais importante ter sempre uma música nova sendo tocada do que a qualidade do que apresentam. Flavinho admite que essa prática compromete a imagem do funk, visto como pouco criativo e repetitivo. Isso fica claro com as *montagens e gritos de galera*, que apresentam uma fórmula mais simples e direta, com bases instrumentais quase sempre "copiadas" de algum sucesso do Rio.

Os MCs Flavinho e Maninho participavam da equipe do DJ Lico e só cantavam nas festas promovidas por ele. A relação com Lico é parecida com o que ocorre com outros DJs do funk em BH, que já comentamos, ou seja: a relação de dependência era vista por eles como uma troca: o DJ fazia a produção

das músicas da dupla e garantia sua divulgação no seu programa de rádio; e a presença dos MCs atraía o público para suas festas, não havendo nenhuma retribuição monetária. Eles não questionavam esse tipo de relação:

Ele ajuda nós, porque a gente não tem condições de fazer nada sozinhos, não dá para sair por aí pedindo um ou outro para cantar. Também ele grava nossas músicas e toca na rádio. Ele dá a maior força para nós, aí a gente tem o compromisso de só cantar nas festas dele mesmo.

Já em 1999 Flavinho questionava essa relação de dependência e vinha tentando se colocar como "independente". Conseguiu um outro produtor para suas músicas a preços mais módicos (R\$ 40,00 cada uma), e buscava colocar seu trabalho nas rádios da região.

Na época, um dos sonhos da dupla era gravar um CD, o que foi realizado, em parte, em julho de 1999. O proprietário da Rádio Tropical investiu na produção de uma coletânea, gravando dez duplas da equipe de Lico. A coletânea não teve muita aceitação, não chegando a vender as 1.000 cópias que foram prensadas, mas, para Flavinho, significou um grande passo no caminho do sucesso que ainda perseguia. Segundo ele, apesar da pouca saída e de não ter sido distribuído para fora da cidade, o CD os tornou mais conhecidos. É sintomático que, das dez duplas que participaram do CD, apenas quatro continuavam cantando no ano seguinte, o que evidencia a constante renovação das duplas na cena funk em Belo Horizonte.

- **Os shows** – Em 1998 Flavinho e Maninho cantaram em cinco bailes organizados pelo DJ Lico na região, dois deles realizados no Vilarinho. Eles nunca receberam cachê por tais apresentações, atuando motivados pela oportunidade de divulgação do trabalho que faziam. Na apresentação feita no próprio bairro, o público foi muito caloroso, com as meninas gritando pelos nomes da dupla e pulando no palco para beijá-los. Nos locais maiores, como no Vilarinho, já foi mais difícil mobilizar o público. Geralmente quem mais os aplaudia era a sua galera, que dava uma "força" pulando e gritando o nome do bairro. É muito evidente a dimensão da identidade territorial expressa pelo funk.

Eles ressaltam a importância das apresentações como forma de se tornarem conhecidos, principalmente pelas meninas:

Hoje as meninas chegam perto de mim e falam: Ah! Você é o 'Flavinho' e tal... Eu subindo no palco muitas pessoas me vêem ali e depois tentam chegar mais. O fato de aparecer mais faz com que as pessoas te procurem, queiram te conhecer.

Outro resultado das apresentações é a ampliação da rede de relações no meio funk, possibilitando conhecer outras duplas. Para eles, porém, o mais importante é a emoção de estar no palco:

A emoção é muito grande, é bom demais você ver todo mundo lá em baixo pulando e cantando com você uma música que foi a gente que fez...

No bairro, Flavinho e Maninho são reconhecidos como MCs, principalmente depois que suas músicas passaram a ser tocadas na rádio, o que lhes dava muito orgulho. Contam que tiveram uma emoção muito grande quando ouviram pela primeira vez sua voz pelo rádio, e que até hoje ficam arrepiados quando escutam suas músicas sendo tocadas. Um dos motivos que os levam a escutar os programas de funk diariamente é acompanhar a receptividade das suas músicas por meio dos pedidos dos ouvintes feitos pelo telefone.

Eles admitem, porém, que o funk em Belo Horizonte vem perdendo cada vez mais espaços, com a diminuição dos bailes e o fim de programas nas rádios. Em sua opinião essa situação deve-se, em parte, aos próprios MCs, que não procuram criar um som novo, só imitando o funk carioca. Mas o problema maior, segundo eles, é a vinculação do funk com a violência, que a mídia vinha fazendo:

Quando rola alguma coisa de funk na TV pode saber que é zoação dos outros, mostrando só o lado ruim das pancadarias. Eles só mostram a pior parte, não mostra um MC tentando alcançar sua carreira nem nada.

Eles se referem a algumas reportagens da TV Globo apresentadas em 1998 sobre as brigas existentes nos bailes. Admitem sua existência, mas insistem em dizer que não são mais tão comuns em Belo Horizonte, embora percebam que

já se criou um clima de discriminação na própria região onde moram. Maninho diz que, naquela época, não era em qualquer lugar que se podia chegar e cantar funk; era necessário antes ver o clima da festa:

Antigamente eu tinha coragem de chegar em qualquer lugar e cantar funk, agora não, a discriminação que tá rolando se eu chego e canto já vai começar a malhação, eles ficam falando que o funk é som de marginal, de favelado...

Daquele período até 2000, Flavinho continuou apresentando-se em vários bailes, alguns mais marcantes do que outros. O que mais o emocionou foi fazer a abertura do show da Cacau, uma funkeira conhecida do Rio de Janeiro, que é um dos seus ídolos.

• **Os projetos da dupla** – Quando falam dos projetos da dupla, os sonhos são muitos, podendo ser resumidos na seqüência clássica: gravar um CD, conseguir um empresário, ter reconhecimento nacional, aparecer em programas de TV, enfim, sobreviver da carreira musical.

Ao expressarem esse projeto, eles detalhavam os passos necessários para alcançá-lo. O passo mais imediato seria gravar um CD, a primeira condição que eles antevêem para se tornarem conhecidos:

Com o CD, tenho a chance de ficar reconhecido, nem é ganhar dinheiro mas primeiro é ficar conhecido, aí pode fazer muitas amizades. Aí depois, quem sabe, ser um MC, na verdade eu ainda não me sinto um MC de verdade...

Flavinho reconhecia que não era um bom cantor, precisando educar melhor a sua voz. Para se tornar um verdadeiro MC, sabia que era necessário investir mais no seu aprimoramento pessoal, expressando o desejo de freqüentar aulas de canto, o que ainda não fizera por falta de dinheiro.

A produção desse CD deveria ser feita pelo DJ Joseph, o que, segundo eles, garantiria a qualidade musical. De posse do CD, o segundo passo seria mostrá-lo para um empresário que viesse acompanhando alguma dupla famosa do Rio:

A gente ia chegar, mostrar pra ele o trabalho e ver com ele: 'Será que a gente tem alguma chance? Pô, nem que não toque em rádio, leva pra ouvir, quem sabe?'

Demonstravam uma certa ingenuidade em relação ao mercado cultural, evidenciando falta de conhecimento das regras do seu funcionamento. Naquele momento acreditavam muito na "sorte" e no "destino". Para Flavinho, o destino de cada um estava escrito por Deus, cabendo a ele trabalhar para que aquele se realizasse de fato. Ele afirmava:

Eu tenho esse dom de fazer música, então quem sabe o destino me deu o dom para eu seguir em frente? Agora se eu não conseguir ser um cantor no futuro é porque o destino não quis...

O próximo passo seria alcançar o sucesso, que para eles seria o reconhecimento da qualidade musical e, consequentemente, se apresentarem na televisão, citando programas como o do Faustão ou do Gugu como a meta a ser atingida. Naquele momento, tinham como modelo algumas duplas que, originadas das camadas populares, eram conhecidas nacionalmente, demonstrando a força da mídia na produção dos sonhos desses jovens (*Pô, se eles tiveram a oportunidade eu também tenho de ter, não é qualquer um que nasce sabendo fazer música...*).

Ao mesmo tempo estavam cientes das dificuldades de concretizar esse sonho, citando o exemplo de inúmeras duplas da cidade que tentaram e não conseguiram se viabilizar comercialmente. Afirmavam que iriam tentar a carreira musical até os 22 anos e, se não desse em nada, procurariam outra forma de sobrevivência. Já anunciam aqui uma característica do funk: ser um estilo juvenil que tende a ser abandonado quando se defronta com as exigências da vida adulta. Ao mesmo tempo, demonstram uma certa consciência do lugar social que ocupam e de seus limites. Assim como os rappers, eles se vêem em um círculo fechado, com poucas perspectivas de futuro, o que pode ser visto como uma constante nessa cultura juvenil popular.

Em 2000, Flavinho continuava ligado ao funk, agora formando dupla com o Leo, um rapaz de 18 anos, seu vizinho e colega de escola. Continuavam a

participar periodicamente de shows no Vilarinho e a sonhar com a carreira musical no funk.

2.3.2 A dupla Marcos e Fred⁸³

Marcos e Fred cantavam juntos desde 1995, formando a dupla até final de 1998. Marcos é branco e tem 18 anos; Fred é negro e tem 19 anos. Eles são um bom exemplo de centenas de duplas que iniciam a cantar, ganham alguma projeção, mas depois se desfazem, desiludidas com as perspectivas profissionais abertas pelo mercado musical. Por dois anos fizeram parte da equipe Funk Music, do DJ Vítor, fazendo shows em Belo Horizonte, no interior de Minas Gerais e no Espírito Santo, sendo lembrados até hoje pelos funkeiros como uma dupla "que prometia". Sempre foram amadores, não recebendo cachês pelas suas apresentações. Chegaram a ter suas músicas gravadas em dois CDs coletânea, que tiveram uma certa repercussão no meio funk em BH.

• **A formação da dupla** – Marcos e Fred eram amigos de infância, fazendo parte da mesma turma de escola e de brincadeiras do bairro Glória, região noroeste da cidade. A sua ligação com a música ficou mais intensa a partir da adolescência, quando costumavam cantar pagode nas rodas da vizinhança. Antes disso, Fred já cantava na igreja evangélica que freqüentava com a mãe.

Conheceram o funk por meio dos sucessos difundidos pela mídia, que os atraíram para os shows e bailes funk. Enturmaram-se com a galera do bairro, com quem freqüentavam bailes funks todos os finais de semana. Foi quando tiveram a idéia de formar um grupo, o *Mad for Funk*, composto por eles e três dançarinos. O grupo não tinha outra pretensão a não ser a diversão nos bailes, não chegando a apresentar-se em shows públicos. Eles contam que a primeira apresentação aconteceu, por acaso, no final de 1995, quando, em um show funk, o animador

⁸³ Conheci a dupla na primeira entrevista realizada em agosto de 1998. Naquela época, eles estavam passando por um momento de crise com o funk. Tinham se desligado recentemente da equipe do DJ Vítor e não estavam ensaiando regularmente, nem fazendo apresentações. Apesar desta situação, resolvi mantê-los na pesquisa, porque eram representativos de um momento pelo qual as duplas passam, o que é, para muitos, o momento de abandono da carreira musical. Ainda em 1998, realizei uma entrevista individual com Fred. Nesse mesmo ano a dupla se desfez. Em 2000, mantive pouco contato com os dois jovens. Além de alguns contatos informais, realizei uma nova entrevista individual com Fred.

perguntou ao público se havia alguma dupla disposta a subir no palco e cantar. Eles cantaram, foram muito aplaudidos e os amigos os incentivaram para que investissem na carreira musical. A partir daí, o *Mad for Funk* começou a apresentar-se nos bailes e nas festas de rua da região onde moravam.

Segundo eles, nessa decisão pesou o estímulo dos amigos que elogiavam a qualidade da voz e a performance do grupo, fazendo-os acreditar no próprio potencial. Foi relevante também a característica do estilo, como conta Fred:

Eu fiquei com o funk porque ele oferece mais espaços... Tipo assim, procê tocar num grupo de pagode, você tem que estudar música, tem que saber tocar alguma coisa, né, oportunidade que nós não tivemos... e no funk não... no funk é negócio de você ter uma boa voz, cantar e fazer uma boa produção...

Dessa forma, ele retoma o tema da democratização que significa esses estilos populares. Assim como para Flavinho, mas também para grande parte dos rappers, a escolha do estilo tem uma relação com o fato de o funk não demandar maiores pré-requisitos, a não ser as qualidades individuais do cantor e um instrumental eletrônico. Outro fator foi o retorno que obtinham com os shows, quando então eram admirados pelas meninas, principalmente Fred, que tem uma semelhança física com o Bochecha, da dupla *Claudinho e Bochecha*:

Eu lembro que a mulherada pirava com a gente, o Fred dava uma de Bochecha e as mulheres caíam na alma dele, elas admiravam a gente...

Mais forte do que no rap, muitos funkeiros admitem a motivação que os leva a cantar como forma de aparecer para as mulheres, o que está de acordo com as características do estilo. Evidencia também um traço da cultura machista presente nas camadas populares, que tende a colocar a mulher como objeto.

No ano seguinte, o *Mad for Funk* se desfez, segundo eles, pela falta de perspectivas de um retorno financeiro. Vários deles começaram a trabalhar durante a semana, desanimando de continuar no grupo. Esse é um motivo muito alegado por vários funkeiros para o fim das duplas e o posterior afastamento do estilo, o que nos mostra que o estilo não oferece respostas aos dilemas que vivenciam quando entram na vida adulta.

Mas Marcos e Fred resolveram continuar, agora como uma dupla. Passaram a compor suas próprias letras, com as músicas sendo produzidas por um DJ conhecido do bairro. Em 1996 cantaram no Vilarinho, no projeto "Novos Talentos" que, abria espaços para novas duplas se apresentarem. Até então não tinham nenhuma pretensão de se tornarem MCs (*Era cantar por cantar mesmo, por curtição*). Ali foram contatados pelo DJ Vítor, proprietário da Funk Music, que, mais tarde, os convidou para se integrarem à sua equipe.

O esquema de funcionamento da equipe Funk Music já foi descrito na cena musical funk. Eles tinham um contrato informal de exclusividade com o DJ Vítor, cantando apenas nos bailes que este promovia nos diversos bairros da cidade, alguns deles em danceterias conhecidas, como a Hipódromo, no centro da cidade, e várias vezes no Vilarinho. Mas sempre a título de divulgação, sem receber cachê. Como DJ Vítor promovia muitas festas, o ritmo da dupla era intenso, muitas vezes apresentando-se por vários sábados seguidos. Também iam a alguns bailes promovidos no interior de Minas e chegaram a cantar uma vez em Vitória, no Espírito Santo.

Em troca, tinham suas músicas produzidas de graça e, o que achavam melhor, divulgadas no famoso programa de rádio que o DJ tinha em uma rádio comercial, fazendo com que se tornassem conhecidos na cena funk da cidade. Nesse período, participaram de dois CDs coletâneas, produzidos e distribuídos pela Funk Music, que, segundo eles, chegaram a vender duas mil cópias cada. Dessa forma, não questionavam a relação existente, vista como uma troca (*A gente sentia feliz em ajudá-lo porque tipo assim ele divulgava a gente no rádio e tudo mais, então a gente tem mais que obrigação de dá uma força pra ele também...*). Sabiam que havia uma fila de MCs sonhando em ocupar um lugar na equipe, o que os levava a aceitar as condições impostas por Vítor.

Em maio de 1998, porém, houve um atrito da dupla com a Funk Music. Marcos e Fred resolveram pedir um cachê pelas apresentações, não tendo sido atendidos. Eles discutiram (segundo eles, Vítor os tratou mal) e saíram da equipe magoados.

Esse cara acabou pra mim, foi aí que a gente viu que ele não é amigo de ninguém, que ele só quer dinheiro, ele tá no funk só por dinheiro...

A experiência da dupla concretiza a realidade do funcionamento do estilo na cidade, como já vimos. Em agosto desse ano, na época da entrevista, Marcos e Fred viviam um momento de indefinição em relação ao seu futuro, ao futuro da dupla.

• **O cenário: o contexto da dupla** – Fred morava com a mãe, uma irmã e quatro tios em uma casa alugada no bairro Novo Glória. Seu pai faleceu quando ele era ainda criança. A mãe trabalhava na supervisão da limpeza em um banco da cidade e a despesa da casa era dividida entre todos. Ele trabalhou desde os 14 anos, tendo feito um pouco de tudo: como office-boy, açougueiro, servente de pedreiro e até como sapateiro. Na época estava desempregado, sentindo-se pressionado pela família a conseguir outro emprego, o que estava difícil, principalmente por causa da exigência que fazem de experiência comprovada. Ele enfrentava a dificuldade do primeiro emprego, comum a tantos jovens na sua idade.

Marcos era de uma família de classe média baixa. Seu pai era contador aposentado, e sua mãe não trabalhava fora. Viviam em uma casa própria, no bairro Dom Bosco, na mesma região noroeste. Era filho único e começou a trabalhar aos 15 anos, por vontade própria, uma forma de sustentar seu lazer sem depender tanto dos pais. Durante dois anos foi office-boy e estoquista. Segundo ele, resolveu parar de trabalhar porque, além de receber muito pouco, seus estudos estavam prejudicados. Em 1998, Marcos estava cursando a 1^a série do ensino médio; Fred cursava a 8^a série, em uma escola noturna, e participava de um programa social de uma ONG que promovia cursos de informática para jovens carentes, o que lhe ocupava todas as manhãs.

• **A rede de relações: a dupla e a sociabilidade** – Marcos e Fred encontravam-se muito durante a semana, quando tinham o tempo livre à tarde. A rotina era escutar música, ver TV ou ir à casa de amigos mais próximos, no próprio bairro. Gostavam muito de escutar rádio, de preferência os programas de funk veiculados em rádios comunitárias da região, e não perdiam o programa feito por Vítor. É importante assinalar a força da rádio e da mídia em geral na formação

musical desses jovens. Como não costumavam comprar CDs, era por intermédio do rádio que formavam um gosto e tinham acesso às novidades musicais.

Apesar do cotidiano rotineiro, dividido entre a escola e os amigos, eles diziam gostar do seu dia-a-dia, não explicitando nenhum desejo de alguma atividade diferente, a não ser o sonhado emprego para Fred. Os finais de semana já eram mais agitados. Os ensaios geralmente ocorriam aos sábados, quando era comum encontrarem com outros MCs da região para treinarem juntos. Segundo eles, até há alguns meses atrás costumavam freqüentar muito os bailes funk nos finais de semana. Às sextas e aos sábados, quando não se apresentavam, iam com o Comando Noroeste, a "galera" do bairro, para os bailes na região ou mesmo no Vilarinho. Isso quando não havia festinhas no próprio bairro ou mesmo festas de rua. Domingo era o dia de pagode, participando das matinês promovidas por uma danceteria da região.

Na época esta rotina estava um pouco mudada para Fred. Ele tinha começado a namorar "firme", para ciúmes de Marcos, e voltou a freqüentar a igreja Batista da qual tinha se afastado. O seu programa passou a ser a ida aos cultos, que se realizavam aos sábados e domingos à noite, com a namorada. Com isso, afastou-se dos bailes, aos quais só ia mesmo quando tinha de fazer algum show. Até então a namorada não implicou pelo fato de ele cantar; ao contrário, o incentiva.

Marcos e Fred contam que eram muito conhecidos no bairro, principalmente depois que se integraram à equipe de Vítor. Como vimos, este estimulava os MCs da sua equipe a organizar bondes nos bairros de origem para acompanhá-los aos bailes em que fossem se apresentar. Marcos e Fred estimularam a criação do Comando Noroeste, a galera da sua região, que estava sempre presente quando iam fazer alguma apresentação mais significativa. Eles vendiam os ingressos, convenciam os pais a permitir a ida dos filhos e organizavam os ônibus. Fred conta:

A gente marcava pra encontrar na pracinha aqui, e ia todo mundo no ônibus fazendo batucão, gritando. Era a maior palhaçada, o pessoal rindo e brincando. É chique demais o pessoal todo dando aquela força pra gente.

Eles eram a referência do “bonde”, sendo escutados quando acontecia algum problema, como brigas, por exemplo, ou quando decidiam voltar para casa. Reconheciam que as brigas nos bailes aumentaram depois da criação dos “bondes”, que colocavam jovens de diferentes bairros num mesmo baile, cada qual querendo se afirmar mais pelos gritos de guerra. Eles contam que já presenciaram muitas brigas, mas que sempre controlaram o Comando Noroeste.

O nosso ‘bonde’ sempre na hora que a gente via que o bicho tava pegando a gente mesmo falava: ‘Vamo embora, vamo tirar o time de campo’, e eles pegavam e saíam atrás da gente...

Para a dupla, o funk, o envolvimento com a galera e a organização dos bondes foram meios de ampliar as relações no bairro, tornando-os reconhecidos como MCs e mais respeitados:

Você passa na rua e o pessoal cumprimenta, às vezes gente que você nunca viu na vida vem nos elogiar. A gente passava e o pessoal dizia: ‘Oh! Aqueles ali são a dupla Marcos e Fred.’

Mas os amigos não se reduziam ao bairro. Os bailes e, principalmente, os shows possibilitaram a ampliação do círculo de relações, levando-os a conhecer inclusive as outras duplas pesquisadas. Além disso, havia a equipe da Funk Music, composta de 15 duplas em média, dos mais diferentes bairros, com as quais conviviam com uma certa regularidade. Ficaram amigos de várias duplas de MCs, com quem “zoavam” juntos, faziam visitas, trocavam informações. Segundo eles, embora no meio dos MCs existissem aqueles nos quais se podia confiar, também havia muita disputa e ciúme. Muitos eram “neguinho cobra”, fingidos, que só queriam “meter o pau por trás”. Refletindo depoimentos comuns, tanto de funkeiros quanto de rappers, a questão da confiança era um problema para eles, que reclamavam da dificuldade em confiar nas pessoas (*Entre nós tem muita união mas cê num pode bobear não, tá difícil confiar em alguém...*).

• **A produção cultural da dupla** – Desde que saiu da equipe do DJ Vítor, a dupla não produziu nenhuma música. Mas eles contam que, durante o tempo em que pertenceram a essa equipe, a produção era intensa. Os dois compunham as

músicas, inspirados no cotidiano. Os temas mais abordados eram os sentimentos e fatos ligados ao amor e às amizades, além de situações ocorridas em bailes ou no próprio bairro. Quando um escrevia uma letra, ou tinha uma idéia, sempre discutiam e avaliavam juntos a sua estrutura final. As suas músicas variavam do "pancadão" ao *funk melody*, e sempre traziam uma referência aos bairros da região onde moravam, com uma identidade territorial que é uma característica muito presente no funk. As bases musicais eram produzidas por Vítor. Como ocorria com Flavinho, não tinham muita autonomia nessa produção, com o DJ Vítor dando a palavra final.

Mas o que a dupla enfatiza são as apresentações. Para eles, o estar no palco é fonte de uma grande emoção e prazer, além do assédio das meninas:

Nó, cara, é bom demais, né, ver aquele povo lá, a gente entrar e a massa ir ao delírio! Depois gritando: 'Marcos e Fred! Marcos e Fred!' isso e aquilo, é gostoso demais... quando a gente sobe a gente treme, vem uma adrenalina! Dá uma vontade de esquilar, sair gritando, pular lá em baixo, curtir com o pessoal mesmo...

É esse prazer, uma dimensão tão negada pela racionalidade instrumental, que parece ser o principal aspecto que lhes dá sentido para atuarem como MCs. O show parece constituir um ritual que envolve um visual próprio, uma encenação e, principalmente, emoções. Eles contam que, nos shows, se preocupavam com o visual, quando então vestiam a melhor roupa que possuíam, assumindo de fato a identidade de funkeiros. Segundo eles, Vítor sempre cobrava das duplas da sua equipe que se vestissem de acordo, para dar uma boa impressão, até mesmo fora dos bailes.

Além das apresentações, outro momento que gerava emoção era quando escutavam suas músicas veiculadas na rádio. Lembram até hoje da emoção que sentiram quando escutaram pela primeira vez sua música tocar no programa do DJ Vítor. Foi a concretização de um sonho (*O meu sonho era ver a minha música passar na rádio nem que fosse uma vez e conseguimos...*). O rádio tem um poder simbólico significativo. Para eles, esse momento foi como um ritual de passagem, quando então passaram a ser MCs de fato, reconhecidos tanto no bairro quanto na família.

Foi a nossa moral, gente que a gente nem conhecia chegou: 'Pô, vocês conseguiram, vocês cantam bem.' Foi o respeito...

Dar entrevistas era outra coisa de que gostavam. Naqueles dias haviam participado de um programa na rádio comunitária do bairro, dizendo que receberam muitos telefonemas de fãs, o que os deixava felizes. Eles enfatizavam muito os momentos em que podiam mostrar o produto do trabalho que desenvolviam, como nos shows ou na rádio, como situações que reforçavam a auto-estima, sentindo-se criadores e sendo reconhecidos como tais.

Depois que saíram da Funk Music, praticamente não se apresentaram mais. Estavam tentando articular-se com as duas rádios comunitárias da região para promover um baile, mas ainda não havia nada acertado, tendo dado uma entrevista naqueles dias. Naquele momento, assim como Flavinho, avaliavam que o funk em Belo Horizonte estava passando por um momento de baixa, diminuindo o número de bailes e a freqüência do público.

• **Os projetos da dupla** – Na entrevista em 1998, os projetos da dupla expressavam o momento de transição em que viviam. Diziam que estavam "dando um tempo", sem clareza do que seria o futuro da dupla. Ao mesmo tempo, expressavam o sonho de sobreviver da música, fazer sucesso.

Meu sonho assim é a dupla Marcos e Fred ser reconhecida aqui em MG e depois no Brasil todo... pra isso tinha que pintar um empresário que admirasse nosso trabalho...

Caso conseguissem alcançar esse sucesso, sonhavam em ajudar a família e os amigos (*Se algum dia a gente chegar no nível que a gente pretende chegar, a única coisa que eu quero é ajudar os meus familiares e os amigos...*). Mas admitiam a falta de espaço e de patrocínio em Belo Horizonte para estimulá-los e a outras duplas que têm um grande potencial e talento, e que, entretanto, não encontram apoio suficiente para fazer o seu trabalho. Ao mesmo tempo, se dizem cansados de investir na música, sem conseguirem retorno suficiente.

A gente já batalhou, batalhou e até hoje nada. Então com o tempo, vai indo, vai desanimando, mas se a gente tiver uma oportunidade, aí nós vamos correr atrás, batalhar...

Também não acreditam muito na possibilidade de sobreviver da música, como dizia Marcos:

A gente não pode pensar: vou só mexer com música, porque pode que a música pega e não dá em nada. Aí seocê não tem um serviço fixo, uma profissão qualquer, aí já complica... eu acho que a gente tem de ir tentando com as duas coisas pra ver o que dá...

Eles apontam os motivos centrais que levam as duplas a se desligarem do funk, fazendo desse estilo uma experiência centrada no período da juventude.

Existem outros motivos, no entanto, relacionados às escolhas de cada um e ao próprio momento de amadurecimento pelo qual passavam. Fred, por exemplo, expressava estar vivendo na época um momento de crise com o funk. Contava que se afastou da igreja durante muito tempo, quando se envolveu mais com o funk. Desde o início de 1998 voltou a freqüentá-la, junto com a namorada. Na época vivia um dilema (*A gente tem de escolher ou as coisas do mundo ou as coisas da igreja. E eu estou decidindo, eu próprio vou escolher*). Com esse olhar dicotômico ele expressava uma visão negativa dos bailes e do próprio funk, identificando-o com confusão, com brigas e com a inveja entre os MCs, expressão do *mundo*, enquanto, na igreja, predominaria a solidariedade e o apoio mútuo. Ele resumia o seu dilema:

Eu gosto do funk, está lá no fundo mesmo, está no sangue, na veia mesmo. Ao mesmo tempo me dá raiva por causa desse pessoal que rouba, briga, essas besteira. Aí eu to deixando de ir em baile, só quando eu vou cantar, mas eu não deixei de ser funkeiro não... ainda não...

Além da igreja, dois outros fatores pareciam alimentar a crise de Fred: um deles era o namoro, que passou a ocupar um bom tempo nos seus finais de semana, já pensando inclusive em casamento; o outro foi o desligamento da equipe Funk Music que, diminuindo os espaços de apresentações e divulgação do trabalho da dupla, estava gerando um desânimo diante das dificuldades

encontradas para se viabilizarem no mercado musical. Todos esses fatores parecem ter influenciado na sua decisão de abandonar o funk, o que fez no final de 1998. Marcos ainda continuou freqüentando bailes, mas também parou de cantar, não se animando a formar uma dupla com outra pessoa.

Em 2000, Marcos ainda freqüentava de vez em quando alguns bailes, mas não tinha voltado a cantar. Fred havia conseguido finalmente um trabalho fixo, como auxiliar de contabilidade, e se mostrava satisfeito. Na segunda entrevista realizada com ele, contava que nunca mais freqüentou um baile, mas evidenciava que, depois de quase dois anos afastado do funk, as lembranças das apresentações ainda eram fortes. Ele admitia que por muito tempo sentiu falta dos shows que fazia, do assédio das meninas, da adrenalina que o palco proporcionava, precisando de um bom tempo para se distanciar:

Fui desaprendendo a gostar daquilo... mas foi duro acostumar com isso, sair disso pra poder ficar aí normal, simplesmente, paradinho...

Ele substituiu o prazer do palco pelo prazer de cantar na igreja (*O que substituiu isso foi cantar pra Jesus na Igreja, é mais honrado do que ficar indo cantar no baile funk...*). Ao falar isso, ele lembrava das experiências negativas que o funk trouxera, principalmente a memória das brigas que presenciou. Mas revela que ainda vive um certo conflito com a memória daquele momento:

Às vezes Marcos me lembra dos tempos que a gente cantava e aí vem à minha mente o Vilarinho lotado, aquela coisa toda, era bom demais... Mas ao mesmo tempo eu falo: 'Não, eu não tava vivendo feliz, era só coisa momentânea, coisa de momento...' Agora é que eu vivo feliz...

Como para resolver seus conflitos, elaborava a experiência no funk como uma fase da sua vida:

Foi uma fase que passou, acabou, foi uma fase muito boa... foi um momento de adolescente, de diversão mesmo ali, aí passou, não deu certo, vamos partir pra outra...

E se sente mais adulto, vendo a vida como um processo:

Hoje eu me sinto mais adulto, com mais responsabilidade, mais sério. Assim, a gente enfrenta cada momento que a gente passa nessa vida, a gente vai adquirindo mais experiências, e vai crescendo a cada dia mais, você tenta crescer a cada momento, evoluindo...

Assim como ele, vários ex-funkeiros também elaboram as suas experiências em termos de fase, reforçando a idéia do funk como expressão de uma cultura juvenil, limitada a essa fase da vida.

2.3.3 Os Cazuza⁸⁴

O grupo Os Cazuza formou-se em 1996, quando se reuniram dois dançarinos à dupla *Ronei e Rogério*. Esta já era mais conhecida no meio funk em Belo Horizonte, tendo uma fita demo gravada e suas músicas tocadas em rádios da cidade. Desde o final de 1997 eles se dividiam entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, tentando a gravação de um CD e a contratação por alguma equipe carioca. Nesse tempo fizeram poucos shows na cidade, mas conseguiram gravar uma música em um CD coletânea, lançada pela gravadora independente Sky Blue. Em 1999, houve a troca de um dos integrantes, e eles passaram a se denominar *Charmania*. Em 2000 o grupo ainda continuava tentando gravar o sonhado CD-solo e, como não aceitavam mais se apresentarem sem receber cachês, faziam poucos shows na cidade.

Em 1998, o grupo era formado por quatro jovens, todos moradores no bairro São João Batista, na região de Venda Nova: Rogério, Ronei, Simar e Cristiano. Os dois primeiros fazem o vocal do grupo e os dois últimos dançam e fazem o back vocal.

⁸⁴ A decisão de incluir o grupo Os Cazuza na pesquisa foi muito motivada pelo fato de eles estarem tentando a sorte no Rio de Janeiro, uma realidade sonhada por muitas duplas, além de corresponderem aos critérios já definidos. Em 1998, foi realizada uma entrevista coletiva com o grupo, se concentrando mais na realidade do grupo e suas perspectivas. Neste período da pesquisa eles não fizeram nenhum show em Belo Horizonte. Em 2000 mantive alguns contatos informais e realizei uma nova entrevista com Ronei e Rogério, além de assistir a um show do grupo.

• **O cenário: o contexto social do grupo** – Ronei e Rogério, negros, moram na casa dos pais, com mais dois irmãos, em uma casa própria no bairro popular de São João Batista, região de Venda Nova. O pai é motorista de táxi e a mãe não trabalha fora. Os dois trabalham desde novos, primeiro como office-boy e depois em uma copiadora do DA da Faculdade de Biologia da UFMG. Quando foram para o Rio, passaram a sobreviver da venda de artesanato na praia, além de “bicos”, como seguranças de palco na casa de shows Metropolitan. Rogério, 21 anos, resolveu trazer a namorada para morar em sua casa, depois que ela ficou grávida no início do ano.

Cristiano, negro, 21 anos, casado, não tem filhos ainda, morando com a mulher na casa de seus pais. O pai é pedreiro e a mãe não trabalha fora. Também ele começou a trabalhar desde cedo, sendo servente de pedreiro, office-boy, e atualmente é camelô no centro da cidade.

Simar, negro, 21 anos, já é pai de um filho. Mora com a esposa, que é comerciária. A sua trajetória de trabalho iniciou quando tinha 14 anos, fazendo um pouco de tudo, de servente a camelô; hoje é pedreiro.

Nenhum deles estuda atualmente. Ronei e Rogério saíram da escola no 1º ano do ensino médio, e Cristiano e Simar não chegaram a terminar o ensino fundamental. Para eles, a escola pouco contribuiu para o que são hoje, significando uma obrigação a mais que tinham de cumprir. Não pensam em voltar a estudar, porque o que seria possível com a escola – um bom emprego – estão tentando garantir por intermédio da música.

A gente tá preferindo mexer com a música... a música também pode te dar uma coisa parecida com a escola, se trabalhar direitinho pode te dar um conforto... Também com a música você pode se informar também, porque você ouvindo música cê vai pegar conhecimento, cê vai saber conversar com as pessoas, cê vai saber tratar uma pessoa bem, cê vai saber entrar num lugar e sair, então a música também é uma escola, ela é uma escola da vida...

O acesso aos bens culturais é limitado. O consumo cultural maior é de rádio, que escutam muito, e TV, principalmente a MTV. Não têm o costume de freqüentar cinema ou teatro, e nenhum deles tem formação musical. Mas, diferentemente de outros entrevistados, não acham necessário ter curso de

música ou de voz, porque já possuem bastante prática (*A gente veio na prática mesmo, a gente veio do funk mesmo... com a prática que a gente tem então não precisa que a gente tenha que pegar aula, alguém ensinar a gente...*).

• **A trajetória do grupo** – Os integrantes do grupo se conheciam desde pequenos, pois eram moradores do mesmo bairro, e alguns deles são parentes: Rogério e Ronei são irmãos e Cristiano é primo deles. A ligação de todos com o funk iniciou-se nos bailes, principalmente no Vilarinho, que freqüentavam todos os finais de semana, junto com a galera do bairro. Passaram a gostar do funk em razão do ritmo, que estava *no sangue*, mas também porque era a música dominante nos locais que freqüentavam na época. Por volta de 1992, resolveram montar um grupo de dança, Os *Pumas*, formado por Rogério, Simar e dois amigos. Eles contam que começaram por brincadeira (*No início era tudo diversão, era mais pra arrumar namoradinhas ali, pra fazer bonito, essa história de: eu sou o gostosão!*); mais tarde, incentivados pelos amigos, começaram a se apresentar no Vilarinho, obtendo um bom retorno do público, o que os animou a continuar, mesmo não recebendo cachê.

Nesse período foram contatados por Ademir Lemos, um conhecido MC carioca que se apresentava periodicamente em BH, acompanhando-o nos shows que promovia na Capital e no interior. Foi com ele que começaram a pensar numa perspectiva de profissionalização (*Ele pegou a gente e começou a ensinar a gente o rumo certo de ser um profissional, a gente deve muita coisa a ele...*). Em 1995, o grupo se desfez, e Ronei e Rogério resolveram formar uma dupla, passando a compor suas próprias músicas. Chegaram a gravar uma fita demo e conseguiram alguma visibilidade, suas músicas sendo tocadas em algumas rádios da cidade, e eles se apresentando em várias danceterias, dentre elas o Vilarinho. Eles contam que, nesse processo, foram amadurecendo a idéia de seguir a carreira musical:

O trabalho da gente foi ficando mais evoluído, as letras foram ficando bastante profissionais, a gente foi chegando à conclusão que dava pra gente seguir em frente...

Foi quando resolveram chamar Simar e Cristiano, que já dançavam juntos, para formar o grupo *Os Cazuza*, cujo nome vem do sobrenome dos dois irmãos. Nesse ano, participaram do evento "BH Canta e Dança" que os motivou a se profissionalizarem de fato. Foi nessa apresentação que Ronei, então com 16 anos, decidiu participar também do grupo. Ele conta que

não era muito ligado na cultura do funk, eu escutava porque meus colegas escutavam. Mas quando eu vi aquilo ali, cheio de gente, meu irmão cantando, aquela gritaria, o pessoal pulando, deu aquele clique, eu falei: 'O que que é isso! Eu tô no ramo da musical!' Depois dali eu já comecei a enturmar mais com a galera, né, e comecei dançando com eles e tô nesse ramo até hoje...

Para ele, como para vários outros funkeiros, o retorno do público e os elogios que recebiam, quando se apresentavam, atuavam como incentivo para sonharem com a carreira musical.

No início de 1997 resolveram ir para o Rio, onde Rogério tinha parentes. Foram incentivados pelo empresário de um cantor para o qual fizeram abertura de um show no Vilarinho, que os apresentou a outro empresário; este ficou fazendo promessas, mas sem viabilizar nada durante quatro meses. Como estavam passando muitas dificuldades, Simar e Cristiano resolveram voltar para Belo Horizonte. Pouco tempo depois o empresário conseguiu que uma música do grupo entrasse em uma coletânea da Equipe Aquarius, mas cada qual pagando os custos da produção. Com essa equipe chegaram a fazer algumas apresentações no Rio, que não foram suficientes para garantir-lhes a sobrevivência; passaram então a fazer artesanato, que vendiam nas praias. No momento da entrevista, Simar e Cristiano estavam em BH e Ronei e Rogério estavam se dividindo entre Rio e BH, na expectativa de um contrato com um novo empresário, que gravaria um CD solo com o grupo.

Na questão do gosto musical, dizem gostar do funk, mas não têm uma fidelidade musical, escutando de tudo:

A gente que mexe com música tem de tá por dentro de tudo, eu mesmo escuto forró, Zé Ramalho, rock, Legião Urbana, eu curto de tudo.

Mas admitem uma predileção pelo pagode que, segundo eles, vem acompanhado do funk (*Todo pagodeiro é funkeiro e todo funkeiro é pagodeiro...*).

- **A produção cultural do grupo** – No grupo, quem compõe é só o Rogério, sempre apresentando as letras para que os outros opinem e dêem sugestões. O tema abordado geralmente é o amor. Por meio de títulos como *Felicidade*, *Gatinha* ou *Mistérios do Amor*, as letras falam de situações românticas e relações mal correspondidas. Diferentes das outras duplas pesquisadas, em suas músicas não fazem referências territoriais a bairros nem abordam temas jocosos.

A base musical estava sendo realizada por um produtor do Rio de Janeiro, que chegava a cobrar R\$ 350,00 para cada música produzida. Assim como os outros entrevistados, não possuía muita autonomia para definir o instrumental que queriam. Eles contam que, geralmente, tinham uma idéia de como poderia ser o instrumental da música, mas era o produtor quem o acabava criando, a partir das suas próprias idéias:

Ele faz o instrumental da idéia dele, a gente canta a música e ele imagina uma base que caía bem... a gente dá alguns toques, né? 'Dá pra colocar isso?' Aí ele colocava, mas tudo é da idéia dele e a gente num vai discutir com o produtor, né?

Influenciados por esse produtor, eles estavam mudando de estilo por pressão do próprio mercado musical, apesar de gostarem do funk. Para eles, existia uma campanha de discriminação do funk, principalmente por intermédio da mídia que, ao enfatizar a violência dos bailes, relacionava o funk ao *favelado* e *brigador*. Percebiam, pelo menos no discurso, que esta campanha tinha uma dimensão maior, relacionada à questão racial e à social. Dão o exemplo da dupla *Claudinho e Bochecha* que, segundo eles, foram obrigados "pelos cartolas" das gravadoras a mudar de estilo para não reforçar o funk. Dessa forma, mesmo gostando do funk, perceberam que se não mudassem de estilo as possibilidades de sucesso seriam ainda menores (*Porque o funk não entra na TV e se não entra na TV ele não fica comercial...*). Ao mesmo tempo reconheciam que a escolha do

estilo deveria ser de acordo com o mercado, com as modas do momento, ou seja, aceitando as regras impostas pelo mercado cultural.

Porque o mercado veio e o mercado roda, então cê tem de ir onde ele tá, trabalhando com um tipo de música que tá aí em cima...

Com essa lógica, escutaram as sugestões do produtor carioca e estão mudando de estilo, procurando se antecipar às próprias mudanças do mercado.

Por isso a gente mudou o trabalho, porque a gente tá mudando antes de que eles mudem... então a gente resolveu trocar o estilo, fazer um estilo mais assim sociedade, mais da noite...

As mudanças que estão se propondo atingem os elementos que constituem a identidade do funk. A música já não tem o "batidão" original do funk, com uma melodia que se aproxima do que eles denominam *charme pop*, uma "bricolage" do *funk melody*, do charme e do pop, mais "comercial". O visual também é diferente.

O visual é totalmente diferente, o pessoal já tá mais bonito, mais comportado, entendeu? Num é aquela coisa de sem camisa e bermudão, porque no charme o pessoal é mais social.

Mas eles insistem em dizer que essas mudanças de estilo são mais uma estratégia do que a negação da origem funk, comum a todos. Eles já sentem a diferença ao ouvirem a última música do grupo (*Felicidade*), que foi tocada na rádio 98FM, uma rádio comercial que não toca funk. Para eles, ter uma música tocando em uma rádio comercial é o primeiro passo para se tornarem conhecidos de fato, não dando muito valor às rádios comunitárias, que têm sua audiência limitada.

Em 1998 o grupo fez poucas apresentações, em parte por causa do constante ir-e-vir do Rio, em parte porque decidiram não mais cantar sem receber um cachê.

A gente tá mais reservado, a gente tem de dar o valor da gente mesmo, se a gente continuar cantando de graça nunca vão querer pagar nós, agora a gente só sobe no palco se tiver um valor...

Dizem que já cantaram muito de graça, muitas vezes pagando a própria condução, sentindo-se explorados, pois percebiam que os proprietários das casas noturnas ganhavam à custa dos cantores. Criticavam o esquema existente em Belo Horizonte com os DJs e suas equipes, como foi relatado com as duplas descritas anteriormente, vendo nele um dos motivos da falta de profissionalismo entre os MCs locais. Isso obriga aqueles que querem sobreviver da música a sair da cidade em busca de oportunidades, como é o caso do grupo. Mesmo assim, neste ano fizeram duas apresentações, abrindo shows de cantores do Rio no Vilarinho. Sobre as apresentações que disseram ter feito no Rio, não teceram maiores comentários.

Para o grupo, as apresentações são um momento muito forte:

Quando a gente sobe no palco assim, dá uma emoção, um negócio muito extasiante, sei lá, te dá um negócio no peito... cê já imaginou, cê cantando aqui e todo mundo levando sua música?...

O público é como um termômetro que indica se eles deveriam continuar ou não a cantar, ao mesmo tempo que significa um estímulo para que eles procurem se profissionalizar cada vez mais.

As mudanças pelas quais vêm passando parecem mostrar que a identidade do grupo não é dada tanto pelo funk, e sim pela possibilidade da carreira musical. É o mercado que passa a ditar o estilo musical ao qual vão aderir. É um diferencial em relação às outras duplas pesquisadas, fornecendo-nos elementos para problematizarmos a questão da identidade dos grupos com o funk.

• **Os projetos do grupo** – Em 1998, os projetos do grupo eram de curto prazo, envolvidos que estavam em negociações com um empresário no Rio de Janeiro. Este acenava com a possibilidade de gravarem um *single*, com o qual iam trabalhar com as gravadoras na expectativa de gravarem um CD solo. Ao mesmo tempo estavam tentando fazer um *book* com as fotos do grupo, já no novo

visual, para acompanhar o *single*. Ao falar desses projetos, o grupo demonstrava posições diferenciadas: enquanto uns deixavam entender que era mais um desejo do que uma negociação concreta, outros já afirmavam como um acerto definido, faltando apenas assinar o contrato. Mas uns e outros concordavam que não podiam se iludir demais.

Num pode é ficar acomodado, pensando que, tanto com um empresário já tá tudo organizado... Assinando o contrato, a gente num pode se iludir também, hoje em dia a gente num sabe o que pode acontecer com ninguém, então a gente tem de saber esperar mas do nosso modo, correr atrás também...

Naquele momento, eles contam que estavam se organizando para efetivar esse projeto. Como estavam em Belo Horizonte, os quatro investiam nos ensaios, *lapidando o trabalho*, produzindo novas músicas e organizando o visual do grupo. Resolveram que Ronei e Cristiano voltariam ao Rio para acompanhar de perto o desenrolar das negociações, sobrevivendo lá com o artesanato. Nesse período, Rogério e Simar continuariam trabalhando para "levantar uma grana". Envolvidos que estavam com a música, nenhum deles tinha qualquer outro projeto profissional; assim, trabalhar era no que fosse possível, sem maiores desejos nessa área.

Mas o projeto acalentado em 1998 não se concretizou. Na entrevista realizada em 2000 eles contaram que, mais uma vez, tinham sido *enrolados* pelo empresário, que depois faleceu e não haviam conseguido até então concretizar o sonho do CD solo. Nesse período, Cristiano se desligara do grupo por causa de desentendimentos, e entrou um novo componente, um jovem de 21 anos, com experiência em outra dupla. Havia mudado o nome do grupo para *Charmania*, expressando assim o novo estilo adotado. Estavam negociando a produção de uma vinheta para uma rádio comercial da cidade, vendo aí uma possível abertura para suas músicas serem tocadas em rádios comerciais, e ainda sonhavam com um contrato com um empresário, agora em São Paulo, onde, segundo eles, havia mais espaço para o *charme*.

Nessa entrevista, Rogério deu um depoimento que colocava em questão algumas das afirmações realizadas um ano antes. Agora seu filho já havia nascido, ele se encontrava empregado em um órgão público da cidade, e sua

postura evidenciava um momento de passagem do jovem para o adulto. Perguntado sobre o sentido do grupo para ele, naquele momento, dizia:

É o seguinte: a cada dia a gente vai aprendendo cada vez mais. A gente passa de uma fase de criança para adolescente, de adolescente para adulto, é esse ciclo aí. E o negócio é o seguinte: o nosso pensamento antes era de ganhar dinheiro com o grupo. Só que eu não tinha filho, era uma coisa tipo ilusão. Então depois que a gente adquire filho, adquire família, a gente começa a colocar o pé no chão e vê que não é aquilo. Hoje pra mim e pra vários do grupo, o grupo não é um modo de sobrevivência. Pode ser, pode se tornar daqui um tempo, mas por enquanto ocê tem de suar a camisa. No momento eu sei que tenho de trabalhar, tenho de correr atrás senão minha família não come...

Ele dizia ser possível conciliar o trabalho para sobreviver e o sonho com a música, posição que não era compartilhada por Ronei, que vivia um outro momento:

Eu tipo assim não tenho família, não tenho filhos ainda e eu não tenho profissão e o que eu sei fazer é música. Então eu tô batalhando, fazendo um bico aqui e ali, pra investir no grupo pra mais tarde ser o meu sustento... eu tento batalhar pelos meus ideais, que é a música...

Fica evidente que o sentido que esses jovens dão ao grupo é influenciado diretamente pela fase da vida em que estão. Ao mesmo tempo Ronei já explicitava uma alternativa profissional, o que não fazia antes. Ele conta que pretendia dar mais dois anos para ver o grupo subir e, nesse tempo, pretendia fazer um curso de cabeleireiro e montar um salão, mas "o que gosto mesmo de paixão é a música".

2.4 OS MCS E OS MÚLTIPLOS SENTIDOS DO FUNK

Até então, recuperamos o que nos foi possível da história do estilo funk na cidade, seguida pela trajetória das duplas pesquisadas; procuramos traçar uma visão de quem são esses jovens que se tornam MCs, como formam suas duplas, a produção cultural que realizam e seus projetos. Coerentes com a postura que

anunciamos no início deste estudo, tentamos desenvolver uma descrição detalhada, sem maiores interferências analíticas, de forma a possibilitar ao leitor ir construindo sua própria compreensão da realidade desses jovens. Neste momento, faremos um exercício de análise a partir dos dados levantados; discutiremos as especificidades do estilo funk em Belo Horizonte e os múltiplos sentidos que ele adquire na vida desses sujeitos; dialogaremos com a discussão realizada sobre o rap, de forma a ressaltarmos as questões e os dilemas que os jovens manifestam por meio de cada uma dessas expressões culturais juvenis. Iniciaremos com uma reflexão sobre os fatores que interferem na escolha que esses jovens fazem pelo funk e, em seguida, analisaremos a forma como eles constroem o estilo, nas suas diversas manifestações, refletindo sobre os significados que a vivência do funk adquire nas suas vidas.

2.4.1 O funk como escolha

A trajetória dos jovens funkeiros demonstra que eles se situam na mesma condição social dos jovens rappers. Apresentam uma realidade um pouco diferente da realidade dos rappers pesquisados, podendo contar com redes sociais mais densas – um contexto familiar mais estruturado, uma situação econômica menos precária, uma trajetória escolar mais longa, algumas regalias, como o adiamento na entrada no mundo do trabalho para alguns deles –, mas o contexto geral é o mesmo. Além do mais, é importante assinalar que as condições de vida dos funkeiros pesquisados não espelham necessariamente a realidade dos adeptos do funk em Belo Horizonte. Apesar de não termos dados empíricos suficientes para fazer generalizações, percebemos, nos diversos contatos com outros funkeiros, que um bom número deles vivenciam a mesma precariedade constatada entre os rappers. Podemos dizer, assim, que os jovens de ambos os estilos compartilham as mesmas condições estruturais que nos levaram a definir-los como jovens pobres. Vivenciam privações semelhantes, desde o exercício do trabalho remunerado até o direito de viver plenamente a própria juventude, com opções de lazer limitadas e acesso reduzido aos bens simbólicos. Assim como os rappers, vivem os dilemas de quem se depara com as reduzidas possibilidades de

uma inserção precária e instável que a sociedade brasileira oferece a esses estratos da população.

Outra semelhança é a idade. Mais definido do que o rap, o funk se coloca como um estilo juvenil, com uma demarcação etária também mais definida, apresentando um menor número de jovens que continuam ligados ao estilo depois dos 25 anos. A pesquisa telefônica nos mostra que 1,5% de jovens aderem ao funk antes dos 15 anos, e que a grande maioria, 79,5%, situa-se na faixa etária de 15 a 24 anos, o que vem reforçar a dimensão central do estilo como um espaço de diversão, uma prerrogativa típica de jovens.

A condição juvenil e as hipóteses de vida com as quais se deparam no início da juventude é que podem explicar a adesão ao estilo. Todos o fazem ainda na adolescência, freqüentando os bailes, o lazer predominante entre seus pares na região em que moravam, além de ser o mais barato (*Se não fosse o funk eu estaria assistindo televisão em casa todo sábado...*). O baile e a turma de amigos, o passar o tempo nas ruas e praças, as *peladas*, dentre outras práticas, foram os meios possíveis de demarcar uma identidade como jovens. E foi nesse processo que se descobriram com potencial para se realizarem como produtores musicais, e não apenas como freqüentadores dos bailes.

Nessa decisão pesam alguns fatores. Um deles é o fato de o funk, da mesma forma que o rap, ser um estilo que não demanda pré-requisitos para a sua produção, não carecendo de instrumentos nem maiores conhecimentos musicais para sua viabilização. Basta ter uma boa voz, escrever uma letra e cantá-la sobre uma base musical eletrônica. O funk se oferece como um dos poucos espaços no qual esses jovens, com o acesso restrito que têm aos bens culturais, podem se colocar como produtores culturais.

Outro fator é a atração pelo ritmo dançante e marcado, predominante no funk. Depoimentos com o de Maninho são comuns: *Se eu ligo o rádio ali, posso até não gostar do cara que tá cantando, mas o batido me atrai, a música me atrai...* Apesar de o ritmo ter uma origem negra, eles não fazem nenhuma associação direta entre a música e a etnicidade. No máximo constatam que é um ritmo que atrai principalmente jovens pobres e negros, não demonstrando qualquer preocupação com as raízes africanas da música. Como veremos, essa

postura se reflete também na própria identidade que constroem do estilo, quando não estabelecem uma vinculação a uma identidade étnica.

Mas o que parece ter tido um peso maior na decisão desses jovens em se tornarem MCs foi a identificação com o clima de alegria característico dos bailes, em que o cantar significava uma *curtição*. E uma curtição que trazia dividendos, possibilitando destacarem-se de alguma forma não só diante dos seus pares, mas principalmente diante das meninas, sendo um recurso de sedução a mais. Numa fase da vida geralmente marcada por inseguranças, o funk era um meio de afirmação de si mesmos, e até de superação de problemas como a timidez, que era o caso de Flavinho. Parece claro que o funk atrai esses jovens à medida que vêem nele a possibilidade de vivenciarem aspectos da condição juvenil considerados importantes por eles: o grupo de pares, a sedução, a autoafirmação, dentre outros. E é uma adesão que carrega o signo do prazer, sendo vivida como uma "brincadeira".

Não podemos nos esquecer também das influências da mídia nesse processo, pois é por meio dela que entram em contato com o universo do funk carioca. Um exemplo são as poucas duplas cariocas que chegaram a fazer sucesso nacional. Todos os jovens pesquisados admitem ter-se espelhado em algumas delas quando escolheram tornar-se MCs. O sonho de profissionalização e sucesso que muitos desses jovens passaram a vislumbrar é, em parte, fruto da identificação com a trajetória – da pobreza ao estrelato – dos ídolos, que a mídia insiste em reforçar. Na fase de vida em que se encontram, quando começam a perceber os poucos espaços que a sociedade lhes oferece para uma inserção social mais qualificada, o mundo da cultura lhes aparece como uma das raras alternativas com as quais podem contar.

Podemos ver que a escolha e a adesão ao funk são frutos de uma multiplicidade de fatores. Mas é sempre uma escolha que fazem dentro do campo de possibilidades em que se situam e das hipóteses de vida com as quais se deparam. E uma escolha que se refere a uma determinada forma de vivenciar a sua condição juvenil, com ênfase na diversão e na alegria que os bailes representam. Isso fica claro na relação temporal que os funks estabelecem com o estilo. A adesão se dá no presente, e nenhum deles demonstra maior interesse ou conhecimento sobre como surgiu o estilo e seus desdobramentos, diferentemente

do rap, que possui um sentido de movimento, com uma historicidade própria, sendo comum os rappers saberem onde e quem iniciou o estilo.

Mas o que é ser um funkeiro? Poderíamos considerá-lo um estilo de vida? Para responder a essas questões, temos de discutir, primeiramente, a forma como esses jovens constroem o estilo na cidade pela produção cultural que realizam.

2.4.2 A construção do estilo funk e seus significados

O estilo funk, na forma como veio sendo construído em Belo Horizonte, é uma reelaboração muito próxima do estilo difundido pelo Rio de Janeiro, principalmente na última fase, quando os jovens passam a se identificar como funkeiros de fato. Programas como o da Xuxa, por exemplo, tiveram influência quando passaram a difundir músicas e imagens vinculadas ao funk, possibilitando que esses jovens pudessem reconhecer-se em experiências similares, passando a adotar as mesmas referências. Recuperando a discussão realizada na introdução deste trabalho sobre a relação entre a dimensão local e a dimensão global na produção das culturas juvenis, não podemos ver nesse processo uma imposição linear da mídia na produção de gostos musicais e na adesão ao estilo. Esses jovens, ao terem acesso ao estilo difundido pelos meios de comunicação de massa, apropriam-se dele e o reelaboram nas condições concretas em que vivem. Mais do que uma simples imitação, podemos ver nisso o modo como os jovens lidam com a indústria cultural. No caso específico do funk, podemos constatar que eles se mostram mais permeáveis a estas influências do que os rappers, por exemplo. A música, os temas das letras, o visual, os bailes e as próprias brigas são uma leitura local do funk carioca, cujo modelo tendem a assimilar, mas compondo seu estilo a partir das condições concretas em que vivem, dos recursos de que dispõem, excluindo elementos (como o baile do corredor), ou resignificando práticas (como as galeras), mas não introduzindo maiores inovações.

A produção musical dos jovens funkeiros não tem muito sentido em si mesma, cumprindo o seu papel efetivo como um meio de animação dos bailes; diferentemente do rap, em que a música assume uma centralidade como forma

de realização da missão conscientizadora que a caracteriza. Tanto é que os MCs locais só vieram a ter algum destaque na cidade nos últimos anos, e mesmo assim ocupando um lugar secundário na cena funk. Isso faz com que as músicas que produzem sejam efêmeras, caracterizadas por um sentido de transitoriedade, executadas num período relativamente curto, logo substituídas por outras. Parece expressar, em nível de música, o ritmo frenético imposto pela sociedade de consumo.

A isto se alia o fato de que grande parte dos MCs não tinha perspectivas de profissionalização e nem encontrava espaços e estímulos para isso, o que gera uma produção em série de músicas cujo único sentido é a diversão, numa produção descartável, sem maiores preocupações com a qualidade musical. Essa tendência se aguçou depois do surgimento das *montagens*, nas quais a letra é um mero suporte para o som, este, sim, o elemento mais importante dos bailes. As duplas que possuem uma perspectiva de profissionalização tentam fugir desse esquema, buscando uma produção cultural mais esmerada.

Mas, independentemente da qualidade, um MC raramente canta uma música que não seja da sua produção, semelhante aos rappers, buscando de alguma forma se afirmar como um criador. Há, no entanto, uma divisão de trabalho clara: a base musical é tarefa do DJ e as duplas possuem pouco poder de interferência nessa produção, no máximo dando sugestões do som que mais agradaria. As produções constituem-se de colagens de pequenos trechos das mais diversas músicas, sempre misturadas com efeitos eletrônicos, com o ritmo garantido pelas batidas que se repetem. Reproduz-se no funk a mesma "arte da apropriação" que encontramos no rap, além de ser comum também o plágio ou a imitação, quando músicas de sucesso são reelaboradas com as batidas eletrônicas do *miami*. Parece que entre eles não há muitos escrúpulos em criar uma música que se assemelhe a outra, indicando uma postura diante da originalidade da criação, baseada na reutilização de obras existentes.

A produção poética assume características que a diferenciam do rap. Os temas abordados estão diretamente ligados ao universo das vivências juvenis. O tema mais comum são as relações afetivas, descrevendo encontros com as "princesas", a sedução das "gatinhas" nos bailes ou os sofrimentos e as desilusões sentidos. Esta temática se acha presente, principalmente, no chamado

funk melody, uma versão mais melodiosa, com batidos mais leves. Era a música dominante em 1998. Outro tema constante são os próprios bailes e sua animação (*Baile funk noite dia, é paz e alegria pra todos dançar, dançar. Curtam a nossa fantasia, baile funk noite e dia, mais um jeito de brincar*). Mas também havia letras que abordavam temas jocosos de situações ocorridas na cidade, além de exaltação das diferentes galeras. Outra característica presente em muitas letras era a exaltação da paz e a crítica às brigas, numa resposta possível às situações de violência que ocorriam nos bailes. Chama atenção também a ênfase que dão ao território. Praticamente todas as letras terminam fazendo referências ao bairro, numa espécie de homenagem a seus locais de origem, o que pode ser visto como um desejo de reconhecimento, de reinscrição do seu mundo na cidade.

Podemos ver que os temas expressam de alguma forma aspectos da experiência juvenil que consideram importantes: a descoberta do amor, o grupo de amigos, o lazer, não deixando de ser uma forma de refletirem sobre si mesmos. Com isso tentam resgatar o prazer e o humor que são tão negados em um cotidiano dominado pela lógica instrumental dominante. Apesar de não possuir um tom de denúncia, vemos no discurso poético dos funkeiros uma reivindicação do direito de vivenciarem a própria condição juvenil.

Nesse sentido, concordamos com HERSCHEMANN (2000:220), quando afirma que o funk possui um princípio estético que celebra a paródia, o pastiche e a multiplicidade estilística. Para o autor, no ponto em que a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o funk insiste na repetição e na identidade plural, assumindo a sua condição de "artefato intertextual". Nesse caso, ninguém seria dono de um ritmo ou de um som. Pega-se, usa-se e devolve-se para as pessoas numa forma ligeiramente diferente.

Esses princípios são coerentes com o sentido que atribuem a si mesmos como MCs – serem os mensageiros da alegria, promovendo a agitação da galera.

O MC tem a obrigação de levantar a galera, incentivar mesmo, procurar passar uma paz, um agito, um ânimo pro pessoal pular mesmo, balançar, soltar os cachorros. Eu acho que o MC se expressa num modo de progredir a festa, fazer a festa encaminhar... (Flavinho)

Se os rappers se vêem como porta-vozes da periferia, assumindo a dimensão da denúncia, os MCs se percebem como aqueles que contribuem para criar a alegria da festa. Assumem, assim, dimensões diferenciadas de uma mesma realidade, pontuando questões cruciais vividas pelos jovens.

Para um deles, ser um MC significou (e significa para aqueles que continuam) uma experiência muito marcante. Todos enfatizam o quanto importante foi se apresentar em shows para uma multidão de jovens, como conta Fred:

A gente pensava que nunca ia cantar numa Hipódromo, nessas danceterias do centro, e a gente conseguiu nosso objetivo, realizei esse sonho de ser capaz de cantar ali, de demonstrar alguma coisa pro pessoal ali... outro sonho que tinha era ver a minha música passar na rádio, e passou várias vezes...

Cantar em shows e ter suas músicas difundidas na rádio são formas de participação que os destacam da multidão anônima, fazendo-os se sentir *alguém*, com reflexos na auto-imagem. A experiência como MCs também lhes proporcionou a descoberta e o desenvolvimento das próprias potencialidades, no caso, o "dom" de compor e cantar, descobrindo-se como sujeitos criativos. Esse sentimento se materializou na gravação de CDs que, mesmo sendo poucos e com pouca repercussão fora do meio funk local, significou sua auto-affirmação como artistas, além de uma forma de preservar a memória da experiência que tiveram, como dizem Fred e Marcos:

O funk me trouxe dois CDs com músicas nossas que vão ficar pra história... com eles a gente ficou conhecido em Belo Horizonte. Eu curto alto o cedezinho nosso, é bom demais você ouvir sua voz... Quando eu tiver meu filho, eu vou poder mostrar pra ele e dizer que o papai tá aqui (apontando para o CD)...

Segundo eles, o processo de gravação foi muito educativo, ocasião em que ficaram conhecendo todas as etapas necessárias para a gravação de um disco e o funcionamento de um estúdio. Nessa direção, Flavinho também enfatiza o crescimento pessoal que o funk vem lhe proporcionando, dominando o processo de criação musical, inclusive da tecnologia que a envolve, começando a dominar até mesmo o uso de computadores.

Todo esse processo fez com que fossem reconhecidos entre os amigos e no bairro como MCs, trazendo mais "moral":

O pessoal viu que a gente tem aquele dom, um dom que Deus dá pra gente de expressar na música e passou a olhar a gente com outros olhos... o pessoal passou a respeitar mais a gente...

Acarretou também ampliação da sua rede de relações, tendo a oportunidade de conhecer pessoas dos mais diferentes bairros. Essa dimensão da sociabilidade é ainda mais significativa quando, como aconteceu com Flavinho, passou a contar com um "fã-clube", composto por várias meninas que os acompanham nas apresentações que fazem. Tudo isso leva a um reforço da auto-estima, contribuindo na construção de identidades positivas. Não é sem razão que para alguns, como Ronan, ser um MC torna-se uma paixão (*A música tá no sangue, se parar de cantar, eu adoeço...*). Numa sociedade que oferece poucas alternativas para uma vida com sentido, o funk, possibilitando-lhes tornarem-se MCs, é um dos poucos espaços em que esses jovens podem experienciar um trabalho criativo, que os leva fundo no mundo dos sentimentos, humanizando-os.

Para os jovens pesquisados, fica muito claro que o estilo se constrói em torno dos bailes. Este é o elemento central a partir do qual se articula a identidade do funk. É ali que podem expressar os outros elementos: o encontro com os amigos, o gosto pela música funk, um determinado jeito de dançar e, principalmente, a oportunidade de se mostrarem como MCs. Podemos dizer que o baile funk representa, antes de tudo, a celebração da amizade, o espaço por excelência para viverem dimensões constitutivas da condição juvenil: a explosão emocional da alegria, a identificação coletiva, o sentir-se em grupo. VIANNA (1987:58) reforça essa dimensão ao afirmar que *as pessoas freqüentam o baile não por um tipo de música, mas principalmente pelo ambiente, isto é, as outras pessoas, os amigos que se encontram e se divertem juntos, a alegria de viver em bando*. Dessa forma, o baile funk constitui um espaço de sociabilidade, uma massa composta por grupos de amigos e galeras. Pode ser visto como uma opção de agrupamento metropolitano, numa reação possível à massificação da sociedade contemporânea.

O baile é um ritual que se repete no tempo e no espaço: o encontro prévio com a galera, a euforia provocada pela música e pela dança, os movimentos da massa, as montagens e seus refrões incansavelmente repetidos, tudo contribui para um clima de excitação, fazendo da festa a pura diversão, sem qualquer outra finalidade. Como lembra VIANNA (1987:108), a *festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido algum... é a alegria, apesar de toda a miséria do cotidiano*. Ao mesmo tempo, é o momento de vivenciarem a efervescência do coletivo, recuperando os espaços rituais que antes era ocupado por outras instâncias, como a religião, por exemplo.

É aquela coisa grande que bate dentro da gente, aquela alegria forte, abre mais o coração da gente com uma emoção forte. A gente parece que está em outro lugar, em outro mundo...
(Roberto)

É nesse sentido que o baile pode ser visto como um ritual:⁸⁵ agregando pessoas, permitindo a experiência de sentir e experimentar em comum, fazendo com que o indivíduo se sinta parte de uma massa humana que se reconhece na música, que gesticula da mesma forma, no mesmo ritmo. O corpo torna-se o protagonista de uma comunicação não-verbal que coloca a sensualidade e os sentidos no centro da festa. É uma forma de catarse de emoções, com um vitalismo que conjuga efervescência e paixão, numa intensificação dos desejos, reforçada pela exposição dos corpos.

Já a violência presente nos bailes é uma questão delicada. É importante relembrar que não existe em Belo Horizonte o fenômeno dos "bailes de corredor", como no Rio, nem as brigas são tão generalizadas, como se fizessem parte constitutiva deles. Outro aspecto que os depoimentos ressaltam é que grande parte delas são causadas por questões trazidas de fora, independentes do baile, podendo ser acerto de contas entre jovens ou mesmo disputas territoriais entre as galeras. Geralmente nessas brigas não se utilizam armas de fogo ou instrumentos cortantes, não havendo notícias sobre alguma morte nelas gerada.

Inicialmente, não podemos dissociar as manifestações de violência nos bailes das formas mais amplas da própria violência juvenil, fenômeno que vem

alastrando-se nos últimos anos, principalmente em espaços de aglomeração, como nos estádios de futebol. Sobre a violência juvenil existem diversas interpretações. Ao enumerar algumas delas, SOUTO (1997:78) lembra que não podemos dissociá-la da violência mais geral e multifacetada que permeia a sociedade brasileira, espelhando uma crise moral, cujos sintomas se traduzem no descontentamento dos jovens, na falta de projetos em relação ao futuro, na apatia e descrença políticas, no esgarçamento dos laços de solidariedade, numa ideologia de individualismo e de consumismo desenfreado. Mas também pode ser vista como resultado de uma ordem econômica que oferece poucas alternativas de inclusão mais qualificada, levando os jovens a uma marginalização da esfera do trabalho e do consumo, reforçando neles o sentimento de estar à margem da sociedade. Não deixa de ser também uma resposta perversa a um contexto de desprezo social em que eles vivem, concretizado num tratamento discriminatório que recebem da sociedade. Enfim, reforça a autora, a falta de esperanças e o desprezo social formam um caldo de cultura que propicia a emergência de comportamentos violentos.

Junto a isso, há uma representação da imagem masculina associada à virilidade e à coragem, que é muito cultuada na cultura popular, constituindo-se um valor que é perseguido por muitos. Observando as brigas, podemos constatar que elas constituem um jogo que garante um clima de excitação, de competição entre grupos rivais, articuladas com o humor ou a zoação, não tendo como objetivo a eliminação do adversário. Vários jovens comentavam, depois do embate, aos risos, situações que viram ou vivenciaram durante o conflito. Assim, concordamos com HERSCHEMANN (2000:175) quando ele afirma que a violência tem uma função na construção da sociabilidade juvenil, enxergando nesses confrontos um papel cultural, no qual a violência e a competição constituem elementos estruturadores de determinadas formas de organização juvenil, como as galeras.

Entretanto, as brigas não contam com o apoio generalizado dos jovens. Os MCs geralmente são contra elas, nas quais vêem uma das razões para a campanha de estigmatização que o funk vinha sofrendo na cidade, quando

⁸⁵ Estou utilizando o termo ritual de forma mais difusa, sendo, portanto, aplicável aos campos da vida não religiosa, mas dizendo respeito ao comportamento comunicativo e "mágico".

passavam a vincular o baile à violência. Muitos percebem nessa campanha uma discriminação mais ampla, relacionada à origem social e étnica dos jovens funkeiros.

Eles num tão aceitando a gente ficar no funk porque o funk começou assim, na favela, um pessoal mais negro, entendeu, então o pessoal não respeita... A mídia, o pessoal lá de cima, entendeu, eles num querem colocar um preto no poder, então eles acabam querendo acabar com aquilo... (Ronan)

Mesmo demonstrando consciência de que a discriminação que sofrem é, antes de tudo, pelo fato de serem jovens, pobres e negros, a forma como procuram responder não é por meio da denúncia ou da crítica, como o fazem os rappers. A tendência entre eles é aceitar as regras do jogo social e modificar o estilo musical numa tentativa de distanciarem-se da imagem que relaciona o funk ao "pancadão", e este à violência. Assim, podemos ver que tanto Os Cazuza quanto Flavinho e Maninho vinham produzindo suas músicas já numa outra direção, como uma saída possível para se viabilizarem no mercado musical:

Infelizmente a gente tá mudando (o estilo) não é porque a gente não goste do funk, ele continua aqui, no fundo do coração. A gente tá saindo fora, mas num tá metendo o pau, mas pra você conseguir alguma coisa, tem de ser assim. (Ronan)

Tais comentários revelam a tensão que passam a viver quando pretendem entrar no mercado musical, sentindo-se pressionados a abrir mão do estilo com o qual se identificam, para se adequarem às regras que eles presumem ser necessárias. Podemos ver que alguns MCs, como Os Cazuza, diante da discriminação que sofrem, tendem a se adaptar às pressões, promovendo uma "higienização" do funk, retirando dele os aspectos considerados agressivos e buscando construir um estilo mais suave, que possa ter uma aceitação maior no mercado musical. Esse fato nos leva a algumas considerações. Uma, de caráter mais geral, diz respeito ao que estamos chamando de "higienização". Não é por coincidência que, na história das expressões culturais populares, sempre houve um movimento da cultura hegemônica em reprimir as expressões das camadas populares consideradas "perigosas", ou então desenvolver um processo de

reelaboração delas, apropriando-as, recodificando-as, para depois introduzi-las em um outro circuito no qual esses elementos passaram a ser dotados de novos significados e, portanto, utilizados de forma a afetar o seu significado original. OLIVEN (1983) expõe esse último processo ao discutir a transformação de expressões culturais populares em símbolos de identidade nacional, como o candomblé, a umbanda, a feijoada, o samba, o tema da malandragem, etc. Em todos eles há uma domesticação, diz o autor, na qual são higienizados dos aspectos agressivos e considerados perigosos, introduzindo valores considerados socialmente legítimos ocultando uma situação de dominação social e étnica.

O que podemos constatar é que, em 1998, o funk era alvo de uma campanha cerrada de estigmatização, estando em uma encruzilhada: ou resistia, como vem fazendo nos últimos anos e tentava se impor como uma expressão cultural válida de uma cultura juvenil popular, ou se domesticava, adaptando-se às exigências do mercado cultural hegemônico. Entre os funkeiros, encontramos as duas tendências. Alguns, como Os Cazuza e mesmo a dupla *Flavinho e Maninho*, se mostravam dispostos a se adaptarem, modificando o estilo das suas músicas. Nessa linha se situavam também os empresários do setor. O proprietário do Vilarinho, por exemplo, estava convencendo os MCs a deixar de produzir "pancadões" e cantá-los nos seus bailes, investindo mais nos *funk melody*, como forma de controlar a violência nos bailes. Proibiu também o uso de chinelos e até de bermudas nos bailes, para "moralizar" as festas. Mas há outros que resistem, sustentando a necessidade de o funk continuar fiel às suas raízes. O próprio público também pressionou, diminuindo o comparecimento ao Vilarinho, levando à liberação das bermudas e ao retorno dos "pancadões".

A postura de algumas duplas, como as citadas, parece indicar que é gradativa a passagem de uma identidade com o estilo funk para uma identidade como cantores, quando então se mostram dispostos a abrir mão da música que o caracteriza em nome da possibilidade, mesmo que remota, de se viabilizarem profissionalmente como artistas. Nesse momento, o que passa a ser determinante são as regras dominantes no mercado musical e os gêneros musicais de sucesso, numa leitura própria das mesmas. Diferentemente dos rappers, que mantêm uma relação de desconfiança com a indústria cultural, os funkeiros parecem se mostrar mais abertos e permeáveis ao que consideram ser exigências do mercado

cultural. Podemos ver isso claramente na postura de assimilar e reproduzir rapidamente os modismos musicais que surgem no pólo irradiador do funk no Rio de Janeiro.

É o momento de nos perguntarmos: O funk é um estilo que constrói identidades? Será que esses jovens constroem uma identidade como funkeiros? E mais: O funk constitui um estilo de vida, a exemplo do rap?

Em primeiro lugar é preciso lembrar que o termo "funkeiro" é relativamente recente entre os jovens em Belo Horizonte. Como vimos, a música, os bailes e alguns dos seus rituais já existiam antes. Mas o assumir-se como funkeiros, como expressão do estilo ao qual aderiam, só veio a ser difundido recentemente, a partir de 1995. Quando perguntados, todos os jovens definem o funkeiro como aquele que gosta da música funk, freqüenta os bailes e "curte" a dança e o clima existente.

O visual também é outro elemento que, de alguma forma, contribui para a identidade do funkeiro. Como diz o Fred,

o pessoal já programa um bermudão ou uma calça de cintura caída, um tênis todo doido, um bonezinho pro alto, uma camisetinha, assim, uma roupa mais largada, acho que o funk é uma coisa assim mais largada...

Mas este se mostra fluido. A escolha da forma de se vestir parece não seguir os princípios da homologia, não comunicando por intermédio deles novos significados, como acontece entre os punks, por exemplo. A composição do visual acompanha a moda funk produzida no Rio de Janeiro e difundida pela mídia, carregando muito mais um significado de distinção do mundo adulto, revelando um modo de ser jovem, do que um significado específico do funk. Tanto que não é possível distinguir um funkeiro nas ruas apenas pela roupa que veste, já que as peças de vestuário que usam são comuns à parcela de jovens da periferia.

É possível perceber uma identidade do visual, quando nos espaços coletivos, como nos bailes, encontramos uma grande maioria que se veste de forma semelhante. É visível que a montagem completa do visual ocorre nos bailes de finais de semana, principalmente quando vão se apresentar; nessa ocasião tentam se mostrar com o visual completo, com peças adquiridas, quase sempre,

com muito sacrifício. Alguns depoimentos nos falam de jovens que, quando chegam aos bailes, trocam o tênis velho por um novo apenas para dançar ali, retirando-o depois do baile para "não gastá-lo". VIANNA (1987:104) já constatava essa mesma tendência entre os funkeiros cariocas na década de 80: *No caso do baile funk, os vários elementos que compõem o estilo de vida dos dançarinos só se integram totalmente por ocasião da festa.* Um aspecto que chama a atenção são os cabelos. Não é comum ver, nos bailes, jovens utilizando cortes ou penteados afro, diferentemente dos rappers, que enfatizam por meio dos cabelos uma reafirmação da negritude. Isso parece reforçar a nossa constatação de que não existe uma relação direta entre o funk e uma identidade étnica.

Para alguns deles, o funk é também uma forma de ser e se colocar no mundo, como bem expressa Marcos:

O funk é um modo de pensar, docê estar de bem com a vida... mas não é uma idolatria, um tipo de religião como o rap, é mais um modo docê estar solto com a vida, não num modo de não ter responsabilidade, mas docê ser alegre...

Esse depoimento parece esclarecer os contornos da identidade desses jovens com o funk. Ser funkeiro não implica um conjunto de valores e comportamentos comuns, como uma "religião", mas constitui uma forma determinada de vivenciar as demandas desta fase da vida. A identidade do funk é oferecida pelo estilo de possibilidades de viver e expressar as pulsões, os desejos, as necessidades que caracterizam a condição juvenil. Assim, o compromisso do funk parece ser com a alegria e a diversão, o que fica evidente nas letras que cantam. Tanto é que não existe nenhuma exigência de coerência entre o comportamento pessoal e o comportamento como um MC, o que vimos existir entre os jovens que aderem ao rap. Outra evidência pode ser constatada nos próprios nomes. Diversamente dos rappers, entre os funkeiros não há a prática da renomeação. O nome das duplas quase sempre é a reprodução dos nomes próprios, no máximo com diminutivos, ou de seus apelidos de infância. Isso pode indicar que, como MCs, não se sentem cumprindo um papel diferente daquilo que são no cotidiano, não encontrando a necessidade de inventar uma outra identidade.

Outro elemento é a questão étnica. Esses jovens parecem mostrar que não têm na cor um elemento de identidade. Essa constatação é corroborada por vários autores⁸⁶ que questionam a etnia como um elemento identitário do funk. De fato, mesmo que a maioria dos jovens que freqüentam os bailes ou os MCs sejam negros, esta situação é explicitada por eles como um dado da realidade reforçada pela estigmatização da mídia, mas não como uma elaboração de uma identidade contrastante ou uma forma de afirmação positiva por meio da cor. Podemos perceber aí uma diferença significativa com o rap, que busca reelaborar os símbolos étnicos como forma de construir uma identidade negra positiva. A mesma situação parece ocorrer com a origem social. Todos constatam que o funk é uma música de "pobre", como diz Flavinho:

O funk é assim mesmo, quem gosta de funk, quem mais curte o funk cê pode ver que são as comunidade, favela, é mais a classe baixa que gosta de funk...

Mas o fato de identificarem o estilo como uma expressão cultural de jovens pobres é também uma constatação tomada como um dado da realidade, não implicando uma elaboração de uma identidade como tais, como acontece com os rappers. A referência que fazem constantemente, nas suas letras, aos bairros em que moram não aparece como forma de contrastar a periferia ao centro, o morro ao asfalto. Parece ser mais uma homenagem afetiva ao território, evidenciando a importância que este adquire, assim como os amigos, na sua construção como sujeitos. Podemos dizer, assim, que, diferentemente do rap, o funk não se coloca como espaço de construção de uma identidade como negros e pobres.

Essas considerações indicam que a identidade que esses jovens constroem como funkeiros é fluida e efêmera, uma imbricação com elementos simbólicos apropriados da cultura popular, da indústria cultural em geral, como manifestação cultural híbrida; apresenta-se como uma fronteira provisória e móvel, operando a partir de múltiplos registros na construção mais ampla de uma identidade desses sujeitos como jovens. Mais do que um estilo de vida funk, podemos dizer que o funk é parte de um determinado estilo de vida juvenil, um

⁸⁶ Entre os autores que discutem a relação entre o funk e a identidade étnica, ver VIANNA (1987), CUNHA (1997), SANSONE (1997) e HERSCHEMANN (2000).

marco identitário que contribui para que esses jovens possam vivenciar e se afirmar como sujeitos numa determinada fase da vida.

A trajetória desses jovens evidencia que o funk foi o meio que encontraram para demarcar uma distância com o mundo adulto, construindo espaços autônomos de sociabilidades. Foi um, dentre outros elementos agregadores, por meio do qual construíram uma rede de relações sociais a partir das galeras dos bairros de origem, respondendo, assim, a uma necessidade de pertencimento coletivo diante da fragmentação das instâncias sociais. Possibilitou a experiência de relações de confiança mais densas, pela formação das duplas, que constitui um espaço privilegiado de construção de identidades individuais. Mesmo sendo um espaço coletivo mais restrito, a dupla não deixou de significar um espaço de aprendizagem de relações coletivas, lidando com os conflitos e com a sua constante rotatividade.

A essas dimensões típicas da condição juvenil, temos de considerar também que o funk proporcionou a esses jovens um dos poucos espaços no qual puderam descobrir e treinar suas potencialidades como criadores musicais. Como MCs, esses jovens puderam se colocar na cena pública como artistas, possibilitando a construção de auto-imagens positivas.

Finalmente, uma última dimensão que está presente é a questão dos projetos. Assim como o rap, o funk não vem respondendo às necessidades de sobrevivência desses jovens. O caso de Fred e Ronan evidencia que, com o passar da idade, quando começam a se deparar com as demandas próprias do mundo adulto, com a perspectiva do casamento ou mesmo com o nascimento dos filhos, a tendência deles é afastar-se das atividades ligadas ao estilo. Não tanto por gosto, mas como uma necessidade diante da qual não vêm muitas alternativas. Tal como analisamos no rap, evidencia-se no funk uma das lógicas perversas presentes na sociedade brasileira, que permite e estimula a vivência do estilo, numa ampliação de sonhos e desejos, mas não fornece meios nem facilidades que possibilitem a sua viabilização profissional no mercado cultural.

E isso parece ser mais presente no funk do que no rap. Pelas próprias características fluidas do estilo, o funk é mais facilmente elaborado pelos jovens como uma fase da vida, da qual se distanciam quando se percebem como

adultos. Tanto é que o número de funkeiros mais velhos e/ou casados é muito menor do que no rap. Mas, enquanto continuam ligados ao estilo, este se coloca como espaço de elaboração de projetos. Todos sonhavam em tornar-se artistas e gravarem CDs por meio dos quais pudessem ser reconhecidos nacionalmente. Na formulação do sucesso que pretendiam, fica evidente, entre os funkeiros, a adesão maior aos mecanismos da indústria cultural, quando todos apontam como meta aparecer nos programas populares de televisão, como o do Gugu e o da Xuxa. Para muitos, esse sonho foi forte o suficiente para fazê-los resistir aos acenos do mundo da criminalidade, como diz Flavinho:

Acho que se eu não curtisse o funk, eu fico pensando, a gente mora aqui cheio de malandro e eu podia muito bem tá no meio deles, ser um deles, cometendo os mesmos erros. Convivendo no meio de funkeiros, eu fico mais tranquilo, me traz mais pensamentos de fazer música, essas coisas...

Para uns, o projeto com o funk teve uma duração mais curta, como *Fred* e *Marcos*, que abandonaram o estilo. Outros continuam insistindo, como *Os Cazuza* e *Flavinho e Leo*. Na formulação dos projetos, podemos notar que, entre os funkeiros, aqueles se apresentam com um arco temporal ainda mais curto do que no rap, reforçando a nossa hipótese do funk como parte de uma identidade juvenil que tem como tendência a vivência do presente. Por meio do funk, todos formulam o desejo de uma vida mais digna, na qual possam contribuir para dar maior conforto às famílias. Mais curto para uns, mais longo para outros, o funk significou um rumo, uma esperança e um sentido de vida, o que é muito para esses jovens condenados a uma vida sem sentido e sem esperança.

Podemos concluir afirmando que o funk, com todas as suas ambigüidades e limites, constitui um dos poucos espaços em que esses "jovens proibidos de ser" podem vivenciar minimamente a sua condição juvenil. Nesse sentido, o estilo torna-se uma forma pela qual cada um reivindica, à sua maneira, o direito de ser jovem, de viver essa fase da vida como um momento rico no seu processo de construção como sujeitos.

Capítulo 3

AS EXPERIÊNCIAS SOCIALIZADORAS E AS FORMAS DE SOCIABILIDADE DOS SUJEITOS

3.1 CONSTRUINDO UM OLHAR: AS NOÇÕES DE SUJEITO SOCIAL, SOCIALIZAÇÃO E SOCIAZIBILIDADE

Nos capítulos anteriores, centramos a nossa análise nos grupos de rap e funk, buscando compreender a forma como são construídos estes estilos na especificidade de Belo Horizonte, os significados que adquirem, bem como os sentidos que lhes são atribuídos pelos jovens, constituindo-se expressões de culturas juvenis. Mas os dados recolhidos fazem aflorar outra dimensão. Ficou muito presente em todos os depoimentos o contexto social no qual estes jovens se inserem e como este interfere na própria vivência da condição juvenil. Não significa dizer que eles são uma expressão direta e linear do lugar social que ocupam, mas sim que parecem apontar para formas próprias de viver a fase juvenil, o que implica uma vivência específica de cada um dos estilos e as possibilidades e os limites que os grupos musicais estabelecem na vida de cada um. Constatamos que não é possível compreender os significados atribuídos a esses estilos sem levar em conta as relações que estabelecem e os significados que atribuem ao conjunto das experiências que vivenciam em um contexto social.

É esta a discussão a que nos propomos neste capítulo. Buscaremos centrar o olhar nos sujeitos, na sua totalidade, buscando compreender as formas como elaboram as experiências vivenciadas na sua trajetória de vida e as relações que estabelecem com o estilo, colocando em questão o peso e o significado que este adquire no processo mais amplo da produção deles como sujeitos sociais. Nos limites deste estudo, privilegiaremos as instâncias da família, da escola, do trabalho e as formas de sociabilidade, aquelas que nos parecem centrais nesse processo; porém, antes torna-se importante explicitar algumas categorias que informam o nosso olhar sobre a realidade que pretendemos analisar.

• **Os jovens como sujeitos sociais** – A noção de sujeito social é de difícil definição. Geralmente é tomada com um sentido em si mesma, sem a preocupação de defini-la, como se fosse consensual a compreensão do seu significado. Outras vezes é tomada como sinônimo de indivíduo ou mesmo de ator social. Para alguns, falar em "sujeito" implica uma condição que se alcança, definindo-se alguns pré-requisitos para tal; para outros, é uma condição ontológica, própria do ser humano. Nos limites deste estudo, não cabe uma discussão que recupere a construção do conceito, e nos limitaremos a assumir determinada posição.

Para efeitos da nossa análise, assumimos a definição de CHARLOT (2000:33, 51), para quem o sujeito é um ser humano aberto a um mundo que possui uma historicidade, portador de desejos e movido por esses desejos, em relação com outros seres humanos, eles também sujeitos. Ao mesmo tempo, o sujeito é também um ser social, com uma determinada origem familiar, que ocupa um determinado lugar social e se encontra inserido em relações sociais. Finalmente, o sujeito é um ser singular, que tem uma história, interpreta o mundo, dá-lhe sentido, bem como à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade. Para o autor, o sujeito é ativo, age no e sobre o mundo, e nessa ação se produz e, ao mesmo tempo, é produzido no conjunto das relações sociais no qual se insere.

Nessa concepção, o autor considera que todo ser humano é sujeito. Diferentemente de outros autores, que definem algumas condições para atingir esse patamar, Touraine, por exemplo, define o sujeito como aquele que deseja ser um indivíduo capaz de criar uma história pessoal, de dar sentido ao conjunto das experiências da vida individual, esta última construída a partir das determinações, pela procura da liberdade e pela experiência de resistência. Ou mesmo Morin, para quem a noção de sujeito se constrói a partir das idéias de distância e reflexividade, pois pressupõe a capacidade de distanciamento e de crítica dos papéis sociais (*apud* SPOSITO,1999:14). Nessas formulações, podemos considerar que se possa ser mais ou menos sujeito, ou que se possa ser privado da capacidade de ser sujeito.

Charlot amplia essa noção ao relacioná-la às características que definem a própria condição antropológica que constitui o ser humano, ou seja, o ser que é igual a todos como espécie, igual a alguns como parte de um determinado grupo social e diferente de todos, como um ser singular. Nesta perspectiva, o ser humano não é um dado, mas uma construção. Para o autor, todo animal é o que é, não questiona a si mesmo sobre a sua condição. Somente o homem não é, na sua origem, nada, devendo tornar-se o que deve ser. Assim, a condição humana é vista como um processo, um constante tornar-se por si mesmo, no qual se constitui como sujeito à medida que se constitui como humano, com o desenvolvimento das potencialidades que o caracterizam como espécie.

E um desenvolvimento que não está dado. Ao nascer, o ser humano é um ser inconcluso, devendo continuar seu processo de desenvolvimento fora do útero. De todas as espécies animais, o ser humano é o que nasce mais imaturo, mais frágil, o que é ao mesmo tempo a sua riqueza, pois possibilita-lhe reproduzir em cada um todo o acúmulo da evolução da espécie. O bebê só consegue sobreviver porque se depara com um mundo preexistente, que já é estruturado, passando a desenvolver a outra face da condição humana, que é a sua natureza social. CHARLOT (2000:52), ao comentar a Sexta Tese de Marx sobre Feuerbach, lembra que a essência originária do indivíduo humano não está dentro dele mesmo, mas sim fora, em uma posição excêntrica, no mundo das relações sociais: *Cada indivíduo natural torna-se humano ao hominizar-se através de seu processo de vida real no âmago das relações sociais.* Isso significa que a condição humana se realiza de fato no ingresso em um mundo no qual o humano já existe sob a forma de outros homens e de tudo que a espécie humana já construiu anteriormente.

Dizer que a essência humana é antes de tudo social é o mesmo que afirmar que o homem se constitui na relação com o outro. Tanto Wallon quanto Vygotsky asseveraram que o homem é geneticamente social e que o eu e o outro estão ligados para sempre nesse contexto, no qual a relação consigo supõe a relação com o outro. Como lembra CHARLOT (2000:46), *toda relação consigo é também relação com o outro e, toda a relação com o outro, é também relação consigo próprio.*

Ao mesmo tempo, a alteridade, vista nessa perspectiva, mostra que o ser humano se coloca no limite entre a natureza e a cultura, na qual a dimensão biológica e a social influenciam-se mutuamente na produção humana. A possibilidade do ser humano se constituir como tal depende tanto do seu desenvolvimento biológico, em especial do sistema nervoso, quanto da qualidade das trocas que se dão entre os homens no meio no qual se insere.⁸⁷ Vygotsky (1991) evidencia que a aprendizagem dos símbolos, como a linguagem, provoca modificações estruturais importantes no funcionamento psíquico, possibilitando o desenvolvimento das funções psicológicas superiores. Para o autor, a linguagem é primeiro uma troca social, depois um diálogo egocêntrico, para, em seguida, ser uma linguagem interna:

Cada função psíquica superior aparece duas vezes durante o desenvolvimento da criança: primeiro como atividade coletiva, social e, portanto, uma função intrapsíquica; depois uma segunda vez, como atividade individual, como propriedade interna do pensamento da criança, como função intrapsíquica.

O homem se constitui como ser biológico, social e cultural, dimensões totalmente interligadas, que se desenvolvem a partir das relações que estabelece com o Outro, no meio social concreto em que se insere.

Podemos concluir que o pleno desenvolvimento ou não das potencialidades que caracterizam o ser humano vai depender da qualidade das relações sociais desse meio no qual se insere. Assim, concordamos com Charlot, que afirma que todo ser humano é sujeito. Mas temos de levar em consideração que existem várias maneiras de se construir como sujeito, e uma delas se refere aos contextos de desumanização, nos quais o ser humano é "proibido de ser", privado de desenvolver as suas potencialidades, de viver plenamente a sua condição humana, como poderemos constatar em grande parte dos jovens pesquisados. Não é que eles não se construam como sujeitos, ou o sejam pela metade, mas sim, que eles se constroem como tais na especificidade dos

⁸⁷ Elvira LIMA (1997), por exemplo, nos mostra que o desenvolvimento do cérebro e seu funcionamento não se restringem a um amadurecimento biológico, mas dependem de fatores de ordem cultural e da organização social, do trabalho e das atividades de lazer. O cérebro se forma na dinâmica cotidiana das relações do indivíduo com o meio.

recursos de que dispõem. É essa realidade que nos leva a perguntar se esses jovens não estariam nos mostrando um jeito próprio de viver.

Quando cada um desses jovens nasceu, a sociedade já tinha uma existência prévia, histórica, cuja estrutura não dependeu desse sujeito, portanto não foi produzida por ele. Assim, o gênero, a raça, o fato de terem como pais trabalhadores desqualificados, grande parte deles com pouca escolaridade, dentre outros aspectos, são dimensões que vão interferir na produção de cada um deles como sujeito social, independentemente da ação de cada um. Ao mesmo tempo, na vida cotidiana, entram em um conjunto de relações e processos que constituem um sistema de sentido, que diz quem ele é, quem é o mundo, quem são os outros. É o nível do grupo social, no qual os indivíduos se identificam pelas formas próprias de vivenciar e interpretar as relações e contradições, entre si e com a sociedade, o que produz uma cultura própria.

O nosso contato com esses jovens, bem como as suas trajetórias que analisamos até então, deixam muito claro o aparente óbvio: eles são seres humanos, amam, sofrem, divertem-se, pensam a respeito de suas condições e de suas experiências de vida, posicionam-se diante dela, possuem desejos e propostas de melhoria de vida. Acreditamos que é nesse processo que cada um deles vai se construindo e sendo construído como sujeito, um ser singular que se apropria do social, transformado em representações, aspirações e práticas, que interpreta e dá sentido ao seu mundo e às relações que mantém.

Essa concepção se contrapõe a um imaginário muito presente na nossa sociedade, que os vê como violentos ou marginais, ou, quando muito, carentes. Essa compreensão é reforçada por uma postura teórica existente em vários estudos, que supõe que a sociedade tem seus valores, normas, projetos de sociedade e de ser humano articulados e harmônicos, bem como as agências responsáveis pela sua difusão. Mas, "infelizmente", as condições de vida "interrompem" ou "desviam" esses jovens desse processo "pacífico" e normal. Dessa visão, é muito fácil concluir que os jovens pobres são desviantes, sem valores, sem cultura, (e por que não?) pré-humanos. Mas o que as trajetórias desses jovens parecem nos mostrar é que, nos limites dos recursos a que têm acesso, eles vivenciam processos riquíssimos de socialização, mesmo que não sejam os tradicionais, elaboram valores, representações, identidades, constituem-

se como sujeitos, tão humanos quanto outros jovens "bem socializados" com trajetórias de vida mais "normais".

- **Juventude e socialização** – O que acabamos de expor expressa uma determinada concepção a respeito dos processos de socialização. Mas é importante desenvolver melhor a nossa posição situando-a no contexto teórico existente sobre o tema.

Desde Durkheim, as reflexões sociológicas sobre a socialização desenvolveram-se a partir de diversas perspectivas históricas, de acordo com o próprio contexto histórico, com concepções distintas de sociedade, dos atores sociais e das interações, exprimindo modelos determinados de sociedade e de cultura. Sem pretender esgotar o tema, vamos comentar rapidamente algumas mais significativas.

A formulação clássica é de DURKHEIM, 1952:66, que concebia a socialização como uma das mediações maiores da integração coletiva. Para ele, o indivíduo é um sistema de instintos que tende à desagregação quando sua energia não está subordinada a uma ordem normativa específica, cabendo ao processo de socialização realizar, em cada um, o ideal moral de uma sociedade, ideal que traça o retrato do homem que devemos ser e no qual reflete a sua organização:

O homem que a educação deve realizar, em cada um de nós, não é o homem que a natureza fez, mas o homem que a sociedade quer que ele seja; e ela o quer conforme o reclame a sua economia interna.

Assim, o indivíduo é incapaz de pensar-se a si próprio sem o auxílio da sociedade, sendo esta a realidade primeira e fundamental. Ela renova as condições de sua existência por meio da educação, entendida como a socialização metódica de cada nova geração. Esse processo, bem-sucedido, conduz à interiorização de regras, normas e valores, numa assimilação das crianças e dos jovens à família e aos grupos aos quais eles pertencem ou devem pertencer na idade adulta. Indivíduo e sociedade são entidades

específicas, situadas em oposição, mas com o predomínio da sociedade sobre o indivíduo, do coletivo sobre o individual.

Peter Berger e Thomas Luckmam (1985), numa abordagem inspirada na fenomenologia de Schutz, buscam superar esse dualismo, numa posição que contribui para ampliar a noção de socialização. Para eles, a sociedade é uma produção humana, sendo uma realidade objetiva, e o homem, um produto social. Mas a sociedade também é uma realidade subjetiva à medida que é interiorizada por meio da socialização, entendida como *a ampla introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela*. É pela via da socialização que os homens aprendem os significados sociais; e mais, identificam-se com eles, transformando-os em seus próprios significados. Isso ocorre em dois momentos: a socialização experimentada pelo indivíduo na infância, que representa a estrutura de base à qual deverá unir-se toda a socialização secundária eficaz; a socialização secundária são os processos posteriores que introduzem o indivíduo em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade, significando a interiorização de submundos institucionais, enraizados na divisão do trabalho. Mesmo afirmando que não há uma perfeita simetria entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva, Berger sugere que a socialização dota os indivíduos de verdadeiros programas institucionalizados para a vida cotidiana. Apesar desse limite, é importante reter a idéia de que a socialização é um processo que vai se diferenciando e assumindo formas próprias na medida do desenvolvimento e amadurecimento dos indivíduos.

Vários autores questionam se estes paradigmas, produzidos no contexto de uma certa concepção clássica de sociedade, são capazes de explicar os processos sociais que ocorrem na sociedade contemporânea, no bojo das profundas transformações que vêm ocorrendo nas últimas décadas.

Van Haetcht (1992), por exemplo, evidencia que, nesses paradigmas anteriores, a teoria da socialização dicotomiza a lógica estrutural e a lógica da atuação, compreendendo a socialização reduzida a um treino, que gera a interiorização de um “programa” a ser executado no futuro. Propõe entendê-la como um processo adaptativo, articulando ator e estruturas, em que os efeitos da

socialização seriam apenas os parâmetros da ação, não sendo, assim, irreversíveis. Nesta mesma direção, Dubet (1994) aponta uma série de limites na sociologia clássica para a compreensão dos processos socializadores contemporâneos. Para ele, tais teorias buscam entender e explicar a socialização na perspectiva da reprodução social, perguntando como as instituições garantem a continuidade social. O ator é o sistema, ou seja, a conduta, a subjetividade, os sentimentos são interiorizações de uma posição objetiva do sistema. Dessa forma, explicar os indivíduos é explicar a determinação de seu lugar social sobre sua personalidade, uma vez que haveria um processo de interiorização do social e não uma apropriação, como percebemos na lógica do sujeito. O objeto de análise se constitui em torno da religião, da família e/ou da escola, instituições que permitem “fabricar” os atores pelo sistema.

No contexto de uma sociedade em mutação, diz Dubet, os atores e as instituições não são mais redutíveis a uma lógica única, a um papel e a uma programação cultural de condutas, como era pensada a socialização na sociedade industrial. Passa a ocorrer uma heterogeneidade de princípios culturais e sociais que organizam as condutas, com os atores podendo adotar simultaneamente vários pontos de vista. Há mutações globais dos quadros de referência, e nenhuma delas assume uma centralidade. Não há mais uma unidade do sistema e do ator. O ator não é totalmente socializado a partir das orientações das instituições nem a sua identidade é construída apenas nos marcos das categorias do sistema. O que há de comum nas críticas às concepções clássicas de socialização é o estabelecimento de uma distância entre o ator e o sistema; os atores constroem a sociedade nas trocas cotidianas, nas práticas de linguagem, nos apelos à identidade contra um sistema identificado com a racionalidade instrumental. Como lembra Dubet, *enfim, o ator e o sistema se separam.*

Nessa mesma direção, MELUCCI (1991:10) discute as mutações nas sociedades complexas e suas influências na construção dos sujeitos, das suas identidades. Para o autor, uma sociedade que faz da informação o seu recurso central muda as estruturas constitutivas da experiência. O modo pelo qual experimentamos a realidade e a nós mesmos modifica-se nas suas dimensões cognitivas, perceptivas e emocionais: as representações do espaço e do tempo,

as relações entre possibilidades e realidade, aquelas entre os vínculos naturais e a sua elaboração simbólica. O autor tem uma bela metáfora que concretiza essa compreensão: descreve um antigo símbolo taoísta (um círculo verde-jade com um orifício no centro), que exprime a relação entre o pleno e o vazio e representa uma tensão entre o limite e a possibilidade. O orifício, o vazio, diz o autor, introduz no existente o espaço de uma pergunta que o ultrapassa, mas que é, ao mesmo tempo, inscrito nos limites que a matéria impõe. É nesta tensão que hoje encontramos perguntas sem resposta. As dimensões constitutivas da identidade não são mais um dado, mas um problema: tempo e espaço, saúde e doença, sexo e idade, nascimento e morte, reprodução e amor. O eu não tem mais uma base sólida de uma identificação estável. E ele conclui: *Na linguagem mecânica se diz que ‘tem jogo’ quando uma engrenagem não está firme no seu encaixe. Nesse movimento o eu pode tremer e perder-se. Ou pode aprender a jogar.*

Nessa mesma direção, CHARLOT (2000) avança ao enfatizar um lugar à questão da ação do indivíduo sobre o mundo e no mundo, sendo nele o autor em que nos inspiramos para definir uma compreensão dos processos de socialização. Acreditamos que a socialização dos jovens pode ser compreendida como os processos por meio dos quais os sujeitos se apropriam do social, seus valores, normas e papéis, a partir de uma determinada posição e de uma representação das próprias necessidades e interesses, mediando continuamente entre as diversas fontes, agências e mensagens que lhes são disponibilizadas. Em outras palavras, cada um dos jovens entrevistados se encontra em um determinado grupo social, mas não se reduz a esse vínculo e ao que pode ser pensado a partir da posição desse grupo em um espaço social. Encontra-se em uma sociedade cujas agências clássicas de socialização, como a escola e o trabalho, se mostram frágeis, não sendo uma referência de valores e normas. Destas, a única instituição que continua tendo uma forte referência formativa, como veremos, é a família. Mas nenhuma delas, no contexto de uma sociedade em mutação, oferece certezas eseguranças, como no passado. Como lembra MELUCCI (1994), asseguranças de que necessitamos devem ser construídas por nós mesmos.

Por outro lado, esse jovem vai abrindo outros espaços, nos quais o grupo de pares, o estilo ao qual aderem e o consumo dos meios de comunicação de

massa vão cada vez mais se constituindo como parâmetros de avaliação e organização das relações interativas com a realidade externa. Esse jovem tem acesso a múltiplas referências culturais, constituindo um conjunto heterogêneo de redes de significado que são articuladas e adquirem sentido na sua ação cotidiana. Assim, ele interpreta a sua posição social, dá um sentido ao conjunto das experiências que vivencia, faz escolhas, age na sua realidade: a forma como ele se representa como sujeito é fruto desses múltiplos processos.

• **O jovem e a sociabilidade** – Outra noção sobre a qual nos deteremos é a de *sociabilidade*. Ao longo do trabalho a utilizamos inúmeras vezes, o que dá a medida da presença desta forma própria de relações sociais entre os jovens. Tomemos como ponto de partida o sentido expresso na definição apresentada nos dicionários: a qualidade de sociável (*sociável: que se pode associar, que gosta de viver em sociedade, que é dado à vida social; tendência para a vida em sociedade; sociabilidade; maneiras de quem vive em sociedade*). Tal definição marca uma primeira ênfase: a tendência a se associar, ênfase aparentemente óbvia, mas que se reforça no contexto de uma sociedade que tende à atomização e à despersonalização crescentes.

Para entendermos os possíveis sentidos que a sociabilidade pode adquirir para os jovens, vamos nos remeter ao texto clássico de SIMMEL (1983) – *Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura e formal* –, tentando compreender a dimensão do conceito no contexto da sua obra.

Na sociologia simmeliana, o conceito de interação é central. O ponto de partida de cada formação social é dado pelas interações entre pessoa e pessoa, do encontro e das relações entre os vários átomos da sociedade. Em outras palavras, a sociedade é interação, aparecendo como um conjunto de retículos interativos por meio dos quais os indivíduos se conhecem e entram em comunicação.

Simmel comprehende a sociabilidade como uma forma, dentre outras possíveis, de sociação. Mas tem uma especificidade que a torna peculiar: apresenta-se emancipada dos conteúdos, apenas como forma de convivência com o outro e para o outro. Se uma sociação qualquer implica o agrupamento em torno da satisfação de interesses, uma finalidade qualquer, na sociabilidade

encontramos uma relação na qual o fim é a própria relação, o que vale é a pura forma e é por meio dela que se constitui uma unidade. No campo da sociabilidade, os indivíduos se satisfazem em estabelecer laços, e esses laços têm em si mesmos a sua razão de ser. É o que vemos acontecer nas relações que os jovens pesquisados estabelecem com o grupo de pares, sejam eles os "chegados" do hip hop ou a galera do funk. Principalmente entre estes últimos, em que não existe nenhum compromisso a não ser o estar juntos.

Para SIMMEL, 1983:179, a sociabilidade é um jogo de formas e é por meio dessas formas que são utilizadas como elementos da vida:

A sociabilidade é um símbolo da vida quando a vida surge no fluxo de um jogo alegre e fácil; ela é, contudo, um símbolo da vida. A sociabilidade não muda a imagem da vida além do ponto exigido por sua própria distância em relação a esta. Da mesma maneira, para não parecer vazia e falsa, mesmo a arte mais livre e mais fantástica, não importa o quão longe esteja de qualquer cópia da realidade, alimenta-se de uma relação profunda e leal com esta realidade.

Ao fazer a analogia entre arte e jogo, Simmel mostra que ambas as formas foram desenvolvidas pelas realidades da vida e criaram esferas que preservam sua autonomia em face dessas realidades. É o fato de serem originadas na vida que lhes dá profundidade e força, e quando são esvaziadas de vida tornam-se um artifício e um jogo vazio. A força da arte e do jogo está nesta inversão. As formas engendradas pela vida separam-se e tornam-se, elas mesmas, a finalidade e a matéria de sua própria existência: o jogo, a arte e a sociabilidade existem por si mesmos, sem outra finalidade a não ser o jogo, a arte ou a relação. Ao mesmo tempo, distanciando-se, a sociabilidade se alimenta de uma relação profunda com a realidade. É na sua "irrealidade" que ela se manifesta da forma mais autêntica sob o aspecto de representação do real. Nesse sentido, as formas de sociabilidade que os jovens pesquisados vivenciam, na sua irrealidade, devem ser entendidas como expressão simbólica da realidade na qual se inserem.

É nesse contexto que Simmel considera a sociabilidade como a forma de jogo de sociação. Refletindo sobre essa analogia, WAIZBORT (1996) acentua a dimensão de movimento presente na constante aproximação e afastamento. Para

ele, quando se fala em jogo, está implícita a idéia de um ir-e-vir constante, o jogar das ondas, por exemplo, em que há um movimento contínuo que não está ligado a uma finalidade última. Sua finalidade é o próprio movimento, sendo assim auto-reflexivo. Ao mesmo tempo, o jogar exige sempre outro para jogar junto. Portanto, ao enfatizar o caráter de jogo da sociabilidade, parece que Simmel quer reforçar a sua dimensão como dinâmica de relações.

A conversação é um exemplo. Nas formas de interação, diz o autor, os indivíduos conversam em razão de algum conteúdo que queiram comunicar. Na sociabilidade, o falar torna-se o próprio fim, o assunto é simplesmente o meio para a viva troca de palavras revelar seu encanto. É a arte de conversar, com suas leis artísticas, fazendo dos salões um espaço de exercício da razão comunicativa. É um jogo, e um "jogo com". Apesar de ser outro contexto, a conversação assume para os jovens um papel muito importante, tornando-se uma das motivações principais dos seus encontros. O "trocar idéias" é de fato um exercício da razão comunicativa, ainda mais significativo quando encontram poucos espaços de diálogo além do grupo de pares.

Tal como na arte e no jogo, diz Simmel, a sociabilidade demanda uma certa simetria e equilíbrio, uma relação entre iguais. Mesmo que existam diferenças, que não são muitas entre os jovens, uma vez que dominam as relações em um mesmo estrato social, "faz-se de conta" que estas não existem. Simmel acentua que esse "fazer de conta" não é mais mentira do que a arte e o jogo são mentiras por causa do desvio da realidade, desde que dentro de suas regras.

São esses aspectos que apontam para a natureza democrática da sociabilidade. Como se trata de um "jogar junto", de uma interação em que o que vale é a relação, cada qual deve oferecer o máximo de si para também receber o máximo do outro. É a dimensão do compromisso e da confiança que cimentam tais relações. Como não existe outro interesse além da própria relação, para ela continuar a existir cada qual deve sentir que pode contar e confiar no outro, respondendo às expectativas mútuas. Para garantir essa natureza, existem as regras, como as do tato e da discrição, que atuam como auto-reguladoras das relações. Ao mesmo tempo existem as diferentes graduações que definem aqueles que são mais próximos (os "amigos de quarto") e aqueles mais distantes (a

"colegagem"). Quando as regras são rompidas, facilmente ocorre o distanciamento, surgindo outras relações no seu lugar. Isso explica, em parte, a mobilidade existente entre as diferentes turmas ou galeras.

Para Simmel, a sociabilidade é a sociedade transformada em arte: no interior das suas molduras, o que vale é o jogo dos seus elementos, as relações que se estabelecem e se desenrolam. Ele afirma que a sociabilidade não poderia oferecer nenhuma liberação, alívio ou serenidade se não apresentasse, de forma sublimada, todas as tarefas e toda a seriedade da vida. Como veremos, a sociabilidade para esses jovens parece responder às suas necessidades de comunicação, de solidariedade, de democracia, de autonomia, de trocas afetivas e, principalmente, de identidade. Ao mesmo tempo, permite-lhes diminuir a distância entre a vida cotidiana e as imagens que vêm da sociedade, funcionando como uma instância de mediação. É com esse olhar que buscaremos compreender como esses jovens se constroem e são construídos como sujeitos sociais por meio das experiências socializadoras e das formas de sociabilidade que eles vivenciam.

• **Os sujeitos** – Para desenvolver essa reflexão, optamos por privilegiar três jovens que serão os fios condutores da análise: João é um rapper; Flavinho é um funkeiro; e Rogério é um ex-rapper, atualmente envolvido no tráfico de drogas.⁸⁸ Não temos o propósito de tratá-los como modelos, a exemplo dos "tipos ideais" weberianos, muito menos de tomá-los como representantes típicos de cada um dos estilos. Eles são sujeitos concretos, com experiências singulares, cuja trajetória de vida pode fornecer elementos para melhor comprehendê-los além da identidade como rappers ou funkeiros.

Os três jovens expressam experiências e momentos de vida diferenciados, revelando mundos próprios. Mesmo já tendo sido descritos no capítulo anterior, torna-se necessário recuperar um breve perfil para facilitar a compreensão das especificidades de cada um deles. João é um rapper, integrante do grupo *Máscara Negra*, tem 22 anos, é negro e mora com sua mãe e um irmão. A mãe

⁸⁸ Já explicitamos, na introdução deste trabalho, os critérios para a escolha desses jovens, bem como as condições das entrevistas realizadas. É importante frisar que privilegiamos a idade, na faixa entre 18 e 22 anos, o grau de participação na cena musical em 2000 e também a empatia, o que facilitou a coleta dos

trabalhava como cozinheira em bares e casas de família, estando atualmente aposentada por motivos de saúde. João trabalha desde os 13 anos, sendo atualmente meio-oficial de serralheiro, garantindo junto com o único irmão a sobrevivência da família. Ele abandonou a escola na 5^a série do ensino fundamental, não retomando os estudos desde então. João já se defronta com os dilemas típicos da passagem para a vida adulta, ele mesmo se considerando um "jovem adulto". Está noivo e preocupado com as condições para o casamento. Coloca em questão a sua opção pela música, questionando-se sobre as escolhas realizadas até então e as perspectivas de futuro.

Flavinho é um funkeiro, participando de uma dupla com Maninho em 1998, e atualmente com Leo. Ele tem 19 anos e é branco. É o filho mais novo entre quatro irmãos, todos vivendo com a mãe, uma operária têxtil. Residem em casa própria, em um conjunto habitacional localizado em um bairro da periferia norte de Belo Horizonte. A condição de "caçula" lhe permite algumas "regalias", como o fato de ter sido poupado até então do trabalho, numa estratégia familiar para garantir os seus estudos. Ele cursa atualmente o 1º ano do ensino médio. Flavinho é um exemplo do jovem que vive plenamente a sua condição juvenil, com tempo livre para dedicar-se ao funk, aos amigos e à namorada.

Rogério é um ex-rapper, integrante do grupo *Processo Hip Hop*, tem 19 anos e é negro. Embora tendo a mesma idade de Flavinho, revela uma realidade muito diferenciada. Encontra-se envolvido no tráfico de drogas, vivendo, no período da entrevista, um momento dramático, participando de uma "guerra" entre quadrilhas na favela onde mora. Dos três jovens, é o que apresenta a trajetória de vida mais conturbada, o que certamente influiu nessa sua decisão. É o quinto de nove irmãos, numa família marcada pela precariedade financeira e conflitos, com os pais inseridos no mercado informal de trabalho. Desde novo passou a viver nas ruas, mantendo uma relação intermitente com a escola e com o trabalho, este reduzido a "bicos" ocasionais. A sua curta experiência com o grupo de rap representou um esforço de inclusão que não encontrou meios de se efetivar, restando uma lembrança positiva e algumas referências de valores que o levam a questionar os caminhos pelos quais se enveredou.

depoimentos. Os nomes e codinomes dos jovens e dos lugares são fictícios, para proteger a identidade dos entrevistados.

Esse breve perfil denota que existe uma certa homogeneidade dada pela mesma origem social – as classes populares urbanas – e pela fase da vida em que se situam, podendo ser caracterizados, como já o fizemos nos capítulos anteriores, como jovens pobres. Isso implica a definição de um certo campo de possibilidades comum a todos, mas que vai ser articulado e interferir na vida de cada um de forma diferenciada, dependendo das condições concretas com as quais se deparam, adquirindo significados próprios para cada um.

A seguir, traçaremos as experiências socializadoras e as formas de sociabilidade de cada um, começando por João e terminando com Rogério. Não foi nosso objetivo inicial recuperar a história de vida desses jovens; porém, ao serem solicitados para falar sobre as relações que estabeleciam com a família, com o trabalho, com a escola e com os amigos, houve uma tendência, presente mais em João e Rogério do que em Flavinho, de recuperar o passado, permitindo apreender as experiências anteriores à adesão ao estilo. Assim, organizaremos a descrição a partir do eixo temporal, considerando, como o tempo presente, o momento da realização das entrevistas em 2000. Dessa forma, o descompasso existente entre os três depoimentos é, antes de mais nada, expressão do momento de vida em que cada um se situa e do grau de elaboração que fazem das próprias trajetórias. Outra opção tomada foi a de tentar, na medida do possível, deixar que os jovens se expressem por meio de seus depoimentos. Mesmo correndo o risco de um texto mais pesado, isso possibilita que cada um se revele no próprio discurso.

Como já assinalamos, tomaremos os três jovens como fios condutores da análise, mas tentaremos estabelecer as relações deles com os outros jovens pesquisados, nas situações em que se evidenciarem semelhanças ou diferenças significativas, pontuando possíveis trajetórias comuns nas relações com as instituições socializadoras, o que será resgatado na síntese deste capítulo.

3.2 JOÃO E OS DILEMAS DE UM "JOVEM ADULTO"

3.2.1 A "correria": uma semana na vida de João

Acompanhar uma semana na vida de João possibilitou a nossa

aproximação dos espaços sociais pelos quais ele transita e as experiências que vivencia.⁸⁹ Nesses dias ele viveu entre a casa, o trabalho, ou à sua procura, e em atividades e relações ligadas à música. Boa parte do seu tempo foi despendido para garantir parte do dinheiro que tinha de contribuir nas despesas da casa. Era o início do mês e as coisas na sua casa estavam no *arranhar a panela*,⁹⁰ essa situação o punha de *cabeça quente*, apesar de ele afirmar não ser nenhuma novidade. Havia ainda uma conta de telefone para ser paga naqueles dias. Na segunda-feira de manhã foi à serralheria onde trabalhara toda a semana anterior e não recebera o salário, equivalente a R\$ 10,00 por dia. Mesmo assim, não recebeu o dinheiro que lhe era devido, segundo ele, porque o dono estava passando por uma crise financeira. Assim, resolveu *correr atrás de grana*, indo cobrar de dois amigos a quem tinha emprestado certa quantia, mas também não conseguiu o dinheiro, voltando de mãos vazias. Ainda nessa manhã foi fazer uma entrevista no Banco do Povo,⁹¹ no qual estava pleiteando um empréstimo para abrir uma pequena loja de discos e roupas ligadas ao hip hop.

Na manhã seguinte, dirigiu-se às serralherias do bairro para ver se encontrava algum “bico” para fazer naquele dia. Segundo João, chega na *cara dura* e pergunta se têm serviço extra que ele possa executar. Se o proprietário não o conhece, ele faz um teste de solda para comprovar a sua condição de meio-oficial. Embora neste dia não tenha conseguido serviço, na quarta-feira surgiu uma encomenda na primeira serralheria. Trabalhou ali todo o dia, recebendo também o salário atrasado. À noite, quando nos encontramos, estava com o rosto um pouco queimado pelo calor das soldas que havia feito. Na quinta-feira, saiu de novo à procura de trabalho, conseguindo um serviço no bairro, que

⁸⁹ Os encontros com João se deram entre os dias 3 e 10 de abril de 2000. Foram cinco encontros em dias alternados, de acordo com a sua disponibilidade, sempre à noite. Eles ocorreram em diferentes espaços: um no centro da cidade, três na sua casa e um na casa do seu “pai-de-santo”. Em todos eles a sistemática foi parecida. Inicialmente a conversa girava sobre o seu dia, quando me contava detalhes do que tinha feito e com quem tinha se encontrado, tecendo comentários sobre os fatos ocorridos no dia, permitindo abordar os mais variados assuntos. Durante a conversa eu ia apenas tomando notas, sem gravá-las. Em seguida, passava a gravar a entrevista sobre o tema específico. Já havia definido previamente os temas a serem abordados em uma certa seqüência, mas foi a conversa do dia, de acordo com a ênfase em um ou outro aspecto, que terminou definindo o tema a ser discutido em cada momento. Os encontros tiveram duração variada, mas nunca menos de três horas. Em alguns deles, antes ou depois da entrevista, acompanhei-o em alguma atividade, como no programa de rádio ou ao centro da cidade.

⁹⁰ Expressão que significa a falta de comida em casa.

⁹¹ Banco do Povo é uma associação privada que mantém parcerias com instituições públicas, tais como Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais, SEBRAE, Clube dos Diretores Lojistas, etc., que oferece apoio às microempresas por meio de empréstimos a juros baixos.

iniciaria no dia seguinte. Estava satisfeito porque iria receber R\$ 12,00 por dia, sem gastar com transporte, além de poder almoçar em casa. Outra vantagem é que não teria expediente nos sábados e feriados, liberando assim o seu final de semana. Nesse tipo de trabalho não há contrato formal nem a carteira é assinada. Na sexta-feira acordou cedo e passou todo o dia no novo local de trabalho.

João envolveu-se também em atividades ligadas à música nesse período. Ele tem um programa semanal de hip hop em uma rádio comunitária do bairro, veiculado nas noites de sexta-feira. Apesar de ter estrutura simples, o programa exige um investimento de tempo considerável para a montagem da programação musical. A rádio possui um acervo muito pequeno de CDs, obrigando-o a uma correria constante para conseguir músicas variadas, principalmente os últimos lançamentos. Em três dias dessa semana ele foi ao centro da cidade, na Galeria Praça 7, conseguindo, depois de muita insistência, gravar um "minidisc" (MD) em uma das lojas de discos. Como já vimos, nessa Galeria se concentram as lojas de hip hop da cidade. É um dos pontos de encontro dos rappers, representando um espaço significativo de sociabilidade. Em cada um desses dias, João gastou um bom tempo passando, como numa *via sacra*, nas outras lojas existentes na Galeria, conversando com os rappers conhecidos que ia encontrando. Nesses momentos, trocou informações sobre o movimento hip hop em Belo Horizonte, os eventos que estavam sendo programados, os grupos que estavam gravando CDs, teve notícias sobre o movimento em outros Estados, além de jogar *muita conversa fora*.

Foi um período em que não se encontrou com os membros do grupo, porque não houve ensaios, só conversando com eles pelo telefone. Segundo João, isto não era tão comum, pois tinham o costume de encontrar-se pelo menos uma vez durante a semana ou mais, quando havia ensaios. Ainda em relação à música, estava preocupado com o andamento do contrato do seu grupo (o *Máscara Negra*) com a gravadora independente Discovery, de Brasília, para a qual telefonou duas vezes à procura de notícias, sem obter nenhuma resposta.

Outra esfera vivenciada nessa semana foi a religiosa. João é adepto do candomblé e, às terças-feiras, costuma freqüentar a casa do seu pai-de-santo para os rituais. O final de semana ele passou ajudando-o a construir uma nova casa de candomblé, em mutirão com os outros seguidores, em uma cidade da

Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Em casa, João ficou duas noites, vendo televisão e escutando músicas no rádio. Durante o dia, quando não estava trabalhando, ajudou a mãe em pequenos afazeres domésticos. Nessa semana João não se encontrou com a noiva. Ele conta que, nos últimos meses, o costume é encontrarem-se nos finais de semana, mas, com o mutirão fora da cidade, não chegou a tempo de namorar, o que ocasionou uma discussão pelo telefone. Outro aspecto que chama atenção é o fato de não ter saído nenhuma noite para algum programa com os amigos, mas ele diz que não costuma zoar durante a semana. Comentou: *A rua não tem tantos atrativos quanto você pensa, principalmente quando não tenho dinheiro...*

O que fica evidente, ao observá-lo nessa semana, é que a vida de João transcorre entre as esferas da família, do trabalho, do candomblé e das redes de sociabilidade em torno do estilo, além da vida afetiva. O grupo musical, mesmo sendo uma referência forte, não foi uma dimensão que ocupou um tempo expressivo dele. Podemos afirmar que essas são as esferas que, de alguma forma, vieram interferindo e interferem na sua construção como sujeito social, sendo em torno delas que desenvolveremos nossa análise dentro de um eixo temporal.

3.2.2 A reconstrução do passado: as memórias da família

A família de João é pequena, pois tem apenas um irmão mais velho, Carlos, de 24 anos. Ele não chegou a conhecer seu pai, que faleceu quando João ainda era muito pequeno. Na época, foram morar com os avós, até sua mãe arranjar um novo companheiro. João não tem boas lembranças do padastro, contando das surras e dos castigos que recebiam. Instaurou-se um conflito entre a conjugalidade e a maternidade, cujo desfecho foi a separação do casal, o que João interpreta como uma prova do amor da mãe pelos filhos. Desde então, a mãe não se casou novamente, vivendo os três, atualmente, em uma casa alugada no Eldorado, um bairro da cidade de Contagem, na Região Metropolitana de Belo Horizonte.

As lembranças familiares de João são marcadas pelas dificuldades econômicas. Como uma família pobre, a manutenção do grupo doméstico ocupa

um lugar central, gerando os mais diferentes arranjos para conseguir o suficiente para sua sobrevivência. Um deles é a ajuda dos parentes na criação dos filhos para suprir a ausência da mãe que trabalhava durante todo o dia:

Eu fui criado com minha avó, e minha mãe só trabalhava pra cuidar da gente, só trabalhava. Eu via minha mãe era meia-noite, onze horas, quando eu via. Ela trabalhava em dois serviços, era cozinheira em restaurante e em casa de família, teve época que ela trabalhou até em três lugares. Eu quase que nem via minha mãe, só nos finais de semana. A gente morava precário, na favela, mas eu não passava fome...

Na falta de projetos sociais, como as creches, por exemplo, que possam substituir os cuidados maternos, a sua família teve de descobrir outros meios para enfrentar os problemas da sobrevivência. Nesse caso, passou a contar com os parentes como forma de garantir a existência da família como um espaço de proteção e acolhimento, constituindo-se, assim, uma rede (SARTI,1994).

Entre os jovens pesquisados, encontramos situações semelhantes. No caso de Cristian, do grupo *Processo Hip Hop*, a rede é ainda mais ampliada. Conta que, quando ele era criança, sua mãe teve uma doença mental, fugindo constantemente de casa. Passou a ser criado pela avó, que dividia o mesmo lote com mais dois filhos. Quando tinha 12 anos, sua avó faleceu, e ele passou a ser criado pelos tios, em uma rede familiar que, bem ou mal, lhe garantiu uma referência familiar. Outra forma encontrada é a incorporação dos filhos de mães ou mesmo de pais solteiros, como é o caso de Paulo, do grupo *Raiz Negra*, cujo filho passou a ser criado pela avó desde muito novo. O que fica evidente é que as redes familiares, principalmente nas camadas populares, são uma forma de as famílias enfrentarem a vulnerabilidade, fruto das condições econômicas ou mesmo das adversidades com as quais se defrontam.

Outro arranjo comum é a divisão de trabalho entre os membros da família, o que inclui o trabalho doméstico dos filhos. João lembra que, quando mais novo, ele e seu irmão ficavam em casa, faziam a comida e arrumavam a casa, enquanto a mãe saía para trabalhar. Com isso, aprenderam a cozinhar e a manter a casa em ordem, adquirindo, assim, um senso de solidariedade e de responsabilidade desde pequenos. Com a doença, a mãe passou a assumir as tarefas domésticas,

contando com a ajuda de João, quando necessário. Na semana em que o acompanhamos, por exemplo, dedicou uma manhã para conseguir remédios para a mãe, indo ao posto de saúde e depois ao hospital.

Nos depoimentos de outros jovens, existem relatos que evidenciam essa mesma solidariedade familiar; os membros passam a se apoiar mutuamente, o que marca a história de cada um. Nilson, do grupo *Raiz Negra*, conta:

Lá em casa passou uma época que tava difícil, se a gente tinha rango, era por causa da minha irmã que segurava, ela esticava a gente, ela comprava bisnaga, cortava os pedaços de bisnaga e distribuía para cada um, porque senão não comia; carne de jeito nenhum, era só ovo...

O trabalho dos irmãos mais velhos, e mesmo aquele dos mais jovens, se coloca como parte de um conjunto de estratégias de sobrevivência que envolvem todos os membros da família. Apesar de a experiência do trabalho ser vivida individualmente, a sobrevivência é organizada em termos da família, realizando-se assim a reprodução do grupo doméstico. Nessa direção, DURHAM (1980:204) afirma que as famílias das camadas populares asseguram o consumo de duas maneiras: primeiro, como *unidade de rendimentos*, ao colocar no mercado de trabalho um ou mais membros que formam um fundo coletivo através da soma dos salários individuais, permitindo um certo padrão de consumo; segundo, como unidade de produção (de valores de uso), que se realiza tanto no tratamento a mercadorias, adequando-as às necessidades, quanto em atividades (cozinhar, passar, cuidar das crianças, etc.) necessárias para a sobrevivência familiar.

Podemos dizer que, para esses jovens, a família se realiza como uma instância cultural, possibilitando a construção de uma visão de mundo própria, pela acumulação de experiências pessoais e da sua transmissão oral direta por meio dos contatos interpessoais. Aí vão sendo socializados nos valores do trabalho, da responsabilidade, da solidariedade, sedimentando laços afetivos. É um tecido denso de valores humanos com os quais vão-se construindo como sujeitos.

- **O início da juventude e o trabalho** – Nas memórias de João, a adolescência é elaborada como um momento de conflitos e rupturas, quando

começa a ampliar suas experiências além do núcleo doméstico, mas sempre marcada pela condição social de um jovem pobre. Uma das novidades desse momento é a experiência no mundo do trabalho. Ele conta que começou a aprender o ofício de serralheiro aos 15 anos, mas antes já tinha uns "bicos":

Porra, eu nunca trabalhei quando eu era pequeno, até doze anos nunca ralei com nada, dentro dos limites do pobre, se eu te falar com ocê que eu tive uma vida de infância ruim eu tô mentindo. Minha mãe nunca cobrou a gente nada. Com doze anos eu que desbandaiaava, gostava de tramar, ter a grana minha, entendeu? Eu sempre gostei de gastar, aí eu comecei a fazer uns biquinhos por aí...

Para João, assim como para a grande maioria dos jovens pesquisados nos dois estilos, o trabalho foi uma realidade presente desde a infância. Como vimos, apenas Flavinho e Maninho não viveram a experiência de trabalho na adolescência. No geral, a maioria afirma ter ingressado no mercado de trabalho entre 10 e 15 anos, com ocupações típicas de crianças e adolescentes pobres: vender chup-chup ou picolé, carregar sacolas em feiras, lavar carros e, quando ficam um pouco mais velhos, muitos deles foram ou ainda são office-boys, ou, como João, aprendiz de serralheiro.

Para muitos deles o trabalho era um meio de contribuir nas despesas domésticas; mas não só isso. Como diz o João, *eu gostava de gastar*, sendo comum a todos eles a importância da *grana* para atender às necessidades de consumo próprias da idade, como as roupas, o lazer, o namoro e, principalmente, as festas. A *ralação* do trabalho era compensada pelo que ele possibilitava, como vivência da própria condição juvenil. Nilson dá o seu depoimento a respeito:

A época do lavajato foi a época que eu mais tinha condição. Eu ganhava super pouco, eu fazia a feira de casa, eu comprava o frango, entendeu, eu tinha a minha roupa, eu bebia, eu namorava... Lá a gente ralava sábado, entendeu, sábado tinha vez que eu saía oito hora de lá, meu. Chegava em casa, deitava no tapete do meu quarto, todo sujo de graxa. Dormia até umas nove horas, aí tomava um banho, jantava. Tinha uma garrafa de vinho na geladeira, eu abria, tomava o vinho, ia pra rua. Chegava e encontrava no Vilarinho com a turma, aí a gente dançava e zoava pra caralho...

Inúmeras pesquisas⁹² evidenciam essa dimensão do trabalho juvenil, ressaltando que este não pode ser compreendido apenas pelo contexto de pobreza em que vivem os jovens. Como apontam João e Nilson, o trabalho aparece como condição para maior liberdade e autonomia em relação à família, pela possibilidade do consumo de bens pessoalmente valorizados. Falando do significado da liberdade para os jovens, MARQUES (1997:71) afirma que *para eles ser livre significa ter liberdade para tomar decisões sobre a própria vida, é ter autonomia em fazer uso do seu dinheiro, de comprar, de consumir os bens culturais que os identifiquem como jovens*. Mesmo que não possuam essa liberdade de escolha, eles a desejam. Não podemos esquecer a importância do consumo, principalmente de roupas, como parte do processo de definição da identidade característico dessa fase da vida.

Como jovens pobres e sem qualificação, as alternativas que vão encontrando são sempre ocupações intermitentes, sem nenhuma garantia de continuidade ou até mesmo de receber pelo serviço que executam. Sem maior compreensão dos mecanismos do mercado, eles elaboram sua trajetória a partir das categorias dicotômicas da "sorte/azar". Assim, era uma questão de "sorte" conseguir um serviço qualquer, trabalhando naquilo que aparecia, não estando posta a dimensão da escolha. Até mesmo empregos aparentemente sem prestígio, como o de office-boy, eram disputados. João lembra que tentou várias vezes conseguir essa ocupação, preenchendo fichas em várias empresas, sem sucesso:

Pô, eu ia lá, respondia os trem tudo e nada, não me chamavam de jeito nenhum. Só se fosse na peixada mesmo, mas eu não consegui peixada até hoje. Serviço hoje em dia é tudo peixada, ocê sabe!

Quando João e os outros jovens contam as experiências de trabalho da adolescência, não o fazem pela sua atividade produtiva, muito menos como uma profissão. Ao contrário, são narradas as vivências de exploração e as desonestidades com as quais se defrontam. As relações no trabalho são vividas como relações hierárquicas, nas quais muitas vezes predomina os preconceitos,

⁹² Para uma discussão sobre o trabalho juvenil, ver ABRAMO (1994); MADEIRA (1986); SPINDELL (1985),

principalmente se o jovem é negro. Nilson, por exemplo, fala de quando era office-boy e seu patrão, *um turco racista, ficava pegando no meu pé, falando que ia me pintar de branco...* Ou então falam das relações interpessoais com os colegas, enfatizando o espaço de trabalho na sua dimensão de sociabilidade. Ao mesmo tempo, muitos deles reconhecem que por meio do trabalho ampliaram os espaços em que circulavam para fora do bairro, possibilitando um certo domínio do espaço urbano. O trabalho aparece para eles na sua ambigüidade: é um espaço de regulação social, no qual vão convivendo com a lógica e os valores que visam à moralização e ao disciplinamento dos pobres; mas é também a condição para um mínimo de autonomia no consumo e no lazer, possibilitando uma forma própria de viver a condição juvenil. Nesse processo vão descobrindo o lugar social de subalternos a que são destinados.

• **A rede de sociabilidades e a descoberta do estilo** – Outro aspecto que marca a entrada na juventude é a ampliação das experiências de vida, quando o jovem começa a se descobrir como indivíduo. É um processo que tem uma dimensão espacial demarcada, como o bairro, as ruas e as ofertas de lazer existentes, que se tornam o cenário em que se desenrolam as relações. Nesse momento João se depara com a realidade das ruas, com seus prazeres e seus perigos, começando a aprender as "tretas" da vida:

O Milionários é um lugar que eu cito nas minhas letra e vou continuar citando pro resto da vida. Lá era aquela fase que eu tava saindo de menino pra adolescente, pra aprender alguma coisa de treta foi lá, época que eu cheguei assim mais perto mesmo da malandragem. Lá no Milionários eu deixei três amigos que foi essencial pra minha evolução, assim, de não entrar na malandragem... Eles era muito mais leve... E ao mesmo tempo eu envovia com os outros que eram mais pesados, que era de uma turma pesada. Porque era outra turma que andava com muiadesa, que tava na badalação, cê entendeu? Eu gostava, atraía muito aquilo, a gente ia pros baile, eles me puxava pra ir pros baile. Os cara caía em tudo quanto é treta, pegava trasera de carro, já bebia, e foi com eles que conheci maconha, cê tá entendendo? Os caras queriam era me levar pros tretas mesmo, já jogaram até ferro na minha mão, essas coisa. Nossa, muita coisa, que rolô!... Então, foi nessa época que eu cheguei assim mais

perto da malandragem, do buraco mesmo. Pra ser sincero eu sempre tive perto da droga, sabe? E acho que num entrei porque tem um contexto. Tem o lado da amizade com esses meninos, tem o lado da família que vai segurando, que sempre me puxava pra casa e tem o lado da música também...

A transição para a juventude significou, para ele, um momento de experimentar relações, vivenciar os riscos e transgressões e descobrir gostos e potencialidades, no caso a ligação com a música. É quando rompe com tudo aquilo que o prendia ao mundo infantil, buscando outras referências com as quais se identificar. É um momento próprio das experimentações, nas quais as emoções do risco estão presentes. Nesse processo, a turma de amigos cumpre um papel fundamental. É com os pares que pode fazer os programas, discutir, ser compreendido e se espelhar. Ao mesmo tempo, precisa escolher turmas diferenciadas de amigos, tipos diferentes de programas, rumos de vida diferentes. Nessa passagem, há uma ampliação de experiências, obrigando João a se posicionar, a escolher, e nesse exercício ele vai se descobrindo, construindo sua identidade. É um momento delicado para o jovem, principalmente aquele da periferia, pois o destino das relações dependerá, em parte, da qualidade dos grupos que é encontrada no seu meio.

A exemplo de muitos outros jovens, foi a música que influenciou João a se afastar da *malandragem*. Nessa época começou a se envolver com a dança e os bailes, embalados ao som de James Brown, o "balanço do Brow" como chamavam. Envolvendo-se com a dança, *Eu desliguei dessa turma pra se ligar mais na música mesmo, no querer aprender a dançar, no querer saber dançar, no querer ver o quê que era aquilo, cê tá entendendo?* A música já aparece como uma forma de delimitação do território juvenil, separando-o do mundo adulto, além de ser uma comunhão com o grupo de pares que compartilha os mesmos gostos. Constituindo-se uma adesão que envolve sentimentos e desejos, preenche a vida do jovem, atuando como um antídoto aos atrativos da marginalidade.

Um pouco mais velho, e mudando de bairro, João encontra um novo grupo. Nesse momento a música e a dança já fazem parte da sua vida, sendo a referência para a escolha do grupo com o qual passa a andar. Nessa fase em que estava, o grande interesse era zoar. A diversão era o que os movia, possibilitada pelos rendimentos ganhos nos "bicos":

Depois fui morar no Nova Vista, e lá eu conheci o Célio, era vizinho dele. Nós estudava junto e passamo a ser amigo mesmo. Na época, o Célio também tava ligado na dança. A gente era uma turminha, não era do movimento ainda, na época era mais embalo, mais dança aquele negócio. A gente era uma zaga, era uns trinta cara assim duma vez, que era a gangue de break, ondê que agente ia, como se diz, era o terror, era cachaça com coca-cola e daí pra mais, mas era massa. A gente ia pros baile dançar, ia ensaiar, por curtição, por causa de mulher, nó menino! dava muita mulher! Dançar na época, meu filho, era o poder, a muiésada colava mesmo...

A descoberta da sexualidade e as pulsões se aliam ao prazer da dança. A adesão ao *break* proporcionou uma ampliação de sua rede de relações, tornando-se um mediador de sociabilidades que ocorriam nos bailes e nos ensaios. Cria-se uma identidade comum, havendo mais interesses envolvidos do que simplesmente passar o tempo juntos. É interessante assinalar que nessa fase, quando ampliam os contatos sociais e a circulação pública, a roupa e a imagem corporal assumem uma importância para os jovens, sendo uma forma de exibir sinais visíveis de pertencimento a um determinado grupo, no caso o *break*. Na situação financeira em que vivia, João não tinha acesso às roupas de *marca*, enfrentando preconceitos, existente mesmo entre os pares:

Nessa época eu e o Célio era os de uma situação financeira mais precária, as roupas dum nível mais baixo, na época o lance da marca pegava mais forte que hoje, o lance da roupa de marca, então agente sentia preconceito mas nós não ligava.

Como analisamos, a roupa, principalmente a de marca, passa ser um sinalizador de um *status social* almejado, mas também um modelo de cidadania, que, como diz ABRAMO (1994:73),

quem não o ostenta é imediatamente jogado para o campo dos desqualificados para o convívio social sob a suspeita de marginalidade ou delinqüência, ou simplesmente pela demonstração de incapacidade para o consumo. Comprar um determinado tipo de roupa passa a ser, assim, a condição de circulação no espaço público.

Mesmo afirmando não ligar para o visual nessa época, esse é um fato que o marcou, quando hoje ele demonstra uma preocupação em exibir o visual rap nos espaços públicos.⁹³

Aos poucos vão descobrindo que o *break* era uma das linguagens do movimento hip hop, reforçando o envolvimento com o estilo.

Com o hip hop passei a andar pra tudo quanto é lado. Onde que achava que tinha alguma coisa gente ia. Num tinha limite não; tem uma festa em tal lugar? Rola? Vamo embora: bairro São Paulo, bairro Nacional, Industrial, no Eldorado, tudo que é canto... todo final de semana era decoflex nas costa e a gente rachava, decoflex em tudo quanto é buraco da vida.

Essa adesão possibilitou-lhe uma ampliação do domínio do espaço urbano além do bairro, e ele passou a freqüentar festas em diferentes regiões da cidade, abrindo, assim, a própria rede de relações. Nessa fase, o grupo cumpriu um papel importante na vida de João. Foi com ele que melhorou seu gosto musical e descobriu suas potencialidades artísticas, aprofundando aos poucos sua adesão ao hip hop. Como lembra MORCELLINI (1997:116), *as crenças comuns, o sentido de pertencimento, a adesão aos mesmos modelos reforçam a uniformidade cultural do grupo, favorecendo a consciência de si no interior de um contexto de relações sociais.*

• **O hip hop e os conflitos familiares** – Em casa, a adesão ao hip hop foi motivo de conflitos. Este se insere num quadro mais amplo de um momento em que o jovem se contrapõe à família na busca da sua individuação, gerando um distanciamento. João avalia que *hoje a relação com minha família melhorou, bicho, antigamente eu era meio louco, meio loprado assim. Não ligava muito pra família não...*

Nesse contexto, o estilo aparece como a expressão visível do conflito:

Quando eu comecei a mexer com o rap, minha mãe arrumou muita briga. Nesta época, há uns dez anos atrás, a imagem do rap

⁹³ Como vimos na discussão sobre o visual rap, João evidencia claramente que este é parte do ritual do espetáculo. Ver Cap. II.

era pra maluco mesmo. Tinha esse lance, mesmo que os cara pregava a consciência e a informação que eles tinham na época, a imagem que tinha lá era essa, coisa de maluco, de droga. Então o quê que acontecia, minha mãe ela conhece o centro, conhece a malandragem, trabalhou na noite e tudo. Mas quando você depara dentro de casa com um filho que tem idéias diferentes é outro pique. Pô, eu queria vestir diferente, entendeu? Aquele negócio todo de gíria, eu tava naquela primeira fase de novo mesmo, cê quer pará de malandro mesmo, isso aí é normal mesmo, na periferia é normal... Quem nasce e cresce na periferia, tem uma época na idade dele que ele quer assimilar com a maior idade mesmo. Essa fase que a gente passa na vida a gente quer aparecer mesmo, então não adianta, aí tem o cigarro, o cara que é malandro fuma, rola mulher quem fuma, então vamo fumar. A gente não aceita que é menino nem fudendo, quer ser gente grande de qualquer jeito... E ela não queria aceitar eu mexer com o rap nem fudendo, eu tive de convencer ela aos poucos...

Nesse primeiro momento, o rap aparece como expressão de um conflito de valores, fazendo do estilo um instrumento necessário na sua busca de afirmação e autonomia. Por intermédio das músicas, das roupas, dos comportamentos, João buscava marcar as diferenças entre ser criança e ser adulto, utilizando o estilo como um mecanismo simbólico de um rito de passagem. Os conflitos inerentes à busca de autonomia são acrescidos pela imagem socialmente criada do rap, que associa o estilo à malandragem e às drogas, o que aumenta as resistências da família à sua aceitação. Aí torna-se visível, com mais riqueza de detalhes, o que discutimos no segundo capítulo sobre o estilo rap como expressão de uma identidade juvenil.

A forma pela qual cada jovem elabora esse momento e o seu significado na construção da sua vida vai depender muito da qualidade das relações que existem na família. Atualmente João reconhece a importância da mãe para sua formação, ao lhe impor limites, pelo controle das amizades e mesmo das surras que já levou:

Minha mãe sempre procurou saber com quem que eu chegava em casa. É um ponto assim que eu acho que um pai tem que observar muito, porque às vezes um menino tá indo pra um caminho, e o menino chega com certas coisas diferente em casa, os pais nem pergunta. Minha mãe sempre preocupou de perguntar de onde vinha, o que é tava rolando. Negócio de droga, por exemplo.

Quando eu tive envolvimento com droga, né cara! Minha mãe ficou sabendo e tal. Foi um lance de experimento, vacilo mesmo, sabe? Teve o lado que mãe meio que não me ignorou, entendeu? Que dentro da periferia acontece isso, igual um menino envolve com maconha, tá no início, tá no primeiro processo pra cair no buraco, como se diz. Ele vai lá e o quê que acontece? A família toda começa: 'Ah! Fulano, ocê é malandro, ocê é maconheiro.' Pronto, invés de abraçar o menino, empurra ele. E aí ele vai mesmo. Ao invés de ocê expelir ele pra fora, como se fosse um lixo, deve é sugar ele pra dentro. É abraçar a pessoa, acho que essa relação ajuda muito assim... Minha mãe nunca expeliu eu do seio da família, muito pelo contrário, ela puxava a minha intenção, me batia pra caralho e tudo mas sempre me puxava pra casa...

Vivendo na periferia, os jovens convivem no mesmo espaço com modelos de socialização muito diferenciados. Como vimos, a proximidade com as drogas, com o mundo do crime e seus acenos de prazer imediato e uma "saída fácil" para os problemas da sobrevivência evidencia para as famílias a necessidade de um controle muito maior sobre os filhos e sua turma. Nesse contexto, João pontua um aspecto fundamental na relação da família com o jovem. No momento em que passa a buscar referências fora de casa, quando passa a fazer experimentações típicas da curiosidade juvenil, como o consumo de drogas, a família dá o limite, que é fundamental, mas ao mesmo tempo acolhe, fazendo do conflito um momento de elaboração das novas experiências que o jovem vivencia, mas sempre de acordo com as referências familiares. Ele nos fala sobre uma pedagogia existente entre as camadas populares para lidar com os conflitos e as adversidades produzidas no seu meio.

Mais do que as drogas em si, cujo contato parece ser inevitável, a questão central passa a ser a existência ou não de redes de proteção, seja da família ou mesmo de agências socioculturais, com as quais o jovem possa contar para escolher de forma mais consciente o melhor caminho para si mesmo, dentre aqueles que lhe são propostos. É esse equilíbrio instável e delicado que garante ao jovem lidar tanto com o apego quanto com a autonomia, o que pode fazer da família um espaço de experiências estruturantes (SARTI, 1994). Fica claro como a passagem para a juventude é um momento forte de experiências que vão adquirindo um peso significativo no processo de formação desses sujeitos.

• **As memórias da escola** – João saiu da escola quando tinha 14 anos. Assim como ele, 9 dos 18 jovens pesquisados também assim o fizeram, sendo que apenas três saíram um pouco mais tarde, quando freqüentavam o ensino médio. A saída da escola coincide com um momento de transformações significativas na vida de cada um. É quando começam a experimentar uma certa liberdade de ação, possibilitada pelo próprio trabalho, que permite, de alguma forma, a vivência da condição juvenil. É quando podem de sair de casa, encontrar os amigos, freqüentar festas, namorar. Ou seja, o mundo começa a descortinar-se além das fronteiras do bairro, ampliando os interesses e as descobertas de si mesmos e da realidade. É também quando começam a se ligar ao estilo, seja o hip hop ou o funk, o que significava um estreitamento de laços com um determinado grupo, um bom tempo despendido nas longas sessões de audição de músicas, além da mobilização de tempo e energia para os ensaios de *break* ou os "passinhos" do funk, de forma a fazer "bonito" nos bailes que freqüentavam. Diante de todas essas novidades que apareciam na vida de cada um, mesmo que em graus diferenciados, a escola se tornava cada vez menos motivante.

João relaciona a sua decisão de sair da escola com o envolvimento com o hip hop:

Eu acho que o hip hop me ajudou a afastar da escola, assim, porque eu queria levar o break pra lá, mas eles não deixaram. Eu acabei que saí. Acabava que lá dentro eu ficava assim, assim. Não estudava, aí ouvia aqueles papo chato e ficava: 'Não aguento, vou ensaiar hoje de noite, sabe!' E aí acabei que saí.

Apesar da sua afirmação, temos de relativizar o peso que o hip hop pode ter tido nessa sua decisão. Temos de levar em conta a fragilidade das instituições com as quais convivia, para lhe dar alguma perspectiva de futuro. A situação familiar é um exemplo. O próprio João reconhece a ausência da mãe, envolvida que estava com a luta pela sobrevivência da família, nos estímulos necessários para que permanecesse na escola. Outro fator é a falta de tradição escolar no seio da família, que geralmente apresenta um grau de escolaridade muito baixo, não havendo em casa a força do exemplo de parentes que tivessem uma trajetória escolar de êxito, em quem pudessem se mirar.

Além do mais, a escola é um exemplo típico de "adiamento de

recompensas". Como lembra CAVALLI (1980), a escola é um investimento para o futuro, e o seu sentido no presente é dado pela possibilidade de projetar no futuro uma possível recompensa aos esforços realizados. Mas para esse mecanismo funcionar, é necessário que a família e o jovem acreditem que a freqüência escolar signifique de fato uma preparação para um futuro melhor. É essa dimensão de projeto de futuro que possibilita ao jovem, num momento marcado pela busca de prazeres imediatos, a internalização de uma disciplina necessária para "suportar" a freqüência escolar. Para João e esses outros jovens, não existiam essas condições. De um lado, a crença na possibilidade de um futuro melhor por intermédio da escola se encontrava minada pelo que percebiam na família e no seu entorno. Como diz Maninho, *a minha prima está com o estudo completo, já até formou e até hoje não consegue arrumar serviço. Então pra quê eu vou ficar estudando?* Por outro lado, a capacidade da família de colocar limite aos filhos nessa idade é reduzida, principalmente se já trabalham, como conta Nilson:

A escola não me cativava, não despertava interesse... aí eu fui desinteressando pelo estudo... E não tinha quem me obrigasse, eu acho que minha mãe não tinha mais moral pra me obrigar e meu pai não estava em casa também... Nessa época eu já tava caçando mais era trampar, né!...

Aos fatores acima elencados alia-se a realidade do trabalho, presente para todos esses jovens. Nesse caso, é preciso colocar em questão as análises que explicam a realidade da evasão escolar como resultado direto da situação de pobreza e/ou do trabalho infanto-juvenil. A trajetória de João evidencia que o trabalho exerce uma influência considerável nesse período da vida. Afinal, ele é a condição para um mínimo de autonomia e de vivência da própria condição juvenil, levando o jovem a priorizá-lo em relação à escola. Fica claro que a decisão de sair da escola envolve um conjunto de fatores, entre eles a fragilidade das redes sociais, a falta de perspectivas no futuro e o próprio momento de vida em que se situam, com suas demandas específicas.

Mas se tais aspectos dizem respeito ao contexto do jovem, não podemos nos esquecer de outro conjunto de causas relacionadas à estrutura escolar e suas práticas, que vão desmotivando paulatinamente os alunos. Os depoimentos

evidenciam que a escola que esses jovens freqüentaram, na forma como estava organizada, contribuiu também na decisão de seu abandono. Tanto João como Nilson enfatizam o desinteresse com a escola, o seu "papo chato", evidenciando que esta não conseguiu envolvê-los de alguma forma. João lembra de algumas situações que mostram a distância que havia entre suas demandas e necessidades e aquilo que a escola oferecia:

No último ano de escola eu já tava ligado no hip hop, já era bboy já. Eu fiquei um ano na escola sendo bboy já. Eu e o Célio. Aí eu cismei, cheguei na diretora pra ver se dava pra gente dançar lá, sabe. Eu queria que os meninos dançassem na hora da merenda sabe, mas nunca tive espaço não. Lá eu não tive ajuda. Acabou que morreu a nota e pá. A gente continuou a treinar fora da escola mesmo... Tinha hora que eu conseguia assimilar algumas coisas na escola. Respondia muita prova com rap. Outra vez eu respondi um trabalho na escola com uma música minha. Foi o primeiro trabalho de português que eu fiquei com dez. Mas ficou por isso mesmo. A professora nunca perguntou se isso era de uma música nem nada, ela nem deu idéia...

Esse depoimento nos mostra que João não encontrou na escola uma abertura para as suas experiências com o hip hop. Fechada em si mesma, não estabeleceu canais de comunicação com as experiências que ele vivia fora de seus muros, impedindo-o de trazer para o seu interior os anseios e as necessidades, bem como a riqueza das expressões culturais em que estava envolvido. No processo de conhecimento ali existente, pelo menos no que ficou na memória de João, os conteúdos escolares não tinham nenhuma articulação com a sua realidade, deixando de ser um dos meios pelos quais ele pudesse se compreender melhor, compreender o mundo no qual se inseria e o próprio momento denso de transformações pelas quais passava. É importante frisar que a questão não se resume a introduzir as expressões culturais juvenis na escola, na maioria das vezes como uma atividade extraclasses ou mesmo um apêndice ao currículo. O desafio que está posto é como trabalhar com os sujeitos na totalidade das experiências que vivencia, das quais as expressões culturais são parte.

Mas as memórias das experiências escolares de João não se restringem ao momento da adolescência. Os seus depoimentos mostram que a desmotivação com a escola é resultado de um processo mais longo, fruto de uma

trajetória em que vieram se acumulando experiências negativas:

Eu larguei a escola depois que tomei a segunda bomba na 5^a série, isso eu tava com 14 anos, já tinha tomado pau na 2^a e na 5^a série eu tomei dois. Minha lembrança da escola é péssima, eu nem gosto muito de tocar nesse assunto não. Por que assim, eu quando era novo eu era muito complicado, ocê entendeu? Eu contestava muito, eu tenho um senso crítico muito grande comigo mesmo. Então a escola nunca aguçou esse lado meu, entendeu? A professora falava lá, eu não gostava desses papos lá... eu sempre contestando o que ela falava. Sempre batendo de contra, pelo menos o que eu achava. Ignorando também, o lado da ignorância minha. Eu queria mais era brincar, e sempre caía na turma dos mais bagunceiros. Ah, sei lá, escola pra mim era um saco. Resumindo, era um saco mesmo, era muita pouca coisa de escola que eu gostava mesmo...

A forma como João elabora as suas experiências escolares vai evidenciando os mecanismos internos da organização escolar, que terminam por levar à exclusão do aluno. Um primeiro aspecto se refere à própria imagem de aluno com a qual a escola tende a trabalhar. Ele se retrata como o típico "mau aluno": contestador, indisciplinado e pouco aplicado nos estudos, utilizando as mesmas categorias que a escola usa para classificar seus alunos. Ele evidencia um diálogo com estereótipos socialmente criados que acabam por cristalizar modelos de comportamento, com os quais passa a se identificar. Essa construção de auto-imagens parece interferir no desempenho escolar de João, além de definir, e muito, a forma das relações com os colegas e professores.

Outra experiência que parece interferir no seu desempenho escolar e na auto-imagem são as reprovações, resultado de uma determinada forma de organização dos tempos escolares que privilegia a homogeneização dos tempos e ritmos de aprendizagens, não levando em conta a diversidade existente entre os alunos. Mas João elabora a experiência da reprovação como uma questão individual, reforçando um sentimento de incapacidade, além de contribuir para desmotivá-lo.

Essa auto-imagem calou fundo na memória de João. A única lembrança positiva que ele relata é de uma professora que conseguiu percebê-lo além desses estereótipos:

Agora de lembrança boa na escola, na escola, tem, tem... (longa pausa) tem um lance com uma professora, a única coisa de bom que eu lembro. A única coisa que eu lembrei, que eu achei que eu até apaixonei com a professora depois. Foi quando ela pegou e mandou um bilhete pra minha mãe dizendo que eu sou, que eu era carente e que eu precisava de carinho. Que eu não era tão moleque como minha mãe imaginava. Depois disso, nós, fiquei na maior empolgação com ela. Só isso, assim fora isso não tem nada que lembre assim não...

Essa lembrança é muito significativa. Mesmo que a professora tenha caído em outro estereótipo muito comum, o da carência, João sentiu-se alvo de atenção especial, quando um adulto o viu como uma criança que tinha necessidades próprias. Nesse momento ele se sente um sujeito. Essa discussão aponta para a importância das relações sociais no interior da escola, as quais, ao favorecerem a criação de auto-imagens positivas ou negativas, vão interferindo na produção da subjetividade de alunos como João.

Os depoimentos evidenciam que a saída da escola também é um processo, culminando com a saída definitiva. Nilson, por exemplo, chegou a estudar novamente por duas vezes, não chegando a completar o ano. Também João quis voltar:

Várias vezes eu pensei em voltar a estudar... quando eu lavava os banheiros lá na Newton Paiva,⁹⁴ quando dava de cara com aqueles vomitão no banheiro eu perguntava: 'Por que eu não estudei? Eu vou largar tudo agora e vou voltar a estudar...' Mas nunca mais voltei... porque pintou o lance do tempo, cê entendeu? Tinha a música e também o tempo da escola. Eu acho um absurdo ficar um ano inteirinho em uma série... mas também porque eu ia voltar mas não ia ter o quê que eu queria lá dentro...

João tem consciência de que a escola cumpre uma função de credenciamento para o mercado e que sem o diploma suas opções de trabalho são reduzidas. O que ele não percebe é que o estreitamento crescente do mercado de trabalho nos últimos anos vem exigindo uma qualificação cada vez maior, diminuindo ainda mais as chances de sua inserção no mercado com um

mínimo de dignidade. Fora da escola, ele vem construindo sua vida e seus projetos em torno da música, e a escola ficou cada vez mais distante, a ponto de ele não se dispor mais ao "adiamento de recompensas" que o projeto escolar exige. Ao mesmo tempo, ele sabe que a escola pode contribuir pouco na direção de um aprimoramento musical. Principalmente em Belo Horizonte, onde não se encontram escolas públicas voltadas para a profissionalização musical ou artística. Mas o problema que fica explícito nesse seu depoimento não é tanto a saída da escola, e sim a forma como ele elabora essa sua decisão. Ao mostrar-se arrependido, culpa-se por essa decisão, sentindo-se o único responsável pela situação em que se encontra, não levando em conta os mecanismos sociais perversos que interferiram nas suas escolhas. Esse sentimento de culpa vai minando a sua auto-estima, reforçando uma postura de autodesvalorização.

Até então fica evidente que João, como boa parte dos jovens pesquisados, inicia a fase da juventude já marcado pelo signo de uma inclusão social subalterna. No seu processo de formação, os espaços sociais de referência se reduzem à família, com todas as dificuldades enfrentadas, e ao grupo de pares, que cumpre um papel importante na construção da sua identidade como artista. Os espaços clássicos de socialização, como o trabalho e a escola, pouco contribuíram para que ele pudesse construir referências positivas de si mesmo. Além da família, ele vivencia poucos espaços adultos de regulação, nos quais pudesse conviver e lidar com os comportamentos e valores veiculados pela sociedade. Nas condições com as quais pode contar, ele vai construindo um modo próprio de ser jovem. Do seu jeito, ele se diverte, ama e odeia, tem seus momentos de tristezas e alegrias. Torna-se claro que o estilo rap vai-se constituindo como um estilo de vida, interferindo de alguma forma nas suas relações familiares, no trabalho, na escola, além de ampliar sua rede de relações e interferir na elaboração de valores como a solidariedade ou o companheirismo, o amor à vida. É uma das formas possíveis de viver a condição juvenil nas camadas populares.

3.2.3 As vivências do presente: família, trabalho e a carreira musical

⁹⁴ Refere-se a uma universidade particular de Belo Horizonte, onde trabalhou por um tempo nos serviços gerais.

Atualmente, João considera que as relações familiares são muito importantes para sua vida (*Eu gosto da minha mãe e do meu irmão pra caralho...*). Todas as vezes que ele se refere à mãe ou ao irmão, o faz com admiração, evidenciando a importância que lhes atribui na sua formação. Avalia que a prática do diálogo e das negociações cumpriram um papel significativo no seu amadurecimento:

Agora lá em casa sempre rolou muita conversa. Sempre foi tudo aberto, assunto de sexo, assunto de música, tudo rola, até assunto de televisão. A gente joga o verbo mesmo, e pesado, do jeito que ela é mesmo, na hora (às claras). Por exemplo, esse papo de sexo e tal, sempre teve esse diálogo aberto, tem que conversar, né? Acho que é isso que me ajudou muito a não ter um filho até hoje, essa história de não ter feito muita treta (malandragem). A gente sempre fala aberto...

Para João, a família parece constituir um filtro por meio do qual vê e elabora uma compreensão de mundo – construindo valores e uma ética de comportamento – que o afastou das *tretas*. A sua trajetória evidencia que, com o passar dos anos, as relações familiares tendem a mudar de uma relação de controle (predominando as relações hierárquicas com as crianças) para uma relação de negociação quando mais velhos, principalmente quando começam a trabalhar e a contribuir no orçamento doméstico. Nesse momento, a família se revela como um espaço de diálogo no qual podem ser compartilhadas as incertezas e inseguranças em relação ao futuro; e a relação familiar constitui parte de uma cultura prefigurativa, em que são os filhos que transmitem aos pais novos saberes e modelos de conduta (PERALVA, 1997).

Para ele, como para todos os jovens entrevistados, a mãe é uma referência muito forte. Como diz Rubens, do grupo *Processo Hip Hop, minha mãe, bicho, é a melhor coisa que eu tenho na minha vida, a coisa de mais valor que eu tenho...* De um lado, existe o fato de que a maioria desses jovens não conviveram com a figura do pai, ausente por motivo de falecimento ou separações. A mãe ocupa um lugar central tanto na garantia da sobrevivência quanto pelas representações sociais do papel da mãe/mulher relacionadas aos cuidados com os filhos e na afetividade, suportes da sua autoridade. Essa centralidade do lugar da mãe não é

observada apenas em famílias monoparentais, nem mesmo é uma característica observada apenas nas camadas populares. ROMANELLI (1995) diz que é uma tendência de um processo de mudança mais amplo, no qual se constata uma ampliação do controle das mães sobre a prole, num deslocamento da autoridade patriarcal para a afeição maternal. A figura do pai é pouco presente nos seus depoimentos, e quando o é aparece de forma negativa nas lembranças, como do padrasto que surra. Por outro lado, mantém uma relação muito forte com o seu pai-de-santo, a quem chama de "pai" e com quem se aconselha sempre nos momentos de decisão, não deixando de ser uma certa projeção do pai ausente.

Atualmente João e sua família continuam enfrentando as dificuldades de sobrevivência, o que obriga todos a contribuir no orçamento doméstico, principalmente agora, com a doença da mãe. A renda familiar gira em torno dos R\$ 600,00: o seu irmão ganha R\$ 300,00, trabalhando em uma firma de contabilidade; a sua mãe recebe R\$ 150,00 dos ex-patrões; e João tem o compromisso de contribuir, no mínimo, com R\$ 100,00 mensais. Essa renda limita as possibilidades de consumo:

O consumo lá em casa é mixaria, não é porque a gente segura não, é porque normalmente já acostumou a cuidar das coisas pra não gastar muito. Lá em casa é o mínimo de gasto possível que ocê puder imaginar, em termos de comida esse trem todo, o gasto de casa mesmo. O gasto maior é por causa do aluguel, são 170 que você tira todo mês, são 170, né?

Concluímos que João veio sendo socializado em meio a experiências de solidariedade familiar, em que estão presentes os princípios do dar, do receber e do retribuir, os quais, segundo SARTI (1996), constituem a base de um eixo moral em torno do qual se constrói a noção de família. Não é sem razão que João afirma que sua mãe e seu irmão fazem parte das poucas pessoas em quem ele pode confiar integralmente. Nessa direção, SARTI (1996:63) lembra que a família, para os pobres, é associada àqueles em quem se pode confiar. Para a autora, a

família como ordem moral, fundada num dar, receber e retribuir contínuos, torna-se uma referência simbólica fundamental, uma linguagem através da qual os pobres traduzem o mundo social,

orientando e atribuindo significados a suas relações dentro e fora de casa.

• **A família e a carreira musical** – Diante do envolvimento cada vez maior desses jovens com o estilo, as famílias têm posturas diferenciadas. A de João apóia, até então, sua escolha. Se, no início, o rap era visto por eles como uma prática marginal, atualmente já é entendido como uma carreira possível, sendo incorporado nas estratégias familiares. Ele conta que a família se envolve e interfere nas questões relacionadas ao seu grupo musical, dando sugestões, conselhos e apoio. A mãe fala que, se tivesse a saúde de antes, hoje ele não precisaria trabalhar e poderia investir todo o seu tempo na arte. Ela e o irmão acreditam na carreira musical de João, tanto que esta passou a ser parte de um projeto da família.

Um exemplo que confirma isso é que eles não exigem uma participação maior dele nas despesas da casa, acreditando que *está na sua hora*, se não tentasse agora sobreviver da música não o faria mais; e eles não se importam de *segurar* as despesas por um tempo. Além disso, a música parece ter reforçado os laços de confiança:

Hoje em dia mãe confia bem mais em mim, ela confia no filho em relação a droga, essas coisas, e confia assim é por causa da música. Ela acredita até mais do que eu no lance financeiro da música. Assim, ela não assimilou o processo pra chegar como profissional não, entendeu? Tipo assim, ela ainda acha que é a mesma coisa que um Zezé di Camargo e Luciano, que é o mesmo processo, toda aquela badalação em qualquer lugar, qualquer situação. Ela acha que é por aí mesmo, muito mais do que eu mesmo. Esse trem de riqueza e tal, muito mais do que eu. Pode até ser ilusão dela lá e tal, sei lá...

As famílias dos outros jovens apresentam posturas diferenciadas em relação a essa perspectiva da carreira musical, independentemente do estilo. Para alguns deles, a família se coloca de forma indiferente, como é o caso de Célio, do grupo *Máscara Negra*:

Em casa é aquele lance, a gente nem toca muito no assunto, não. É cada qual no seu canto. A minha família não me dá tanto apoio

assim como deveria dar não, eles não falam nada, não intrometem. Graças a Deus que eu tenho esse privilégio deles não mexerem, mas é aquele negócio, eles não botam muita fé não. Eles se preocupam mais é com o financeiro, em ganhar dinheiro...

O retorno financeiro da atividade musical é uma preocupação mais forte nos grupos cujos integrantes são mais velhos, como é o caso do grupo *Raiz Negra*, quando então a pressão familiar é maior. Eles admitem que as famílias tendem a não incentivar a carreira musical que escolheram, à medida que esta ainda não trouxe maiores resultados financeiros. As pressões e as cobranças vêm aumentando, como conta Carlos:

A gente tem muito tempo que tá junto e este projeto tem de dar certo. Então nessa insistência a gente perde namorada, a gente tem brigas, a gente perde emprego, é esposas brigando: 'Cês parecem viado, só andam juntos.' É uma cobrança em cima, ficam falando que a gente não ganha porra nenhuma com isso, que a gente é vagabundo. A gente tá levantando uma bandeira que tem um valor incrível, mas o nosso projeto não está indo certo do jeito que deveria ir. O pessoal cobra: 'Por que vocês não tão indo no Faustão?'... o pessoal cobra muito e fala assim: 'Pára com isso aí, isso não vai dar em nada não...' Ocê ser linha dura e manter aquilo ali (o projeto do grupo) é difícil, igual no meu caso, a mulher buzina no meu ouvido, vem sua mãe, é foda...

Como esses jovens não estão seguindo o caminho socialmente esperado pelas famílias – garantir uma profissão, casar e constituir a própria unidade familiar –, sofrem as pressões de quem pretende instituir o novo. Nesse momento podemos dizer que algumas dessas famílias reproduzem uma visão dominante sobre a juventude, na qual é permitido aos jovens uma margem de experimentações, vistas como uma fase, mas sempre dentro de uma perspectiva que tem como eixo a preocupação central com o futuro, quando devem se realizar como adultos. Ao mesmo tempo, refletem um preconceito existente no imaginário social contra a carreira artística, ainda tida como coisa de "vagabundo", não sendo considerada um trabalho "sério".

Avaliando a sua experiência familiar, João afirma a importância dessa esfera naquilo que é hoje. Mas reconhece que faltou ser mais estimulado, principalmente em relação à escola:

Eu acho assim, minha mãe me criou bem, minha vó me criou bem, dentro das informações que eles tinham, mas faltou empurrar mais, estimular mais. Minha vó é da roça, com cabeça de pessoal da roça mesmo, então não empurrava você pra estudar e nem pra fazer porra nenhuma. Se você fosse pra escola, fosse, se não fosse, foda-se, minha mãe não tinha tempo pra olhar a gente. Eu parei de estudar na 5ª série e eu não tinha ninguém pra me empurrar, cê entendeu? Não tô livrando o meu não, eu sei da minha culpa, mas não tinha ninguém pra me estimular: Vai lá estudar, vamos fazer isso, vamos aprender uma profissão... Meu irmão estudou e tal, mas ele também não teve aquele pessoa que desse um empurrão para que ele tivesse esse lance de tomar mais iniciativa.

João reconhece que as condições concretas da sua família – a mãe fora o dia todo, a avó que não tinha instrução, dentre outros – delimitaram o capital cultural a que teve acesso, não deixando de ser uma forma de elaborar para si mesmo a exclusão escolar. Percebe que faltaram na sua formação maiores estímulos, principalmente quando resolveu parar de estudar:

Na periferia tinha de ter uma pessoa que cuidasse desse lado do incentivo, porque o rico tem. O rico ele estuda em boa escola, então o professor já paparica mais, já não é aquele moleque. Tem o exemplo do pai, não tem com o que preocupar, como se diz, eu quero brincar, quero um videogame, eu vou ter. Tem acesso, tem uma TV a cabo, entendeu? Um pobre não tem, então eu acho assim, muito pobre vira marginal ou fica limitado por causa disso, por falta de acesso, ou de alguém de lá de dentro mesmo da periferia pra dar um incentivo pra dar um passinho a frente, entendeu? Dar um toque, dar uma força assim, coisa simples, mais é conversa mesmo, conversa é o que mais ajuda...

Mas ele tem consciência de que os limites da sua formação é resultado de uma condição estrutural de classe que dificulta o acesso aos bens culturais, além de equipamentos sociais que complementassem a formação familiar, numa co-responsabilidade dos setores públicos com as famílias das camadas populares. Enfim, com todos os limites pontuados, João tem na família um espaço de aconchego e de segurança, sendo uma forte referência na construção dos valores que hoje professa.

• **As relações com o mundo do trabalho** – Na relação com o mundo do trabalho, João pode ser visto como um exemplo de jovens que, aderindo a um estilo musical, passam a investir na música numa perspectiva de profissionalização, sonhando sobreviver da atividade artística. É uma dentre as diferentes posturas em relação ao trabalho que encontramos entre os jovens pesquisados.

No período das entrevistas, João vivia as angústias e os dilemas próprios de quem, aos 22 anos, não tem uma perspectiva profissional, numa situação muito semelhante à de grande parte dos jovens pesquisados. O que podia ser visto como uma etapa inicial tornou-se uma constante em suas trajetórias no mercado de trabalho. Nenhum deles conseguiu se qualificar em alguma profissão, a não ser João, que é "meio-oficial" de serralheiro. Alguns deles tentaram se qualificar, mas não encontraram espaços, como conta Pedro, do grupo *Máscara Negra*:

Eu sempre quis ter uma profissão, e eu batalhei mesmo, mas não tive oportunidade... Eu tinha vontade de aprender um curso, eu era doido pra trabalhar de torneiro mecânico... Tentei uma vez entrar no Senai, até briguei lá na porta porque as vagas era só pra quem estudava e aí não me deram vaga...

Ele expressa uma realidade presente entre os jovens pobres: além da exclusão escolar, não encontram meios para uma qualificação para o trabalho. As poucas instituições voltadas para a formação profissional, como o Sistema S (Sesi, Senac, Senai) ou as escolas técnicas federais, são pouco disseminadas e, assim, de difícil acesso, não atingindo essa população. Sem a escola e sem possibilidade de uma formação profissional, esses jovens se vêem sem instrumentos para entrar no mercado de trabalho.

Todos eles são exemplos de uma socialização no trabalho fragmentada e precária. Não tiveram contato com os valores de uma tradição operária, já que são filhos de pais que também se inseriram no mercado de forma precária, sem uma profissão definida. Não tiveram exemplos em casa que pudessem servir de referência na construção de uma cultura do trabalho. Ao contrário, convivem com trajetórias de familiares cuja vida inteira foi dedicada aos mais variados empregos, produzindo poucos frutos, gerando descrença nas possibilidades que o trabalho

pode oferecer. A precariedade dos diferentes empregos ocupados, quase todos eles socialmente desvalorizados, fizeram do trabalho uma experiência vivida individualmente, sem referência a um coletivo que lhes propiciasse sentir-se parte de um corpo profissional (BAJOIT, 1997).

Nenhum deles se sente um profissional na ocupação que exerce atualmente, muito menos tem orgulho do que faz. Ao contrário, mesmo aqueles que têm uma profissão socialmente reconhecida, como serralheiro ou garçom, afirmam que não gostam da profissão que exercem. Paulo, do grupo *Raiz Negra*, afirma: "*Fui ser garçom por falta de opção de trabalho, não foi dando escolha, foi algo que apareceu. A pintura com meu pai eu considero um bico, eu não sou pintor...*". Ele identifica a profissão de garçom com a condição de subalternidade em que vive:

É uma senzala moderna, saca, você bate bandeja a noite inteira e você é tratado como outro escravo. A burguesia prevalece e eles num querem saber de nada, você tem de ser um robô ou então um escravo, sempre submisso....

Essa relação entre o trabalho e a escravidão e os termos utilizados, como "burguesia", são expressões de uma postura crítica, característica de boa parte dos rappers. Nas suas letras, é muito comum a denúncia das condições de vida e de trabalho que são oferecidas aos pobres.

Outros, como João, criticam as condições de trabalho:

(A serralheria) é um trampo que eu mais detesto, cara! Se você soubesse o quê que é queimar o olho na solda; o quê que é ficar sem dormir por causa das vista queimada. Eu vou te falar, é brabo... Se você não queima as vistas, queima o rosto. O quê que acontece, regassei as vistas, regassei o rosto, fico descascando igual calango...

Além das condições precárias de trabalho, que afetam a sua saúde, João não gosta do que faz, o que torna o trabalho uma provação necessária. Nas suas experiências no mundo do trabalho não está presente a dimensão da escolha, evidenciando que, para ele, o trabalho é vivido na sua dimensão de heteronomia, como uma imposição externa, uma obrigação diante da qual não possui muitas

opções. A relação desses jovens com o mercado expressa uma lógica presente na sociedade brasileira contemporânea, que, segundo MARTINS (1997:33), cria uma massa de população à margem, com pouca chance de ser, de fato, reincluída nos padrões atuais de desenvolvimento econômico. Segundo ele, o *período da passagem do momento da exclusão para o momento da inclusão* está se transformando num modo de vida, está se tornando mais do que um momento transitório. Podemos afirmar que o mundo do trabalho pouco contribuiu no processo de humanização desses jovens, não lhes abrindo perspectivas para que pudessem ampliar suas potencialidades, muito menos construir uma imagem positiva de si mesmos. É um outro espaço do mundo adulto que se mostra impermeável às necessidades dos jovens em construir-se como sujeitos.

Nesse contexto, a música e a possibilidade da carreira musical ganham um significado mais denso, constituindo um dos poucos espaços em que eles podem dar sentido à esperança de realizar-se plenamente, presente em todo ser humano.

• **O estilo como carreira profissional** – Grande parte desses jovens veio se envolvendo cada vez mais com o estilo, passando aos poucos a investir no rap ou no funk na perspectiva de uma carreira musical, buscando neles uma alternativa de sobrevivência. João é um exemplo dessa postura, assim como seus colegas do *Máscara Negra* ou do *Raiz Negra*, entre aqueles de rap, ou mesmo do grupo Os Cazuza, de funk.

O sonho com uma carreira musical é muito influenciada pela mídia, principalmente a televisiva, que, ao reforçar a origem social de alguns grupos, sejam eles Os Racionais ou Pepê e Neném,⁹⁵ por exemplo, alimenta o sonho de sucesso dos jovens de periferia. Como vimos nos capítulos 2 e 3, a mídia, ao mesmo tempo que demoniza, produzindo uma estigmatização do rap e do funk, também abre espaços nos jornais e programas de televisão para alguns desses grupos, produzindo uma certa "glamourização" deles. Reforça o imaginário popular no qual a música e o futebol aparecem como os poucos caminhos legítimos para o sucesso dos pobres.

⁹⁵ Um grupo de rap e uma dupla de funk, respectivamente, que possuem uma certa projeção na mídia em 2000.

Por outro lado, a experiência nos grupos até então lhes permite experimentar uma dimensão expressiva de si mesmos, com um investimento pessoal e afetivo que lhes dá um retorno significativo em termos de auto-realização e uma auto-estima positiva, bem diferente do trabalho a que são obrigados a se submeter. HERSCHEMANN (2000:256), comentando sobre o funk carioca, afirma:

Vários jovens dos segmentos populares continuam identificando nessa atividade (de ser MC) uma opção, uma via rara de ascensão social neste país marcado por um modelo sociopolítico e econômico excludente e autoritário. É possível afirmar que o funk, ao lado do futebol e do mundo do crime, apresenta-se como alternativa de vida mais atraente a esses jovens do que se submeter a um estreito mercado de trabalho que lhes impõe empregos 'sem futuro', com tarefas massacrantes e monótonas...

Contudo, se a carreira musical é uma escolha, em um universo tão restrito de escolhas, ela não possibilitou até então que eles sobrevivessem dessa atividade. Dessa forma, se sentem coagidos a dividir o tempo entre o investimento na carreira artística e no trabalho, divisão esta que passa a ser vivida como um conflito. O trabalho aparece como um empecilho, como um obstáculo ao crescimento e à realização pessoal. Paulo, por exemplo, vem vivenciando esse conflito desde o tempo em que dançava o *break*:

Eu não tive oportunidade de levar a dança profissionalmente mesmo porque não conciliava os shows e o trabalho, porque você precisa de comer, de beber, de vestir, esses negócios todos e isso é muito difícil. Pô, cara, se a gente tivesse acesso, grana, pra tá nesses lugares pra estudar dança, pra estudar música, seria muito diferente, acaba que a gente perdeu muito tempo...

Ele tem consciência de como o tempo do trabalho mais a falta de dinheiro dificultaram o seu investimento na carreira musical, impedindo-o de aprimorar-se para se colocar na cena artística como um profissional. É significativo que a mídia ressalta os resultados de alguns artistas que, oriundos das camadas populares, conseguiram alcançar o estrelato em diferentes áreas da cultura, mas não explicita as dificuldades e a falta de acesso que enfrentam para chegar aonde

chegaram, reforçando a noção dos "dons" naturais e da "sorte".

O trabalho com a música implica uma lógica própria, com uma outra relação com os tempos e espaços, além de possibilitar uma ação criativa. Diante da precariedade dos empregos a que têm acesso, e experimentando o que é o prazer do trabalho criativo, o conflito é ainda maior. Assim, eles começam a recusar empregos que lhes coloquem limitações não só ao tempo demandado pela carreira musical, mas também ao conjunto da existência. João, falando do período como serviçal na Faculdade Newton de Paiva, lembra que trabalhava durante toda a semana, inclusive aos sábados. Seu dia de folga era só o domingo, o que dificultava a presença nos ensaios e apresentações:

Nó! andava chateado pra caralho, eu falava: 'Não, não vou agüentar isso aqui não, vou sair fora.' E saí mesmo, depois de uns três meses e quinze dias trabalhando lá. E saí por que não agüentava mais aquilo ali. Não era questão de físico não, porque por questão de físico eu até agüentava, era questão que não dava tempo pra mais nada aí. Quando tava na hora do pique, eu tava morto, era trabalhar e dormir, nem namorar eu namorava, uai, que isso?

Esse conflito traz consequências: uma delas é ter a disciplina necessária do trabalho capitalista, que tem como um dos seus pilares a assiduidade e a pontualidade, valores que muitos admitem ter dificuldade em lidar; outra consequência é a limitação do já reduzido leque de opções de emprego, uma vez que começam a estabelecer como pré-requisito uma certa disponibilidade de tempo. Pedro, do grupo *Máscara Negra*, por exemplo, conta que, quando mais novo, na época em que estava envolvido com o *break*,

não encarava um serviço sério, porque eu ficava assim, se eu trabalhar nesse horário assim, como é que eu vou fazer com o meu break? Aí não encarava....

Encarar um "serviço sério" quer dizer ter um horário rígido, dentro de uma disciplina que excluiria, ou pelo menos dificultaria, o seu envolvimento com a música, que, naquele momento, ele não aceita. A aspiração por um trabalho com sentido exprime-se na rejeição ou dificuldade de lidar com o trabalho assalariado, vivido como uma experiência ainda mais dolorosa. O conflito entre o tempo do

trabalho e o tempo da produção artística toma maiores proporções quando, com o passar dos anos, começam a enfrentar as demandas da idade adulta, principalmente quando se casam e têm filhos.⁹⁶ O mesmo Pedro conta que aos 18 anos se casou e teve o primeiro filho, sentindo-se obrigado a parar de dançar por um tempo a fim de investir na sobrevivência da nova família:

Aí eu pensei, pô, eu vou dar um tempinho agora e vou dar um jeito na minha vida, porque, cara, eu morava de aluguel, minha cabeça tava muito dentro do break e já tava adulto, tinha de pensar: 'Agora num dá, tenho um filho pra criar e tenho de encarar um serviço sério.'

Esse dilema é uma das principais razões que geralmente levam os jovens a questionar suas escolhas, quando uma grande parte se decide pelo abandono da carreira musical. Mais do que a idade ou o casamento, o nascimento dos filhos parece ser o motivo mais forte que os leva ao abandono dos sonhos, aceitando as condições subalternas de inserção social que a sociedade lhes oferece, para assumir a sua condição de adultos.

Mas este não é o caso desses jovens pesquisados. Apesar das dificuldades enfrentadas, eles escolhem continuar apostando no sonho, o que dificulta a aceitação do trabalho regular. É o que aconteceu com Pedro que, depois de um tempo parado, voltou a se envolver com o rap, formando o grupo *Máscara Negra*:

Chegava dentro de uma firma e minha cabeça num era pra aquilo lá, trabalhei em muitos lugares, cara, mas minha cabeça num aceitava... era aquele trauma, ficava nervoso porque eu pensava: 'Pô, eu tenho de fazer é música, o meu negócio é aquilo lá, é só com isso que eu me entretenho, é nisso que eu tenho uma vontade, cara!'

Em detrimento de uma possível segurança e a garantia da sobrevivência da família dada pelo emprego fixo, Pedro opta pela insegurança da vida artística, que é a que lhe dá uma *vontade*, um dos poucos espaços em que pode se *entreter*. É o caso também de Carlos, do *Raiz Negra*, e Ronei e Simar, do *Os*

⁹⁶ Como vimos no capítulo 2, Pedro é um daqueles que podem ser caracterizados como adulto jovem, pois, mesmo vivendo a instabilidade típica da juventude, já se encontra casado e com filhos.

Cazuza, os quais, mesmo casados, continuam tentando sobreviver da carreira musical.

A vivência no rap ou no funk pode ampliar-lhes o leque de experiências quando vivenciam uma atividade criativa e passam a ter essa dimensão como referência. Ou seja, ampliaram-se as hipóteses de vida, em parte resultado das próprias condições da modernização cultural do País que lhes amplia as possibilidades simbólicas. Ao expressarem o desejo de sobreviver da música, esses jovens colocam em questão o sentido do trabalho. Não é que este tenha perdido a sua centralidade ou deixado de ser importante, como muitos têm afirmado. A questão é que eles demandam mais, eles nutrem a expectativa de um trabalho com sentido, e este aponta para a música. Nas escolhas que vieram fazendo até então, não assimilaram os valores demandados pelo mundo do trabalho, como a disciplina, a assiduidade, apresentando dificuldades em aceitar as condições nas quais impera, por exemplo, uma alienação em relação aos produtos do trabalho. Com isso, fazem uma dissociação entre o emprego atual e a experiência musical: um é aquele ao qual se vêem coagidos a exercer, cuja valência é instrumental; a outra, a carreira musical, aponta para a possibilidade de um trabalho que é visto como fonte de satisfação de si mesmos, como atividade criativa e oportunidade de satisfação pessoal. Paulo diz: *Gostar de trabalhar eu até gosto, a questão não é de não gostar de trabalhar, é de fazer o que não gosto...*

Podemos entender a postura desses jovens como uma recusa das condições que a sociedade lhes oferece para sua inserção social. Por intermédio da música, experimentam a possibilidade de uma atividade com sentido e não querem aceitar a sujeição às alternativas que lhes são postas. A valorização do trabalho expressivo, manifestada por esses jovens, parece apontar uma tendência que começa a ser constatada entre os jovens pobres no Brasil, dentre os quais se constata uma mudança nas representações do trabalho. GOUVEIA (2000:74), por exemplo, em pesquisa realizada entre jovens pobres no Rio de Janeiro, constata que

o desejo de um bom emprego, reunindo auto-realização, prazer no que se faz e bons ganhos foi o elemento mais comum. Na fala dos jovens, o trabalho representaria não só 'vencer na vida', sair de

uma situação de marginalidade e opressão, como também realização pessoal e autonomia.

Mas não só no Brasil. Em um outro contexto, CAVALLI (1980:537) já constatava essa mesma tendência entre os jovens italianos na década passada:

A demanda juvenil aponta para um trabalho que venha atribuído um sentido. Assim a recusa do trabalho é a recusa de uma perspectiva na qual vêm fechar as oportunidades de crescimento pessoal, de um maior conhecimento de si mesmos e do mundo...

Podemos dizer que esses jovens, por meio da vivência dos estilos, tornam visível uma tendência que vem se generalizando em relação ao mundo do trabalho.

Eles sabem que correm riscos, principalmente da decepção com as escolhas realizadas até então. João vive atualmente em uma certa encruzilhada: continuar investindo na possibilidade de viabilizar-se através da música ou investir na busca de um emprego qualquer que lhe dê um mínimo de segurança? Diante dela, admite conviver com o fantasma da decepção, caso não consiga de alguma forma garantir a carreira artística:

Eu seguro uma bronca que ocê nem imagina. Querendo ou não a família te cobra, e todo mundo que ocê machucou por causa disto aí. Até minha noiva, quando eu deixo de sair com ela por causa de alguma coisa do rap, fica a cobrança. Então, se não rolar nada, Nossa Senhora! Por isso que eu falo, se eu gravar um CD, aí eu consigo me livrar. Pra eles, eu num posso fazer nada. Agora, é lógico que eu vou ter uma decepção. Assim, se faço o CD, se ele não vender, não conseguir dinheiro com ele...

Retomamos aqui a reflexão realizada no final do Capítulo 2, quando afirmávamos a distância existente entre a modernização cultural a que assistimos no Brasil, que não veio acompanhada de uma modernização social. O caso de João é uma evidência desse desencontro. As suas escolhas se deram a partir das possibilidades abertas pelo mundo da cultura, levando-o a exercitar seus dons pessoais e a sonhar com as possibilidades de realização na área musical. O seu medo da decepção é fruto da percepção das restritas possibilidades sociais de

consumá-lo. Rubens já se perguntava: *O rap é um dom ou uma maldição?*

• **As redes de relações** – No contexto em que veio sendo socializado, fica muito evidente que o hip hop, e especificamente o rap, cumpriu e ainda cumpre um papel significativo na vida de João. Ele veio construindo a sua vida, a sua rede de relações e os seus projetos em torno do estilo, o que muito interferiu na forma como ele se representa, na visão de mundo que possui e nos comportamentos e valores que expressa, constituindo-se um estilo de vida.

Mas é um percurso dinâmico. Com o passar do tempo, ele percebe que vem se transformando, deparando-se com novos desafios, e nesse processo está ficando mais sério. Ele se percebe em um momento de transição, caracterizando-se como um jovem adulto:

Hoje eu tô preocupado em arrumar outras coisas, eu tenho noiva, que vem coisa séria, vem o grupo, ocê passa a olhar mesmo a situação sua dentro de casa e tudo. Aí ocê passa a ficar um pouco mais sério, ocê entendeu? Hoje em dia meus amigos é pouco, porque assim meus amigo foi muito de zuera, né, e vai acabando esses tipo de amizade assim de zuera. Nem todo mundo tem esse processo, mas eu tive. Ocê fica mais sério, tem muita coisa que ocê num acha graça mais...

O aumento das responsabilidades em casa e o próprio noivado são sinalizações dessa transição, em que a vida vai mudando, e com ela os comportamentos e interesses, mas sempre tendo como referência o rap. Ele expressa uma certa representação socialmente construída do adulto, presente no meio popular, que apresenta algumas polaridades em relação ao jovem como: sério x zoador; responsável x irresponsável. Diante dessas imagens, há exigência de uma nova postura. Se antes o que o mobilizava era a diversão, agora ele exige de si mesmo maior *seriedade*. A própria turma de amigos se torna mais reduzida, fruto de um processo de seleção. São fatores que vão definindo para ele um momento específico da passagem para a vida adulta. Nesse momento, ele se percebe vivendo essa dupla condição de ser jovem e de ser adulto:

Eu zôo demais da conta, quando eu caio com os cara na zuera, não conversa sério comigo não que eu até detesto. Eu tenho esse

lado assim também, de desabafar. Mas eu sei hoje em dia o momento certo, entendeu? Se eu quero zuá mesmo, eu sei pra quem que eu vou ligar pra sair. Agora num momento apertado eu sei quem é que eu tenho que ir lá e vai me dar um apoio, que conversa sério comigo, entendeu? Num é que eu desgarrei radical de todo mundo, tudo tem a hora, antes não, era zuera o tempo todo. Agora não, porque apertô, num tem jeito, a gente vai ficando adulto, né véio, ocê vai ficando velho, ocê tem que ficar adulto.

Essa postura se concretiza na divisão de tempo, na escolha dos programas com os quais ocupa as horas livres. Nessa época, os finais de semana eram ocupados principalmente com o namoro, com a noiva acompanhando-o aos shows nos quais o grupo de apresentava. Além disso, costumava freqüentar bares e festas de hip hop, sempre com os amigos mais próximos. Mas se mostrava aberto a outros estilos, freqüentando também rodas de samba ou o pagode. A resistência unânime que ele e grande parte dos rappers apresentam é em relação às festas de funk que não freqüentam, numa necessidade de afirmar as diferenças diante de um estilo que apresenta raízes comuns.

Nesse período, as festas de rap vinham ocorrendo principalmente no centro da cidade. Nesse deslocamento, ele e os outros rappers desafiam a lógica perversa da metrópole que, como comentamos anteriormente, tende a segregá-los nos bairros distantes da periferia, promovendo uma ocupação do espaço urbano onde "fazem periferia no centro" (SPOSITO, 1993).

Nesse momento nos permitimos uma pequena digressão sobre a relação entre transporte público e lazer juvenil, uma questão sempre esquecida nas análises existentes sobre a juventude do meio popular. Só quem se aproxima do cotidiano desses jovens pode ter a dimensão de como o acesso ao transporte público é crucial na definição das alternativas de lazer disponíveis. Em Belo Horizonte, esse serviço, além de precário, segue a lógica instrumental do trabalho, com redução do seu número nos finais de semana, além de ser praticamente inexistente durante a noite. Para o jovem, freqüentar uma festa ou um evento fora da sua região implica ter de controlar horários ou ficar horas nos pontos de ônibus, ou andar longas distâncias a pé, além do preço do transporte que, na condição em que vivem, é um elemento impeditivo para a sua locomoção. Inúmeros depoimentos dão conta de como a dificuldade de locomoção impede

muitas vezes esses jovens de participar não só de festas, mas também de eventos de hip hop no centro da cidade ou em alguma região mais distante.

O transporte é um exemplo visível de como a lógica urbana nos grandes centros produz uma segregação espacial, ao impor limites ao próprio deslocamento, reforçando a existência de uma "cidade partida". É expressão também de como as políticas públicas não tematizam a juventude como uma fase da vida portadora de direitos. Um desses direitos é o de ir-e-vir, e não só para a escola, já presente em lutas pelo passe escolar, mas também para o lazer. Nesse âmbito, quando os rappers ocupam a cidade com suas festas e eventos, não deixa de ser uma forma de se contraporem a essa lógica de segregação.⁹⁷

Mesmo assim a ocupação da rua, dos espaços, dos lugares é vivenciada como um desafio lúdico, capaz de trazer prazer e alegria. Podemos dizer que esses jovens produzem territorialidades transitórias, afirmado por meio delas o seu lugar numa cidade que os exclui. E o fazem preferencialmente à noite. Se a cultura juvenil tem uma dimensão espacial, esta é acompanhada de uma dimensão temporal. A noite é o tempo próprio dos jovens, quando experimentam uma ilusão libertadora, longe do tempo rígido do trabalho ou da escola, distante do controle dos pais, patrões ou professores. É quando criam o seu cotidiano, encontram-se, dão shows, divertem-se, perambulam pela cidade, reinventando temporariamente o sentido dos espaços urbanos (HERSCHMANN, 2000).

Nos momentos coletivos, o assunto predominante é a música e as mulheres. Mas o que chama a atenção é a constante "zoação". Mesmo quando falam de coisas sérias, o fazem em clima de brincadeira, uns gozando os outros com gargalhadas constantes, o que parece ser uma estratégia para lidar com as dificuldades cotidianas (*A gente brinca muito, zoa com todos, por mais que a gente tá duro, sem dinheiro, a gente zoa e ri muito, fugindo do stress...*). O humor, uma vez que as brincadeiras são basicamente produzidas em grupo a partir de situações vividas em comum, funciona também como forma de manifestação de cumplicidade e celebração da convivência (PAIS, 1993).

Para João, a referência principal de relações era o grupo, com quem dividia

⁹⁷ Nos países europeus, como na Itália, todo jovem até 26 anos, estudante ou não, tem direito a meia passagem, não só no transporte urbano, mas também no interestadual e internacional, facilitando, assim, a sua locomoção. É um exemplo do investimento do Poder Público na ampliação das experiências de formação das novas gerações.

o cotidiano. Neste predominava uma dupla dimensão: a amizade e o profissionalismo. Às relações afetivas se acrescentou um projeto orientado a um fim, com a produção musical visando à sobrevivência, mudando qualitativamente as relações entre os três integrantes:

Hoje a gente sabe que o grupo é coisa séria, por causa do profissionalismo, então as brigas também ficam mais sérias, mas no relacionamento é assim: com o Célio pesa mais a amizade, mas com Pedro rola mais o lado do profissionalismo, rola amizade também, mas é diferente...

Os conflitos sobre o rumo do grupo, da produção musical que realizam, das estratégias a seguir são constantes, mas até então vieram sendo negociados, garantindo a continuidade do grupo. O que não impede que haja uma cumplicidade maior entre João e Célio, numa relação construída desde a adolescência. É essa relação que serve de modelo para que ele defina o que entende por amizade:

Mas para falar de amizade, de amigo, deixa eu tentar jogar metáfora pra mim tentar te explicar procê entender. Tipo assim: rola uma construção, aí a construção tem quatro pilar pra segurar a construção, acho que a amizade é um desses pilar assim, hoje a amizade mesmo pra mim é um desses pilar que se tirar pode até cair, sabe, acho que é isso pra definir a minha maneira de entender a amizade seria isso aí, uma dessas pilastras, forte mesmo! Por exemplo, o Célio, ele é importante na minha vida demais, nem sei se eu sou tanto pra ele. É uma coisa assim de animar, assim de levantar o astral tanto dum como do outro, de poder contar, essas coisa assim... Sei lá, tá com ocê nas horas difícil, nos momentos brabo assim. Os amigos meus de quarto são a minha pilastra! Então acho que amizade é isso, é muito difícil a gente achar isso aí, é um entre mil mesmo. A palavra mais certa é essa: amigo mesmo é um entre mil, são poucos mesmo.

Essa definição que ele dá de amizade remete à discussão proposta por GIDDENS (1997:115-127) a respeito da relação pura. Para esse autor, a amizade moderna tende a não se alicerçar em condições externas, da vida econômica e social, baseando-se no prazer da relação em si: *Um amigo é definido*

especificamente como alguém com quem se tem uma relação gerada por tudo menos pelas recompensas que a relação oferece. As únicas recompensas são aquelas inerentes apenas à relação em si. O que alicerça uma relação pura é o grau de compromisso existente entre os amigos, que é fruto de uma escolha e não de uma imposição. É o compromisso que faz com que um possa contar com o outro, numa relação de reciprocidade, na qual se confia que o outro *tá com ocê nos momentos brabos*. Outro aspecto da relação pura, para Giddens, é a intimidade, uma condição fundamental para uma estabilidade a longo prazo que os parceiros possam vir a atingir. A intimidade, assim como a confiança mútua, é uma conquista realizada a partir da abertura de um ao outro, possibilitando que possam conhecer a personalidade de um e do outro, confiando naquilo que dizem e fazem. A comunicação está na base da conquista da intimidade e da confiança. A amizade, nos termos de uma relação pura, é parte fundamental da vida de João, a ponto de ele considerá-la como os esteios da sua construção como sujeito, sem a qual ruiria.

Outro esteio com o qual conta é a namorada, numa relação valorizada pelo que ela significa de afirmação e estímulo para enfrentar as dificuldades e implementar os seus projetos. Para João, o seu namoro é um dos fatores que o levam à transição para o mundo adulto, interferindo nas suas opções:

Quando ocê tem uma namorada fixa, séria, isso pesa. Cê vê, a Terezinha tem o trampo dela, tá evoluindo, fazendo curso, cê vê a menina correndo atrás e tal e ocê não. Aí quando entra o lance de gostar mesmo, igual no meu caso, rola o sentimento mesmo e já penso em casar. Aí já fico pensando: 'Pô, eu moro de aluguel, como é que eu vou fazer pra conseguir juntar dinheiro pra mim comprar um lote pra mim construir ou juntar as coisas pra dentro de casa pra poder casar', cê entendeu? Eu penso muito nessas coisas assim, eu fico direto dormindo e pensando nessas coisas... Aí é onde que eu falo, o homem se cobra de tá naquela ali... porque quando a gente arruma uma namorada legal, que tem uma cabeça legal, é isso, ela te cobra, ela fica ali querendo te empurrar pra cima, mesmo que às vezes ela não entenda o lado da música mas ela quer que você trabalha, que corra atrás, mesmo que não seja pra ocês dois, mas que seja pro ocê, particular ...

O namoro e as amizades constituem o núcleo básico que contribuem para que ele possa se construir com uma auto-identidade positiva. Além desses, existem as relações mais amplas com jovens ligados ao movimento hip hop.

Mesmo não usufruindo do mesmo grau de intimidade, estes ocupam um papel na vida de João, compartilhando com eles um mesmo repertório simbólico que o identifica como parte do mesmo estilo. Os seus depoimentos confirmam a importância que eles assumem, constituindo uma rede de relações extensa, na qual predominam trocas que possibilitam maior abertura para o mundo. Nessas relações predomina a gratuidade do encontro, na "troca de idéias" sobre a cena musical e seus últimos acontecimentos. Mas também é um espaço de trocas profissionais, pois vão aprendendo uns com os outros novas técnicas, combinam apresentações e possíveis eventos, além de terem acesso às novidades musicais. Mas a solidariedade convive com uma certa desconfiança, fruto da competição que existe entre os diferentes grupos, como já comentamos no Capítulo 2. Ele fala de casos de *traições* que já sofreu dentro do movimento hip hop, o que veio abalando a sua confiança nas pessoas, gerando uma certa frieza no seu comportamento:

Agora, quando rola uma traição é foda. Já passei e encarei e vou falar com você. [...] Aí torna frio. Você fica uma pessoa fria de com força. Tornando frio com tudo e com todo mundo. Tipo, não vou confiar em mais ninguém nesse mundo. Quando ocê confia numa pessoa, você deposita a alma e aí quando rola uma treta ocê cai de com força, um cara que nem eu afunda de com força...

Com todas essas ambigüidades, o rap proporcionou a João uma rede de relações que, de alguma forma, o sustentam. No contexto no qual veio se construindo, foi um dos poucos espaços, além da família, em que encontrou apoio, pôde estabelecer trocas, elaborou projetos que dão sentido à sua vida no presente.

3.2.4 Os projetos de futuro

No âmbito deste estudo, entendemos como projeto a ação do indivíduo de selecionar um, dentre os futuros possíveis, transformando os desejos e as fantasias que lhe dão substância em objetivos passíveis de ser perseguidos, representando, assim, uma orientação, um rumo de vida. Um elemento fundamental nesse processo é a motivação. É esta que desencadeia um processo

que transforma as necessidades em projetos, numa trama constituída de aspirações e de eventos significativos que estimulam a atenção, o interesse e o desejo do indivíduo (LECCARDI, 1996). No caso de João, o desejo que informa a sua motivação é o rap, em torno do qual ele elabora o seu rumo de vida, os seus projetos. De acordo com a esfera de vida considerada, seja a afetiva, seja a familiar, seja a econômica, João elabora projetos com extensões, profundidades e coerências diferentes.

Quando perguntado sobre os seus projetos de futuro, a primeira referência de João é a família, evidenciando a centralidade dela na sua vida. Mas não só dele; grande parte dos jovens entrevistados expressam o desejo de, por intermédio do rap, dar um maior conforto à família, e o grande sonho é a aquisição da casa própria. João conta:

O primeiro passo que eu queria, que eu falo mesmo agora, seria dar pra minha mãe um barraco pra ela. Não ia ser muita coisa não, estando no que é dela eu sei que tá bom, entendeu? A gente nunca teve casa própria não, sabe? Nem casar eu caso antes de eu fazer isso, véio, isso aí a Dona Maria(refere-se à sua noiva) vai ter que agüentar essa bronca o resto da vida.

Da mesma forma que João, outros jovens expressam desejos parecidos. O projeto da casa própria parece dizer de uma obrigação que sente em relação à família, uma forma de responder a uma certa culpa diante da contribuição restrita à economia doméstica. Mas existe também a dimensão moral da retribuição ao que a mãe já lhe deu até então. Retomando o eixo moral do dar, do receber e do retribuir, João sente que a relação hoje está desigual e, pelo menos no desejo, vê no sonho da casa própria uma forma de equilibrar tal relação.

A realização desse projeto, no entanto, depende de um outro, num arco temporal mais amplo, que é a viabilização da carreira musical. João, como vários outros jovens pesquisados, tem consciência das dificuldades existentes em realizar-se como músico, o que dependeria de uma série de variáveis, inclusive a "sorte", das quais não possui nenhum controle. Assim, enquanto trabalham em ocupações intermitentes, esses jovens nutrem o desejo de uma alternativa conciliatória, que é trabalhar em alguma área ligada à música, ou então tornarem-

se autônomos, mas também em áreas ligadas à música, como lojas de CDs e roupas do estilo ou mesmo um estúdio musical. Como diz o Paulo,

o que eu não quero é depender dos outros, é ser mandado... se eu conseguir um dinheiro a primeira coisa que eu queria era montar um estúdio... se fosse por mim hoje, trabalhar seria o Raiz Negra e o estúdio de música, só...

João é outro que alimenta o sonho de montar uma pequena loja de discos e roupas, especializada no estilo hip hop (*Eu estou pensando em montar a loja acreditando na música, no grupo, porque a loja só está vindo por causa da música...*). Inspirou-se no exemplo de Pedro, que montou uma loja na sua cidade no ano anterior, junto com o seu cunhado, o que até então vinha lhe possibilitando a sobrevivência da família, não sem muitas dificuldades. Existem em Belo Horizonte cerca de dez lojas que exploram esse ramo, concentradas no centro da cidade, principalmente na Galeria Praça 7, quase sempre de propriedade de rappers ou ex-rappers. Essa decisão também é resultado de uma leitura que fazem da realidade que vivenciaram até então no mercado de trabalho, com uma visão pessimista do que esse pode oferecer.

Eu acredito nisso, os três (do grupo) é sonhador de com força mesmo... (risos). O Pedro acreditou e eu também concordo com ele. Ele tá com 29 anos, 3 filhos, assim sem ter estudo, não deu de estudar, sem porra nenhuma, nem pra adquirir uma profissão mais ou menos. Então não tem outro caminho não, véio, é isso (a loja) ou então é você ficar naquela vidinha assim, começa a bater em algo igual o resto da vida... Ralá de sol é foda... Ah, é trabalhar pra firma pra receber salário, 2 salários, no máximo 3 salários estourando, já ganhando bem pra caralho, e ficar limitado naquilo ali e pronto. Aí se você se esforçar mais, se vai correr atrás e vai estudar, você vai estudar pensando conseguir uma profissão... Então, para você conseguir do estudo uma profissão precisa de 8 anos no mínimo. Quer dizer, hoje em dia quanto mais você estuda mais você precisa. Então quer dizer, o cara tá com 29 anos, aí você soma. E vai ter que conseguir renda pra manter a família dele, para depois ir lá e batalhar os estudos, passar o difícil, estudar mais 8 anos pra conseguir melhorar essa renda, aí é foda, não é? Então eu acredito no Brasil assim, todo mundo devia pensar um pouquinho do lado alternativo, que é o que dá dinheiro. Tem gente ganhando dinheiro gravando vídeos de clipes de rap copiados de programas da TV a cabo. Conheço gente, por

exemplo, grampeou a TV a cabo e vive disso, vendendo cada fita a R\$ 10,00. Tem gente ganhando fazendo festa de menino (risos), entendeu? Gente ganhando dinheiro fazendo maquiagem, fazendo trança, essas coisinhas diferentes, sem ficar nessa de bitolado, 'Eu tenho que estudar mesmo'... O certo é estudar, mas (falar): 'Eu tenho que estudar, tenho que fazer o ninja, tenho que fazer faculdade, eu tenho que passar pra mim ganhar bem', é foda. Pra quem tem estrutura pra estudar, tudo bem, mas e quem não tem?...

De um lado, João expressa uma compreensão da configuração do mercado de trabalho que, no contexto da crise da sociedade assalariada, gera um estreitamento das possibilidades de emprego. Assim, o trabalho autônomo surge como uma possibilidade de sobrevivência. É interessante que essa disposição em relação ao trabalho autônomo também é constatada entre os jovens italianos. Em um outro contexto, o de uma economia em expansão, CHIESI (1997:112) constata que os jovens italianos

privilegiam a dimensão criativa do trabalho, capaz de favorecer a realização pessoal, buscam oportunidades de aprendizagem e crescimento profissional, com o objetivo de potencializar as próprias capacidades. Neste sentido, é significativa a propensão ao trabalho autônomo, a abrir um negócio por conta própria, a serem os únicos responsáveis pelo próprio trabalho...

Por outro lado, não considera nesse momento as suas capacidades atuais, muito menos os meios necessários para sua viabilização. Mas ele tem ainda um sonho mais distante, que é desenvolver um trabalho social com crianças na favela, mirando-se em Netinho, do grupo *Negritude Júnior*:

Eu gosto de menino pra caralho, só, eu ia me sentir bem, cara! Acho que minha melhor glória não ia ser tanto virar o Macula do Face Oculta, ia ser virar o cara do centro social lá, ver todos os meninos saber quem eu sou, entendeu?... (pausa)... Eu tenho aquele lance, eu não tive pai sacou, e morei toda vida em favela, agora que eu tô saindo da favela, eu vejo as necessidades dos meninos lá, cê entendeu?... E a minha particularmente, o lance da falta de carinho que particularmente eu sou um cara muito carente entendeu? Então eu vejo os moleque, eu sinto isso, eu sinto que precisa de alguém chegar e dar isso pra eles.

Ele resume os seus projetos na seguinte formulação:

Meu trabalho é a música e o que trampo que ela gera... É isso que eu quero, ser respeitado dentro do campo musical, e conseguir fazer meu trabalho social com uma condição financeira boa. Eu quero conseguir um poder aquisitivo, financeiro melhor, isso é lógico, quem viveu a vida inteira na pobreza é lógico que quer subir na vida, (pausa) resumindo isso aí mesmo. Coisa simples, no mais quero casar, é lógico... sou noivo, é minha idade né? e ver minha mãe melhor, esses trens assim. Dar à minha mãe o que ela não teve, coisas assim, que todo mundo pensa.

O que João expressa por intermédio do rap é o desejo universal do ser humano em realizar-se. Implica ser respeitado como criador musical, ter uma vida digna para si e sua família, com um mínimo de condições financeiras, casar-se e ter a própria família. Tudo muito simples, como ele diz, e ao mesmo tempo tão distante.

3.3 FLAVINHO: UM JOVEM IMERSO NO PRESENTE⁹⁸

Flavinho é um funkeiro de 19 anos, exemplo de um jovem que vive plenamente a sua condição juvenil, com tempo livre para dedicar-se à música, aos amigos e à namorada. Ele é um jovem simpático e introspectivo, e nos nossos contatos sempre se mostrou lacônico, muitas vezes monossilábico, demonstrando uma certa dificuldade em expressar-se sobre si mesmo e sua própria história, o que pode ter sido agravado pela própria situação de entrevista. Mesmo quando perguntado, ele fez poucas referências ao passado, o que parece evidenciar uma postura diante do tempo centrada no desenrolar do presente, na qual o passado e o futuro não são elaborados como uma dimensão significativa para a sua vida atual. O texto reflete as informações captadas, com uma estrutura um pouco diferente daquela que desenvolvemos anteriormente.

⁹⁸ Os encontros com Flavinho ocorreram na semana de 12 a 18 de abril de 2000. Foram cinco encontros, quase sempre no final da manhã, de acordo com a sua disponibilidade. Todos foram em sua casa; às vezes se desdobravam em alguma atividade, quando eu o acompanhava, como a visita na casa de outros funkeiros ou na visita a uma das rádios comunitárias da região. Os encontros seguiram uma mesma rotina: iniciava com ele relatando os detalhes do que havia feito no dia anterior até aquele momento, e em seguida iniciava a entrevista com um tema específico. Os temas abordados foram a sociabilidade, a relação com as instituições (família, trabalho, escola, etc.), o estilo e a dupla, os projetos de futuro. Mas em cada uma

3.3.1 Uma semana na vida do MC Flavinho

Na semana de Flavinho, a música ocupa um lugar central, em torno da qual investe a maior parte do seu tempo. As suas manhãs são curtas, pois ele geralmente acorda tarde, em torno das 10 horas. Em duas delas ele saiu para pagar contas para a mãe, a única obrigação doméstica que cumpre; nas restantes, ele nada fez. Praticamente passou todas as tardes da semana ouvindo os programas de funk de duas rádios comunitárias da região, nas quais é comum suas músicas serem tocadas a pedido de ouvintes. A Rádio Alternativa tem um programa diário de 14 às 16 horas, e a Rádio Tropical um outro, de 17h30 às 19 horas. Este é comandado pelo DJ Lico, chefe da equipe de MCs da qual faz parte. Uma tarde, foi à casa de um amigo vizinho, e ali ficaram escutando músicas e conversando sobre o funk. Em uma outra, foi visitar umas meninas, no bairro vizinho, que estão montando o seu fã clube; e também ali o assunto girou em torno do funk e das últimas novidades musicais. Numa das noites, não foi à escola, para discutir com o DJ Lico a participação da dupla na abertura do show que haveria no sábado seguinte. Geralmente, às sextas-feiras à tarde, ele vai à Rádio Tropical para conseguir ingressos de cortesia para o baile de sábado no Vilarinho.

Atualmente estuda à noite, em uma escola estadual no bairro vizinho, tendo de fazer diariamente uma boa caminhada para chegar lá. Sai de casa e passa na casa de Leo, seu atual companheiro de dupla, com o qual estuda na mesma sala. Nesta semana, ele freqüentou as aulas durante três noites da semana, "matando" dois dias. Fora a freqüência às aulas, a escola ocupa pouco do seu tempo cotidiano. Durante essa semana ele disse ter estudado em casa apenas duas vezes e, mesmo assim, por pouco tempo.

O seu ponto de encontro com os amigos é uma praça no bairro vizinho, uma vez que, no Conjunto onde mora, não há um espaço coletivo. Nessa praça existe uma quadra de futebol e várias mesas de pedra espalhadas sob as árvores, local de encontro dos jovens da região todas as noites. Durante essa

delas a conversa extrapolava para as questões postas pelo seu cotidiano, seguindo uma dinâmica ditada pelo clima do momento.

semana ele foi à praça três noites, uma delas depois da aula, quando encontrou com os amigos, jogou bola e baralho. Também no sábado à tarde ele passou um bom tempo com os amigos na praça. Ainda durante essa semana sua namorada foi em sua casa por alguns momentos, em duas tardes, ao voltar do trabalho. Todas as noites ele assistiu à TV quando chegou em casa, preferindo os filmes do SBT ou o Programa Livre, que aborda temas juvenis.

Os finais de semana também são preenchidos com a música. Em um sábado, ele participou de uma entrevista ao vivo no programa da Rádio Alternativa, respondendo a perguntas de ouvintes. No sábado seguinte, voltamos juntos àquela rádio para acompanhar a entrevista da MC Cacau, uma funkeira carioca que daria um show à noite no Vilarinho. Ela é muito conhecida no meio funk de Belo Horizonte, reunindo um bom número de jovens em volta da rádio para conseguir seu autógrafo ou ser fotografado ao seu lado. Para alegria de Flavinho, ele conseguiu ser fotografado ganhando um beijo da MC, a quem considera um ídolo. Geralmente os ensaios da dupla são realizados aos domingos, porque Leo trabalha durante a semana. É nesse dia que escutam músicas, discutem letras, trocam idéias sobre as apresentações que pretendem realizar. Nos sábados à noite, o programa mais comum é participar dos bailes do Vilarinho, o principal ponto de encontro dos funkeiros da região. É nos finais de semana que também namora, o que faz nas noites de sábado, antes de ir ao baile, e aos domingos. Às vezes sua namorada, com quem está há mais de um ano, também vai aos bailes, mas não é muito comum.

Ele afirma que esta semana expressa bem a rotina da sua vida, com uma ou outra diferença, como, por exemplo, a falta às aulas, o que não é o seu costume. Quando avalia o seu cotidiano, Flavinho reconhece que este é um *pouco vazio*, monótono, e que gostaria de ter mais coisas para fazer, como cursos ligados à música, mas não os faz por falta de condições financeiras. Nessa rápida descrição é possível perceber que, nesse momento, a vida de Flavinho gira em torno da família, dos amigos e do funk, sendo que este parece ocupar um lugar central, dando sentido ao seu cotidiano. O que essas experiências significam para ele? Qual é a influência do estilo funk nas outras esferas da vida que vivencia? Como ele constrói uma compreensão de si mesmo? É o que discutiremos a seguir.

3.3.2 O presente de Flavinho

- **As experiências familiares** – Flavinho mora com sua família no Conjunto Alegria, um conjunto habitacional popular construído em mutirão na década de 70. Ele é o mais novo de cinco irmãos, e todos vivem com sua mãe. O pai saiu de casa há mais de 7 anos. Nenhum dos irmãos é casado, mas as duas irmãs já possuem filhos; uma delas construiu seu barraco nos fundos da casa, levando uma vida mais independente da família.

A sobrevivência da família é garantida, principalmente, pelo trabalho da mãe e de um dos irmãos. A mãe é operária em uma fábrica têxtil, na qual trabalha há 25 anos, estando às vésperas da aposentadoria. O irmão trabalha como gerente em uma rede de cinemas da cidade, e é o que mais ajuda em casa. O outro irmão não tem uma profissão definida, pouco contribuindo no orçamento doméstico. As irmãs também pouco contribuem, a não ser com o trabalho doméstico. Existe uma certa tensão diante da contribuição desigual dos irmãos. A mãe parece não gostar muito dessa situação, dizendo que gostaria que os filhos mais velhos casassem logo para cada um dar um rumo na sua vida, mas, segundo ela, *eles não resolvem...* Ao mesmo tempo, ela explicita claramente sua preferência pelo filho que a ajuda em casa, o que causa ciúmes nos outros, como diz Flavinho: *Ela costuma dizer que o melhor filho dela é o Anderson porque é o único que ajuda em casa... Ela queria que não fosse só ele a ajudar, queria que cada um desse um pouquinho, né... e são os outros que mais discutem com ela...*

Flavinho sempre foi sustentado pela mãe, numa estratégia que busca garantir os seus estudos. Esta prática é muito comum entre as famílias pobres que procuram garantir que, pelo menos, um dos filhos tenha um maior nível de escolaridade, atuando como uma espécie de investimento familiar. A divisão de tarefas dentro de casa é feita entre as mulheres, e Flavinho não tem obrigação doméstica, a não ser uma ou outra tarefa na rua, como pagar as contas de casa. Também as mulheres contribuíram na criação dos irmãos, tomando conta dos mais novos enquanto a mãe trabalhava fora. Fica claro que, mesmo não contando com a mesma ajuda de todos, a família garante a sobrevivência coletivamente. Flavinho não se referiu nenhuma vez a maiores dificuldades de sobrevivência, o

que parece não ser um problema significativo que o tenha marcado. Podemos perceber que, apesar de a família de Flavinho possuir um nível de renda um pouco superior à de João – possuem casa própria e um certo espaço de manobra na renda familiar –, apresentam um mesmo modelo de organização. Pesquisas realizadas com trabalhadores pobres, como a de CALDEIRA (1984), ZALUAR (1985) e TELLES (1992), evidenciam a tendência da família se pautar por redes de solidariedade no âmbito do grupo doméstico, que se manifestam em estratégias coletivas de sobrevivência. Esta constatação se confirma no caso das famílias desses jovens, o que, de alguma forma, interfere nos valores que assumem quando jovens.

Ao falar da família, ele não se refere a nenhum fato que o marcou na sua trajetória familiar, a não ser uma lembrança vaga das brigas constantes entre seus pais e a separação, como ele conta:

O que tenho em mente, porque eu praticamente não vi, mas vivi, é que meu pai batia muito em minha mãe, e isso fica na memória... A lembrança que eu tenho dele, é assim, ele fez muita coisa ruim pra gente, mas continua sendo o meu pai, né?... Tem sete anos que eu não vejo ele, acho que ele tá num centro de recuperação pra alcoólicos... eu não tenho vontade de ir atrás dele não... Eu tenho uma música falando sobre isso, falando que apesar de tudo que ele fez pra minha família ele continua sendo pai...

Também podemos ver uma semelhança com a família de João: a ausência do pai e a conseqüente expansão do papel da mãe, que é a referência central de uma família que se organiza em moldes matrifocais. Flavinho, a exemplo dos outros jovens pesquisados, diz ter uma relação mais estreita com a mãe, com quem diz conversar mais:

O convívio aqui dentro de casa é assim, a gente é de conversar pouco, não sou de conversar com eles (os irmãos) sou de conversar mais com a minha mãe... Assim, a gente conversa pouco mas o convívio é legal... de vez em quando rola umas briguinhas, mas continuam sendo pra mim ótimas pessoas, eu gosto muito deles... a família é importante né, mas acho que antes da família vem a mãe, né, mãe a gente só tem uma...

ZALUAR (1985:98) constata que esta é uma realidade na organização social dos trabalhadores pobres, na qual *a mãe tem uma importância crucial no estabelecimento e reforço de suas redes de relações, na transmissão dos valores morais do grupo, e, acima de tudo, na atividade que os possibilita afastar-se da fronteira que separa a miséria da pobreza*. No caso de Flavinho, essa relação é ainda mais forte, considerando ser ele o caçula, ocupando um lugar tradicionalmente alvo de maior atenção e carinho por parte da mãe. Esta centralidade faz com que todos se sintam em dívida com a mãe, sendo para ela que primeiro dirigem o sonho de uma melhoria de vida.

Eu falo pra minha mãe que eu vou trabalhar e vou dar a ela tudo, esse é o meu plano, né, porque ela está aí, na luta, me criando há dezoito anos, me deu roupa, me deu comida, me deu tudo, então eu vou ter que cuidar dela também, porque mais pra frente ela vai envelhecer, vai precisar de mim...

A exemplo de João e outros jovens, a família, representada pela mãe, aparece como uma instância moral estruturada a partir do eixo do "dar, receber, retribuir", sentindo-se assim na obrigação de um dia retribuir pelo que a mãe fez por ele até então.

Mas, quando compara a sua família com a de outros amigos, Flavinho ressalta a falta de maior abertura em casa, considerando-a "fechada":

Eu acho que aqui em casa o pessoal é mais fechado, né. Igual cê vê falando: 'mãe conversa com o filho sobre sexo, sobre drogas', a minha mãe não conversa e nem eu procuro conversar com ela porque eu acho que se eu for falar com ela: 'Mãe, eu transei com a minha namorada', aquilo pra ela é tudo, ela deve até desmaiá, sabe! Eu acho que a família de outros amigos são mais assim, relacionadas com eles... Então família é foda, acho que as deles conversa mais com eles, eu acho isso legal... em certos pontos a família deles é mais legal do que a minha. É uma coisa que tá aí, as drogas, por exemplo, um tanto de coisa e as pessoas não conversam. O bom é que eu não preciso disto, não preciso de ninguém pra conversar porque eu tenho a minha cabeça...

Ele reconhece que a família não é um espaço de diálogo para as suas questões (*Se eu precisasse de alguém pra conversar não seria aqui (em casa), seria na rua...*). Apesar de não expo maiores conflitos no espaço doméstico, fica

claro que não é este o lugar em que ele explicitar os dilemas próprios da fase que vivencia, como a descoberta da sexualidade ou as drogas. Nem na família nem em outros espaços, como a escola, esses jovens têm canais de comunicação com o mundo adulto. Nesse momento da vida, o grupo de pares parece ser o espaço privilegiado, com quem debatem as suas questões.

Para ele um marco nas relações familiares foi quando, aos 15 anos, conquistou maior autonomia de movimentos, podendo sair de casa à noite. Ele relaciona esse momento à sua adesão ao funk:

Quando eu comecei a ligar no funk, parece que eu fiquei mais livre, que antes eu não podia sair e eu às vezes brigava porque ficava demais dentro de casa, o dia inteiro, era sábado de noite e eu ficava aqui... Hoje eu posso sair, não ligam pra hora que eu chego, esquentam a cabeça porque todo lugar é perigoso, mas não ligam e isso é legal.

Da mesma forma que João, a adesão ao estilo ocorre no momento em que Flavinho passa a reivindicar espaços e tempos próprios. Podemos perceber que ele, abrindo-se para o mundo, encontra no funk a música, práticas de sociabilidade e símbolos que se tornam referência para estruturar uma condição juvenil que se inaugurava. A ligação com a galera do bairro, o sair à noite, o visual que passa a adotar e, principalmente, a freqüência aos bailes são sinais visíveis que funcionam como mecanismos simbólicos para demarcar a sua identidade como jovem. Mas, diferentemente dos rappers, que relatam histórias de conflitos familiares na aceitação do estilo, para Flavinho, como para os outros funkeiros entrevistados, isso parece não ter ocorrido. Em parte, porque o funk, diversamente do rap, aparece mais como forma de lazer e diversão juvenil do que um posicionamento crítico e radical diante da realidade, o que é motivo de confrontamentos no interior do núcleo doméstico. Como entre as camadas populares domina a idéia da juventude como um momento de "gozar a vida" (ABRAMO, 1994; CALDEIRA, 1984), assumem uma postura mais permissiva em relação ao estilo.

Em algumas conversas com a mãe e as irmãs de Flavinho, elas confessam gostar das suas músicas, mas que nunca assistiram a uma apresentação dele. Deixaram entender que o envolvimento com o funk é visto como consequência de

uma fase juvenil, uma "curtição". A mãe demonstrava uma postura tolerante, não interferindo em suas escolhas, vendo nelas a evidência de um momento que iria passar quando mais velho, mas sem acreditar muito nos seus resultados futuros. Numa postura realista, percebia que para fazer sucesso *ele teria de batalhar muito, mas se fosse o seu destino daria certo.*

Para Flavinho, a sua família constitui um núcleo de proteção e segurança, cumprindo um papel importante na sua vida (*O mais importante de tudo é minha família, é a coisa mais importante pra mim, é ela que me deu força, que tá dando força...*). Essa constatação foi comum a outros funkeiros, como Fred, para quem a família teve uma influência decisiva naquilo que é hoje, nos valores e posturas que possui diante da vida. Ele resume bem o clima de uma família que se estrutura em uma rede de parentesco densa, o que lhe garantiu referências estruturantes :

Eu fui criado num lar de classe baixa, assim, com todas as dificuldades, difícil mesmo, sabe. Pessoas simples pra danar. A minha mãe eu só tive ela, quando o meu pai faleceu, aí as minhas tias foram morar com a gente, foram dar um apoio, assim fui criado mesmo na linha, sabe. A minha mãe sempre falando: 'Isso aqui você não pode mexer que é ruim', ou 'essa amizade não é boa pra você'... Ela falava desde pequenininho: 'Pô, você tem que saber falar, respeitar e ouvir na hora certa'. Aí eu sei dividir essas três coisas, eu sei dividir tempo pra tudo eu acho que eu sei falar na hora certa, ouvir na hora certa e respeitar na hora certa também... Mas ela nunca foi muito brava não, nunca apanhei dentro de casa, era tudo só no papo...

Esses jovens contrariam os estereótipos difundidos a respeito dos funkeiros. Ao contrário da imagem de violentos, sem regras e valores, o que encontramos foram jovens com uma forte referência familiar, que tendem a reproduzir valores e posturas dominantes nas camadas populares.

• **As ambigüidades em relação ao trabalho** – Flavinho nunca trabalhou até então. Dos jovens pesquisados, apenas ele e Maninho, seu primeiro companheiro de dupla, ainda não haviam entrado no mercado de trabalho. Mas expressam uma realidade comum a milhares de jovens que se encontram na expectativa do primeiro emprego, representando, assim, um outro exemplo entre

a diversidade de situações em relação ao trabalho que encontramos entre os jovens pesquisados.

Flavinho, por enquanto, pretende ser um cantor de funk, sonhando sobreviver da atividade artística. É a música que preenche e dá sentido ao seu cotidiano, e é em torno dela que elabora os seus projetos de futuro. Na expectativa da carreira artística, não alimenta outro sonho profissional. Nesse sentido, ele se assemelha aos outros jovens que, como João, investem o desejo, a energia e o tempo nas tentativas de construção de uma carreira musical.

Nesse contexto, o trabalho para Flavinho ainda não é uma realidade presente. Segundo ele, a decisão de não procurar um emprego foi influenciada pela mãe, que o aconselhava a começar a trabalhar depois de fazer o alistamento militar (*E nisso eu fui deixando, ouvindo os parentes.... E foi mudando o mercado, só aceitando pessoas mais estudadas. Aí eu resolvi que ia esperar o exército, acabei o exército ano passado, eu alistei, apresentei e fui dispensado... agora eu tô querendo correr atrás de novo...*). Para muitos jovens, fazer 18 anos e alistar-se no Exército são marcas simbólicas de passagem para uma nova fase da juventude, quando então a pessoa deve-se colocar diante da vida com maior responsabilidade e autonomia. No caso de Flavinho, ele vem adiando essa passagem. Esta situação só era possível porque a mãe não exigia a sua contribuição no orçamento doméstico, além de lhe comprar roupas com alguma periodicidade, na verdade bem menor do que ele gostaria. Segundo ele, existe um acordo em que a mãe lhe sustentaria enquanto ele permanecer na escola. Também o irmão lhe dá algum dinheiro nos finais de semana, o que lhe garante minimamente o lazer.

Flavinho vivia uma situação ambígua. Ele gostaria de trabalhar para ter o seu dinheiro com o qual pudesse comprar as roupas que quisesse e para se divertir, sem precisar pedir à família. No seu desejo, o trabalho aparece, na sua dimensão instrumental, como um meio para garantir o consumo e o lazer, ou seja, para viabilizar a sua condição juvenil, aliado a uma maior autonomia da família. Isso fica claro quando se compara com o seu companheiro atual de dupla, que já está trabalhando (*O Leo já consegue algumas coisas porque ele trabalha, ele pode comprar tênis, camisa, e eu não, tenho de esperar, pedir pra minha mãe*).

Além disso, trabalhar seria a condição para que pudesse investir mais na carreira musical, produzindo o seu próprio CD, por exemplo:

O que mais me atrapalha hoje é minha situação financeira, porque se eu tivesse trabalhando hoje eu teria dinheiro, é o dinheiro que manda mesmo hoje nesse país... Se eu tivesse dinheiro acho que hoje eu tinha um CD em mãos, e tinha dinheiro pra correr atrás também...

Mesmo sem ter vivenciado de fato a realidade do trabalho, ele expressa as mesmas posições de outros jovens, como João ou mesmo Cristian, que, trabalhando, atribuem esse mesmo sentido individualizante e instrumental ao trabalho. No entanto, mesmo desejando trabalhar, ele gostava de ter o controle do seu tempo, mesmo que não fosse muito aproveitado. Considerava suas condições de vida melhores do que daqueles que trabalhavam, como o Leo:

Acho que minha situação é melhor que a de Leo, porque posso ver os amigos todos os dias, ficar em casa, almoçar em casa, me divertir, dormir a hora que for... Nessa hora eu estou melhor, mas se for olhar a situação depois eu acho que a minha é pior, ele pode comprar as coisas dele...

Nessa ambigüidade, ele vivia uma certa preocupação, diante das possibilidades reais de encontrar algum emprego, típica dos jovens que se encontram na situação do primeiro emprego:

De vez em quando eu paro pra pensar: 'Nó, será que um dia eu vou trabalhar?' É uma coisa que vem na cabeça assim, porque é foda, as coisas como estão aí fora... Já fui procurar um emprego de anúncio de jornal... só que estes anúncios são propaganda enganosa mesmo... fui uma vez e não deu em nada...

Essa preocupação era fruto das dificuldades enfrentadas pelos seus amigos para conseguir alguma colocação. E não sem razão, pois o desemprego juvenil, como vimos, é um fenômeno que vem aumentando nas últimas décadas no Brasil, fazendo com que as possibilidades de uma colocação no mercado, para jovens pobres principalmente, se escasseiem cada vez mais.

Mas naquele momento, envolvido com a música, com tempo livre e disponível, sem um desejo mais definido em relação a alguma ocupação, além de não sofrer pressões da família, ele tinha todos os motivos para permanecer numa certa inércia, sem enfrentar, de fato, a labuta que é a procura de trabalho. Para reforçar a sua postura, Flavinho acreditava que essa sua situação financeira era fruto do destino, diante do qual não tinha muito controle:

O destino de cada um tá escrito. Tem gente que já nasce com dinheiro, entendeu, então não precisa de trabalhar. Se estamos (a sua família) assim hoje... temos dinheiro de manter mas não temos dinheiro sobrando, então isso é o destino que tá escrito... quem sabe tem alguma coisa reservada pra nós aí mais à frente?

Vivendo imerso no presente, não acreditando nas possibilidades de intervir no seu futuro, ele adiava as preocupações com a sua sobrevivência.

- **A experiência escolar** – Assim como no trabalho, as experiências escolares dos jovens pesquisados são diferenciadas. Alguns deles foram excluídos da escola nos mais variados estágios, a maioria antes de completar o ensino fundamental, com uma trajetória marcada por repetências, evasões esporádicas e retornos, até a exclusão definitiva. Outros jovens continuam a estudar, alguns no ensino fundamental e outros no ensino médio, sendo possível perceber que os significados que atribuem a essa experiência é bem diversa, variando desde a indiferença – a escola aparece como uma instituição distante e pouco significativa – até aqueles para quem a freqüência escolar carrega um sentido negativo, contribuindo para reproduzi-los na condição de subalternos.

Fica evidente que a escola não funciona como uma instituição monolítica, como se fosse um molde que forma indivíduos à sua imagem, não produzindo os mesmos efeitos para todos eles. Entre a sua função propalada e a realidade das suas práticas, existe a capacidade dos sujeitos de elaborar e articular suas próprias experiências, muitas vezes ao lado ou mesmo contra a própria escola (DUBET, 1997).

Vimos também que é possível estabelecer alguma relação entre a adesão e a prática do estilo e a proposta político-pedagógica que informa a experiência escolar desses jovens. Com João, a adesão ao estilo funcionou como justificativa

para abandonar a escola; com Rogério, a escola funcionou como ponto de encontro e estímulo para aderir de fato ao estilo, sendo o espaço de formação de grupos. E, finalmente, existem aqueles para quem a experiência escolar não interferiu até então em nada que diga respeito ao estilo. É o caso de Flavinho.

Em 2000, ele estava cursando o 1º ano do ensino médio em uma escola estadual. A escola era a única atividade fixa que ele tinha no seu cotidiano, além de ser a única instituição pública na qual podia ter acesso aos bens culturais e a um espaço de reflexão metódica sobre si mesmo e o mundo. Mas a escola não conseguia envolvê-lo, tornando-se uma obrigação necessária que ele apenas suportava:

Antes eu não gostava de da escola de jeito nenhum... agora, tipo assim, eu tive que gostar porque é uma coisa que eu dependo dela, tipo assim, eu aprendi a gostar porque eu sei que preciso... mas se desse pra viver sem escola eu preferia viver sem escola...

Na forma que descreve o seu cotidiano escolar, fica evidente que é uma provação. Segundo Flavinho, as aulas são "chatas", baseadas em conteúdos cristalizados nos livros didáticos, numa seqüência constante de exercícios escritos em sala e na sua correção. Alguns casos chamam a atenção. Na semana em que o acompanhamos, o professor de História gastou duas aulas escrevendo no quadro um questionário com 167 questões. Após ser feito pelos alunos, não foi corrigido. Ele apenas olhou quem fez, batendo um carimbo nos cadernos, que depois deveria se converter em pontos. Esse caso evidencia uma postura em relação ao conhecimento que se reduz a um conjunto de informações já construídas, cabendo ao professor transmiti-las e aos alunos, memorizá-las. São descontextualizadas, sem uma intencionalidade explícita e, muito menos, uma articulação com a realidade dos alunos. Junto com a prática de converter qualquer tarefa em pontos, expressa uma concepção na qual os conteúdos são encarados como um meio para o verdadeiro fim: passar de ano.

A escola não se mostra sensível à realidade vivenciada pelos alunos fora de seus muros. Ele relata que

a escola tem muito funkeiro, mas eu acho que os professores vão contra o funk... porque assim, eles nem sabem que todos os

alunos lá gostam do funk... eu mesmo, nenhum professor sabe que eu escrevo letras, nem a de português...

Na região onde mora, o estilo musical predominante entre os jovens é o funk, existindo dezenas de duplas de MCs; mas a escola não leva essa realidade em consideração, ao contrário, nega a sua existência. Ele tem prática de compor músicas, gosta de escrever poesias, e a professora de português, além de não ter conhecimento disso, não estimula essa sua potencialidade.

Não é de estranhar que Flavinho apenas suporte a escola. O que ele mais gosta ali são os *amigos*, a gente encontra um monte de pessoas lá, professores, tem uns que são legais... e também do recreio, que tem alguma diversão... O que ele pontua é a importância da escola como espaço de encontro, de relações sociais que ocorrem preferencialmente fora do espaço da sala de aula. São nesses momentos que os alunos podem conversar, falar de si mesmos, estabelecer um diálogo que a formalidade escolar nega. A relação com os professores é variada, sendo avaliados pela postura em relação à turma. Ele dá o exemplo de dois deles. O de História seria muito brincalhão, dando "liberdade demais", não conseguindo impor respeito na turma, fazendo da aula a maior bagunça; o de Química é bravo, manda para fora de sala, tira pontos dos alunos por qualquer problema, e assim todos o respeitam. São dois extremos que denotam que os professores não se colocam como expressão de uma geração adulta, portadora de um mundo de valores, regras, projetos e utopias a ser proposto aos alunos. Deixam, assim, de contribuir no processo de formação mais amplo, como interlocutores desses alunos, diante de suas crises, dúvidas, perplexidades geradas pela vida cotidiana. Ou seja, a escola não se coloca para Flavinho como um espaço de formação humana, de construção de referências positivas ou mesmo de interlocução com o mundo adulto.

Mesmo assim, ele reconhece que, após ter se envolvido mais com o estilo, teve um desempenho melhor:

Depois que eu comecei a mexer com o funk, eu acho eu comecei a melhorar na escola, porque eu procuro ler livros, procuro aperfeiçoar mais a aprendizagem e através da leitura eu tenho um bom aproveitamento nas músicas...

Apesar dessa afirmação, a sua performance na escola não melhorou, sendo reprovado no ano anterior. Mas, segundo ele, isso aconteceu porque não teve condições de comprar todos os livros pedidos pela escola, o que o impediu de acompanhar todas as matérias.

Para Flavinho, a escola significa um empurrão:

A escola a gente depende dela, né. Ela é um passo pra tudo, sem ela a gente não tem serviço, sem escola a gente não tem habilidade às vezes... a escola pra mim é um empurrão pra vida...

Assim, a escola se realiza na sua dimensão instrumental. Ela não tem sentido em si, pelo acesso a uma formação no presente, mas pelas recompensas que supostamente trará a médio ou longo prazos, ou seja, um *empurrão*. É uma forma de internalização do princípio do "adiamento das recompensas" que expressa a concepção de tempo hegemônica, que nega o presente em nome de um futuro, que prega o princípio da realidade sobre o princípio do prazer (ENGUITA,1989).

Mesmo determinado a concluir o ensino médio, o que ele gostaria mesmo era de uma outra escola, ou talvez um outro tipo de escola, na qual pudesse vincular-se com a sua experiência musical:

O bom era se eu conseguisse ser músico antes de formar, mas é difícil... Se não precisasse da escola eu queria era fazer uma aula de música, assim ler música, saber tocar violão, entender de sons, um tanto de coisas...

Em suma, a escola, para Flavinho, carrega poucos significados sob o aspecto de espaço de socialização. É uma experiência distante dos seus interesses, que pouco contribui para a sua construção como sujeito. Mesmo na ótica instrumental, ele sabe que o credenciamento que a escola pode lhe oferecer tem um peso relativo na disputa do mercado de trabalho. Assim, ele gostaria de uma escola que pelo menos lhe ensinasse e ampliasse as suas potencialidades na direção do seu desejo: a música.

• **As formas de sociabilidade e a rede de relações** – Desde 1998, o cotidiano das relações de Flavinho sofreu algumas mudanças. A mais significativa delas foi a formação de uma nova dupla, agora com o Leo, seu vizinho de bairro, quando passou a conviver com um outro grupo de amigos, distanciando-se dos antigos. Nesse período, Flavinho ampliou também sua rede de relações no meio funk, sendo este o principal ponto de referência em torno do qual ele estabelecia relações com os amigos. Outra mudança significativa foi o namoro, mantendo a relação que já durava mais de um ano.

Para Flavinho, os amigos continuavam sendo uma referência importante na sua vida, havendo, porém, graus diferentes de interação. Há aqueles mais "chegados", os amigos de verdade, com os quais se encontrava com mais freqüência, com os quais havia uma maior identidade de interesses e gostos, constituindo um grupo. Este não era necessariamente estável, podendo mudar em razão de várias situações, como o tempo para encontrar-se devido ao trabalho (*Hoje eu encontro pouco com Gelson, Maninho e Tiquinho. É porque eles tão trabalhando e a gente pára e conversa pouco. O Tiquinho também tá estudando, e não vem mais aqui em casa...*).

Mas, se as pessoas mudam, continua a necessidade de manter um grupo mais próximo. Como já pontuamos anteriormente, a mobilidade de grupos e duplas é uma característica presente tanto no rap quanto no funk, que constituem espaços de experimentações, típicos da condição juvenil. A cada nova dupla, o parceiro tende a se tornar o amigo mais próximo (*Com sinceridade, o Leo não é nem amigo não, é irmão*). Assim como antes, o considerado irmão era o Maninho. Nessa fase da vida, os amigos passam a complementar a função da família:

Eles ocupam o lugar de irmão mesmo. Com eles eu posso conversar, se eu tô com raiva de alguma coisa posso conversar com eles, desabafar mesmo! Isso é legal. Eles ocupam o lugar de irmão porque eu não tenho essa intimidade com os meus irmãos, aí eu procuro os meus amigos...

É com eles que se encontra com mais freqüência, conversam sobre os problemas ou os casos de namoro, numa relação mais íntima. E eles se tornam mais importantes num contexto em que não estabelecem canais de comunicação com o mundo adulto, aqueles com quem podem contar nas questões e dilemas

que vivenciam. É a relação pura, na forma como a definimos, fundada na gratuidade, na intimidade e na confiança.

Outro tipo de amigo são os "conhecidos", uma rede ampla de relações que não possui uma estrutura de coesão tão forte entre aqueles que dela participam. Reconhecem-se no funk, compartilham situações lúdicas, encontram-se nos bailes, principalmente no Vilarinho, sentindo-se parte de uma rede simbólica (ARCE,1999). É a galera, a turma de referência, cujos integrantes são do próprio bairro ou do bairro vizinho. Durante a semana, os amigos e os conhecidos ganham um lugar central na vida de Flavinho. Segundo ele, o seu passatempo predileto é conversar com os amigos. Com a turma de conhecidos não existe tanta intimidade nas conversas, e os assuntos dominantes são a música e "zoação", além dos casos com as meninas (*A gente conversa sério mais é sobre música mesmo, no mais é zoação. Noventa por cento é a zoação...*). O clima festivo denota uma vitalidade e uma energia que eliminam as tensões do cotidiano ou rompem com a inércia e reestruturam o vigor do grupo.

Assim como no rap, também no funk as relações assumem um caráter espacial; a praça do bairro vizinho, a única da região, é o ponto principal de encontro entre eles. Ali acontecem as paqueras, as brincadeiras ou simplesmente o passar o tempo. Parece que as ruas e a praça são apropriadas por eles como um espaço privado, intermediário entre a casa e a escola. Outro local de referência é o Vilarinho:

Com os conhecidos mais de longe, a gente encontra mais é no Vilarinho no dia de sábado. Lá a gente conversa pra caramba. Nós! eu sou querido pra caramba, graças a Deus. Onde eles me vêem eles querem conversar, eu também quero conversar com eles. É legal essa união. A gente reúne até em vinte, em trinta pra conversar lá dentro do Vilarinho, é muito legal!

Como analisamos no capítulo sobre o funk, para Flavinho o baile é o espaço privilegiado de encontro e diversão, ocasião em que se viabiliza de fato a sua identidade como funkeiro. Os espaços e tempos de lazer são supervalorizados por eles, principalmente porque podem vivenciar uma autonomia, distantes dos olhares dos pais, professores ou patrões.

As saídas de Flavinho com a sua galera são uma ruptura no cotidiano, mesmo que sejam cíclicas. Parece corresponder a uma certa organização coletiva, sujeita a rituais: os locais de encontro antes do baile, por exemplo, as decisões do que fazer e do roteiro a seguir. Assim como pode ter alguns eixos. Existem as saídas rotineiras, como ir à pracinha ou mesmo ao baile no Vilarinho. Existem as novidades, quando, mesmo sendo no mesmo espaço, acontece algum show com um MC carioca, o que faz com que o baile adquira um outro sentido. Assim como existem as saídas esporádicas, quando se deslocam para algum baile mais distante, como o Hipódromo, o que é mais raro.

A galera de Flavinho possui uma mesma origem de classe, bem como seus colegas de escola, fazendo com que ele não mantenha nenhuma relação com jovens de outro estrato social. Essa característica endoclassista das relações juvenis, também comum ao rap, evidencia a existência de uma distância muito grande entre os jovens de diferentes classes sociais. Mas no discurso de Flavinho não aparece nenhuma oposição explícita em relação ao jovem de classe média, como acontece entre os rappers, com os "boyzinhos". Ainda nessa direção, parece que a questão étnica não se coloca como dimensão significativa nas relações que estabelece. Na sua turma, convivem brancos e negros, aparentemente sem nenhum preconceito. Perguntado sobre isso, ele revela que gostaria de ser negro:

Eu sinceramente não gosto da minha cor, falando a verdade eu queria ser negro, sério! Meu pai mesmo é negro e todo mundo aqui em casa é mais escuro, só eu que sou branquinho... eu queria ser negro porque acho legal aqueles negros de cabeça raspada, poder andar sem camisa, porque eu ando sem camisa e lá vem: 'Branquelo!' e é feio, com as veias mostrando todas...

Mas essa sua afirmação parece não ter nenhuma relação direta com a identidade, sendo mais uma influência da imagem do funk, no qual predominam os negros. Fora essa dimensão estética, Flavinho não faz nenhuma vinculação entre o estilo e a cor, e sim com a origem social, ou seja, mais do que ser uma "música de preto", o funk se coloca como uma "música de pobre", coerente com o que vimos de forma mais geral no estilo funk.

O funk é o eixo em torno do qual Flavinho estrutura suas relações, tanto com os amigos quanto com os conhecidos. O fato de ser um MC contribui para ampliar essa rede, quando se torna mais conhecido por meio das apresentações, sendo procurado por outros jovens que querem começar a cantar:

Tem gente que chega e fala: 'Tô querendo começar, só que eu não sei nem como começar. Podia me dar uma força, podia me dar uma letra...', é um tanto de pessoas novas que chega perto da gente pra conversar, aí a gente ganha mais amizades...

Outro fato que o deixou orgulhoso foi a formação de um fã-lube da dupla por algumas jovens do bairro. Segundo ele, as meninas ligam para as rádios pedindo suas músicas, articulam outras meninas para os aplaudirem nas suas apresentações, além de se tornarem suas amigas, com quem se encontram com alguma regularidade. Fica claro como o fato de ser um MC implica um prestígio diante da sua turma e das meninas, contribuindo para um reforço da auto-estima. Nesse sentido, o funk se coloca para Flavinho não apenas como um espaço de vivência de sociabilidades, mas também como um espaço de produção de sociabilidades. Essa dimensão torna-se evidente quando Flavinho fala sobre as influências que o funk trouxe na sua vida, sempre relacionadas ao convívio:

Com o funk hoje eu vivo pra fazer os outros mais felizes, e eu fiz mais amizades também e isso é legal... você tá no funk e tá rodeado de amigos. É uma diversão, mas uma coisa divertida que a gente tenta levar pro futuro...

Apesar de estar constantemente na rua, Flavinho reclama da falta de mais espaços de encontro no bairro, principalmente uma praça no Conjunto, pois a que existe é um pouco distante.

Acho que falta um local melhor de conversar, uma quadra, uma escola pertinho, um negócio assim... quando a gente fica parado, conversando na rua, aquele tanto de homem, pode até chegar a polícia... e no campinho lá de baixo a gente não gosta de ir porque é mais da barra pesada.

Ele se refere à outra dimensão representada pela rua como o lugar do perigo. De um lado, a polícia está sempre presente e causa um certo temor pelas arbitrariedades que comete. Mas a rua é perigosa também pelas gangues de tráfico. Apesar de não ser uma realidade tão visível quanto nas favelas do centro da cidade, como veremos no caso de Rogério, nos últimos anos aumentou o consumo e o tráfico de drogas na região. Ele conta que vem aumentando o número de roubos cometidos por jovens para comprar drogas, principalmente depois da chegada do crack.

Ao contar casos de conhecidos que se tornaram viciados, revela que, apesar das insistências dos amigos, nunca experimentou nenhuma droga, por medo, a partir de exemplos de jovens da região que foram presos ou que não conseguem fazer outra coisa a não ser se drogarem. A realidade das drogas se reflete na divisão espacial que faz do Conjunto. Este se situa em um pequeno vale, cortado por um córrego, que é um esgoto a céu aberto. Ali tem um pequeno campo de futebol, de terra, ponto de encontro da "turma de baixo", considerada por eles mais "barra pesada" por causa do envolvimento com drogas, o que não é tão comum na "turma de cima", da qual faz parte.

Outra mudança na vida de Flavinho foi o namoro. Ele vem mantendo uma relação de mais de um ano, o que tem significado um aprendizado:

O namoro pra mim é companheirismo, né. Pra mim é um tipo um passo pra vida, porque você sabe que você tem que tratá bem ela e ser tratado bem, passar carinho e receber também e eu acho que isso é um aprendizado...

Além disso, a relação contribui para a elevação da sua auto-estima:

Ela me vê como protetor dela mesmo, sabe. Ela se sente segura comigo, assim ao meu lado. Ela me vê como responsável por ela, mais do que o próprio pai. Ela mesma me fala isso e eu fico feliz pra caramba com ela falando isso!

Na relação de gênero, ele expressa um *ethos* masculino predominante nas camadas populares, em que uma das suas características é o lugar do homem como protetor, aquele que transmite firmeza e segurança. Ao construir a relação nesses moldes, ele se afirma como tal. É interessante perceber o sentido do

namoro nas diferentes fases da vida. Com João, numa fase de transição para a vida adulta, o namoro é parte integrante do projeto de futuro; para Flavinho, o namoro é um momento de experimentação e descoberta do Outro.

Mas ele percebe também que o namoro o limita, principalmente na liberdade de divertir:

Por um lado o namoro me segurou um pouquinho, porque eu saía todo sábado e hoje não saio tanto vendo o lado dela. Então a gente tá conversando sobre isso aí e chegou a um acordo: que sábado eu posso sair, se ela quiser ela pode sair também e domingo a gente namora, fora isso a gente namora dia de semana também.

A freqüência aos bailes funk é um ponto de conflito:

Tem lugares que eu quero me divertir, como o Vilarinho. Pô, eu tenho um tanto de amigos e vou levar a minha namorada pra quê, sendo que eu vou ficar conversando, vou ficar brincando, zoando eles lá. Então eu acho que o Vilarinho não é lugar pra ela, entendeu?

Apesar de dizer que é fiel, Flavinho reconhece que o fato de ser MC atrai muitas mulheres:

Tem muitos que escolhem cantar por causa de mulher. Mas não é nosso caso. Tem até muitas meninas interessadas em nós, só que eu acho que aquilo ali não vale a pena... parece que a menina só ficou com você porque você canta, então fica esquisito... Pra mim por enquanto é só uma mulher mesmo, o resto que espere (risos)... Já Leo não, se veio ele tá agarrando mesmo, ele é muito mulherengo. Em todo baile ele tem que ficar com uma porque é do costume dele. Ele pode até tá namorando que ele não liga, mas porque ele não namora sério, então pra ele tudo é diversão...

Sobre sua vida sexual, Flavinho revela que mantém relações com a namorada. Ele diz que todos os amigos o fazem, evidenciando que a prática de relações sexuais entre eles parece ser comum:

Hoje as meninas são muito fáceis e nem precisa de namorar pra transar. Rola direto de meninas me ligarem chamando pra ir na

casa delas. Teve uma menina que me ligou e disse: 'No carnaval eu vou estar sozinha em casa os quatro dias, vem pra cá', é foda só!

Junto com uma certa necessidade de vangloriar-se, Flavinho parece apontar uma mudança de valores em que a virgindade, mesmo entre as mulheres, está deixando de ser um tabu. Pelas conversas percebidas entre eles, parece que o local mais comum para os encontros amorosos é nas próprias casas, na ausência dos pais. Ou mesmo na sua presença:

Tô cansado de ver, igual o Leo, dorme com as meninas, leva as meninas pra dentro do seu quarto, meninas que a mãe dele nem conhece, entra pro quarto, fecha a porta e aí só se ouve os gritos (risos).

Essa questão se torna relevante à medida que é perceptível a quantidade de adolescentes grávidas que existem no bairro, fato comentado entre eles de forma irônica, sem denotarem uma preocupação maior com a utilização de métodos anticoncepcionais. Em relação à Aids, todos admitem conhecer, mas parece que o fato de saberem da sua existência e dos riscos que correm, isto não se traduz na utilização constante de alguma prevenção como a camisinha. Alguns reclamam do seu uso, do preço ou mesmo de não tê-la à mão quando necessário.

Avaliando o seu cotidiano, Flavinho relata:

Meu dia-a-dia é até legal, mas é muito repetitivo. Um dia é igual ao outro. Coisas que mudam é os bailes, as músicas que eu faço, mas quando não tem nada pra fazer o meu dia é igual ao outro... fica assim meio vazio, porque é repetitivo, você tem de fazer as mesmas coisas porque não tem nada pra fazer...

Assim como Flavinho, boa parte dos jovens da sua galera passam os dias sem ter o que fazer, sem acesso a equipamentos sociais, sem espaços e tempos que os estimulem, que ampliem as suas potencialidades. Andando pelo bairro nos dias de semana, é possível ver dezenas de jovens pelas ruas e calçadas, conversando em grupos ou simplesmente sentados, sem outra alternativa a não ser levarem uma vida empobrecida não só de recursos materiais, mas, principalmente, de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as

transformações pelas quais a sociedade vem passando. Para aqueles, como Flavinho, que aderem ao funk, existe pelo menos o sonho de se tornarem cantores. Um sonho em que, independentemente das possibilidades da sua realização, dá um sentido ao seu cotidiano.

3.3.3 Os projetos de futuro

Flavinho tem uma postura peculiar na relação com o tempo, centrada no presente. Para ele o futuro não aparece como objeto de preocupação:

Eu não penso muito no futuro não, né. Acho que tem de viver o dia mesmo, então eu nem penso no futuro nem nada não. Eu vou vivendo por viver, não penso assim além dessa semana... Porque cê vê: tudo muda, quem diria que hoje ia ter computador? O homem nasceu aí, tem mais de anos e décadas e chega aí o computador e toma o lugar do homem. É foda: uma coisa que nasceu há pouco tempo e já tá tomando o lugar do homem, dominando. Por isso eu nem penso no futuro, porque tudo pode mudar...

Com essas palavras ele revela uma descrença no futuro como um tempo progressivo, controlável e planificável. É interessante perceber que ele justifica sua opinião remetendo à velocidade das transformações tecnológicas que ampliam as incertezas características da sociedade contemporânea (...*tudo pode mudar*). Diante das incertezas, a busca de sentido é transferida para o presente, num eixo temporal curto que tornaria possível o seu controle. Mas não é uma postura isolada. Segundo LECCARDI (1991:43),

a idéia de governabilidade e controlabilidade estaria passando do futuro para o presente. Esta área temporal, na modernidade tardia, está adquirindo novos significados graças, sobretudo, à difusão de uma disciplina temporal diferente, fundada sobre a velocidade dos tempos tecnológicos e sobre a flexibilidade que faz delas o seu corolário.

Assim, para a autora, o presente de hoje não é mais só a ocasião e o lugar, quando e onde se formulam as questões às quais se responde interrogando o

passado e o futuro, mas também é a única dimensão do tempo que é vivida sem maiores incômodos e sobre a qual é possível concentrar a atenção.

Assim como o futuro, também o passado não é revisitado (*Eu não penso muito no passado, não, o que passou, passou e pronto...*). Mas nas entrevistas parece que ele fez um exercício de reflexão sobre o seu futuro, explicitando desejos e sonhos que, de alguma forma, apontavam um rumo para a sua vida. Quando perguntado, ele respondeu de forma vaga, abrindo um leque de possibilidades:

O que eu quero da minha vida? Se eu for pensar assim, sinceramente, eu quero estudar, mas nem chegar a me formar não! Começar a trabalhar, não sei.... Eu acho que a vida pra mim é a música mesmo, a não ser que o destino venha mudar isso. Também queria fazer aula de canto, de voz... Mas eu penso em cantar mesmo, eu ser um cantor. Não sei de quê, no futuro, mas ser um cantor mais de pop, de charme tipo Pepê e Neném. Ter um CD gravado e um dia aparecer no programa do Faustão (risos)...

Nesta sua formulação aparecem desejos em relação à escola, ao trabalho e o que é mais importante para ele: ser cantor. Para isso, sentia e a necessidade de se aperfeiçoar nessa área, expressando a vontade de fazer cursos de voz, um desejo antigo nunca viabilizado pela falta de condições financeiras. Mas já adianta a possibilidade de mudar de estilo, por causa da discriminação pela qual o funk passava naquela época (*Hoje o funk tá muito difamado, tá tendo muita discriminação, então a gente tem de mudar as músicas, mudar o estilo, igual de uns dois meses pra cá a gente já tá mudando...*). Como vimos na análise desenvolvida sobre o estilo, nessa época o funk em Minas Gerais vivia um certo refluxo, o que o levava a se considerar mais como cantor do que como funkeiro, acreditando assim ter mais espaços para um dia realizar seu sonho de aparecer na televisão.

Mas ele sabia que a sua viabilização na carreira artística não seria fácil:

A gente vai tentar, né, mas num digo que eu vou conseguir sobreviver com a música não, porque ter certeza ninguém tem, mas tentar todo mundo pode, assim, até ver no que vai dá...

A sua incerteza é reforçada pelas dificuldades que vêm no próprio meio funk,

pois ninguém tinha conseguido algum sucesso ainda. Prevê que, mais cedo ou mais tarde, vai precisar de trabalhar em outras atividades para garantir a sua sobrevivência. É nesse contexto que entra a escola. Já dissera que a escola significava um "empurrão" na vida, mas, ao ser questionado sobre as possibilidades de ela vir a garantir uma melhor colocação no mercado de trabalho, ele se mostra cético em relação às suas promessas:

Eu pretendo formar no segundo grau e pronto e depois ir em frente, arrumar um trabalho... Sei que não vai me adiantar muito a escola pro trabalho porque o mercado tá pedindo mais do que isso... Eu conheço gente que é até formada e tá desempregada, então não adianta muito não...

Numa postura ambígua de "acreditar desacreditando", ele percebe que a promessa da escola é relativa, pois o mercado de trabalho se torna cada vez mais restrito e exigente. Assim ele conclui que não é apenas a escolarização que vai resolver o seu problema de sobrevivência. E, de antemão, prevê que a faculdade não é um lugar para ele, consciente de que, no lugar social que ocupa, as possibilidades de continuidade de estudo são restritas:

Eu não penso em pegar uma faculdade, esses negócios porque eu acho que formar pra alguma não é pra mim não. Também até formar em alguma coisa leva muito tempo, né...

Outro fator que pesa nessa afirmação é o grau de escolaridade da família; ele é o mais escolarizado em sua casa, não tendo nenhum parente que cursou além do ensino médio. Além disso, ele se mira nos exemplos de ídolos do funk, como Pepê e Neném. A mídia reforça a sua trajetória de meninas de rua que, sem nenhuma escolaridade, "tiveram a chance" e alcançaram a fama. Exemplos como este terminam reforçando que a cena musical, assim como o futebol, abre espaços para os pobres, desde que tenham o "dom" e a "sorte", não dependendo de nenhuma outra qualificação. Dessa forma, para Flavinho, a escola tem um peso secundário no que consegue formular de um projeto de futuro.

Quando questionado sobre outras possibilidades além da carreira musical, Flavinho afirmou não alimentar outro sonho profissional mais definido:

Se eu não for cantor, eu não sei o que eu posso ser na frente... o meu sonho de trabalho é só assim, ter um dinheiro pra me manter, não precisa ser muita coisa não... se eu não for cantor, eu penso então em trabalhar, ajudar minha mãe, sei lá, pra frente casar, construir uma família...

Aos 19 anos, Flavinho coloca para si duas alternativas: a realização por intermédio da música ou se reproduzir como um trabalhador pobre, em qualquer atividade que lhe garanta um salário com o qual possa sustentar sua família. Diante das incertezas próprias do nosso tempo e das reduzidas possibilidades de uma inserção social mais qualificada, sua opção é viver o presente, com o que este puder oferecer de prazer. No seu caso, o sonho relacionado à música é o que dá sentido ao seu cotidiano, mas também a esperança que sempre lhe aponta um rumo, de forma a não se perder nas malhas do presente.

3.4 ROGÉRIO: OS CAMINHOS PARA A MARGINALIDADE

Quando conheci Rogério, em 1998, ele tinha 17 anos. Negro, magro e alto, escondia atrás das brincadeiras e dos risos constantes uma trajetória de vida conturbada. Nas duas entrevistas que realizamos naquela época, ele se mostrou um jovem reflexivo, consciente do dilema que vivia, estando no limiar do mundo das drogas – do qual dizia ter se afastado recentemente, tanto do consumo quanto das entregas e pequenas vendas que realizava – e as tentativas de encontrar outras alternativas de vida. Naquele ano ele havia retornado à escola, estava trabalhando e tinha o seu grupo de rap, além de expressar desejos em relação ao seu futuro. Vivia um momento em que era visível o seu esforço para organizar sua vida em outros moldes, com sonhos de uma vida digna. Mas essa fase durou pouco, pois, no ano seguinte, abandonou tudo e retornou ao tráfico, integrando-se a uma das quadrilhas existentes no Aglomerado da Serra, onde mora.

Quando o reencontrei, em abril de 2000, ele se encontrava envolvido em uma "guerra" entre quadrilhas rivais, já tendo matado muitas pessoas, num caminho que ele mesmo admitiu não ter retorno. No momento das entrevistas ele refletiu sobre si mesmo, suas escolhas, delineando os determinantes sociais que o foram constituindo e o levaram a trilhar esse caminho. Rogério pode ser visto

como o exemplo de uma realidade comum a milhares de jovens que freqüentam as páginas policiais ou são encontrados mortos nas vielas e becos das periferias dos grandes centros. A sua história evidencia as circunstâncias sociais que vão conformando um campo de possibilidades no qual o mundo do crime aparece como uma das saídas possíveis. Mas não a única. Faremos referências ao longo do texto a histórias de outros jovens que, em condições semelhantes às suas, optaram por outros caminhos.

3.4.1 O dia-a-dia de Rogério⁹⁹

Pela própria situação em que Rogério vivia, não nos foi possível acompanhar seu cotidiano. Mas, pelos seus depoimentos, é possível perceber que seu dia-a-dia tinha uma certa rotina, apesar de conturbada. Ele não possuía uma residência fixa, mudando-se constantemente por questões de segurança. Morava com dois *parceiros* da sua *galera*, até dois meses atrás, quando foram mortos em embates com a quadrilha¹⁰⁰ da Del Rey, a maior rival deles. Mudou-se e estava morando sozinho em um barraco de dois cômodos, que tinha como móveis apenas uma cama, um pequeno criado-mudo e um guarda-roupa portátil, de plástico.

Segundo Rogério, todos os dias descia para alguns dos pontos de venda de drogas, para encontrar os parceiros da sua quadrilha. A partir daí, o seu dia passava a depender das circunstâncias. Havia dias mais tranqüilos, em que se concentrava em negociações com fornecedores e a venda de papelotes de cocaína, maconha ou crack; e havia os dias de *guerra*, com confrontos com a polícia e/ou os *neguinho* da Del Rey, fato que se repetia com alguma freqüência naquele período. Mas, entre essas atividades, tinha os seus momentos de ficar zoando pela Serra, nos bares e nas ruas, ou ficar de *bobeira* no alto do Parque das Mangabeiras, que faz limite com a favela, onde gostava de ficar apreciando a paisagem, *pensando na vida*. Outra atividade que demandava um tempo era conseguir *ganhar uma menina para dá uns caratê* (relação sexual). Mas ele

⁹⁹ Depois de muitas tentativas, conseguimos realizar duas longas entrevistas com Rogério em abril de 2000, uma delas em sua casa e outra no alto do Parque das Mangabeiras, vizinho à favela.

¹⁰⁰ Apesar de ele se referir ao grupo como uma "galera", optamos por denominá-la de quadrilha para não confundir com as galeras funk que, em Belo Horizonte, não possuem nenhuma ligação com o narcotráfico.

admitia que seu cotidiano *não era tranqüilo e nem pode ser*. Não freqüentava a casa da sua mãe, encontrando-a raramente quando a via *subir o morro*. Também tinha pouco contato com os antigos amigos ligados ao movimento hip hop, convivendo praticamente só com os parceiros da sua galera.

Nessa rápida descrição, já é possível perceber que sua vida estava circunscrita ao tráfico, do qual não via saída. Nas entrevistas, ao falar da sua vida, Rogério sempre se referia ao passado, quase que a buscar na sua trajetória uma explicação para os rumos que tomou no presente:

Eu sempre fui uma pessoa problemática, depressão, esses lances de infância, família mal de renda... sofrimento, sabe, andar na rua e ser discriminado, esses lances por a gente ser pobre, sempre tive problemas direto na escola...

Ao reconstruir a sua história, ele tende a se ver como vítima, ressaltando as experiências negativas e dolorosas vividas nas instâncias da família, da escola, do trabalho e até mesmo com a turma do *pedaço*. Ao fazê-lo dessa forma, ele não se coloca como um sujeito da sua vida, responsável pelas suas escolhas, mas assume uma postura passiva, cuja história é resultado das injunções do sistema. Parece que ele buscava, assim, eximir-se da culpa de ter-se tornado um *bandido*, acrescida pelo fato de, nas entrevistas anteriores, ter expressado uma consciência do que significava esse caminho que acabou trilhando.

3.4.2 A reconstrução do passado: a experiência familiar

Rogério reconstrói a sua experiência familiar de forma bem diversa daquela dos outros jovens pesquisados. A sua família mora no Aglomerado da Serra, um conjunto de favelas situado na região centro-sul da cidade. O pai atualmente é aposentado e a mãe é lavadeira. Rogério é o quinto de nove filhos: dois deles têm problemas mentais, apenas duas irmãs têm emprego fixo, trabalhando como domésticas, e o restante trabalha com "bicos". A representação que ele faz da família é de um espaço de problemas e tristezas:

Eu nunca vivi dentro da minha casa, eu sempre fui turista, sempre fiquei na rua... eu vivia no asfalto, de pivete.... Dentro de casa

mesmo eu ia mais pra comer ou então pra ir e voltar pra rua. Quando era a noite eu voltava, ficava lá deitado na cama, tirava um soninho, assim que eu acordava eu puxava o meu para a rua, eu não agüentava ficar em casa... Nunca tive aquele prazer de chegar, era aquela tristeza...

A casa não era um espaço de proteção e aconchego, mas um espaço de problemas, fazendo com que fosse para as ruas desde muito novo, sendo um "turista" em casa. Ele explica essa situação em parte pelo contexto de pauperização em que viviam, evidenciando a dimensão desestruturante das condições econômicas. Lembra do barraco onde moravam, de três cômodos, para acomodar uma família de onze pessoas:

Minha casa era aquele lugar que podia chegar e que tava todo mundo triste. Um dia tinha comida, outro dia não tinha, aquele lance... Muitas vezes eu via na televisão passando aquelas comidas gostosa e lá em casa agente comendo angu. [risos] Eu ficava era puto. Ocê tá, tipo assim, comendo angu lá na sua casa, aí lá na televisão preta e branca assim, aí ocê tá naquela fome e fala: 'Ô mãe, o quê que tem pra nós comer?' 'Ah, hoje eu fiz uma sopa de fubá.' Ocê tá lá comendo o seu fubazinho, lá satisfeito e tal, aí ocê vê na televisão: 'Compre o macarrão não sei lá o quê', ocê vê lá aquele porquinho suculento na televisão aí ocê pega a sua sopa e fala: 'Ô carai.' [risos] O cara lá rangando, ocê vê o cara lá na praia tirando a maior onda, tá ligado? Aí quando eu era moleque eu ficava doido. A televisão me revoltou, meu filho!

Quando ele fala do clima de tristeza que dominava sua casa, ele se refere à sensação de não ter acesso a um mínimo de condições que pudessem viabilizar a sobrevivência da família: a moradia e a alimentação. Isso se transformava em revolta quando comparava, ao assistir à TV, o que a sociedade oferecia de possibilidades de consumo e o que ele tinha acesso realmente. É uma outra forma, mais radical, de sentir o que MARTINS (1997:21) chama de uma nova desigualdade social que cria uma sociedade dupla, que separa materialmente, mas unifica ideologicamente, *onde o favelado, que mora no barraco apertado da favela imunda, com o simples apertar de um botão da televisão, pode mergulhar no imaginário da sociedade de consumo...*

A esse contexto de pauperização, ele acrescenta a memória das relações familiares marcadas pela falta de atenção e afeto, muito distantes de uma

idealização do que seria uma família unida:

Muitas vezes os pais da gente não têm tempo pra gente, de tanta cabeça quente, aqueles negócio todo. A gente chega em casa não tem com quem cê conversar, bater um papo assim... A gente que mora no morro assim sempre tem esses problemas, tem muita gente que deve de ter, não deve ser só eu.... Aí então a família, fica aquela família meio estranha, só... Cê tem família por nome mas não é aquela coisa de união, não...

Para ele a família não constituiu, de fato, uma rede de apoio, sendo só de "nome". Aqui ele dialoga com uma imagem idealizada de família, na qual predomina o diálogo, o afeto e a atenção aos filhos. Mas ele percebe que esta realidade é comum a outras famílias do *morro*, uma consequência do próprio lugar social no qual se inserem. Em nenhum momento ele cita a existência de parentes que pudessem compensar a falta da presença dos pais na sua educação. Enredada nesses limites estruturais, a sua família parece não ter conseguido articular uma rede de parentesco ou mesmo algum apoio da esfera pública que os pudesse *ajudar a se ajudar*, encontrando-se sós na luta para reproduzir-se. Essa realidade parece aguçar a experiência da pobreza para Rogério. E aqui podemos pontuar uma diferença das condições dos outros jovens entrevistados. A maioria deles também passou por situações de miséria, mas contaram com uma rede familiar de apoio, o que pôde amenizar a forma como essa experiência é elaborada por parte de cada um.

As tensões existentes na família de Rogério ainda ficam mais claras quando ele fala das relações existentes, com lembranças dolorosas do pai:

Em casa eu tenho mais envolvimento é com minha mãe, é com ela que eu mais converso... ela sabe compreender, sabe conversar... meus irmão são meio parado, não são de conversar, é mais no 'oi, beleza'... Com meu pai, eu tô sentido até hoje porque nós num conversa desde quando eu tinha 10 anos. Até aquele ano nós conversava e era briga direto, só dava discussão, só, ele fazia altas sacanagens comigo, me amarrava, aquele trem todo... depois nós nunca parou pra trocar uma idéia, nunca um saudou o outro, nem bênção nem nada... Ele, tipo assim, não é muito de conversar com ninguém, não comenta nada com ninguém, não é muito de conversar... Aí ele não gostava de mim porque eu tinha uns problema de depressão, num dormia à noite, saía de casa

direto, aqueles lance todo e ele num entendia... Aí minha mãe já podia entender melhor, ela sempre podia entender...

Para Rogério, a sua família não se coloca como um espaço de encontro, de aconchego ou de diálogo. Ao contrário, torna-se um lugar de conflitos e tensões. Se o espaço familiar em si constitui um espaço de tensões, uma vez que possibilita a expressão mais livre de aspirações, sentimentos e emoções, no seu caso essa situação se agrava, principalmente, pela situação de pauperização em que se encontram, fazendo da sua casa um lugar de explosão da violência. Assim ele justifica o fato de ser "turista" em casa.

Nos relatos de Rogério, é muito significativa a diferença que ele pontua entre a mãe e o pai. Como para os outros jovens, a mãe é a referência familiar de Rogério; a figura do pai está relacionada aos danos da autoridade patriarcal excessiva e desmedida, numa relação marcada pela mágoa. Isso fica claro quando, na entrevista realizada em 2000, falou sobre um sonho que teve:

Esses dias mesmo eu sonhei que eu tava conversando com meu pai, sonhei que eu tava trocando a maior idéia com meu pai assim, sei que eu tava fumando um baseado dentro de casa assim [risos]. Aí meu pai chegô e sentou perto de mim e começou a trocar comigo a maior idéia, rapaz! No sonho eu fiquei olhando pra cara dele assim, eu tomei até um choque no sonho. Falei 'tá limpo' e comecei a conversar com ele, nós trocamos a maior idéia no sonho. Sabe aquele sonho que cê acha que é real, eu e meu pai assistindo televisão, nós tava assistindo até um jornal, mas não mostrava matéria nenhuma, só aqueles pessoal falando na televisão. Eu e meu pai sentado trocando a maior idéia igual nós tá aqui agora... conversando. Ele falando sobre o passado dele, eu falando sobre o meu e tudo, depois eu fui e acordei de manhã eu falei: 'Ô, é mentira [risos], não existe isso não.' Acho que eu e meu pai, nós dois nunca vão conversar não, nós dois nunca vai trocar idéia não. Falei: 'Pô, que cabuloso!...'

O sonho representa o seu desejo de ter com o pai uma relação de diálogo, com o qual possa *trocar idéias*, e o ressentimento em não conseguir realizar esse desejo. A imagem que fica do pai é a da falta, mesmo tendo a sua presença física.

Outros jovens entrevistados, que também não conviveram com o pai, elaboraram a sua figura como uma falta significativa no seu processo de vida. Para

Pedro, um dos motivos pelos quais entrou por um tempo no mundo das drogas foi a falta da autoridade paterna (*Eu nunca tive pai para me dar conselho, pra chegar perto de mim e dizer: num faz isso, num faz aquilo...*). Para Nilson, a ausência do pai é lembrada como falta de uma referência masculina, que ele buscou substituir pelo seu primeiro grupo de *break*. Tanto que a dissolução desse grupo foi muito marcante:

Quando o pessoal falou que ia se dividir, porra, eu comecei a chorar e falei pra eles: 'Pô gente, eu não tive pai do meu lado pra sair comigo, nos lugar e tal, foi poucas vezes que ele saiu, entendeu? Aí eu tinha ocês, ocês era os amigos, os primo, os pai, era tudo pra mim...'

Ao expressarem a ausência do pai, esses jovens parecem dialogar com um modelo familiar nuclear, revestido de um significado simbólico, que se torna um referencial e um modelo ideal de ordenação da vida doméstica. É com base nesse modelo que Nilson avalia a sua família:

A família constituída na realidade é o pai e a mãe dentro de casa. Eu num tive o pai dentro de casa, então lá em casa não tem aquela educação de família como deveria ser, porque na realidade não teve uma família constituída, né?...

O que podemos constatar, apesar das diferentes representações sobre a figura paterna, é que a centralidade da figura da mulher na família resulta numa perda para a família como uma totalidade. Como lembra SARTI (1999:105),

se conhecemos os danos da autoridade patriarcal que anula a mulher, não menos danosos são os efeitos da ausência masculina, não apenas porque significam uma sobrecarga para a mulher, mas porque essa ausência priva a família da convivência diferenciada entre homens e mulheres e do aprendizado que daí decorre em termos de lidar com diferenças na vida social.

• **O início da juventude: escola, trabalho e a rede de sociabilidade** – Na forma como elabora a sua trajetória de vida, Rogério não vê no mundo adulto um espaço de referências positivas. Além da família, também as primeiras experiências escolares são elaboradas em um enfoque negativo:

Antigamente a escola pra mim não era nada... sempre eu tava muito doido na sala, na escola era direto, rolava nos banheiro, de quebrada assim. Muitas vezes cê tava dentro da sala e o chegado dava idéia: 'Na hora do recreio tem um tanto aí', e aí cê ia... E como é que estuda? Eu não tinha paciência de prestar atenção no que a professora tava falando, até hoje eu sinto dificuldade de prestar atenção... acabou que eu não estudava... Aí fui fazer supletivo, mas foi um ano só, saí da escola de novo... eu falei: 'Ah! Não, não dá pra mim estudar não, eu sou muito burro...' Eu ia lá na escola aprender a ler e a escrever pra quê? O que que eu ia fazer com aquilo? Pro mundo lá embaixo é muito bom aprender a ler e a escrever, a pessoa pode ter muitas coisas, tipo antes eu pensava. Mas pra gente assim, aprender a ler e a escrever pra ficar pra gente mesmo, é meio estranho, eu pensava... só depois que fui entendendo esse negócio...

É evidente a distância que separa o mundo de Rogério e o mundo da escola. Os professores não conseguiam perceber as suas demandas e necessidades, muito menos a realidade de desumanização na qual se encontrava. Não percebiam que, crianças como ele, não se encontravam privadas apenas do ter, do ler ou do contar, mas, sobretudo, se encontravam roubadas de sua humanidade. Como lembra ARROYO (2000:242),

os estreitos vínculos entre educação, desumanização, proibição de ser, recuperação da humanidade roubada, não têm conexão com a pedagogia escolar, tão polarizada na teoria do conhecimento. Tão centrada em uma visão idílica da infância e da adolescência, tão atraída pelos apelos do mercado e pela ilusão de preparar para o futuro redentor. A infância e adolescência real não cabem nesse foco tão estreito...

A exemplo da experiência escolar de João, discutida anteriormente, a escola para Rogério *não era nada...* Ou seja, pouco contribuía para que pudesse se contrapor às situações e às condições precárias nas quais realizava a sua existência. Ao contrário, reforçou-as, ao incutir nele o sentimento de incapacidade, culpando-se pelo fracasso escolar. Quando ele pergunta a si mesmo o que ia fazer com o conhecimento escolar, coloca em questão o mito da escola como salvação, uma ideologia que usa escola como o caminho certo para o futuro, numa relação direta entre a escolarização e o progresso. Ele percebe

que esse caminho pode funcionar para o *mundo lá embaixo*, crianças de classe média que podem ter alternativas de futuro. Mas não para eles na favela, condenados a *não ser*.

Um outro espaço que esteve presente no seu processo de formação foi o mundo do trabalho, que também pouco contribuiu para que pudesse construir referências estruturantes. Assim como grande parte dos jovens pesquisados, Rogério conviveu sempre com a precariedade de ocupações e a falta de alternativas de emprego, sem condições de exercer a mínima escolha:

Eu trabalho desde os dez anos, e já fiz um bocado de coisas. Já capinei rua, ajudei o pessoal em obra, peguei caixote em feira, lavei carro, tudo o que aparecia a gente pegava, pra arrumar um jeito, arrumar dinheiro, ajudar em casa, ajudar a gente mesmo...

Rogério não encontra redes de sustentação no mundo adulto, buscando-as fora, na rede de relações que foi construindo na favela:

Eu tive união com o meu pessoal fora, tipo assim... eu tenho muitos pais, eu tenho muitas pessoas que já conversou comigo, me deu idéia, me ajudou quando eu era mais novo... Então a minha família tá sintonizada no morro todo. Agora se for família de sangue mesmo, eu tenho pouco envolvimento na minha família...

É interessante perceber que para ele o sangue não é critério único para definir o parentesco, e sim o caráter das relações. A rede de sociabilidade pode constituir um substituto da família, dependendo da qualidade das relações que estabelece, principalmente na adolescência, quando então o grupo de pares passa a assumir um significado cada vez mais forte na vida do jovem. Nesse momento, o jovem vive um momento tumultuado, principalmente o rapaz, defrontando-se com questões sobre a sua identidade como jovem e como homem, com demandas de consumo próprias para vivenciar minimamente a condição juvenil, com necessidades de afirmação de si mesmos e da própria virilidade diante da família e do seu meio mais próximo. Nesse momento de vida delicado, Rogério se via só, sem contar com redes sociais de sustentação, enveredando-se no consumo de drogas.

Ele percebe que essa opção foi fruto de múltiplos fatores, um deles a falta

de uma rede densa em casa:

Eu vinha sofrendo, tipo assim, começando aquela onda, né, andar com o pessoal, problema em casa, saía com a cabeça quente. Aí um chegava pra nós aqui e falava: 'É chique demais, cê faz isso aqui (se drogar) que cê fica legal, esquece...', e aí cê vai embarcando, aí cê fala: 'Legal mesmo, nem precisei de comer, nem precisei de andar, fiquei legal o dia todo, esqueci desse mundo. Ah! Vou fazer isso direto'... aí deu pra ser esse negócio...

Além de não ter uma segurança afetiva, convivia em sua casa com o exemplo dos pais cuja vida inteira dedicada ao trabalho pouco lhes tinha rendido, negando na prática uma ética do trabalho. Encontrava-se mais exposto à sedução do mundo do crime. Nesse contexto de fragilidades, pesa muito os tipos de grupos que estão à disposição no seu meio social. Diferentemente do bairro onde João ou Flavinho moravam, no Aglomerado da Serra o narcotráfico estava disseminado, com a existência de inúmeras quadrilhas e um número muito grande de jovens envolvidos com a droga, com os quais ele passa a se ligar:

Você tem os seus chegados da rua, cê conversa com eles, aí cê vai achando que ocê conversando com eles cê tá fazendo coisa boa, eles tão é te levando ocê prum mundo ruim, das drogas, um mundo que eles já conhecem também desde pequeno, pela mesma causa, pelo mesmo lance...

Essa sedução se completa quando não vê muitas alternativas de trabalho pelas quais pudesse garantir as suas demandas de consumo. Isso fez com que o tráfico de drogas ou o *movimento*, como também é chamado, surgisse como um trabalho possível ainda na adolescência (*Aqui em cima tem muito trabalho, mas outro tipo de trabalho, né, que é o 'movimento' ou então o roubo, esses negócio assim. É um trabalho, mas é um trabalho arriscado*). É interessante perceber que o tráfico aparece para ele como um trabalho qualquer, sem nenhum julgamento moral, apenas mais arriscado diante da possibilidade de enfrentar a polícia ou as guerras entre as quadrilhas. Para muitos jovens, essa dimensão do risco, porém, expressa um atrativo a mais, vindo ao encontro de uma disponibilidade própria dessa idade da vida.

Cristian, seu parceiro de grupo e que mora na mesma favela, também

relaciona ao desemprego a sua entrada no tráfico:

Na época eu não tinha um serviço definido, eu pegava um bico aqui, mais outra coisa ali só pra levantar um dinheiro mesmo, pra mim tocar a minha vida, entendeu?... Mas o que acontece, ocê tando desempregado, ocê tem mais acesso à rua, e ocê tando na rua aparece o tráfico, sempre aparece um chegado fazendo convite procê entrar no 'movimento': 'Não, vamo traficar pra arrebentar, que ocê vai ter dinheiro, ocê vai ser alguém'... eu tava passando dificuldades pra caramba e a alternativa era essa...

Desemprego significa ociosidade nas ruas. A rua aqui aparece mais uma vez na sua ambigüidade, tanto como espaço de trabalho como também lugar da ociosidade, que traz consigo o risco do envolvimento com as drogas. A ilusão do dinheiro fácil é acompanhada pelo desejo de conquistar um certo patamar de consumo, que, por sua vez, passaria a significar uma posição de mais respeito no meio social mais próximo, de *ser alguém*, além de ser admirado pelas meninas. Ao mesmo tempo responde a um certo imaginário de masculinidade, no enfrentamento dos perigos, na agressividade e no poder que uma arma representa.

O tráfico arregimenta os jovens no próprio *pedaço*, sendo os amigos e os conhecidos, com os quais se encontravam pelos becos, que agiam como *aviões*, os mesmos que seduzem para o mundo do crime, acenando com a possibilidade de *ser alguém*, o que não conseguiram por meio da inserção social pelo trabalho. Foi a alternativa seguida por Cristian por dois anos, até ser preso. Se, no mundo adulto, as fronteiras entre ser bandido x ser trabalhador são definidas com critérios morais claros, como nos mostra ZALUAR (1985,1995), o mesmo parece não acontecer com esses jovens. Para eles, a oposição trabalhador x bandido aparece com fronteiras fluidas, sendo o *bandido* um daqueles com quem se cresceu junto. Eles se situam em um contexto de liminaridade, no qual ocorre um trânsito entre um mundo e outro, dependendo das circunstâncias, não elaborando critérios rígidos de demarcações. Mas, ao efetivarem a passagem para marginalidade, entram em uma outra rede de relações e passam a viver outro cotidiano, que define com quem anda, por onde transita e o que faz. Passam a conviver com a tensão cotidiana da perseguição policial e dos conflitos com as outras quadrilhas.

Pedro, do grupo *Máscara Negra*, dá um depoimento semelhante, relacionando a sua experiência com o consumo de drogas e o contexto marcado por relações sociais precárias e marginais, nas quais predomina a *lei do cão*. Nesta lógica, as opções são restritas: ou o jovem aprende por si ou morre rápido:

Eu morava na periferia, né, convivia com isso todo dia. Então, tipo assim, eu não tive pai, num tive ninguém pra me dar um conselho... Eu vivi uma fase difícil, uma fase que era rebelde, a gente procurava a liberdade e a gente só quer fazer as coisas que num pode fazer. Foi aí que rolou a maconha. Era aquele negócio, um chegado vinha e ficava dizendo que era bom, aí sempre influenciava... quando cê assusta cê já tá aplicando os outros... Eu afundei na merda. Cê vê, quando cê é novo e pobre, só tem duas opções na vida: ou cê aprende a ser homem na rua, na vida ou cê morre rápido, cara. A lei é do cão mesmo. Eu digo isso porque perdi muitos primos desta forma ... É muito fácil cê virar bandido. Cê vai procurar um emprego e cê é discriminado pelo lugar que cê mora ou pela sua cor, entendeu? É mais fácil cê meter um revólver na cintura e sair metendo fita por aí... o sistema te empurra para aquilo, para nunca trabalhar...

Podemos ver, pela trajetória desses jovens, que o envolvimento com as drogas e o tráfico é fruto de uma complexidade de fatores. A história de Rogério mostra que a família tem um peso significativo. Diferentemente de João, cuja mãe desempenhou um papel de referência para que abandonasse as drogas, em nenhum momento Rogério se refere a qualquer limite imposto pela sua família ao seu envolvimento com as drogas nem a alguma espécie de controle sobre a turma de amigos com a qual convivia. Ao mesmo tempo, não podemos punir a família, o elo mais frágil dessa cadeia; nem reduzir a explicação à pobreza em que viviam, como se todos os pobres fossem suscetíveis de se tornarem traficantes. O que fica claro é que o próprio contexto de desigualdade social, aliado à falta de redes de sustentação, principalmente do Poder Público, empurra esses jovens para a marginalidade, não lhes proporcionando espaços e tempos em que possam construir referências positivas.

3.4.3 O momento de transição: o rap e as tentativas de inclusão social

Em 1998, quando das primeiras entrevistas com o grupo *Processo Hip Hop*, Rogério estava com 17 anos e vivia um momento em que estava colocando em questão seu envolvimento com as drogas e o tráfico, e demonstrava um esforço em mudar os rumos da sua vida, retornando à escola e buscando garantir a sua sobrevivência por meio do trabalho.

Nessa época, ele traçou um retrato do seu dia-a-dia. A única rotina que tinha era a escola, a qual freqüentava às noites. Como não tinha trabalho fixo, nas manhãs ele saía procurando algum serviço, sendo mais comum encontrar o de servente na construção civil. Quando não encontrava trabalho, ficava em casa vendo TV ou saía pelos becos, onde se encontrava com os "chegados", com os quais armava algum programa, como jogar bola ou ficar *vendo as meninas*. Ele mesmo admitia que seu cotidiano era monótono, restrito, criticando a falta de opções existentes na favela, preferindo assim os dias em que conseguia um serviço. Nesse contexto, ir à escola era um momento esperado, quando podia ocupar seu tempo e se encontrar com os colegas, principalmente os integrantes do *Processo Hip Hop*. Apesar de se encontrarem todas as noites, os ensaios do grupo ocorriam somente aos sábados, quando passavam a tarde juntos e, muitas vezes, freqüentavam algum evento ou festas. Além desses momentos, o lazer dos finais de semana dependia muito do dinheiro de que podia dispor, mas quase sempre acontecia na própria região, quando freqüentava bares, festas ou tinha um encontro com alguma menina.

Podemos ver que o desejo de buscar uma outra forma de inserção social não encontrava respaldo no seu cotidiano. Rogério mais uma vez estava só no seu intento, sem contar com o apoio da família, em cujo âmbito persistiam as tensões já descritas, sem perspectivas de trabalho, sem contar com nenhum outro espaço educativo cultural na região, além da escola, no qual pudesse envolver-se e estabelecer relações e trocas afetivas num nível qualitativamente diferente das que lhe eram oferecidas. Nesse momento, o rap surge como um novo espaço de referências. Ele havia conhecido o rap ainda adolescente, mas só no ano anterior passou a se envolver mais com o estilo, formando o seu primeiro grupo, que teve vida curta. No início de 1998, na escola, formou o grupo *Processo Hip Hop*.

Segundo Rogério, foi o envolvimento gradativo com o rap que o levou a questionar os rumos da sua vida, começando a pensar em parar com o

envolvimento com as drogas. Ele relatava que aos 16 anos começou a se questionar: *Pô, será que vou querer essa vida pra mim sempre? O que vai ser de mim?* Mas a decisão de parar com as drogas não foi fácil nem imediata:

Às vezes eu falava: 'Hoje eu não vou fazer isso não...', pá, ficava lá dentro de casa, sem palavras. De repente assim, parece que o gosto começa vim aqui de baixo, batia aquele gosto assim na boca, o gosto do trem certinho. Aí disparava, cê falava 'Nossa Senhora', aí já esquecia do que falei um minuto atrás... aí outras vezes quando eu falava: 'Não, não vou mexer mais não', aí eu tava andando na rua e um chega perto docê: 'Tenho negócio aqui, cê quer?'... sabe, muitas vezes a pessoa chama ocê porque ela quer te ver na pior... aí é muito difícil a pessoa parar, sabe... agora eu parei, parei definitivamente quando entrei no grupo, aí comecei a ficar certo...

Abandonar o vício e as facilidades aparentes do tráfico é uma tarefa difícil, principalmente quando não se pode contar com outras redes de sustentação. Outra dificuldade era a própria turma de amigos. Todos os jovens que se envolveram com tóxicos narram as pressões que a turma de amigos exerce sobre aquele que pretende parar, como lembra Cristian, que, depois de dois anos, abandonou o tráfico:

Eu fui parando assim devagarzinho, mas pro cê parar mesmo cê tem de deixar a roda, se ocê continuar, ocê sem querer entra de novo no trem (na droga)... os cara não acreditava que eu ia parar, eles falava: 'O cara é traficante e usuário, é 'artigo doze' (o artigo da lei penal sobre o tráfico), como é que vai parar?' Eu acho que é porque a pessoa pensa assim: 'Poxa, eu não tenho essa força de vontade, o cara tá parando...', aí a pessoa não aceita o camarada que usa e pára porque ele não consegue parar...

Esses jovens deixam claro que, para abandonar as drogas, é necessário mudar o círculo de relações em que se encontram, mas também uma motivação interna que assegure responder às pressões que passam a sofrer. No caso de Rogério, a motivação surgiu a partir do seu envolvimento com o estilo rap.

É interessante perceber que, nessa época, a mãe se colocava contra esse seu envolvimento, vendo no rap uma expressão cultural ligada à malandragem, sem perceber que era exatamente a adesão ao estilo que o afastava desse

mundo, evidenciando o pouco envolvimento da família com os dilemas vividos por Rogério:

No início minha mãe ficou com medo e falava: 'Agora esse menino encarna no rap, agora vai começar a malandragem e aí vai daná o negócio.' Na verdade esse pessoal da roça não entendia bem, depois que eu fui explicando pra ela, cantava uns rap pra ela, mostrava o outro lado da moral aí ela veio entendendo...

Mais do que as drogas, cujo envolvimento a mãe desconhecia, o estilo atua como um signo visível de uma tomada de posição pelo jovem, explicitando a demarcação de uma identidade juvenil, diante da qual a mãe reage. A adesão ao estilo é uma das formas que esses jovens encontram para se afirmarem no momento de vida em que se encontram, com suas demandas e necessidades específicas, gerando conflitos familiares. Da mesma forma como com os outros rappers, a aceitação do rap é gradativa, sendo fruto de um processo de negociação que veio acontecendo aos poucos. Nesse momento de transição, Rogério decide retornar à escola.

• **O retorno à escola** – A aproximação com o hip hop e o desejo de se afastar do mundo do crime coincidiram com a decisão de Rogério retornar à escola, cursando o 3º ciclo, equivalente à 4ª série do ensino fundamental. Apesar das experiências negativas vivenciadas quando mais novo, a escola parece ainda ser um símbolo de inclusão social, na qual via a possibilidade de reconstruir sua vida em outras bases.

Essa nova experiência escolar, apesar de curta, constituiu uma das poucas vivências positivas que Rogério manteve com o mundo adulto. O seu depoimento, bem como os de Cristian e Rubens, seus parceiros no grupo *Processo Hip Hop*, se assemelhava na valorização comum da escola como um espaço que os fazia se sentirem reconhecidos e tratados como sujeitos. Bem diferente das experiências escolares de João e de Flavinho, descritas anteriormente. Evidencia a diversidade das experiências vividas pelos jovens pesquisados, principalmente no que diz respeito à relação que estabelecem entre a escola e a adesão ao estilo musical.

Como vimos, o *Processo Hip Hop* surgiu na escola, a partir de uma tarefa

escolar sobre a dengue. Cristian, Rogério e Rubens já tinham ligações anteriores com o rap, mas foi a escola que propiciou o encontro dos três e incentivou o grupo a continuar se apresentando nas atividades culturais que desenvolviam periodicamente. Para eles, esse incentivo foi fundamental para a existência do grupo:

O pessoal da escola dá um apoio pra nós, conversa com a gente, empresta a aparelhagem e tal... praticamente incentivou a gente a continuar com o grupo, incentivou a cantar, assim, abrindo espaço, abrindo eventos e sempre conversando, convidando a gente pra ir em outros evento... as professoras ajudaram nós, elas viu que nós tinha uma vontade, tinha esse dom de ser alguém na vida, de cantar, entendeu, de demonstrar o que a gente sente por dentro, então elas dão a maior força pra gente...

Diversamente das experiências de João e Flavinho, eles sentiam na escola um espaço de ampliarem as suas potencialidades a partir do "dom" de cada um. É interessante perceber que eles não se referiam a um determinado professor, mas ao seu conjunto, o que nos mostra que, nessa escola, parecia existir de alguma forma um projeto político-pedagógico¹⁰¹ e não posturas individuais de determinados professores, o que é muito comum ocorrer. Em toda escola quase sempre existe um grupo de professores que busca desenvolver uma ação educativa que vá ao encontro dos interesses dos alunos. São aqueles professores que nos marcam, de quem nos lembramos por muito tempo. Mas, para eles, era a escola, no seu conjunto, que se colocava de forma diferente. Em seus depoimentos, eles vão pontuando os eixos constitutivos desse projeto pedagógico, na forma como eles o vivenciaram.

Ao falar da sua nova experiência escolar, Rogério fazia uma comparação interessante entre dois projetos político-pedagógicos diferentes que vivenciou na sua experiência escolar:

As professoras da escola aqui são, tipo assim, super esforçadas pra ensinar né. Não é falando mal, eu já passei por outras escolas que, tipo assim, as professoras tão ocupadas em te dar aula e pronto... Só fazer o trabalho mesmo, escrever, independente de você aprender ou não, entendeu. Agora aqui as professoras são

¹⁰¹ A escola onde estudavam era da rede municipal de ensino de Belo Horizonte, que desde 1995 se pautava por um projeto político-pedagógico chamado de "Escola Plural". Para maiores detalhes sobre esse projeto, ver *Cadernos da Escola Plural*, 1996.

mais, tipo assim, interessadas, interessa mais pelos alunos, procura conhecer mais os alunos e fala alguma coisa que necessita né... Agora, hoje em dia, cê vai na escola pra aprender, cê chega lá, cê vai conversar com a professora, ela já te responde cê mal, cê fica totalmente estranho. Cê fala: 'Como é que eu vou ficar bem, perto de uma pessoa que só me responde mal?' Aqui não, as pessoas são compreensivas, sabe conversar, todo mundo, até a diretora...

Um primeiro aspecto ressaltado por ele é o lugar que o aluno ocupava em um e em outro projeto. Diferentemente da escola anterior, nesta ele sentia que era visto e tratado como um sujeito que tem uma história, interesses e demandas específicas. Sendo assim, a relação com os professores era baseada no diálogo e no respeito, ele sendo bem tratado e compreendido. Se levarmos em conta a sua história, marcada por experiências deformadoras na família e no trabalho, podemos ter uma idéia da importância que adquire para ele ser tratado como sujeito. Ele também ressaltava que a professora se interessava pelos alunos, procurando conhecê-los nas suas especificidades, de tal forma a direcionar o processo de ensino e aprendizagem a partir das suas necessidades. Assim, ele se sentia no centro do processo educativo, diferente das outras escolas, nas quais o eixo era a transmissão dos conteúdos. Ali não interessava aos professores se os alunos aprendiam ou não, o importante era a aula e os trabalhos a serem feitos, sem levar em conta as dificuldades que apresentavam.

Também Rubens ressaltava a importância das relações no processo de ensino e aprendizagem:

Na escola, bicho, eu me sinto à vontade... eu fico aspirado de ter uma professora lá que tá ali pra me ensinar, entendeu? O que ela sabe ela passa pra mim, e o que eu sei, a gente passa pra ela, entendeu. Não é no modo de nós dá aula pra ela não, mas é pelo modo da gente comunicar com ela, entendeu?...

Considerar os alunos como sujeitos implicava estabelecer uma relação dialógica no processo de construção do conhecimento. Nesse sentido, a escola deixa de ser um espaço do Outro, do professor, e passa a ser apropriado como um espaço no qual eles possuíam um papel ativo, podiam "se sentir à vontade".

Mas é interessante assinalar que, mesmo havendo uma relação próxima com os professores, eles percebiam que se situavam em dois mundos diferentes,

o que implicava visões diferentes de uma mesma realidade. Isso fica claro quando, perguntados se mostravam as letras de rap para os professores de português, eles disseram que nunca o fizeram porque estes *não vê a mesma coisa que a gente vê na favela...*

Outro aspecto que eles valorizavam eram os espaços e tempos em que os alunos podiam descobrir e desenvolver suas potencialidades, inclusive aquelas ligadas ao mundo da arte. Eles relatavam que a escola tinha um horário semanal reservado para os alunos se apresentarem:

A escola aqui parece que não abriu espaço não foi só pro rap não, entendeu, porque tem muita gente aí que sabe dançar, o outro canta mas é um estilo diferente do rap, tem uns meninos aí que tem grupo de funk, eles abrem espaço pra todo mundo se mostrar... é toda sexta-feira, entendeu, se a gente chegar, por exemplo, a gente tem que combinar com ela antes, então a gente combina com ela, fala: 'Oh, a gente tem um trabalho pra apresentar e tal' e ela deixa tipo um espaço reservado na sexta-feira pra gente...

Em espaços assim, os alunos podem se descobrir mais, experimentar outras linguagens, ampliar a sua condição de seres humanos. Cristian expressa bem a importância deles no processo da sua formação:

Eu acho que isso aí foi muito importante também, no sentido da professora solicitar do aluno, entendeu? É justamente aquele negócio, abrindo um espaço, entendeu, pro aluno se mostrar, mostrar o que ele gosta de fazer mas fora da escola e trazer aqui pra dentro, entendeu? Porque a partir do momento que a pessoa traz lá de fora e faz aqui dentro uma coisa que ela gosta, entendeu, desde que seja viável, é lógico. Acho que isso é bom, entendeu, a pessoa fica muito mais à vontade, entendeu? Pôxa, eu vou pra minha escola lá, eu estudo, eu não só aprendo, mas também eu posso mostrar o que eu sei. Eu aprendo e ao mesmo tempo ensino, entendeu? Eu acho que eu encaro dessa forma...

Na visão desses jovens, esta experiência escolar possibilitava que eles se sentissem sujeitos ativos no processo de ensino-aprendizagem; não só aprendiam, mas também podiam ensinar, numa valorização da sua cultura de origem, o que contribuía na elevação da auto-estima. Ao mesmo tempo,

sinalizavam que a escola abria as portas para que eles pudessem trazer para o seu interior a pluralidade dos processos formadores e deformadores que vivenciavam no seu cotidiano. Nesse sentido, a escola pode contribuir para se efetivar como espaço de formação humana mais amplo, articulando os processos formativos escolares com as experiências reais dos alunos.

Para Rogério, a escola significou a possibilidade de acesso e treino dos códigos de comunicação, facilitando, assim, o seu diálogo com o mundo, além de ficar mais informado:

Agora, com a escola, tem as pessoas que eu posso conversar, entendo melhor elas, também posso falar, porque tenho mais palavras pra expressar com elas, tenho mais coragem de conversar, falar do que tá acontecendo e o que num tá... esses negócios assim, ficar mais informado também, por dentro das coisas, né. A gente quando tá no mundo das drogas, a gente fica muito desinformado, e esquece o mundo lá fora...

Nessa linha, ele atribuía um significado mais amplo à sua experiência escolar, comparando-a com a aprendizagem da vida, vivenciada no período em que esteve fora da escola:

Na escola da vida antes o quê que a gente tinha que preocupar de aprender? É aprender a atirar, aprender a correr, aprender a pular muro, aprender muitas coisas, aprender a não vacilar na hora da galera, aquele lance. E já hoje em dia eu já penso diferente, em aprender a conversar, aprender a lidar com tipos de pessoas diferentes e aquele lance, conviver com as pessoas... Tem vários tipos de aprendizado, né. Tanto que eu queria aprender só no mundo, hoje em dia eu já tô aprendendo a usar esse outro aprendizado...

Para ele, a aprendizagem da vida estava muito relacionada com o mundo do crime, no qual já mantinha uma relação de aproximação e distância. Num momento de vida em que estava no limiar da marginalidade, a escola foi uma experiência que lhe deu outros parâmetros, possibilitando o acesso a um conhecimento e prática de relações sociais coletivas: aprender a lidar com a diversidade, a conversar, etc.

Também para Cristian a escola significou o acesso e o domínio de códigos para dominar o mundo, ao mesmo tempo que era também o meio de adquirir uma certificação, assumindo assim um duplo significado:

Eu acho que, sei lá, tudo que cê vai fazer hoje na vida, depende do cê ter, pelo menos, o primeiro grau completo, entendeu... E também a pessoa indo à escola ela adquire mais conhecimento, ela fica mais preparada pro mundo. Que quando cê vive lá fora, cê já tá vivendo na escola da vida mas cê não sabe, sei lá, cê não sabe decifrar as coisas. Às vezes a pessoa tá conversando com cê, cê não entende bem as palavras e a melhor coisa que tem é você conversar com a pessoa e ter certeza daquilo que cê tá falando. E essa certeza cê adquire na escola entendeu. Eu acho que é assim... a escola é muito importante pra mim...

Para ele, a escola tinha uma importância pela certificação que proporcionava, numa perspectiva de instrumentalização para o mercado de trabalho. Nesse sentido, reproduz o imaginário presente nas camadas populares que têm na escola a esperança de uma vida mais digna. Mas a experiência que eles vivenciaram permitiu que ampliassem essa compreensão, vendo a importância da escola como meio de dominar os códigos e a linguagem para melhor se situarem no mundo em que vivem.

Os depoimentos de Rogério e seus parceiros evidenciam a importância que a experiência escolar pode adquirir quando esta se pauta em um projeto político-pedagógico que tenha como eixo a dimensão da formação humana: aluno sendo considerado um sujeito sociocultural, jovens com histórias, demandas e necessidades específicas. Assim, a escola pode se tornar um espaço no qual o jovem tenha condições de descobrir e desenvolver potencialidades, de exercitar relações coletivas e a convivência com as diferenças, e de desenvolver uma sociabilidade própria ao momento de vida em que se situa.

Mesmo a escola assumindo um papel positivo na vida desses jovens, ela não conseguiu mantê-los ali por muito tempo. No ano seguinte, todos os três a abandonaram novamente: Cristian e Rubens em razão do trabalho, cujos horários não eram mais compatíveis, e Rogério se desligou quando voltou para o tráfico de drogas. Esse resultado mostra claramente os limites da instituição escolar diante da realidade de uma inclusão precária e marginal em que vivem esses jovens.

Coloca em questão o discurso "salvacionista" que centra na educação o remédio para todas as mazelas sociais. Um dos problemas desse discurso, que se tornou um senso comum, é que reduz a ação educativa à escola, como se a escolaridade por si só fosse uma solução para os intrincados dilemas vividos por esses jovens. No caso de Rogério, por exemplo, fica evidente que a escola, por si só, não conseguiu apresentar alternativas para sua vida, tanto é que voltou à marginalidade. Esse discurso não leva em conta a necessidade de políticas públicas mais amplas, que contemplam o jovem na sua totalidade. Significa criar uma rede de apoio nas áreas da cultura, da saúde, do emprego, dentre outras, tanto para os jovens quanto para suas famílias, de forma a possibilitar-lhes resgatar o valor da vida e da esperança, potencializando valores, comportamentos e projetos próprios ao contexto cultural no qual se inserem.

• **As alternativas no mundo do trabalho** – Nesse mesmo período, uma outra estratégia adotada por Rogério para tentar se afastar do mundo do tráfico, além da escola, foi o trabalho. Nessa tentativa fica claro o seu desejo de inserção social em outras bases e as barreiras sociais que encontra para viabilizá-la.

Para ele, até então, a experiência do trabalho havia se resumido aos mais variados “bicos”, nunca tendo um emprego fixo. Essa realidade continuou a acontecer, ele trabalhando de forma intermitente. A cada dia tinha de sair à procura de alguma ocupação que, segundo ele, aparecia quase sempre na forma de serviços braçais, na construção civil. Para Rogério, o trabalho assumia um caráter instrumental, uma forma de ocupar o tempo, um meio de ajudar em casa mas, principalmente, de garantir o seu lazer:

Ficar à toa é muito ruim, só, cê num pode fazer nada, pó, cê num pode ter a certeza de ter o dinheiro no dia certo, ficar só nessa paradeira é ruim demais... Pra quê que é um homem sem trabalhar? Não é nada, nesse mundo se a gente não tem um dinheirinho, mesmo que pouco, cê num pode fazer nada... hoje eu trabalho pra poder ajudar em casa, ter minhas próprias coisas, poder comprar tipo minhas roupas... quando cê tá ralando, pode chegar um sábado ou um domingo, cê pode parar e falar: ‘Hoje é dia d’eu dar um passeio, eu tenho, tipo assim, um dinheiro, hoje eu posso fazer um rolê, hoje eu posso fazer uma coisa diferente...’

Para ele, o trabalho não era um elemento modelador da vida social, não tendo um significado coletivo. Como analisamos no caso de João, o trabalho vivido nesses moldes não possibilita a constituição de maiores vínculos com a ocupação nem a criação de relações e trocas no local de trabalho. Dessa forma, o trabalho aparece principalmente como meio de garantir a sua condição juvenil por meio das roupas, da diversão e do lazer, além da contribuição em casa.

Ao mesmo tempo, não alimentava nenhum sonho profissional, não acreditando na possibilidade de interferir nos rumos da sua vida. Para Rogério, a realidade estava circunscrita ao presente, o qual deveria ser vivido da forma que viesse, sem estar posta a dimensão da escolha:

No momento eu tento de trabalhar, eu tô deixando a vida levar... Diz que a vida da gente não é programada no sentido de programar, tipo você tá trabalhando, num importa em que serviço que é não... Cada um tem que trabalhar mesmo, se for reclamar e falá: 'Eu num quero fazer aquilo', num existe isso de num querer fazer aquilo, se é pro cê fazer aquilo, já nasceu pra fazer aquilo ali, trabalhar normal e curtir a vida, que a vida a gente tem de curtir do jeito que ela vem, né... Pra mim trabalho é trabalho, o que vier é isso mesmo...

O seu horizonte temporal era muito curto, com o presente aparecendo como um tempo sobre o qual não se tinha qualquer controle, no qual se deixava viver. As possíveis mudanças que pudessem ocorrer na sua vida, como um novo trabalho, por exemplo, não eram frutos de escolhas nem de uma busca consciente, aceitando-as na forma como apareciam, afinal de contas, *a vida a gente tem de curtir do jeito que ela vem*. Nessa lógica, o futuro perdia o seu sentido, não constituindo o sustentáculo de uma identidade mais estruturada. Nessa relação com o tempo, Rogério coloca em questão a própria noção hegemônica da juventude, que enfatiza o futuro como a razão de ser do presente. Mais do que lamentarmos essa postura, vendo nela a carência de uma postura que "deveria" ser diferente, não seria o caso de constatarmos a existência de outros modos de ser jovem nas camadas populares, baseados em outras lógicas?

A existência do grupo de rap, na sua curta duração, não chegou a alterar a relação que estabelecia com o trabalho, uma vez que nem Rogério nem seus parceiros vislumbravam uma alternativa de sobrevivência com a música, ao

contrário da postura de João, analisada anteriormente. Eles dissociavam o trabalho e a experiência musical, o primeiro aparecendo no plano da obrigação, da qual não tinham como fugir; o segundo aparecendo no plano do prazer, uma atividade que gostavam de fazer, mas que não se colocava como alternativa de sobrevivência. Nessa posição, o envolvimento com o rap parece não ter influenciado as suas posturas e sonhos em relação ao trabalho. Diz Rubens:

Eu sou office-boy, e meu serviço geralmente é obrigado, véio, aí eu encaro como um trabalho. Se é uma coisa que você tem gosto, você faz com prazer, aí eu não encaro como trabalho, é o que acontece com o rap...

Rogério pode ser visto como um exemplo de jovens que, vivendo no limiar entre a inclusão social e a marginalidade, cedem aos acenos do mundo do crime, desistindo de integrar-se por meio do trabalho, desacreditando nas poucas possibilidades que este oferecia de uma inserção social mais qualificada.

Mas é importante assinalar que esta escolha de Rogério não é a única possível. Uma mesma realidade comum a esses jovens pode produzir posturas e escolhas diferenciadas. Já vimos, com a história de João um tipo de postura existente entre os jovens na relação com o trabalho. O caso de Rogério seria uma outra escolha possível. Agora vamos tomar o caso de Cristian para ampliar o quadro das alternativas possíveis de relações e significados que esses jovens estabelecem com o trabalho, bem como das escolhas que fazem de rumos de vida. O caso de Cristian é significativo, uma vez que mora na mesma favela que Rogério e ambos já tinham tido experiências anteriores com o tráfico. Mas nessa época os dois fizeram escolhas muito diferentes. É o que veremos a seguir.

• **O caso de Cristian: o trabalho como alternativa ao mundo do crime –**

Na trajetória de Cristian, desde muito novo ele teve de contar com as próprias forças para garantir sua sobrevivência, depois da morte da avó e da doença da mãe. Aos 15 anos entrou para o "movimento", vivendo do tráfico de drogas por dois anos, conseguindo afastar-se dele depois de uma rápida passagem pela prisão. Depois disso, continuou trabalhando nos mais variados empregos, todos eles intermitentes. Para quem sempre viveu em uma situação precária de

emprego, a sua expectativa era a busca da "garantia" de um emprego fixo, que lhe permitisse contar com um salário no final do mês. Não alimentava nenhum sonho profissional, numa perspectiva muito ligada ao presente:

Eu num penso assim de ser um engenheiro ou um arquiteto, essas coisas assim... eu num vejo uma coisa que eu vou ser, tipo assim: 'Nó, eu vou ser isso...' Eu penso em ter um serviço com um salário certo, só pra mim manter tá bom... Eu num sonho grande assim não, entendeu? Então, na medida que vão aparecendo as oportunidades, eu vou me agarrando nelas...

O trabalho aparece como uma obrigação diante da qual não tem como fugir para conseguir sobreviver (*Independente de você querer ou não, você tem que trabalhar pra poder se manter, então o trabalho é uma obrigação sim... porque se você não trabalhar parece que você perde até um pouco da sua dignidade...*). O trabalho surge como um valor por aquilo que ele possibilita, pelos seus resultados, e não tanto pela atividade em si, ou pela identidade com uma profissão ou mesmo pela auto-realização que pode proporcionar. Quando, em 2000, consegue um trabalho como entregador em uma flora, com carteira assinada, ele se sente seguro:

Putaria, o tempo que eu fiquei parado foi ruim demais... agora não, trabalho fichado, e é a melhor coisa que tem é você ter um dinheiro pra você contar com ele no final do mês, mesmo que ainda seja pouco... hoje eu tô com carteira assinada, graças a Deus, e isso muda porque você fica mais seguro...

O que conta para ele é ter a certeza de um salário, independentemente da sua ocupação. O "trabalho fichado", com a carteira de trabalho assinada, lhe traz segurança: é um vínculo formal, baseado não mais em relações pessoais como nos "bicos" anteriores, mas sob um contrato que define direitos e obrigações, além do acesso aos benefícios sociais. Além disso, no seu cotidiano, a carteira assume um valor simbólico, significando uma "certidão de nascimento cívica" (ZALUAR, 1985:157), um passaporte válido e necessário no mundo do trabalho, que permite uma relativa liberdade de ir e vir, principalmente para ele, que morava em uma favela onde se deparava constantemente com *blitz* da polícia.

Diferentemente de jovens como João, Cristian conforma-se às exigências

do trabalho, mesmo que ele não lhe traga uma auto-realização sob o aspecto de atividade em si. Toma como dado natural a dicotomia entre a obrigação/escolha, dever/prazer, expressando a internalização da lógica do capital. O trabalho é uma obrigação, um sacrifício necessário, restringindo o espaço das escolhas e do prazer. Este e a auto-realização pessoal são projetadas para a esfera do privado, reduzidos aos finais de semana. Aí se encaixa o rap. O estilo é vivido como uma "curtição", um "sonho" que lhe traz retornos pessoais, como uma atividade expressiva. Mas Cristian não nutre maiores expectativas de sobrevivência com o trabalho artístico, limitando esse prazer aos finais de semana.

Ao recuperar a sua trajetória de trabalho, Cristian se sente realizado por ter conseguido sobreviver até então e de ter-se afastado do tráfico de drogas:

Eu nunca tive ninguém para me ajudar. Isso é uma coisa que eu mesmo tive de correr atrás, sozinho pra conseguir tudo, pra conseguir minhas coisas, pra colocar comida dentro de casa. Eu me sentia muito realizado, entendeu, tipo: 'Pôxa, eu tô dando conta de sustentar a mim mesmo, eu tô levando uma vida assim independente, entendeu...' Eu passei a acreditar mais em mim com aquilo ali, porque eu vi que eu tinha capacidade... E graças a Deus eu soube assimilar as coisas e escolher mais ou menos o que estava na minha meta e graças a Deus que foi o caminho certo...

O trabalho lhe deu um sentimento de realização e auto-estima, tendo um peso considerável na afirmação da sua identidade. Como vimos, não é tanto a atividade em si, mas os resultados que o trabalho proporciona, que faz dele uma fonte de valores morais, que sustenta uma escolha alternativa ao mundo do crime.

Depois que ele se casou, o trabalho passa a assumir um outro valor, estando ligado à capacidade de manter sua nova família, além de garantir o sonho do rap:

Agora que eu estou trabalhando eu tenho que associar né, eu tenho que cumprir com a minha obrigação dentro de casa e tudo, e aí associar com o meu sonho com o rap. Então eu acho que eu trabalhando e tendo um dinheiro dá pra mim administrar, dá pra mim comprar uns aparelhos, comprar um microfone, já dá pra mim comprar CD, que antes, assim, não dava... Então devagar o

serviço tá me dando assim condição pra mim continuar sonhando...

Assim, ele reproduz um valor já constatado em pesquisas sobre o trabalho no meio popular, que é associado ao que ZALUAR (1985:89) atribui como "a ética do provedor". Nesta ótica, o trabalho ganha um valor positivo à medida que sustenta o orgulho do homem de conseguir manter-se e à sua família, conquistando o respeito dos outros. No caso de Cristian, é acrescido de uma dimensão individualizada, representada pela possibilidade de realizar o seu sonho como rap. Assim, o trabalho garante não só a família, mas a realização de seu sonho, ganhando aí o seu sentido.

Nessa direção, Cristian pode ser visto como um exemplo de jovens que atribuem ao trabalho um significado importante na sua construção como sujeitos. Algumas pesquisadores, como SOUTO (1997) e GOUVEIA (2000), confirmam que, para uma parcela de jovens das camadas populares, o trabalho, apesar da precariedade em que é vivido, se torna uma fonte de valores, não por ele em si, mas pelo que possibilita sob o aspecto de autonomia e liberdade, sendo uma referência na estruturação de identidades positivas. Significa dizer que entre os jovens pesquisados existem aqueles para os quais o trabalho assume uma dimensão socializadora significativa, atuando como uma forma possível de inserção social, mesmo que em moldes subalternos.

• **Rogério e os significados do rap no momento de transição** – No momento de transição em que Rogério vivia em 1998, usava um discurso sobre o rap que expressava a sua importância como referência de valores e comportamentos. Parece que buscava no estilo um reforço para a sua tentativa de abandonar as drogas e o tráfico, quase que num esforço para se convencer. Nas entrevistas dessa época, falava do rap com um entusiasmo de quem estava se iniciando como rapper, talvez expressando mais o desejo do que gostaria de ser e não tanto do que era realmente. Mas o importante nesse momento é assinalar a forma como elaborava a curta experiência com o estilo e a ênfase que dava à crítica ao tráfico, o que dá uma mostra do seu desejo de uma nova vida.

Como já afirmamos, Rogério atribuía esse desejo de se afastar das drogas ao seu envolvimento com o rap. Segundo ele, foi por meio do estilo que tomou

consciência da ilusão que aquela significava:

Com o rap eu fiquei mais consciente... o rap tem um meio de... tipo assim, tocar na mente das pessoas, explicar, expressar, falar do que está acontecendo, né, deixa as pessoas mais acordadas, mais alerta pra o que tá fazendo... então essas pessoas que mexe com aquilo (drogas), sabe que o negócio é uma porcaria, a pessoa tá iludida mesmo, que nem eu tava, sempre precisa de um toque pra acordar...

Ao mesmo tempo, reconhece que o rap possibilitou-lhe o acesso a uma nova rede de relações, com "chegados" que poderiam ajudá-lo a não mais voltar para o "movimento":

Hoje em dia eu não tenho vontade de voltar pro movimento mais não, eu tô cantando rap com os meninos, tô brincando, muito legal, cê encontra com mais chegados, pessoas que não quer te levar pro caminho ruim...

Por intermédio das músicas e dos contatos com os rappers, passou a ter uma compreensão mais crítica das implicações sociais do tráfico de drogas:

Eu fico feliz assim, por tá expressando, passando o que eu sinto ou passando informações ou também recebendo informações e sair aí informando mais no palco. Tipo assim, tem muitas pessoas que entra na ilusão da droga, acha que a droga é poder usar, fumar, ficar doido, se divertir, uma loucura... Mas sem saber que por trás daquilo ali, muitos lances estão rolando, tipo, muito neguinho ganhando dinheiro nas custas dele e ele só vai se destruindo e se rendendo ao sistema, né. Virando as costas pra sociedade, tipo, o sistema oprime ele jogando nas drogas e enquanto ele preocupa com as drogas, o sistema toma o seu, rouba seu dinheiro e ele é apenas mais um que foi jogado fora, menos um problema pro sistema, né. Sempre que eu subo no palco eu subo de intenção, tipo assim, que as pessoas entendam as mensagens que eu tô mandando pra elas...

Na sua visão, o tráfico é parte de uma estratégia do "sistema" para dominá-los, numa compreensão maquiavélica da lógica social. Sabia que ele, como os outros jovens na favela, eram os elos mais fracos da cadeia do tráfico, exatamente os mais baixos postos do crime organizado que eram alvos da

repressão da polícia. Coerente com os princípios do rap, assumia a missão de denunciar aos outros jovens a ilusão que era o mundo das drogas, a partir das suas próprias experiências. Descobria, assim, no rap o seu dom e a sua missão, o que lhe dava um novo sentido na vida:

Acho que nesse mundo cada um tem uma função, então muitas vezes cada pessoa tem um dom e tipo assim, acho que Deus me pôs no mundo foi pra cantar mesmo, pra expressar, pra lutar, pra sofrer, e ser feliz também né, porque ninguém veio aqui só pra sofrer não...

Naquele momento, Rogério se dizia feliz com o seu envolvimento com o estilo, descobrindo nele o seu valor:

Hoje eu sou uma pessoa feliz, o ('Rogério') é uma pessoa feliz, é cantor até de rap. Me sinto legal, só, de poder saber que posso cantar, uns lance assim. Quando cê fica perguntando o que que cê acha, cê acha que num tem o mínimo valor, cê acha que num é nada... pra esse mundo aqui, eu sou apenas mais um que veio aqui pra morrer, e esquece que a gente veio aqui pra viver... é muito difícil a pessoa descobrir o valor dela, mas quando descobre também é muito bom...

Na forma como ele recupera a sua trajetória de vida, percebe que as experiências que vivenciou nas diversas instâncias sociais geraram uma autodesvalorização, chegando a negar o valor da vida. Quando um jovem acredita que não tem valor e que é apenas *mais um que veio aqui para morrer*, passa a não ter parâmetro ético que regule as suas ações. É a expressão da barbárie. Nos depoimentos de Rogério, ele sempre se refere ao binômio valorização/desvalorização, expressando que naquele momento se debatia com a sua auto-imagem, num esforço de construir uma compreensão positiva de si mesmo. E no contexto em que vivia, apenas a escola e o estilo se colocavam como espaços nos quais podia recuperar sua auto-estima, descobrindo-se como um sujeito com dons e valores. Segundo ele, foi por intermédio das atividades expressivas que ele começou a resgatar o valor da vida, o primeiro passo para reconstruir um novo sentido para si mesmo.

Nesse contexto, ele recupera a esperança que se manifesta nos poucos

projetos de futuro que elabora. Estes se apresentam de forma fluida e vaga, mas refletem a existência de sonhos, uma condição básica de humanização. É interessante que, na formulação que faz para o seu futuro, o eixo é a família. Quando fala do rap, ele manifesta o desejo de ter uma fita "demo" gravada, que daria de presente para sua mãe:

É eu podê chegar perto dela: 'Ô mãe, eu já dei pra senhora muita dor de cabeça, eu tenho certeza... eu não tenho dinheiro pra te dar não mas tenho essa fita aqui pra mostrar um pedaço de algo que você construiu.' É mostrar pra minha mãe que ela não construiu uma pessoa inútil, que veio no mundo só pra destruir a vida dela, né. Que muitas coisas eu já fiz, eu me arrependo e vou tentar dar pra ela algo diferente...mostrando pra ela uma fita nossa gravada...

Nesse depoimento, ele recupera o que já discutimos sobre a importância que esses jovens atribuem à mãe. Ela é uma referência moral, sendo diante dela que se sentem culpados pelos erros que cometeram. É significativo que a música apareça como o resgate de seu valor, um produto concreto da sua capacidade de criar e não só destruir, reforçando o sentido atribuído ao rap como meio de resgatar a sua dignidade.

Outro projeto seu era ter sua própria família e um filho que tivesse uma vida diferente da sua. Segundo ZALUAR (1995:241), essa preocupação é comum a muitos jovens que expressam a vontade de largar o tráfico; nenhum quer essa vida para seus filhos, demonstrando preocupação em fazer com que a sua prole tenha uma outra oportunidade que eles não tiveram. Ao contar com detalhes como gostaria de tratar o filho, ele expressa uma avaliação da sua experiência familiar:

Ah, eu quero ter uma vida mais tranquila, poder ter uma família, poder dar prum filho meu tudo que eu não tive, né! Por exemplo, inverter os fatos, em vez de eu ter mais um filho tipo pra sofrer, ele ter tudo que eu não tive, ele ter carinho, muita conversa... Acho que o principal não é coisas materiais, isso aí, muita conversa, união, muita idéia do que é a vida né... Muitas vezes eu fico imaginando que ele pode ficar apelando comigo, né, tipo; 'Que conversa chata é essa!' Muitas vezes a gente é assim com os pais da gente, né, falando: 'Ah, pára com esse negócio, com essa conversa chata'... Vai indo muitas vezes os pais da gente também

num sabe como chegar naquele ponto, tem vários pontos docê chegar na pessoa, chegar falando pra num fazer aquilo, fica meio estranho. Cê fala: 'Por que que eu num vô fazer aquilo?' Tem que vim começando desde o início das coisas, mostrando o quê que acontece, o final do túnel... assim, tipo, tentar conscientizar meu filho, dá pra ele muito estímulo... quero que meu filho saia, tipo quando ele for sair com a rapaziada aí, oh, trazer ele todo bem arrumado, sei lá, mal arrumado no meio de todo mundo, é muito cabuloso, é muito estranho cê tá na rua assim, cê vê os outros passando tranqüilo, todo mundo curtindo, só ocê lá pra trás, e aí fala: 'Pô, será que eu não sou nada na vida? Eu vou ter que viver nessa vida aqui?' Ah, eu num quero que meu filho nem sonha o quê que é que eu já passei nessa vida, quero que meu filho nem sonhe, nunca, nunca, o quê que é tá na rua correndo de polícia, tê que ficar dando satisfação, tomado porrada, dormindo em cantinho...

Rogério acentua o que não teve em casa carinho, estímulo, auto-estima e, principalmente, diálogo – pais que o aconselhassem. E explicita a sua compreensão do que seja "educar": saber aconselhar não é simplesmente dizer o que é certo ou errado, mas levar o filho a entender o sentido de cada ação. Para ele, as relações e os valores são mais importantes que a própria materialidade, não sendo, a pobreza o maior problema que enfrenta. E acentua ainda a dimensão desumanizante das suas experiências de rua, por meio das quais veio construindo uma compreensão de si e do mundo na ótica da exclusão. Ao projetar o seu futuro em torno da família, ele expressa um imaginário no qual a unidade doméstica aparece como referência de ordem e segurança que se contrapõe à desestruturação em que percebe suas experiências atuais. No seu projeto, a família constitui um lugar exclusivo para uma forma de existência legítima na sociedade, em que poderia criar seu filho em bases diferentes das suas.

Mas as estratégias que Rogério adotou para se afastar do tráfico não foram suficientes. Nem mesmo o envolvimento com o estilo. O rap estava inserido na lógica do presente, visto como um momento importante de prazer, no qual podia se expressar e, principalmente, construir uma imagem positiva de si mesmo. Mas as dificuldades concretas de viabilização do seu grupo, a falta de uma rede mais densa ligada ao estilo, aliada à inexistência de políticas públicas voltadas ao incentivo da produção cultural juvenil, impediram que ele pudesse ter no rap um espaço de estruturação de alguma perspectiva de vida.

No contexto em que vivia, Rogério não conseguiu estruturar redes sociais de apoio, mantendo poucos elos com o mundo adulto. Com uma ligação frágil com a família, estando fora da escola, com uma experiência no trabalho que não lhe proporcionava nenhum retorno sob a perspectiva de vida nem referências de valores morais, Rogério é a expressão de uma individualização crescente da vida social, que, segundo PERALVA (1997a), torna os indivíduos mais frágeis para resistir aos riscos que os ameaçam. Desprotegido afetiva e moralmente, o caminho que se lhe apresentou foi o tráfico, que passou a funcionar como uma rede social na qual passou a se apoiar. Ainda em 1998, ele sabia que não estava imune ao "movimento", antevendo essa possibilidade. Quando perguntado sobre as suas preocupações naquele momento, ele relatava:

Tem vez que preocupo comigo mesmo, no que eu tô fazendo, no que eu tô querendo fazer, no que pode passar pela minha cabeça... me preocupo assim de um dia num pensar antes de fazer as coisas e acabá embarcando no movimento de novo...

E foi o que aconteceu. Nessa decisão podemos constatar os limites da razão. Mesmo a consciência que tinha dos mecanismos sociais do tráfico e a ilusão que este representava não foram suficientes para que ele fizesse outra escolha.

3.4.4 O presente: a vivência no mundo do crime

O tema violência e juventude, apesar da sua importância, não cabe nos limites do objeto deste estudo. A riqueza dos depoimentos de Rogério, no entanto, sobre a forma como percebe a sua experiência com o tráfico levaram-nos a optar por fazer uma descrição da sua realidade, deixando que ele fale por si mesmo. Mais do que uma análise, o que pretendemos é dar voz a um jovem para que ele próprio expresse a sua visão a respeito da vida no mundo do crime.¹⁰²

Em 2000, Rogério se encontrava totalmente envolvido no tráfico, em um caminho que sabia não ter volta. Os depoimentos evidenciam que seu envolvimento foi gradativo, recomeçando inicialmente a vender pequenas

quantidades de drogas para *levantar um troco pra comprar uns negócio*. Mas nesse momento ainda não tinha se enredado com nenhuma das quadrilhas existentes na Serra, permanecendo por um tempo numa situação liminar, envolvendo-se e afastando-se. Segundo ele, um mal-entendido com um membro da quadrilha da Del Rey, que passou a persegui-lo, foi a gota d'água que o fez entrar de fato para a sua quadrilha.

Perguntado sobre as razões que o levaram a tomar esse caminho, ele aponta a questão da sobrevivência, dizendo-se indignado com a falta de perspectivas que a sociedade lhe oferecia:

Ah, acho que foi a indignação demais, né... cê vai vivendo e na sua cabeça cê vai pensando que cê tá num círculo, que cê só pode rodar, que dali ocê não sai. Tipo assim, cê só fica rodando naquele sentido: fazendo um bico, fazendo aquilo. Faço um bico e volto, faço um bico e vou comprar um tênis, faço um bico e vou comprar uma roupa. Aí fica só naquele sentido ali, nunca que eu vou poder fazer um bico pra mim poder construir a minha casa. Aí falei: 'Porra, eu vou construir a minha casa vai ser daqui a 20 anos, desse jeito aí não dá não. Daqui a 20 anos já aconteceu muita coisa...' Aí ocê vai tentando mas aí tem coisa que não tem jeito não. Tem hora, chega uma hora na vida do cara que o cara fala: 'Ah, tomei um rumo. Chega de ficar só nessa vidinha, não tá dando certo não, nada vai à frente, nada vai atrás, uai...'

A falta de perspectivas de sobrevivência interfere na sua decisão à medida que se via preso em um "círculo" fechado, sem vislumbrar outra saída para, no mínimo, concretizar o seu sonho da casa própria. Em determinado momento, Rogério desistiu de integrar-se socialmente, desacreditando das poucas alternativas "legais" que lhe eram oferecidas. Ao optar pelo mundo do crime, ele radicaliza a sua própria condição de estar à margem, uma resposta possível às condições que a sociedade lhe ofereceu.

Em sua opinião, boa parte dos jovens, como ele, que entram no mundo do crime, o fazem na ilusão de conseguir ter acesso aos bens de consumo, revelando a motivação da maioria deles:

¹⁰² Essa opção nos leva a um tratamento gráfico diferente, com os depoimentos de Rogério impressos em um corpo de letra maior do que no restante do trabalho.

A minha revolta maior é com o mundo, tá ligado? Assim, tem uns caras que eu mato eles mas eu sei que tô matando aquele cara mas a culpa totalmente não é dele, ele entrou de embalo. Muitas vezes ele assistiu muita televisão, e não teve a cabeça de sabê que aquilo lá é um filme, tipo um filme de gângster. E já o moleque fica naquela ilusão: 'Ah! Quando eu crescer vou querer uma (arma) daquela... quando eu crescer vou dar tiro nos outro.' Aí ilude e vai pro saco... Muito dos meninos fica muito iludido com a televisão. Então ele qué um tênis bonito, ele qué ter uma roupa bonita, ele qué ter uma carro bom, ele fica é doido, ele qué ter e num tem jeito, 'eu quero ter' e esquece que pra viver é arroz e feijão, num é carro novo e esse tipo de coisa, aí então tem gente que tem a mente poluída, sô...

Ao lado da questão econômica, Rogério justifica a sua entrada no "movimento" como uma forma de reagir à prepotência de uma das quadrilhas ou "galera da Del Rey", que dominava a região onde morava:

*Depois que os cara começou aí a querer comandar a favela, começou a querer pôr ordem, depois de 10 horas neguinho não tá na rua, esses trem todo, pondo cachorro nos outro igual puseram nos meus irmão, olhando pros outro de cara torta, querendo mandar mesmo na vida das pessoa, e isso aí já influiu em mim né. Eu pensei: eu já moro aqui [na favela], **ocê já é oprimido pelo sistema, esses trem tudo lá em baixo.** Ocê desce do asfalto pra baixo ocê já é ladrão, ocê já nem gosta de descer no asfalto, eu principalmente. Eu desci dali pra baixo, pra mim já é tudo paia. Fico querendo é ficar aqui em cima, então o **único espaço que eu tenho, único lazer que eu tenho eles vão me tirar (humilhar)**? Neguinho, gente como a gente mesmo, normal, vem querer me tirar. Basta esses polícia que chega e ocê tem de sair fora, porque aqui a polícia já gosta de escamar (abusar) e ainda tem [de agüentar] os malandro que quer escamar também. Aí é foda, aí já fala: 'Aí ninguém agüenta não', virar sapato? Como é que eu vou viver num lugar que tem um cara que me comanda? Aí fica meio difícil... E esses caras ainda vem me tirar eu, na rua, aí eu falei: 'Ah! Não, aí não dá não!' Acabei comprando uma porra de um revólver, falei que ia resolver esse trem, que ia entrar no movimento...*

Assim ele justifica a sua entrada no "movimento" e a "guerra" entre as galeras como uma "missão", uma forma de "fazer justiça":

O cara entra pro crime talvez não é porque gosta do crime. Pra ele é uma carga, é assim um trem, uma missão que Deus coloca nas costas do cara. Tem uns que entra no crime pra ter mulher, pra ter dinheiro e isso tudo, mas tem outros que tá na cara que é uma missão, parece que é uma missão que o cara vem pra cumprir na Terra... Agora nós tamo comprando uns negócio (armas) pra tirar esses caras da praça, porque se esses caras continuar na favela, a favela não vai ter mais um som, não vai ter mais um lazer, dia de domingo cê num vai mais poder vestir uma roupa bonita, ir à missa, qual é a desses caras, uai?...

E uma missão que ganha sentido diante da ausência do Estado, que só aparece por intermédio da polícia, vista como violenta e corrupta:

Aqui em cima se não for nós da comunidade, polícia não vai ajudar nós não. Que a polícia vem aqui, prende os cara, mas chega lá em baixo e volta com os cara de novo. Prende as armas do cara depois devolve de novo... os caras da Del Rey gosta de jogar com a polícia mas nós não, porque polícia é polícia e malandro é malandro... A polícia aqui em cima só vem é pra bater, só pra bater... ocê tá no bar tomando a sua cervejinha tranquilo, eles te busca lá dentro, te põe com a mão na parede, perto da sua mulher e te fala altos absurdos, te chama de safado, te pergunta uma coisa e se ocê não respondeu direito é tapa na sua orelha. Ocê fala: que diabo de lei é essa?

• **A rede de relações e a sociabilidade** – Atualmente a rede de relações de Rogério tem como base a sua galera. No clima de insegurança em que vive, não pode mais confiar nos antigos amigos, pois tem o receio de eles o traírem, de receberem dinheiro da outra galera para matá-lo. Assim, ele diz que *confiar mesmo, confio em ninguém não, só ni mim e em Deus. Mas cê tem uns chegados, ocê troca idéia mas não é aquele trem de falar tudo o que ocê tem de falar...* Na galera ele já tem mais confiança:

Na nossa galera só entra neguinho sangue bom, que nós sabe que nunca vacilou na favela, não é qualquer um que chega e vai entrando... ali todo mundo é do mesmo jeito, se torna uma espécie só, sem preconceito, sem porra nenhuma...

O que garante as relações é um pacto rígido, que é ritualizado em uma sessão de candomblé, evidenciando a existência de regras próprias:

Na nossa galera a gente tem um pacto que é pra não trair (trair), tá ligado. Nós já matou os cara que queria trair pra garantir o nosso pacto. O nosso pacto é foda mesmo. Tipo, ocê foi ali e derramou (foi morto), se eu tô com cê aqui, o cara que derramou o seu sangue ele pode ter certeza que não vai ter sossego, eu não vou sair de perto da matéria dele (persegui-lo) enquanto ele não ir embora (ser morto)... Ou então, mesmo que ocê morra, mesmo depois de morto eu não posso te deixar lá no local da troca (de tiros) não, eu tenho que te tirar dali... Agora aqui na galera, se eu tenho guerra com um cara, se a galera não tivesse guerra com o cara que eu tenho guerra, a partir desse momento eles passa a ter guerra com o cara... Então nós vamo muito no lance do candomblé, e lá já faz de cara o nosso pacto da galera.

A quebra do pacto implica a morte:

Nós já matamo uns cara da nossa galera mesmo, os cara não tava concordando com o nosso pacto. Eles tava muito folgado, não tavam respeitando já nós mesmos da galera, tavam achando que já era chefe, usando de trairagem, essas coisas. Da nossa galera mesmo, que foi morto pelos menino da galera foi cinco...

A galera apresenta um lado como qualquer outro grupo de jovens, que trocam idéias, "zoam" juntos, freqüentando bares e paquerando as meninas, e até mesmo freqüentam a igreja:

Nossa galera é só sangue bom. Se ocê ficar na nossa roda ocê vai ver a diferença, cê vai falar: 'Porra, eu não tô em roda de malandro não.' Porque malandro, que muitas pessoas acham, é um malandro de cara fechada, uma galera só de cruel. Por um lado a nossa galera é muito diferente. Igual, vai todo mundo na igreja, nós confia muito em Deus. Quando é dia de ir em igreja, vai todo mundo, tem revelação, o pessoal ora, fazem as orações deles lá. Quando é dia de ir no candomblé, vai todo mundo lá perguntar o que é que tá acontecendo. Porque na Igreja você vai pra apanhar a bêncio. Lá no candomblé já tem os guias que fala procê onde tem os baruio...

Quando Rogério fala da sua amizade com os dois parceiros que moravam

com ele e que haviam sido mortos naquele mês, fica mais claro o cotidiano das relações existentes:

Os cara andava comigo 24 horas, se era hora de descê (para vender droga) era nós descer junto, se era hora de ir pra casa era a gente subir junto. De noite ir e arrumar uma mulher. Se arrumô, era nós dando os caratê (relação sexual) tudo junto no mesmo barraco, aquela zoação pra caralho. Igualzinho, nós ficava pondo fogo no pé um do outro quando dormia e levantava tudo doido, brigando. A idéia que nós trocava era do caraio... Depois que eles morreu eu fiquei um tempo sem saber o que era comer, sem saber o que era dormir direito.

Mas também sabem ser violentos, reagindo na mesma medida diante do "inimigo", colocando-se como "justiceiros":

Mas é uma galera foda também. Se um dia ocê for em uma missão com ela, ocê fica bobo, porque na hora que tá saindo ali que é o pensamento? 'Ah!, eu vou pegar o cara que der, eu vou cortar a cabeça dele.' Aí cê fica pensando: 'Esses aí são aqueles cara, gente boa, que tava trocando idéia comigo?' E ocê fica abismado. Mas é aquele sentido, se o cara for muito gente boa com o inimigo, o inimigo vem e faz crueldade com a gente. É tudo igual, tem de ser ruim do mesmo jeito... eu não olho eles com olho de bandidos não, são todos praticamente justiceiros...

Rogério contou vários casos de troca de tiros com a polícia e com a galera da Del Rey, enfatizando os valores ligados ao *ethos* masculino, como a coragem e a valentia. Ao contar, seus olhos brilhavam, denotando um sentimento de prazer diante do risco que enfrentava. Perguntado sobre o que sentia nesses momentos de perigo, Rogério ressalta a disponibilidade para o risco, típica da juventude, comparando-os com as formas de emoção dos jovens pobres e dos jovens ricos:

Muitas vezes ocê sente o prazer da adrenalina... aquilo é adrenalina que ocê tá pegando... É igualzinho os boy, o rico, a diferença da adrenalina da favela muitas vezes pro cara do asfalto. O cara do asfalto muitas vezes ele vai curtir uma adrenalina, ele arruma um daqueles aviôzinho daqueles de mão (asa delta) e voa. Ele também tá brincando com a morte. Agora aqui na favela o neguinho não tem isso. Muitas vezes o menino

entra na troca de tiro, vê aqueles chumbo pegando na parede e já prende o ar, aquele susto todo, aquele trem todo, aí o cara vai e empolga. Aí a adrenalina do cara sobe e vai a mil... Na hora que cê tá trocando ali, parece até o diabo, tem hora que dá uma sensação boa, tem hora que dá uma sensação cabulosa pra caraio, é uma adrenalina tão forte na hora que cê dá tiro assim, seu pulso fica agitando assim sozinho, o pulso fica tremendo, a perna fica agitada assim, cê querendo pular e tudo.

Falando sobre os homicídios que já cometeu, ele revela o pouco valor da vida numa "lei da selva", cuja opção é matar ou morrer:

A parte ruim são esses trem aí docê tê de matar os outro pra caraio pra não morrer, é foda esse trem de ocê ficar matando os outro. Igual eu já dei na cara (atirou) do cara, coitado, que não tinha nada a ver com a guerra. Eu falei 'Puta que pariu, coitado do cara.' Muitas vezes até inimigo ocê pára e pensa: 'Pô, tô dando (atirando) no cara', mas muitas vezes também não influi em nada, porque eu deito na minha cama, eu não sei o que acontece que eu durmo a noite a toda tranquilo... [risos]. Às vezes grilado, mas com os cara mesmo não me incomodo muito não, porque se eu não matar eles, eles vão me matar. Então é melhor eu matar eles.

O fato de vender drogas parece incomodá-lo mais do que os assassinatos. Ele tem consciência de que a sua ação no tráfico contribui para destruir a vida de muitos jovens, mas não vê outra alternativa. O seu discurso expressa essa contradição:

Eu sei que eu tô vendendo esse papel [a droga] aqui, eu tô destruindo a vida do cara. O cara vai lá fumar crack pra se acabar. Fode a vida do cara e esse trem é foda. Num bate na minha cabeça de jeito nenhum, saber que eu tenho que vender esse trem pro cara. Mas eu tenho que vender porque se eu não vender o que que eu vou fazer? É o sentido docê comer pra não ser comido. Se eu falo: 'Não, não vou vender droga pra esse cara não, vou arrumar um serviço. Vou trabalhar.' Depois eu tô bem vindo do meu serviço tranquilo e trombo de cara com meus inimigo. Eu na mão, sem um revólver e aí eu já era. Aí, eu aqui em cima, tano vendendo a droga, eu não vou precisar descer lá em baixo pra trabalhar e nem fazer esses tipo de coisa e vou tá ganhando o dinheiro que dá pra mim levantar, que dá pra mim ter

arma, pra mim poder combater com os inimigo. Eu nem gosto de pensar nisso muitas vezes, eu falo: 'Talvez fulano morreu por causa de mim...' Mas, deixa eu ficar pensando isso pra ver onde é que eu vou parar!...

Rogério expressa uma determinada consciência dos mecanismos sociais de produção da violência, incluindo a polícia, como uma estratégia de dominação social. Nesses momentos ele fala como se não estivesse envolvido no jogo:

Do jeito que tá a situação, tá meio cabuloso. Por mais que cê embola, que cê tenta desfazer o nó, mais ele amarra. Cê vê, as polícia vem aí, muitas vezes no morro, zoa o plantão na favela e num prende os forte mesmo ué, os forte mesmo tá trazendo aí as droga e tudo. Neguinho de fora chega e traz arma, traz bala. Acho que o que influi, se o cara tivesse uma arma aqui se tivesse aí um polícia aí, se ele prendesse aquela arma ali, e num tivesse como arrumar outra, num teria guerra", e pronto né. Mas não, agora o cara sabe que ele perdeu um revólver aqui ele vai achar outro melhor do que aquele... O fato é esse, igual em muitos países aí, se te pegar ocê armado cê toma uma cadeia... Aqui já é diferente se cê for pobre e ser pego com uma arma muitas vezes cê pode até comer cadeia , agora se ocê já tiver um dinheiro, cê não come nada de cadeia. Tem coisa no Brasil que é meio cabuloso... Por isso que eu falo que minha luta sempre foi contra o sistema, com os polícia. Cê arruma guerra, o sistema arruma guerra entre os pessoal da favela mesmo porra... Eles põe o pessoal da favela contra os pessoal da favela, ué, porque eles sabe que o pessoal da favela brigando contra os da favela num vai ter como ir lá em baixo reclamar por uma coisa melhor, reclamar por um asfalto novo, reclamar pra ter uma praça no negócio...

Ao falar sobre o rap, ele relata que nunca mais subiu num palco, porque não via sentido ele, de arma na cintura, ficar cantando a paz. Mas continua gostando do gênero musical. Além disso, vê a importância do rap para afastar as novas gerações do mundo do crime:

O hip hop sempre vai ser considerado, ele tá ali tentando pregar a paz, né? Tem muitas pessoas que têm a consciência, o hip hop é bom porque tá sempre influindo, é bom os meninos sempre tá ouvindo. Por que tem muito menino que acha que o mundo do crime é ocê chegar e curtir e matar e pronto. Esquece que tem

*outras coisas, esquece da morte. O nego já vai saber que não deve entrar no mundo do crime, e dá idéia também pros malandro otário pra não iludir a cabeça de criança pra entrar no mundo do crime... Igual, tem muitos aí que se não tivesse cantando rap, se num tivesse tendo uma coisa pra ele fazer com a cabeça, né, já tava no mundo do crime... **Tipo, na periferia, a única coisa que o cara tem pra mexer com a cabeça é o hip hop...** o hip hop vem tentando influir, mas o hip hop tá ficando fraco porque não tem apoio...*

A partir da sua experiência, ele percebe a importância da cultura como um dos meios de envolver as crianças, dando-lhes outra perspectiva que não o mundo do crime:

Aqui no morro tá precisando de um centro social que faça uns concurso, que marca algum prêmio, aí os neguinho vão falar: 'Ah! Então eu vou montar o meu grupo também que eu quero ir lá ganhar essa boca, ué', ou então montar grupo de teatro ou de esporte... Isso aí eu não diria que nós vamos pará com o crime, que não vai não, mas a geração que tá vindo não vai vim pro crime. Sabe qual o sentido do hip hop? A pessoa que tá vindo, num vai vim, num vai ser sempre essa matança... Eu penso desse jeito, o moleque que tá vindo, invés dele preocupar em comprar um revólver pra matar, ele vai preocupar em quê? Em comprar um microfone pra ele poder cantar o hip hop, preocupar em montar o seu grupo, o seu esquema, em estudar: 'Eu vou estudar, eu vou ficar na escola.' Agora se não tem nada pro cara fazer, uai, o que que o cara vai fazer? Tinha de ter umas coisa que distraísse os menino... então o que que rola? Criminalidade. A criança cresce, com dez anos de idade ela já vê um corpo lá no chão, primeiro fica chocado mas depois acostuma, e depois que acostuma começa a matar também...

Rogério, apesar de afirmar que não gosta da vida que está levando, diz que é melhor do que a que tinha:

Num gosto dessa vida não, mas é melhor do que ocê ter que passar por aquele cara ali e ter que abaixar a cabeça pra ele porque ele é malandro. Aí hoje em dia eu não abaixo a cabeça pra ninguém. Ando na minha, respeito todo mundo, mas se chegar pra guerrear também vão guerrear que eu não dou mole pra ninguém. Aí eu fico nessa vida aí, mas o sentido, igual eu tô te falando, é

melhor estar assim do que ocê ter que andar na rua e ocê tomar um tapa, tipo na cara, e ter que ir pra sua casa ficar na manha. Ocê não ter uma arma pra ir lá dá no cara. Ocê vai embora e isso já tira o homem de ser homem. O cara perde até o gosto de viver quando acontece um trem assim...

3.4.5 Futuro? Mas qual futuro? ¹⁰³

Atualmente, Rogério não alimenta um projeto de futuro. No caminho escolhido, ele sabe que tem uma vida curta:

Eu sei que posso cair a qualquer hora, é a palavra de Deus, né, 'quem com ferro fere, com ferro será ferido', não tem jeito de escapar, isto é de fé. Às vezes eu paro e penso, e todo mundo pensa, e falo: 'Poxa, eu vou morrer de bobeira aí, trocando tiro.' Mas aí eu falo: 'Pô, eu não vou trocar tiro, não vou fazer nada, mas eu vou ficar aí, vivendo essa vidinha aí que tava rolando, de neguinho passando na rua e comandando? Não, isso não leva a nada não, pra viver essa porra desta vida, é melhor morrer', não é não? Mas morrer não, é melhor lutar e vê se consegue vencer [risos]. Tentar vencer mas se for o caso da morte, talvez tenha outro lugar, não sei...

Se o seu sonho era ter uma família, um filho, hoje ele descarta essa possibilidade. Na época da entrevista, sua namorada estava grávida, esperando um filho seu, e ele insistia para que ela abortasse. Nesse depoimento, ele projeta a mesma lógica do que já havia dito em 1998, fazendo um resumo da sua própria vida:

Tô com um menino aí [pra nascer], que a menina tá com ele, mas eu vou mandar ela tirar assim, eu vou arrumar um chá... Ah! eu não quero filho agora nesse mundo não... Eu tô arrependido de ter feito filho, ué, não é por causa de cuidar, porque isso aí agente arruma um jeito, a gente roba, a gente... faz qualquer coisa..., mantendo o arroz com o feijão, Nossa Senhora, já dá pra viver... Mas como é que meu filho vai vim nesse mundo, porra? Como é que ele vai vim nesse lugar aqui agora, sabendo que ele pode vim

¹⁰³ Em abril de 2001, no momento em que fechava este trabalho, tive notícias que Rogério continuava vivo, tendo fugido da Serra, vivendo com parentes no interior do Estado.

e virar um malandro, ué? Saber que meu filho pode vir e eu aqui no mundo do crime, e eu mais tarde querer falar pra ele: 'Não entra nessa não' e ele virá e falar pra mim: 'Mas ocê tá nessa também.' Ficá no mundo do crime aí e morrer de bobeira também. Uma vida perdida aí. De graça.

E como é que o menino vai vir aí nesse mundo sabendo que, porra, 'Meu pai tá aí, de repente eu morro'.... de repente eu tô aí na rua, tô na troca [de tiro], aí de repente tomo um tiro e morro. Aí tá lá a mulher com o meu filho na rua. Aí o quê que a mulher vai ter que fazer? Vai ter que passar a pedir esmola, muito neguinho humilhar. Nossa, meu filho virar pivete, andando na rua, aí ocê tá é doido. Acho que, onde é que eu estiver, se eu vê o meu filho fazer isso eu fico doido ué. Minha alma nunca vai descansar na vida sabendo que tem um teto meu aqui do outro lado precisando da minha ajuda e eu não tô aqui. Deve ser triste demais.

Igualzinho eu já fui pequeno, já tomei conta de carro pra ajudar muitas vezes lá em casa, ajudar minha mãe e tudo. Ah, eu não quero uma vida dessa pro meu menino não, porque é muito sofrida só. Igual eu já falei procê, ocê andar na rua e ver os outro lá curtindo as pampa, todo mundo bebendo bonitinho, bem limpinho e ocê tá ali mendigando procê poder comer? É cabuloso pra caraio... Nô! de repente eu tô aí e eu morro aí de repente e meu filho fica aí sem pai. Neguinho chega e escama. A mulher tá lá dentro da casa, dormindo lá coitada. Pode entrar malandro lá e não tem o homem da casa pra morrer por eles, então é cabuloso pra caraio... Gostaria de ter isso não...

Fica evidente como Rogério expressa uma determinada concepção do papel paterno na família, reproduzindo um imaginário sobre o lugar do homem: o pai é aquele que é o provedor, o que protege e garante a sobrevivência. Além disso, é o modelo para o filho, cujo exemplo influencia no que ele pode se tornar no futuro. Ao mesmo tempo, revela que o mundo do crime, para o qual entrou por sua opção, cobra um preço muito alto, porque ele pode morrer a qualquer momento. Se antes ele gostaria de reproduzir-se numa nova vida, um sinal de que tinha uma esperança, um projeto, agora ele não vê mais perspectivas, enredado que está num caminho sem volta. Ele não culpa a família pela sua situação, mas o seu depoimento evidencia alguns aspectos da sua formação que o levaram a ser o que é: um jovem que não encontrou redes sociais de apoio a ponto de estruturar uma perspectiva de vida em que pudesse se realizar como um rapper, seu grande sonho. Hoje ele afirma: *Eu tenho essa cabeça aqui, mas nem*

por isso eu escapei do crime. Nem por isso eu me iludo com o crime.

Nesse contexto, cabe-nos perguntar pela condição juvenil de Rogério. Aos 19 anos, será que podemos dizer que ele viveu e vive a fase da vida da juventude? Ele acha que não:

Eu tenho 19 anos, mas eu me sinto como se tivesse 40 ou 50, assim, como se eu tivesse vivido por muitas pessoas, das coisas que eu já passei por um lado, pelo risco de morte que eu já passei, que eu já vi muitas vezes a morte na minha frente. Aí cada vez que cê sai daquilo ali é um alívio, cê fala: 'Nó, eu consegui!' Cê sai correndo, aquele drama todo. Aí cê passa por tanta coisa, por tanta coisa ao mesmo tempo, cê fala: 'Nó, eu vivi demais!' Hoje em dia não tenho mais aquela vontade tipo de um jovem. Jovem quer conhecer as coisas, quer conhecer as pessoas, esses lances...

Como viemos pontuando, a história de Rogério é um exemplo entre milhares de jovens que se constroem, se formam num contexto de desumanização, ou, repetindo as palavras de Paulo Freire, são "seres humanos proibidos de ser". Nesse caso, buscam no mundo do crime as condições para vivenciarem a sua condição juvenil, mas se deparam com uma situação que os impede de serem jovens.

3.5 SINTETIZANDO

A trajetória dos jovens nos mostra que eles vieram se construindo e sendo construídos como sujeitos sociais numa complexidade de espaços e tempos, estabelecendo múltiplas relações a partir do seu meio social. Por intermédio das experiências vividas, vieram se apropriando do social, reelaborando práticas, valores, normas e visões de mundo a partir de uma representação dos seus interesses e necessidades, interpretando e dando sentido a seu mundo. Não foi e nem é um processo linear, com algumas agências e situações assumindo uma centralidade maior do que outras, adquirindo significados diversos.

A família parece ocupar um lugar central. As relações que estabelecem, a qualidade das trocas e os conflitos, os arranjos existentes para garantir a sobrevivência, os valores predominantes são dimensões que marcam a vida de

cada um, constituindo um filtro por meio do qual traduzem o mundo social e onde inicialmente descobrem o lugar que nele ocupam. Mas as experiências familiares assumem feições diversas. Os dados nos mostram que existem dois tipos predominantes de relações. Para uns, como João e Flavinho, o núcleo familiar significou um espaço de experiências estruturantes. A família representa um espaço de segurança e afeto, contando com uma rede de relações que lhes garantiram a sobrevivência e uma referência de valores morais que estão presentes na leitura que fazem de si e da própria sociedade. Não significa que sempre predominou a harmonia nas relações; os conflitos existiram mas foram de alguma forma equacionados num contexto de solidariedade e vínculos afetivos que deu suporte para enfrentar as tensões existentes. Para outros, como Rogério, a experiência familiar assumiu um outro caráter. Imersos na luta pela sobrevivência, convivendo com o espectro da fome, mas principalmente sem contar com redes de apoio, a família torna-se palco de tensões e conflitos internos, não conseguindo se estruturar como núcleo de proteção e de referências afetivas e morais, dificultando cumprir um papel de construção de referências positivas.

Essas experiências familiares vêm colocar em questão uma imagem muito difundida sobre as famílias das camadas populares, vistas no ângulo da estruturação x desestruturação, no qual o critério de definição é o modelo de família nuclear, constituída por pai, mãe e irmãos. Os dados, no mínimo, problematizam essa imagem. Grande parte das famílias desses jovens não contam com a presença do pai, organizando-se em termos matrifocais, e nem por isso se mostram "desestruturadas", garantindo, com esforço, a reprodução física e moral do núcleo doméstico. Tanto é que a família de Rogério é uma das poucas que contam com a presença do pai, e é justamente nela que existe maior desestruturação. Mais do que a presença ou não do pai, o que parece definir o grau de estruturação familiar é a qualidade das relações que se estabelecem no núcleo doméstico e as redes sociais com as quais podem contar. E nisso a mãe desempenha um papel fundamental, mesmo para Rogério. É ela a referência de carinho, de autoridade e dos valores, para a qual é dirigida a obrigação moral da retribuição. Não é de estranhar que todos contemplem a mãe nos seus projetos, desejando dar-lhe uma vida mais confortável.

A adesão ao estilo interfere de alguma forma nas relações familiares. Inicialmente funcionou para todos eles como forma de demarcar a passagem para a juventude, afirmando-se como jovens por intermédio das músicas, das roupas, dos comportamentos que os identificavam com o estilo, criando espaços culturais próprios. No caso dos rappers, aos conflitos inerentes à busca da autonomia se acrescentaram as resistências das famílias diante do rap, associado à malandragem e às drogas. O mesmo não ocorreu com os funkeiros, em relação aos quais as famílias assumiram uma postura mais permissiva diante de um estilo visto como forma de lazer e diversão típica de jovens.

Mas as resistências tendem a se diluir com o passar dos anos, quando então há uma redução do poder de controle dos pais, substituído por relações mais igualitárias. Mas a carreira musical é vista com certa reserva. Alguns jovens contam com o apoio da família, como o caso de João; outros sentem uma certa indiferença, com a família encarando a opção do filho como uma "coisa de jovem", positiva por trazer algum prestígio ao filho, mas sem depositarem muita confiança nas possibilidades de sucesso. O mesmo não acontece com os jovens mais velhos, os quais as famílias pressionam para que assumam as responsabilidades de "adulto", conseguindo um emprego fixo e constituindo a sua própria unidade familiar. Enfim, desde quando aderem ao estilo, seja o rap ou o funk, este se torna uma dimensão presente nas relações familiares, sendo objeto de conversas, discussões ou mesmo de tensões. Ao mesmo tempo, na forma como constroem e elaboram o estilo estão muito presentes aspectos da cultura familiar, fazendo com que a cultura juvenil expresse também valores e regras presentes naquela.

O mesmo não acontece com as outras instituições do mundo adulto, como o mundo do trabalho e a escola. Em relação ao trabalho, as experiências desses jovens nos mostram a existência de uma diversidade de situações e posturas, exemplos possíveis da relação do jovem com o mundo do trabalho. Mas para todos eles o trabalho aparece na sua precariedade, expressão da crise da sociedade assalariada, não constituindo um espaço de construção de referências positivas, o que nos diz sobre o seu esvaziamento como uma instância de construção de valores.

Nesse quadro comum encontramos aqueles, como João, que vêm investindo na possibilidade de sobreviver da atividade artística ou, pelo menos, de

um trabalho autônomo ligado de alguma forma à área cultural. O trabalho aparece como obrigação necessária, vivido como empecilho às atividades musicais, por enquanto sonham com um trabalho expressivo, no qual possam realizar-se pessoalmente. Essa postura pode ser vista como expressão de uma recusa, mesmo que provisória, das condições que a sociedade lhes oferece para sua inserção social. Mesmo aqueles que vivem ainda as incertezas da expectativa do primeiro emprego, como Flavinho, mostram-se descrentes do que o mundo do trabalho possa lhes oferecer.

Já outros, como Cristian, aceitam a condição em que vivem como um dado da realidade, no qual o trabalho é parte integrante. Assim, conformam-se às suas exigências, projetando nele um valor por aquilo que possibilita. O trabalho ganha uma positividade à medida que sustenta o orgulho de ser capaz de se automanter. Nesse caso, o estilo não é visto como fonte possível de sobrevivência, sendo vivido como forma de lazer.

Finalmente, existem aqueles que, como Rogério, abdicam do trabalho, desistindo de inserir-se no mundo "legal" e optando pela criminalidade.

As experiências escolares desses jovens, mesmo apresentando situações diferenciadas, deixaram claro que a instituição escolar mostrou-se pouco eficaz no aparelhamento deles para enfrentar as condições adversas de vida com as quais vieram se defrontando, pouco contribuindo na sua construção como sujeitos. Para grande parte deles, a escola se mostrou distante dos seus interesses e necessidades, reforçando em muitos o sentimento de incapacidade pessoal. A escola ainda se pauta por uma visão reiterada de futuro, na lógica do "adiamento das gratificações", mas numa sociedade que fecha as possibilidades de mobilidade social. Mesmo quando ela apresenta uma proposta pedagógica que busca centrar sua atuação a partir dos sujeitos jovens e sua cultura, ela se mostra frágil, evidenciando que a instituição, por si só, pouco pode fazer se não vier acompanhada de uma rede de sustentação mais ampla, com políticas públicas que garantam espaços e tempos de formação desses jovens na sua totalidade.

Nesse quadro de relações, é inegável que o estilo, seja rap ou funk, cumpriu e vem cumprindo um papel significativo na vida desses jovens. Para todos significou uma ampliação dos circuitos e redes de trocas, sendo o meio

privilegiado pelo qual se introduziram na esfera pública. Na gratuidade dessas relações e nas atividades de lazer vieram construindo formas de sociabilidade próprias, num exercício de convivência social, aprendendo a conviver com as diferenças. O estilo se coloca como um dos poucos espaços onde puderam exercer o direito às escolhas, constituindo, para grande parte deles, um modo de vida. Mesmo com abrangências diferenciadas, o rap e o funk significaram uma referência na elaboração e vivência da sua condição juvenil, contribuindo de alguma forma para dar um sentido à vida de cada um, num contexto onde se vêem relegados a uma vida sem sentido. Ao mesmo tempo o estilo de vida rap e funk possibilitou a muitos desses jovens uma ampliação significativa das hipóteses, abrindo espaços para sonharem com outras alternativas de vida que não aquelas restritas oferecidas pela sociedade. Mas também o estilo de vida escolhido se mostra frágil, e para muitos, como Rogério, não impede que escolham o caminho da marginalidade

Entre eles, encontramos alguns poucos casados, com filhos e morando em uma casa própria, como é o caso de Pedro e Carlos, e uma maioria, ainda solteiros, que mora com as famílias, mesmo que tenha filhos, como é o caso de Paulo. Os primeiros se assumem realmente como adultos, estando muito presente nos depoimentos a preocupação com a manutenção da família, com a garantia do futuro dos filhos, com um questionamento mais constante em relação às possibilidades de sobrevivência por meio do estilo; enfim, existe uma priorização da família em relação ao rap ou ao funk e suas demandas, o que é vivido como tensão. Já os outros, como João, independentemente da idade e de enfatizarem a experiência acumulada e a liberdade para definirem os rumos da sua vida, consideram-se jovens. Deixam entender que vivenciam as contradições próprias de quem está passando uma fase de transição para o mundo adulto. Uma transição que se manifesta na mudança de comportamentos e hábitos de lazer, na ansiedade de um retorno financeiro por parte do estilo, nos questionamentos sobre os possíveis rumos profissionais a serem tomados. Ao mesmo tempo, recusam-se a assumir integralmente a responsabilidade e a autonomia de suas vidas, independentemente da família.

Podemos dizer que esses jovens vêm se construindo como sujeitos com os recursos com os quais podem contar, num contexto que tende a negar a vivência

da sua condição como jovens. Nesse sentido, o estilo rap e o estilo funk, com todos os seus limites e por meio de formas diferenciadas, aparecem como meio pelo qual se contrapõem a esta realidade, tornando-se um exercício do direito à escolha, às experimentações, ao lazer e à diversão, enfim, o direito de serem jovens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final do percurso, ou melhor, ao final de uma etapa desse percurso. A trajetória percorrida me coloca diante de novos caminhos, de novos desafios. Percebo que me aproximei de parte do universo juvenil das camadas populares em Belo Horizonte, do qual pouco se conhecia. Esta aproximação me possibilita algumas certezas e muitas indagações, sentindo-me agora mais preparado para desenvolver uma investigação sobre e com os jovens. As considerações que faço neste momento vão nesta direção. Mais do que conclusões, colocam-se como pistas para novas análises, apontando direções para possíveis investigações a serem realizadas no futuro.

Os dados nos levam a constatar que uma das facetas da nova desigualdade que se instaura no Brasil é a negação a esses jovens pobres do direito à juventude. A trajetória dos rappers e funkeiros mostra que eles se vêem praticamente sós no seu processo de construção como sujeitos. Encontram poucos espaços nas instituições do mundo adulto para construir referências e valores por meio dos quais possam se construir com identidades positivas, colocar-se na cena pública como sujeitos, como cidadãos que são. A sociedade não lhes oferece muitas perspectivas. O mundo do trabalho lhes fecha as portas, a escola se mostra distante, não conseguindo entender nem responder às demandas que lhes são colocadas. Apesar de motivados e envolvidos com a música, não encontram estímulos e espaços para aprimorar o potencial criativo que demonstram, não existindo em Belo Horizonte uma política cultural que os contemple.

Nesse contexto, diante do encolhimento do Estado na esfera pública, a família passa a ser uma das poucas instituições com a qual podem contar, cumprindo um papel central na sua formação. É no espaço doméstico e na rede que se forma em seu entorno que podem ser alvo de atenção e aconchego, onde estabelecem trocas afetivas, onde são valorizados, enfim, onde podem ser mais sujeitos. Estas foram as condições com as quais contaram para se construírem como sujeitos.

É nesse contexto que temos de entender o sentido que atribuem à vivência do estilo. Se os estilos juvenis se encontram difundidos em todos os estratos sociais, para os jovens pobres eles adquirem uma relevância própria. Para estes, aos quais é negado o direito à juventude, o rap e o funk constituem um espaço e um tempo nos quais podem afirmar a experiência da condição juvenil. É por meio desses estilos que constroem determinados modos de ser jovem. E nesta construção colocam em questão as imagens ou um certo "modelo" de juventude.

Uma primeira imagem que questionam é a juventude vista na sua dimensão de transitoriedade. Esses jovens mostram que viver a juventude não é preparar-se para o futuro, para um possível "vir-a-ser". Para eles o tempo da juventude localiza-se no aqui e agora, imersos que estão no presente. E um presente vivido no que ele pode oferecer de diversão, de prazer, de encontros e de trocas afetivas, mas também de angústias e incertezas diante da luta da sobrevivência que se resolve a cada dia. Não significa que sejam alienados ou passivos, que não nutram sonhos e desejos. Eles os têm, porém, com uma especificidade, quase sempre estão ligados a uma realização na esfera musical e na possibilidade de uma vida com mais conforto, principalmente para a mãe. Nesses sonhos expressam o desejo de "serem mais": mais iguais, mais humanos, com uma vida mais digna. Nesse sentido o estilo é o propulsor e o hospedeiro da esperança. Mas esses sonhos e desejos necessariamente não se concretizam em projetos de vida, e quando o fazem se mostram fluidos ou de curto alcance. Eles se centram no presente e nele vão-se construindo como jovens, não acreditando nas promessas de um futuro redentor. O que esta relação com o presente pode nos dizer a respeito dos jovens? Será que é apenas um resultado direto da falta de perspectivas em que estão imersos, ou será a expressão de uma nova condição juvenil se afirmado?

Nesta relação com o tempo presente, a trajetória dos jovens parece mostrar, a princípio, dois cenários possíveis. Alguns deles vivenciam o presente como uma oportunidade de busca, de experimentação, procurando formas e alternativas de se inserir na sociedade a partir das condições de que dispõem. Neste caso a postura dos jovens é de um confronto ativo com a realidade social, buscando torná-la transparente e nela traçar seus próprios caminhos. Mas também encontramos aqueles que tendem a uma postura mais passiva, à espera

de uma ocasião, da "sorte", do que possa ocorrer, mas que diante dela não têm nenhum controle. A própria vivência do estilo se mostra frágil, e a angústia da falta de sentido das próprias ações, aliada à falta de perspectivas, tende a levar a uma busca de meios de fuga dessa realidade, dentre eles a saída pelas práticas de dependência em relação às drogas e, o que é mais trágico, o tráfico. A relação do jovem com o tempo é um bom tema a ser aprofundado.

Outra imagem que esses jovens colocam em questão é a juventude vista como um momento de crise e de distanciamento da família. No nível de aproximação que conseguimos estabelecer com os rappers e funkeiros, foi possível constatar a existência de conflitos familiares, mas em nenhum momento esse quadro conflitivo colocou em questão a família como o espaço central de relações. Também não evidenciamos a existência de uma crise na entrada da juventude, muito menos sinais de conflitos atribuídos tipicamente aos adolescentes.

Se existe uma crise, esta foi constatada na passagem para a vida adulta. A imagem de adulto que eles constroem é muito negativa. Ser adulto é ser obrigado a trabalhar para sustentar a família, ganhar pouco, na lógica do trabalho subalterno. Mas é também assumir uma postura "séria", diminuindo os espaços e tempos de encontro, com uma moral baseada em valores mais rígidos, abrindo mão da festa, da alegria e das emoções que vivenciam no estilo. Para muitos, ser adulto implica ter de abrir mão do estilo, fazendo dessa passagem um momento de dúvidas e angústias, vivida sempre como tensão. Não que recusem ou neguem esta passagem, mas a vivenciam como uma crise. Uma crise vivida não na entrada da juventude, mas na sua saída.

Esta busca de dilatação do tempo da juventude diz respeito à idéia da moratória, outro tema que merece aprofundamento posterior. Ao contrário do senso comum, esses jovens mostram que vivenciam uma moratória, uma tentativa de alongar o período da juventude o máximo que podem. O sentido dessa tentativa não é tanto o de uma suspensão da vida social ou de irresponsabilidade, como geralmente é vista, mas de garantir espaços de fruição da vida, de não serem tão exigidos, de se permitirem uma relação mais frouxa com o trabalho, de investirem o tempo na sociabilidade e nas trocas afetivas que esta possibilita. E o que cria, possibilita e legitima a moratória como uma

experiência válida é o estilo. É nesta perspectiva que podemos entender as tentativas que muitos grupos fazem em se profissionalizarem, fazendo da música uma possibilidade sonhada de sobrevivência. Podemos ver aí uma ampliação das hipóteses de vida, buscando outros caminhos nos quais possam se realizar. Mas as perspectivas são muito reduzidas. Na prática, o estilo não responde às necessidades e exigências com as quais se defrontam na passagem para a vida adulta, fazendo dele uma opção provisória, mesmo que seja mais longa para alguns deles. Para a maioria desses jovens, a vivência da juventude é muito intensa, mas curta.

Podemos perceber, pela sua experiência vivida, que os rappers e os funkeiros parecem reelaborar as imagens correntes sobre a juventude, criando modos próprios de ser jovem, sempre mediados pelo estilo. Num contexto de transformações socioculturais mais amplo pelo qual passa o Brasil, parecem surgir novos lugares no mundo juvenil, quase sempre articulados em torno da cultura. O mundo da cultura se apresenta mais democrático, possibilitando espaços, tempos e experiências que permitem que se construam como sujeitos.

A centralidade do estilo na vida dos jovens entrevistados é um dos pontos fortes desta investigação. O rap e o funk, de formas diferenciadas, possibilitam a esses jovens práticas, relações e símbolos por meio dos quais criam espaços próprios, com uma autonomia relativa do mundo adulto, expressão de uma cultura juvenil que fornece elementos para se afirmarem com uma identidade própria, como jovens. Por meio da produção cultural dos grupos musicais, eles recriam as possibilidades de entrada no mundo cultural além da figura do espectador passivo, colocando-se como criadores ativos. Para esses jovens, destituídos por experiências sociais que lhes impõem uma identidade subalterna, o grupo musical é um dos poucos espaços de construção de uma auto-estima, possibilitando-lhes identidades positivas. Por intermédio da música que criam, dos shows que fazem, dos eventos culturais que promovem, eles colocam em pauta no cenário social o lugar do pobre. Eles querem ser reconhecidos, querem uma visibilidade, ser "alguém" num contexto que os torna "invisíveis", "ninguém" na multidão. Eles querem ter um lugar na cidade, usufruir dela, transformando o espaço urbano em um valor de uso. Enfim, eles são sujeitos, e como sujeitos querem ser jovens e cidadãos, com direito a viver plenamente a juventude. Para mim, esse é um

aspecto central: pelos estilos rap e funk os jovens estão reivindicando o direito à juventude.

Se podemos constatar essas dimensões nos estilos rap e funk, entretanto eles possuem especificidades. A melhor forma de caracterizá-las é pelo duplo sentido que a palavra "diversão" nos traz. Em um deles temos a diversão como ato ou efeito de distrair ou distrair-se: falta de atenção, abstração, irreflexão, esquecimento, divertimento (do latim, *distractione*). É o sentido do funk, no qual predomina um controle descontrolado das emoções, mediado pela música. Podemos ver nele a expressão do direito legítimo dos jovens à alegria, à fruição, ao prazer. Por outro lado, a diversão surge como um ato ou efeito de divergir: mudança de direção, desvio (do latim, *diversione*). É o sentido do rap. Mais do que o funk, o estilo rap estimula o jovem a refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar social, contribuindo na ressignificação das identidades do jovem como pobre e negro. Ao mesmo tempo, ele cria uma forma própria de o jovem intervir na sociedade, por meio das suas práticas culturais. Mas não significa necessariamente que se coloque como uma forma de resistência ou mesmo como uma expressão política de oposição de classe. Prefiro ressaltar o seu sentido formativo, detectado numa pedagogia que parece se gestar entre eles. Uma pedagogia da palavra, emitida pelas letras, por meio da qual não pretendem impor uma compreensão da realidade, mas "fazer o cara pensar", como nos disseram vários deles. Uma pedagogia na qual há o respeito pela diversidade, quando propõem que o outro, na sua condição de indivíduo, pense por si mesmo e tire suas próprias conclusões. Essa postura é coerente com as relações que estabelecem nos grupos, onde o coletivo não subsume o individual, o "nós" não abdica da condição do "eu".

Quero terminar esta investigação compartilhando uma preocupação com os educadores que, como eu, se vêem comprometidos com a educação/formação dessa parcela da população. Convivendo com esses jovens, olhando a escola a partir da sua ótica, passo a me perguntar sobre o seu papel no contexto brasileiro atual, sobre o lugar que as forças sociais vão apontando para essa instituição. A crise da escola já é um ponto pacífico entre os educadores, mas diante dela existe uma tendência de buscar soluções apenas no seu interior. Assistimos a um processo de renovação pedagógica que é importante, com avanços significativos

na organização dos tempos e espaços escolares. Mas será que a crise da escola se resolve nela mesma? Será que a escola terá mais sentido e função para esses jovens apenas mudando suas estruturas internas? Será que não caímos no risco de assumirmos o discurso oficial que difunde uma imagem da educação, restrita à escola, como apanágio de todos os males? Será que a instituição escolar, por si, é capaz de responder às demandas postas pelos jovens?

Neste estudo, os jovens revelaram a realidade perversa na qual se inserem. Podemos vê-los como a ponta de um *iceberg* que traz à tona questões fundamentais postas pela juventude brasileira, principalmente aquela dos setores populares. Eles demandam mais do que a escolarização, mesmo que de melhor qualidade. Eles demandam redes sociais de apoio mais amplas, com políticas públicas que os contemplam em todas as dimensões, desde a sobrevivência até o acesso aos bens culturais. Com isso, quero dizer que a crise da escola é reflexo da crise da sociedade e sua superação demanda que nós, educadores, ampliemos a nossa reflexão para fora dos muros escolares e busquemos saídas no jogo das forças sociais. E mais, acredito que devemos estar mais abertos para ouvir os jovens pobres na escola, ver nas práticas culturais e nas formas de sociabilidade que desenvolvem traços de uma luta pela sua humanização, (o que não significa endeusá-las), aprender com eles e respeitar as formas de sociabilidade que vivenciam. Se queremos contribuir para a formação humana desses jovens, potencializando o que já trazem de experiências de vida, temos de encará-los como sujeitos que são, que interpretam o seu mundo, agem sobre ele e dão um sentido às suas vidas. Como Arroyo, acredito que é por meio desse diálogo que podemos fazer da escola um tempo mais humano, humanizador, esperança de uma vida menos inumana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis*; punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Escrita, 1994.
- ABROMAVAY, Miriam et al. *Gangues, galeras, chegados e rappers*; juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- ALVIM, Rosilene, GOUVEIA, Patrícia (Org). *Juventude anos noventa*; imagens e conceitos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo; Selo Negro, 1999.
- _____. *Movimento negro juvenil*; um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 1996. (Dissertação, Mestrado)
- ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro*; cultura popular juvenil e grafite. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- ÁRIES, Philipe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara. 1981
- ARROYO, Miguel. *Ofício de mestre*; imagens e auto-imagens. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BAJOIT, Guy, FRANSSEN, Abraham. O trabalho, busca de sentido. *Revista Brasileira de Educação*. ANPED. São Paulo, n. 5 e 6, p.76-95, 1997.
- BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: *Uma teoria da ação social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- _____. *Los extraños*: sociología de la desviacion. Buenos Aires: Tiempo Contemporâneo, 1971.
- BERGER, Peter & LUCAMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOURDIEU, P. De quoi parle-t-on quand on parle du 'probleme de la jeunesse'? In: *L'és jeunes et l'és autres*. Vancresson: CRIV, 1986.
- CALDEIRA, Teresa Pires. *A política dos outros*; o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CANEVACCI, Massimo(a cura di). *Ragazzi senza tempo: immagini, musica, confliti delle culture giovanili*. Genova: Costa e Nolan, 1993.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Angra de Tantos Reis: práticas educativas e jovens tra(n)çados da cidade*. Niterói: Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, 1999.(Tese, Doutorado).

CASTEL, Robert. *As armadilhas da exclusão*. 1995, (mimeo).

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CAVALLI et al. (Org.). *Giovani verso il duemila*. Bologna: Il Mulino, 1997.
_____. (a cura di). *Il tempo dei giovani*. Bologna: Il Mulino, 1985.
_____. La gioventù: condizione o processo? *Rassegna Italiana di Sociologia*, Bologna: Il Mulino, 1980, n. 4.

CECHETTO, Fátima Regina. *Galeras funk cariocas; o baile e a rixa*. Rio de Janeiro: UERJ/Departamento de Ciências Sociais, 1997. (Dissertação, Mestrado)

CHAMBERS, Iain. *Ritmi urbani; pop music e cultura di massa*. Genova: Costa e Nolan, 1985.

CHARLOT, Bernard. *Da relação com o saber; elementos para uma teoria*. Porto Alegre: Artesmed Editora, 2000.

CHIESI, Antônio, MARTINELLI, Alberto. O trabalho como escolha e oportunidade. Juventude e Contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*. Anped, n. 5 e 6, 1997.

CORTI, Ana Paula & SPOSITO, Marília. A pesquisa sobre juventude e os temas emergentes. In: SPOSITO, Marília. *Estado do conhecimento: Juventude*. Brasília: INEP, 2000.

COSTA, Maria Regina. *Os carecas de subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DAYRELL, Juarez. *De olho na escola: as experiências educativas e a escola na ótica do aluno trabalhador*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação. (Dissertação, Mestrado). 1989.

_____. *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. Juventude e escola. In: SPOSITO, Marilia. *Estado do conhecimento: juventude*. Brasília: INEP. 2000.

_____. Juventude, grupos de estilo e identidade. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, n. 30, p. 25-39, dez. 1999.

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Porto: Porto Editora, 1997

- DUBET, François. *Sociologie de l'expérience*. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- _____. & MARTUCELLI, Danilo. *En la escuela: sociología de la experiencia escolar*. Buenos Aires: Losada, 1997
- _____. A socialização e a formação escolar. *Lua Nova*, São Paulo, n 40-41, p. 241-266, 1997.
- DURHAM, Eunice. A família operária: consciência e ideologia. *Dados*. Rio de Janeiro, n.23: 201-213, 1980.
- DURKHEIM, Emile. *Educação e sociologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1952.
- EISENSTADT, S.N. *De geração em geração*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIAS, Norbert. *Saggio sul tempo*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- _____. *O processo civilizador, uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ENGUITA, Mariano. *A face oculta da escola*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- ERIKSON, Erik. *Identidad, juventud y crisis*. Buenos Aires: Paidos, 1971.
- FABRE, Daniel. Ser jovem na aldeia. In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean Claude. *História dos jovens: a época contemporânea*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FEIXA, Carlos. *De jóvenes, bandas e tribus*. Barcelona: Ariel, 1998.
- FORACHI, Marialice. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1971.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. Sociabilidade: implicações do conceito da comunicação. In: BRAGA, José Luiz (et al.). *A encenação dos sentidos: mídia, cultura e política*. Rio de Janeiro: Diadorm Editora e Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação (COMPÔS). 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- _____. *Modernidad e identidad del yo; El yo y la sociedad en la época contemporânea*. Barcelona: Ediciones Península, 1995.

GOMES, Nilma Lino. Os jovens rappers e a escola: a construção da resistência. Anped, 1996. (Mimeo),

GOUVEIA, Patrícia. Juventude adolescente pobre e o valor trabalho. In: ALVIM, Rosilene, GOUVEIA, Patrícia (Org.). *Juventude anos 90*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2000.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

GUIMARÃES, Maria Eloísa. *Escola, galeras e narcotráfico*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Departamento de Educação, 1995. (Tese, Doutorado).

GUIMARÃES, Elias Lins. *Os saberes de uma festa: conhecimento e vivência de jovens negros no Bloco Afro Areketu*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1995. (Dissertação, Mestrado).

HEBDIGE, Dick. *La lambreta e il videoclip; cose e consumi dell'immaginario contemporaneo*. Torino: EDT, 1991.

_____. *Sottocultura: il fascino di uno stile culturale*. Genova: Costa & Nolan. 1990

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBSBAWM, E.J. *Historia social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IANNI, Otavio. O jovem radical. In: *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968, v.I.

IARD. *I giovani e la musica: echi sonori dalla quarta indagine IARD*. Milano: IARD, 1998.

KEMP, Kenia. *Grupos de estilo jovens; o rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos "punk" e "trash" em São Paulo*. São Paulo: Departamento de Antropologia da UNICAMP, 1993. (Dissertação, Mestrado)

LECCARDI, Carmem. *Futuro breve. Le giovani donne e il futuro*. Torino: Rosenberg & Sellier. 1996.

_____. *Orizzonte del tempo; esperienza del tempo e mutamento sociale*. Milano: Franco Angeli, 1991.

LEONINI, Luisa. *Per un approccio culturale allo studio dei consumi*. 1999. (Mimeo).

LIMA, Elvira de Souza. *Desenvolvimento e aprendizagem na escola: aspectos culturais, neurológicos e psicológicos*. São Paulo: Grupo de Estudos do Desenvolvimento Humano. 1997

MADEIRA, Felicia Reicher. Os jovens e as mudanças estruturais na década de 70: questionando pressupostos e sugerindo pistas. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, v.58, p.15-48, ago. 1986.

_____. (et al.) *Mapeando a situação do adolescente no Brasil*. São Paulo: Fundação SEADE, texto mimeo. 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Tribos urbanas: metáfora ou categoria. *Cadernos de Campo*. USP. São Paulo: ano 2, n 2, 48-51, 1992.

_____. TORRES, Lílian de Luca (Orgs) *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MANNHEIM, K. O problema sociológico das gerações. In: FORACHI,M. *Mannheim*. São Paulo: Ática, 1982.

MARQUES, Maria Omélia da Silveira. Escola noturna e os jovens. *Revista Brasileira de Educação. Juventude e Contemporaneidade*. São Paulo: Anped, n. 5/6, 1997.

MARTINS, José de Souza. *Exclusão social e a nova desigualdade*. São Paulo: Paulus,1997.

MATZA, David. As tradições ocultas da juventude. In: *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968, v. 4.

MELUCCI, A. *Altri codici*. Bologna: Il Mulino, 1984.

_____. *L'invenzione del presente: movimenti sociali nelle società complesse*. Bologna: Il Mulino, 1991.

_____. e FABBRINI, Anna. *L'età dell'oro: adolescenti tra sogno ed esperienza*. Milano: Feltrinelli.1992.

_____. *Passagio d'epoca; il futuro è adesso*. Milano: Feltrinelli, 1994.

_____. *Il gioco dell'io; il cambiamento di sé in una società global*. Milano: Feltrinelli,1996.

MIDDLEJ E SILVA, Suilan. Sociabilidade e identidade; domingos de funk no "Black Bahia" do Periperi. In: BRAGA, José Luís et al. (Orgs.). *A encenação dos sentidos; mídia, cultura e política*. Rio de Janeiro: Diadorm, 1995.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. *Fala, galera: juventude, violência e cidadania*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

MISCIOSCIA, Diego. *Miti affettivi e cultura giovanile*. Milano: Franco Angeli, 1999

MORCELLINI, Mario. *Passagio al futuro; formazione e socializzazione tra vecchi e nuovi media*. Milão: Franco Angeli, 1997.

MUCHOW, Hans H. Os fãs do jazz como movimento juvenil hoje. In: *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968, v. 3.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José. *O homem e a gente*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-American, 1973.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PERALVA, Angelina. Juvenização da violência e angústia da morte. ANPED, 1996 (mimeo.).

_____. *Violência e risco na sociedade contemporânea*. ANPED. 1997A (mimeo.).

_____. O jovem como modelo cultural. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, ANPED, n 5/6, 1997B.

POCHMANN, Marcio. *Emprego e desemprego no Brasil: as transformações nos anos 90*. Campinas: Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho (CESIT), UNICAMP, 1998. (mimeo.).

ROMANELLI, Geraldo. Autoridade e poder na família. In: CARVALHO, Maria do Carmo (Org.). *A família contemporânea em debate*. São Paulo: Educ/Cortez, 1995.

ROSA, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSKMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SABÓIA, Ana Lúcia. Situação educacional dos jovens. In: *Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas*. Brasília: CNPD, 2 volumes.1998.

SALEM, Tânia. Filhos do Milagre, *Ciência Hoje*, v. 5, n. 25, SBPC, 1986.

SANTOS, Felix Requena. *Amigos y redes sociales: elementos para uma sociologia de la amistad*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

SANSONE, Livio. Funk baiano; uma versão local de um fenômeno global? In: HERSCHEMANN, Micael (Org). *Abalando os anos 90; funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SARTI, Cynthia. *A família como espelho*; um estudo sobre a moral dos pobres. Campinas: Autores Associados, 1996.

_____. Família e jovens no horizonte das ações. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 11, maio/ago. 1999.

_____. A família com ordem moral. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo: n. 91, p. 46-53, 1994.

SCHUTZ, A. *Saggi sociologici*. Torino: Utet, 1979.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*; o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. 1998. (Tese, Doutorado em Ciências Sociais)

SIMMEL, Georg. *Sociabilidade*; um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAIS FILHO, Evaristo (Org.) *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

SOUTO, Jane. Os outros lados do funk carioca. In: VIANNA, Hermano (Org.) *Galeras Cariocas*; territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SPINDELL, Cheywa. O menor trabalhador e a reprodução da pobreza. *Em aberto*, Brasília, v. 4, n. 28, p.17-31, out./dez. 1985.

_____. *Crianças e adolescentes no mercado de trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SPOSITO, Marília P. A sociabilidade juvenil e a rua; novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*. Revista Sociologia da USP. São Paulo, v.5 n. 1 e 2, p.161-178, 1993.

_____. *Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação*. Texto apresentado na ANPED, 1999 (mimeo.).

_____. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*. Juventude e Contemporaneidade, São Paulo, Anped, n. 5/6,1997.

_____. Educação e juventude. *Educação em Revista*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, n. 29, 1999.

_____. *Estado do conhecimento*: Juventude. Brasília: INEP, 2000.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento*; o rap como voz da periferia. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP, 2000. (Dissertação, Mestrado).

TELLES, Vera da Silva. A experiência da insegurança: trabalho e família nas classes trabalhadoras urbanas em São Paulo. São Paulo, *Tempo Social*; Revista de Sociologia. USP, v.4. n. 1 e 2, p. 53-93, 1992.

TOOP, David. *Ra; storia di una musica nera*. Torino: EDT Edizioni di Torino, 1991.

TORTI, Maria Teresa. *L'officina dei sogni*; arte e vita nell'underground. Genova: Costa e Nolan, 1994.

_____. Giovani e popular music: daí rochers ai ravers. *Informazioni IRRSAE Ligúria*. Genova, anno XIII, n 2, p. 11-22, 1999.

TURNER, Vitor W. *O processo ritual*: estrutura e anti estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, A. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.

VAN HAETCHT, Anne. *A escola à prova da sociologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1987.

_____. (Org.) *Galeras cariocas*; territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WAIZBORT, Leopoldo. *Vamos ler Georg Simmel?* Linhas para uma interpretação. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 1996 (Tese, Doutorado).

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*; as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A ilusão dos jovens e o crime organizado. *Revista Comunicação e Política*, v. 1, n. 2, p. 231-250, dez. 1994 mar. 1995.

_____. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano. *Galeras cariocas*, territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ANEXO METODOLÓGICO

O objetivo deste anexo metodológico é explicitar com mais clareza alguns dos passos desenvolvidos na pesquisa, bem como os instrumentos metodológicos utilizados, como os roteiros e questionários, e também os dados recolhidos na pesquisa telefônica. Não faremos a recuperação de todos os passos dados, mas apenas daqueles que não foram suficientemente explicados no item "Os caminhos percorridos". Assim, daremos os detalhes do debate nas escolas e uma rápida descrição dos seus resultados, da pesquisa telefônica, com um perfil dos grupos entrevistados e os critérios utilizados para a definição dos grupos que foram pesquisados. Os dados recolhidos nestes momentos foram importantes para uma aproximação da realidade cultural dos jovens, bem como para fornecer os critérios para definição dos estilos e grupos a serem pesquisados.

1 O debate nas escolas

Esse momento da pesquisa iniciou-se em abril e constou de um debate em 5 escolas municipais de 1º grau, situadas em regiões da periferia de Belo Horizonte. Teve como objetivo obter informações sobre os hábitos culturais (de consumo e produção) da juventude, buscando localizar, nessas regiões, os equipamentos culturais, públicos e privados, e a forma como eram apropriados pelos jovens. Tinha a expectativa de encontrar um número razoável de grupos musicais nesses espaços, podendo assim escolher aqueles com os quais poderia trabalhar, mas essa expectativa não se confirmou.

As escolas foram escolhidas, de início, pelo critério geográfico. Em cada região, foram privilegiadas aquelas situadas nos pontos mais centrais, com maior afluência de alunos. Outro critério foi a existência do turno noturno, já que pretendia abordar turmas com faixa etária diferenciada. As turmas escolhidas foram as de 8ª série. Em cada escola, promovi o debate em duas salas diferentes, de forma a estabelecer um mínimo de comparação entre elas, gastando em

média entre uma hora e meia a duas horas em cada sala. Os debates envolveram uma média de 270 alunos, na totalidade das escolas.

Os debates iniciavam-se com uma explicação dos seus objetivos. Em seguida, era feito um rápido levantamento de categorias sociais no grupo: gênero, idade, estado civil, emprego, habitação. A partir daí passava-se a uma discussão, a partir de um roteiro aberto (ANEXO 1) sobre o tempo livre e o consumo cultural, os espaços culturais existentes na região e quem os freqüentava. Os estudantes eram, portanto, incentivados a traçar um retrato da vida cultural nas suas regiões e uma avaliação sobre as ofertas de lazer existentes.

Num segundo momento, a discussão se dirigia para a produção cultural, as facilidades e dificuldades encontradas para o desenvolvimento de suas atividades. Assim foram indicando indivíduos e grupos que desenvolviam qualquer atividade de produção cultural. Se havia algum aluno que participava de alguma atividade de produção cultural, entregava um questionário para ser respondido (ANEXO 2). Resolvi não gravar os debates, tomando notas ao longo da própria discussão, o que me fez perder algumas informações, principalmente quando as discussões se tornavam acaloradas.

Os debates foram desiguais, em cada turma a discussão tomava um rumo próprio. Pareceu-me que a facilidade ou dificuldade de entabular a discussão refletia muito a própria dinâmica da escola, ou seja, se o debate era uma prática comum ou não. Em algumas escolas, tive dificuldades em envolver os alunos, que se mostravam tímidos e calados. Em outras, o debate se acalorava, e tinha de controlar aqueles mais exaltados.

A opção de contatar os jovens nas escolas apresentou vantagens e desvantagens. De um lado, significou o acesso a um ponto de agregação coletiva, com uma certa homogeneidade social e geográfica, o que seria difícil encontrar em outros contextos. Ao mesmo tempo, a heterogeneidade de idades e interesses possibilitaram um leque maior de possibilidades. Por outro lado, eu tive informações apenas sobre uma parte da realidade juvenil, já que as estatísticas demonstram que menos da metade dessa faixa da população freqüenta a escola.

Um outro aspecto foi o peso do espaço institucional, que condiciona em parte o grau de abertura e de explicitação daquilo que os jovens realmente pensam. Na sala de aula, tive de levar em conta as interferências do coletivo

sobre os indivíduos onde, muitas vezes, as gozações e brincadeiras interferiram na possibilidade de muitos dizerem realmente o que pensavam. Percebi também que muitos jovens expressavam, sobre o consumo cultural, aquilo que gostariam de fazer, na perspectiva do desejo, e não aquilo que faziam realmente. Mas acredito que esses aspectos podem ser atenuados, na medida em que meu interesse era identificar os possíveis hábitos culturais e não tanto a sua certificação.

• **O consumo cultural dos jovens da periferia** – O debate nas escolas possibilitou uma visão geral dos hábitos de consumo e produção cultural de uma parcela da juventude da periferia, aquela que estuda e trabalha.

Para boa parte deles, os hábitos culturais mais freqüentes são aqueles ligados à comunicação de massa, principalmente à televisão e ao rádio. Grande parte do tempo livre é ocupado em atividades relacionadas a esses meios, o que aponta para a centralidade da imagem e do som no consumo cultural. Mas, para a grande maioria, o "sair de casa" é o grande objetivo, o que marca a existência do sentido do "divertir", ou "relaxar". Sair de casa, com direções e tempos variados, implica encontrar os amigos. Durante o dia, e, para a maioria, nos finais de semana, "sair de casa" implica "ficar na rua", conversar, articular o que fazer. Outra atividade freqüente nesses momentos é o esporte, um hábito comum a quase todos os homens e mas não às mulheres. Variam as modalidades de esportes praticados.

Um tempo qualitativamente diferente é a noite. Para muitos jovens, "sair de casa" significa freqüentar bares e também danceterias. Vários depoimentos reforçam a importância de sair à noite como um meio de conhecer pessoas diferentes, locais diferentes: "gosto de sair porque conheço mais gente, converso com mais pessoas, aprendo mais. Se a gente não sai, não aprende a lidar com os lugares diferentes." Esta afirmação reflete as opiniões de grande parte dos jovens, que enfatizam a sociabilidade, que se traduz em encontrar com os amigos, em conhecer gente nova, em paquerar: como uns que têm como meios os locais de encontro – bares, praças e ruas. Mesmo nas danceterias, o prazer de encontrar os amigos tem um peso equivalente ao de dançar.

Também nesse aspecto foi possível notar uma diferença significativa no recorte de gênero: se, para os homens, o "sair de casa" é uma atividade rotineira, o mesmo não acontece para as mulheres, o que, segundo o depoimento de muitas delas, depende da aprovação dos pais, do local onde moram, se namoram ou não. Interferem muitas outras variáveis, que fazem com que saiam com menos freqüência que os rapazes.

Nos debates, chamou a atenção o fato de que as atividades tradicionais de consumo cultural, como a freqüência a cinemas e teatros, são pouco presentes entre esses jovens, não se constituindo como um hábito, mas sim como uma atividade especial. Em uma sala de aula no Barreiro, por exemplo, de 26 alunos, 18 nunca assistiram a uma peça de teatro, seis nunca freqüentaram uma sala de cinema e, entre os que já o fizeram, 14 foram no máximo duas vezes em todo o ano anterior. O motivo alegado é a falta de dinheiro e de cinemas nas regiões vizinhas. De fato, existem poucas salas de projeção nestas regiões, concentradas que estão no centro da cidade ou no interior de *shoppings*.

Outro hábito praticamente inexistente entre eles é a leitura. Não têm o hábito de ler jornais nem livros. A grande maioria só leu aqueles poucos indicados pela escola. Já as moças afirmam ter o hábito de ler revistas femininas como *Contigo*, *Gatos*, *Capricho*, etc.

É significativo como a música está presente em quase todas as atividades de lazer, como ambiente de fundo, no caso dos bares, ou como eixo principal, no caso do rádio e da danceteria. Discutindo sobre a importância que atribuem à música, vários jovens falaram da sua função de despertar sentimentos diferentes, expressar "estados de espírito". Para outros, a música anima o ambiente, "cria um clima", sendo um bom assunto para conversar e, com isso, contribui para a sociabilidade.

A música parece ser consumida mais comumente por meio do rádio, estando presente como fundo ou como atividade intencional, esta menos freqüente. O estilo musical é o critério para a escolha da estação ou do programa de rádio a ser ouvido. E os estilos presentes entre os jovens são os mais variados, sendo mais citados o Pagode, o Axé music, a Dance music (e suas variações como o "Underground", Tecno, o Eletro funk, etc..), Rap, Funk e MPB.

As preferências maiores pelo Pagode e Axé estavam em sintonia com a sua presença constante na mídia, sendo estes estilos aqueles do sucesso naquele momento. Outro fato comum foi a pouca adesão ao Rock, uma tendência que veria confirmada no pequeno número de grupos de Rock entre os jovens da periferia de Belo Horizonte. Em relação ao Rap e ao Funk, sua presença se dá de modo diferenciado, de acordo com as regiões da cidade.

Na região Centro-Sul, por exemplo, onde se concentra um grande número de favelas, o Rap predomina, com pouca presença do Funk. Ocorre o contrário nas regiões do Barreiro e Norte, onde a presença do Funk é maior. Esta constatação aponta o espaço geográfico do bairro como uma variável significativa na escolha que fazem do estilo musical. Uma novidade encontrada foi a referência a várias "rádios comunitárias" entre aquelas emissoras preferidas, evidenciando a sua penetração nestes setores. A freqüência a shows parece ser relativamente pequena, segundo alegam, por motivos financeiros. Os shows que foram citados, na sua maioria, foram aqueles populares, montados em grandes espaços abertos, e com preços um pouco mais reduzidos.

A ocupação do tempo livre e os hábitos de lazer parecem depender muito da oferta existente em cada região, e as realidades são muito diversificadas. Vejamos dois exemplos: o Barreiro é uma região da Zona Industrial da cidade, que concentra mais de 30 bairros. Mas é no bairro Barreiro que se concentram as atividades de comércio e lazer, criando uma certa autonomia da região em relação ao centro de Belo Horizonte. Ali existem quatro ruas onde se concentram bares, alguns com música ao vivo; restaurantes; duas danceterias e um *shopping* com três salas de cinema.

Para essas ruas convergem o maior número de jovens e adultos nas noites dos finais de semana, constituindo-se uma concentração de lazer. Ao longo delas, é claramente visível uma segmentação por idade e renda. Há locais onde se vêem pessoas mais velhas, geralmente em família; outros, com jovens mais velhos, quase sempre em casais; e ainda outros com jovens mais novos e adolescentes em turmas, estes, sem dúvida, os locais mais barulhentos, com música de fundo alta. Existem alguns bares onde grupos de Pagode fazem som ao vivo, atraindo um grande número de jovens.

Além desse espaço, existem outros menos concorridos. Um em torno de uma grande estátua do Cristo Redentor, em cuja praça se concentram sete bares, dois deles com música e pista de dança. Segundo os alunos da região, o espaço fica "animado" nas tardes de domingo. Também na Via do Minério começam a surgir alguns bares, a partir de uma grande casa de shows, a Via do Sapé, que está atraindo a abertura de outros espaços nas redondezas.

Além desses espaços mais centrais, freqüentados por pessoas de toda a região, existem as pequenas concentrações de lazer nos próprios bairros, formadas de pequenos bares e locais de encontro, freqüentados pela população local. A freqüência dos jovens a esses diferentes espaços depende do dia e do dinheiro disponível. Eles sabem qual o dia em que um determinado lugar é mais animado e, de acordo com o dinheiro disponível, parecem montar "itinerários de lazer" diferenciados, mas quase sempre circunscritos na região. Poucos falam de freqüentar outros locais no centro da cidade.

Nesses itinerários também existem as danceterias. Uma delas, a Studio 94, tem uma boa infra-estrutura – decorada com espelhos nas paredes e jogos de luzes – e oferece uma programação diferenciada, com Pagode em algumas noites e, nas outras, som "Underground". Segundo o proprietário, para garantir a sobrevivência da casa é necessário diversificar a programação, oferecendo diferentes estilos ao longo da semana, especialmente aqueles em moda, no caso, o Pagode.

As outras quatro danceterias que consegui localizar estão situadas em bairros vizinhos, funcionando em quadras cobertas, que se transformam em danceterias nos finais de semana, predominando a música Funk e suas variações.

Uma realidade diferente é a da região Norte, que oferece poucas alternativas, sem uma "mancha de lazer" concentrada. É uma região-dormitório da cidade, com muitos bairros espalhados, visivelmente mais pobre que o Barreiro. A escola que visitei é situada no bairro Ribeiro de Abreu.

O bairro não possui nenhuma praça e o único ponto de encontro dos jovens nos finais de semana é um bar que funciona em um trailer, onde, de vez em quando, se apresentam grupos de Pagode. O único equipamento público existente é a escola, que fecha nos finais de semana.

As opções de lazer se resumem aos bares e a uma danceteria, dispersos entre os bairros vizinhos, o que obriga os jovens a montarem "itinerários", que implicam um deslocamento maior para se divertirem. Os depoimentos dos jovens desta escola expressam este limite. Muitos diziam ficar em casa nos finais de semana ou encontrar com os amigos nas ruas, por falta de opção de onde ir. Um outro dado que chamou a atenção aqui, foi a mobilidade restrita dos jovens. Em uma turma de 26 alunos, sete declararam nunca ter ido ao centro da cidade.

Outro espaço de lazer apontado pelos jovens foram as feiras e festas de rua. Em alguns bairros e favelas de Belo Horizonte, é comum a promoção de feiras semanais, com montagem de barracas e bebidas e um som, com apresentação ocasional de grupos musicais da região. Boa parte delas são promovidas pela Associação de Bairro local, que adquire fundos vendendo o direito de participação às barracas. Funcionam, em geral, nos finais de semana, durante a tarde e início da noite. Estas feiras se transformaram em pontos de encontro da população do bairro, misturando as famílias e os jovens. Já as festas de rua, nessa época, quase sempre eram promovidas por algum bar que colocava um "som mecânico" na rua ou promovia a apresentação de algum grupo musical, quase sempre de Pagode. É uma atividade ainda comum nas favelas da região Centro-Sul.

• **A produção cultural** – Em todas as escolas visitadas, foi possível encontrar pelo menos um grupo de alunos – variando de dois a sete alunos, por sala, em um total de 44 alunos – que desenvolvia alguma atividade de produção cultural. As atividades mais comuns são aquelas ligadas à música, ao teatro, à dança e, em menor número, ao desenho e à grafite. Em duas escolas, encontrei alunos organizados em torno de edição de jornais, apoiados e acompanhados por algum professor.

Em relação à música, encontrei oito alunos que participavam diretamente de grupos musicais, sendo que três em grupos de Rap, quatro em duplas Funk e um em grupo de Pagode. Chamou minha atenção o fato de que em todas as salas havia alunos que conheciam algum amigo ou parente membro de algum grupo musical ou dupla Funk.

Vários alunos, um total de treze, tocavam ou estavam aprendendo algum instrumento musical: violão, bateria, pandeiro, percussão; quase sempre por hobby, ensinados por amigos ou parentes. Também encontrei alguns que participavam de corais (cinco), na sua maioria de igrejas católicas ou evangélicas. Outra expressão presente foi a dança, na maioria das vezes, em grupos formados para se apresentar nas danceterias, nos finais de semana, nos estilos da Break dance e do Funk (três). Mas também havia aqueles que estavam aprendendo a dança Afro (dois).

Outra forma de produção cultural encontrada foi o teatro (seis), com grupos formados na própria escola ou em torno das igrejas católica ou evangélica. Havia também aqueles que investiam no desenho (dois) e no grafite (dois), estes ligados ao movimento Hip Hop.

Discutindo sobre a produção cultural, foi comum os alunos manifestarem o desejo de participar de algum grupo de expressão cultural, e novamente a música era a preferida. Diante da pergunta: se caso pudessem, o que escolheriam, a maioria optaria por aprender a tocar um instrumento musical e muitos manifestaram o sonho de se tornarem profissionais da música. Apareceram também aqueles que gostariam de aprender pintura ou teatro.

Para todos, o impedimento maior, na realização desses desejos, é a questão financeira e de tempo. Em alguns debates, a discussão, nesses momentos, caía em uma avaliação da própria escola, com críticas não só à qualidade de ensino oferecida, mas também à falta de incentivo e oferta de atividades culturais. Os alunos estavam expressando, a seu modo, um desejo de acesso aos bens culturais, o que não encontravam meios de viabilizar, imersos numa realidade que lhes negava este direito. E a única instituição pública da área cultural a que tinham acesso e que poderia cumprir este papel não o estava fazendo ou, quando o fazia, era de forma isolada, a partir do empenho individual de professores.

• **Os jovens e a participação social** – Um outro aspecto da realidade juvenil, que procurei discutir nas escolas, foi a dimensão da participação social. Não encontrei nenhum aluno que atuasse em instituições como grêmios estudantis, associações de bairro, sindicatos ou partidos políticos. Já em relação

à Igreja, alguns afirmaram participar de grupos de jovens, grupos de teatro ou corais ligados à igreja católica ou às igrejas evangélicas, nas suas diversas denominações. Esta realidade me foi confirmada em um contato com a Pastoral de Juventude da Arquidiocese de BH, que afirmava a existência de uma rede de trabalhos ligados à juventude na cidade, principalmente na periferia. O nível de participação dos jovens seria, porém, muito inferior ao observado na década anterior, ou seja, há um declínio da participação juvenil nas atividades da Igreja Católica.

Em relação à participação política estudantil, não encontrei nenhum grêmio organizado, nas escolas visitadas. As formas de participação existentes são aquelas da área cultural. É muito significativo o fato de os alunos se envolverem em atividades culturais e não mais nas instâncias clássicas de participação social.

O discurso sobre a importância da dimensão cultural também foi a tônica no contato com a direção atual da UMES. Em 1997, tinha sido eleita a primeira chapa da entidade, depois de 9 anos fechada. O seu presidente, um jovem de vinte anos, é ligado ao PC do B e faz curso de teatro. Contou-me que, no processo eleitoral, os debates que tiveram maior participação foram aqueles cujos temas eram ligados à cultura. Segundo ele, a chapa prioriza esta dimensão e possuem uma comissão de cultura ativa, coordenada por um jovem que participa de uma banda de Rock.

Os dados recolhidos sobre a vida cultural da juventude, na periferia de Belo Horizonte, parecem apontar que a forma de consumo cultural predominante entre os jovens é aquela fruitiva, com uma influência da mídia no ditar os gostos e modas de cada momento, inclusive nas formas de lazer e ocupação do tempo livre. Por outro lado, são muito significativas as formas de produção cultural encontradas. Apresentam em comum o eixo da expressão simbólica, comunicativa, como dimensão que parece articular formas de sociabilidade próprias, de organização e intervenção sociais, que podem estar indicando novas formas de participação juvenil.

O debate nas escolas significou um maior conhecimento das formas de consumo cultural e lazer desses setores da população, descobrindo como estes jovens se apropriam do espaço urbano. Além disso, foi possível uma visão mais ampla da minha própria cidade, com suas contradições. Foi a partir delas que

descobri a existência do funk em Belo Horizonte, o que foi uma novidade para mim. A realização desta fase me deu indícios mais seguros de que a música era parte integrante da vida cotidiana dos jovens, mas que o fenômeno da existência de grupos musicais não era tão generalizado entre eles. Não era na escola que iria encontrar os grupos musicais a serem pesquisados.

INSTRUMENTOS UTILIZADOS:

ANEXO 1

MAPEAMENTO CULTURAL NAS ESCOLAS DE BELO HORIZONTE **ROTEIRO DE DISCUSSÃO EM SALA DE AULA**

1- Explicação da pesquisa

2- Levantamento de dados de identificação da turma:

- Idade / Sexo
- Trabalho: quem trabalha de carteira/ quem trabalha sem carteira quem trabalha de bicos.
- Quem não trabalha = ganha mesada?
- Moradia: qual bairro ?

3- Mapeamento do consumo cultural.

- Como ocupam o tempo livre nos dias de semana? O que fazem com mais freqüência?
- Como ocupam o tempo livre nos finais de semana? O que fazem com mais freqüência?
- Como os jovens no seu bairro ocupam o tempo livre?
- Onde vocês vão nos finais de semana, ou: quais são os lugares na região onde vocês se encontram?
- Diante do consumo cultural: o que mais gostam e o que fazem com mais freqüência, se tivessem oportunidade de escolha.
- Discutir o que gostariam de consumir, caso tivessem a oportunidade de escolha, buscando saber as razões que impedem o acesso.

- O que espera das práticas culturais de consumo: distração, informação, aprimoramento intelectual, prazer estético, etc.
- As motivações para o programa cultural (o ir a alguma atividade cultural): se ligadas à natureza em si do programa (ver aquele show, aquele filme,...) ou ao fato de sair, independentemente do que será visto.
- No caso da música: freqüência que escuta rádio, discos, fitas e CDs; o estilo que mais gosta; se tem discos em casa; se costuma ouvir música sem fazer mais nada nesse momento.
- Aqui na região quais são os espaços onde os jovens se juntam? Existem espaços públicos (praças, centros culturais, etc.)? São utilizados? Já foram alguma vez?
- Espaços físicos onde ocorrem as práticas culturais de consumo: onde são, públicos ou privados, avaliação da qualidade e quantidade dos espaços.
- A localização: se os espaços mais utilizados são no bairro, na região, outra região ou no centro.

3- Mapeamento da produção cultural.

- Alguém na sala exerce alguma prática cultural de produção? Participa de algum grupo cultural? Qual? O que fazem?
- Alguém toca algum instrumento musical?
- Conhecem alguém que toca? Existe algum grupo musical na região? Qual? Têm contato?
- O que espera das práticas culturais de produção?
- Diante de uma possível oportunidade de escolha, a que atividades culturais gostaria de dedicar-se? O que o impede de desenvolvê-las?
- Espaços físicos onde ocorrem práticas culturais de produção: onde produz, os espaços existentes, avaliação dos mesmos.
- Onde apresenta o que produz: os espaços já utilizados, avaliação da qualidade e quantidade dos mesmos.

ANEXO 2

MAPEAMENTO CULTURAL NAS ESCOLAS DE BELO HORIZONTE

QUESTIONÁRIO : PRODUÇÃO CULTURAL

1- Sexo: Masculino Feminino

2- Idade: _____ anos

3- Série que estuda: _____ série do _____ grau

4- Você está trabalhando? Sim Não _____

Se sim, o que você faz?

5- Qual o bairro em que você mora? _____

5- A prática cultural que você exerce está ligada a :

música Qual ? _____
 canto Qual ? _____
 dança Qual ? _____
 teatro Qual ? _____
 literatura Qual ? _____
 pintura Qual ? _____
 moda Qual ? _____

6- Há quanto tempo você desenvolve esta prática cultural? _____

Antes disso, você desenvolvia outra prática cultural? Não Sim
Se sim, qual? _____

7- Com quem você desenvolve esta prática cultural atualmente?
 Individualmente Em grupo

Se em grupo, há quanto tempo estão juntos? _____

8- Com quem você aprendeu? _____

9- Você continua aprendendo atualmente? Não Sim
Se sim, com quem? _____

10- Quantas horas você dedica a esta prática cultural durante a semana?

_____ horas semanais

-E nos finais de semana? _____ horas

11- Você costuma ganhar algum dinheiro com esta prática cultural?

Não Sim

Se sim, esta prática cultural garante sua sobrevivência?

Não Sim

12- Você recebe algum incentivo ou apoio? Não Sim

Se sim, de que tipo? _____

13- Tem alguma outra prática cultural que você gostaria de desenvolver?

Não Sim

Se sim, o que o impede? _____

14- O que você espera ao desenvolver esta prática cultural?

15- Qual o sentido que esta prática cultural tem na sua vida?

16- Quais são seus planos futuros?

2 As entrevistas com os produtores culturais

Este momento da pesquisa foi desenvolvido nos meses de abril e maio. Constou de uma série de entrevistas com DJs e produtores culturais, privilegiando-se aqueles que, de alguma forma, estavam ligados aos estilos populares. O objetivo foi obter informações sobre a cena musical em BH, tanto no seu consumo quanto na sua produção, além de buscar indicações de grupos musicais juvenis existentes na cidade. As entrevistas foram abertas, sem roteiro, e não foram gravadas.

A maioria das entrevistas ocorreu nos locais de trabalho, por escolha dos próprios entrevistados, e duraram em média uma hora. Além disso, procurei a Ordem dos Músicos do Brasil, seção Minas Gerais, onde tive acesso aos dados dos músicos cadastrados neste órgão.

Os entrevistados foram os seguintes:

– DJ Paulo "Coisa" – 32 anos. Iniciou-se como DJ há 12 anos, tocando em danceterias, mais tarde passando a trabalhar também em rádios. Atualmente, investe mais na produção musical e atua como DJ em festas e bailes. Reduziu seu trabalho na rádio Jovem Pan a um programa semanal de "dance music". Está montando um estúdio de som em casa, já tendo comprado boa parte da aparelhagem eletrônica. Mantém também um curso de DJ, com 64 alunos. Já gravou um disco de funk em 1993. Trabalha mais com os estilos rap, funk e dance e me passou a sua lista de contatos dos grupos com os quais já trabalhou.

– DJ Normandes – 36 anos. Iniciou-se como DJ aos 18 anos, trabalhando em danceterias. Depois, passou a trabalhar em rádios e, atualmente, conduz um programa de funk existente numa rádio comercial da cidade. Tem um estúdio de som e gravação, o "Dance Music", onde produz basicamente música funk. Faz produção musical em festas e danceterias, tendo quatro equipes de som. Além disso, é contratado pela danceteria Hipodromo, onde promove um baile funk aos domingos. Depois de muita insistência da minha parte, me passou os contatos de alguns grupos com quem já trabalhou.

– José Guilherme Ferreira, Pelé – 33 anos. Começou na área cultural como dançarino de breaker e black music, participando de vários grupos. Há dez anos, atua como promotor de eventos. Atualmente, trabalha nesta área, na Rádio Líder,

além de produzir festas e shows. Em 1987, criou, e desde então coordena, o evento anual "BH Canta e Dança", a maior manifestação de música rap e funk da cidade. Pelé foi quem me passou o maior número de contatos, com a lista de todos os grupos que já participaram do evento.

– DJ Joseph – 42 anos. Há vinte anos atua como DJ em rádios e danceterias de BH. Atualmente, conduz um programa de "dance music" na rádio 98 FM e faz produção musical neste estilo, além de tocar em festas e danceterias.

– Marcos Boffa – 30 anos. É produtor cultural, promovendo eventos e festas. É também sócio de uma loja de discos, a Motor Music. Atua mais com os estilos rock e clubber.

– Ricardo Malta – 34 anos. É o produtor cultural da danceteria Vilarinhos, a mais antiga casa de funk de Belo Horizonte. Coordena um projeto de Curso de DJs, ligado à SETASCAD.

– Márcio Costa – 31 anos. Sócio da Guitar Play, um misto de loja de discos, instrumentos musicais e de escola de música.

– Vilmar Faria – 35 anos. Editor do jornal "Gospel Music", especializado em música gospel. Trabalha em um estúdio de som e gravação especializado em música evangélica, o Getsêmani.

Estas entrevistas me forneceram dados de uma parte da cena musical em Belo Horizonte, o mercado existente e seus atores. Permitiram-me traçar o retrato de alguns dos estilos musicais predominantes – as oscilações na visibilidade de cada um deles, de acordo com a moda do momento – e da produção musical realizada.

Na avaliação dos produtores musicais entrevistados, o mercado da produção musical em Belo Horizonte é frágil, sem os meios necessários para se impor no mercado nacional. De fato, existe o domínio dos meios de comunicação de massa, concentrados no eixo Rio-São Paulo, que dominam o mercado, influenciando as "modas" ocasionais e impondo seus artistas, também estes concentrados ali.

Um exemplo desta realidade é a inexistência, em Belo Horizonte, de um selo musical próprio, que produza seus próprios artistas e de uma estrutura de divulgação suficientemente forte que lhes dê visibilidade. Essa mesma pressão da mídia tende a impor um gosto estético e a influenciar nos estilos dos grupos e

artistas emergentes, fazendo com que a produção musical acompanhe muito a moda.

Por outro lado, a cidade apresenta uma característica peculiar, de ser aquela que apresenta o maior número de bares *per capita* do Brasil. Estes constituem o programa preferido da noite, e não só dos jovens. Muitos bares oferecem música ao vivo e vários abrem espaços para a dança. São, portanto, os lugares privilegiados para o consumo musical. Esse fato, ao mesmo tempo que abre um mercado considerável para os músicos, interfere muito na própria cena da produção musical local.

Por injunções do mercado, a demanda maior é por grupos ou artistas que tocam e cantam as músicas que estão fazendo sucesso no momento. E o músico, para sobreviver desta atividade, precisa adaptar-se, o que incentiva a prática do *cover* e do *remake*. Assim, segundo parte dos entrevistados, existe uma contradição entre a efervescência de grupos e artistas emergentes e a qualidade e a originalidade da produção realizada. Grande parte dos produtores entrevistados são cépticos, afirmando que não existe atualmente uma peculiaridade musical mineira, em nenhum dos estilos musicais presentes entre os jovens.

Ainda segundo esses informantes, a proliferação dos grupos musicais, duplas e artistas individuais foi acentuada a partir do final dos anos 80. Não existe, no entanto, nenhuma estatística que dê conta do universo dos grupos musicais e músicos na cidade. A Ordem dos Músicos do Brasil tem, cadastrados, 4.300 músicos, entre profissionais e amadores. Esse cadastro normalmente é feito no momento em que o músico faz a sua carteira profissional – documento necessário para se apresentar em qualquer espaço público. Mas é notório que grande parte dos músicos não o faz, principalmente os mais jovens, o que torna difícil qualquer estimativa.

Os estilos dos grupos musicais existentes na cidade variam muito, de acordo com as "modas" difundidas pela mídia. Alguns estilos permanecem, incorporando-se na estrutura da música popular brasileira, como é o caso do Samba, do Forró, das diversas variações do Rock e da própria MPB, que sofrem momentos de ascensão e descenso, mas nunca desaparecem. Outros, ao

contrário, como no caso recente da Lambada, têm seus momentos de auge, mas depois caem no esquecimento do público e os grupos se desfazem.

Em 1998, a cena musical em Belo Horizonte era dominada pelo Pagode, presente em grande parte dos bares e casas de shows da cidade. O Pagode era tido, até alguns anos atrás, como próprio das camadas populares, tocado principalmente na periferia da cidade, quase sempre por negros. Recentemente, invadiu a zona sul, caindo na preferência da classe média. Tanto é que vêm surgindo muitos grupos integrados por jovens brancos desse estrato social. A maioria dos grupos de Pagode emergentes segue a prática do *cover*, havendo poucos com composições próprias.

Um outro estilo que estava em ascensão, no primeiro semestre deste ano, era o "velho" Forró, consumido principalmente nas danceterias freqüentadas por jovens de classe média, ou mesmo bares do centro, que abrem espaço para dançar. Em BH, vários grupos se formaram recentemente em torno do Forró para atender às demandas do mercado.

Outro estilo que é bem disseminado, principalmente entre as camadas médias e altas, é o Rock, nas suas mais diversas variações. Neste estilo, observa-se a existência de um grande número de bandas emergentes, que, pela própria história e características do Rock, se colocam numa perspectiva anticomercial, numa produção que poderíamos chamar de "alternativa" ou "underground". Entre os grupos de Rock, predominam os dos subestilos Hard core, Heavy metal e o Ska.

Já entre as camadas populares predomina, além do Pagode e do Samba, o Rap, o Funk e o Gospel. Um fenômeno relativamente novo e que experimenta uma grande difusão é a música Gospel. Nascido na esteira da proliferação das igrejas pentecostais na cidade, tem seu sentido na prática religiosa do "louvor", quando os fiéis cantam sua adoração a Deus. Assim, as músicas e as apresentações são encaradas como momentos específicos de oração. É interessante notar que toda apresentação Gospel se inicia e termina com orações, quando todo o público reza alto, pedindo as bênçãos de Deus e gritando por Jesus Cristo, o que cria um clima semelhante ao dos shows.

Os grupos e artistas Gospel se utilizam dos mais diferentes estilos, tendo em comum o caráter religioso das suas letras. Existem desde grupos de Heavy

metal, de White metal, com todo o *look* típico do estilo, até os de Pagode. Geralmente, os grupos se formam em torno de alguma igreja, que contribui tanto na gravação do disco quanto na sua venda.

Outra facilidade que encontram é o número cada vez maior de rádios evangélicas, o que garante um espaço de divulgação. A força deste "estilo" pode ser constatada na sua quantidade. Segundo informações, chegam a mais de 200 os grupos e artistas existentes em BH. Possuem, na cidade, um jornal especializado – o *Gospel Music*, e vários estúdios de som e gravação. Outra evidência da sua expansão é a realização de uma feira anual de três dias, a Blazing, com stands dos mais variados produtos e shows musicais, com a presença de grupos dos vários estilos. Já os estilos rap e funk foram suficientemente discutidos na análise que desenvolvemos.

3 A pesquisa telefônica

As etapas da pesquisa, realizadas até meados do mês de maio de 1998, me possibilitaram uma aproximação do fenômeno dos grupos musicais juvenis. Os contatos com os produtores culturais e DJs, junto com a observação dos espaços de lazer, me apontaram os estilos predominantes entre os jovens das camadas populares: funk, rap, pagode e gospel.¹⁰⁴ Percebi também que o rock não é um estilo muito presente neste estrato da população.

Além dos depoimentos e de minhas observações, não havia nenhuma caracterização que me fornecesse indicações mais seguras sobre os grupos musicais. Tinha em mãos uma lista razoável de grupos, fruto de todos os contatos realizados até então, mas que se encontravam espalhados por toda a cidade, não sendo possível procurar pessoalmente cada um deles. Diante desse quadro, optei pela estratégia de construir um perfil dos grupos, através de uma aplicação de questionários por telefone.

A pesquisa realizada não pode ser caracterizada como uma pesquisa telefônica, *stricto sensu*, devido à própria natureza dos dados de que dispunha e a forma da obtenção dos contatos com os grupos. O fato de não ter a dimensão do

¹⁰⁴ Apesar do gospel não ser um estilo, no sentido que estamos atribuindo neste texto, mas um conjunto de estilos que tem em comum a orientação religiosa.

universo dos grupos musicais em BH me impedia de definir uma amostra estatisticamente relevante, o que impossibilitaria a generalização dos dados encontrados. O outro aspecto é que os grupos entrevistados não foram escolhidos de forma aleatória, e sim por indicações dadas pelos DJs e produtores musicais, como também pelos próprios grupos entrevistados. Assim, não podia afirmar que o universo pesquisado era representativo de todos os grupos musicais da cidade.

Portanto, esta fase da pesquisa teve como objetivo construir um perfil de um universo determinado de grupos musicais juvenis da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Busquei apreender as características principais relacionadas à composição desse universo, à história dos grupos e às produções musicais, de forma a obter critérios para definir os grupos com os quais desenvolveria os momentos seguintes da pesquisa.

O questionário foi montado levando em conta as características desta modalidade de pesquisa, que demanda questões objetivas, claras e fáceis de responder, em um tempo de aplicação que não ultrapassasse os quinze minutos. Antes da sua aplicação, realizei um pré-teste com dez entrevistas para aperfeiçoar o questionário (ANEXO 3). A sua aplicação foi realizada por mim e um auxiliar de pesquisa.

Inicialmente, nos apresentávamos e explicávamos os objetivos da pesquisa, perguntando se aceitavam ser entrevistados e o momento melhor para fazê-lo. Poucos se recusaram a responder, mas as reações às perguntas foram muito variadas. Muitos entrevistados pensavam se tratar de brincadeira de algum conhecido. Outros já se sentiam valorizados, e quase sempre mostravam-se curiosos em saber quem teria fornecido o contato; sempre citávamos as fontes. Outros expressavam a expectativa de que organizaríamos algum evento onde pudesse se apresentar, o que nos fez reforçar, nas apresentações, a explicação de que se tratava de uma pesquisa que não resultaria em nenhum evento. Cada questionário levou em média oito a dez minutos para sua aplicação. No final, sempre pedíamos indicações de outros grupos.

Fiz uma pré-seleção dos contatos obtidos até então, já que não pretendia abranger todos os estilos e grupos musicais existentes. Assim, privilegiei os grupos

emergentes e ligados aos estilos Rap, Funk, Pagode, Rock e Gospel. De uma lista de 210 grupos, conseguimos entrevistar 146 deles.

Durante a aplicação, percebemos que seria impossível limitar a área geográfica apenas à cidade de Belo Horizonte, porque muitos grupos tinham seus integrantes em bairros de cidades que compõem a região metropolitana da cidade. Também percebemos que muitos grupos, cujos contatos nos foram passados como pertencentes a estilos definidos, se diziam ligados a outros, como no caso de alguns grupos de Rock que se definiam como de MPB, ou mesmo de Pop. Resolvi, no entanto, mantê-los da mesma forma no interior do universo pesquisado. A aplicação dos questionário se deu nos meses de maio e junho de 1998.

A tabulação dos questionários foi realizada por uma empresa de pesquisa de opinião, a CP2. Optei por agrupar os diferentes subestilos declarados pelos grupos em categorias mais amplas. Por exemplo, agrupamos sob o estilo Rock/Heavy metal os subestilos: Rock'n'roll, Heavy metal, Trash, Hardcore, Hardcore punk, Hard rock, Trash metal, Black metal, Death metal. Na categoria Gospel agrupamos todos os grupos, dos mais diferentes estilos, que se definiam como grupos ligados às igrejas evangélicas. O mesmo ocorreu com o Pagode: agrupamos os grupos de Pagode, Samba e Axé em uma mesma categoria, já que é comum tocarem os três subestilos. Apesar de aparecerem separados, faremos esta junção no momento da análise.

• **Um perfil dos grupos musicais em Belo Horizonte** – Faremos uma breve descrição dos dados da pesquisa telefônica realizada com os grupos musicais, na perspectiva de construir um perfil dos mesmos. O universo da pesquisa realizada representa 146 grupos musicais, com um total de 677 jovens participantes. Os grupos pesquisados estão assim divididos:

ESTILO	Freqüência absoluta	Freqüência relativa
Heavy metal/ Rock	41	28,1
Rap	32	21,9
Funk/Charme	25	17,1
Pagode	24	16.4
Gospel	14	9.6
Outros	10	7,0
Total	146	100%

Os grupos musicais são um fenômeno essencialmente juvenil, sendo que a maioria dos entrevistados (62,8%) se situam na faixa etária que vai de 15 aos 24 anos. Apenas 0,7% tem menos de 15 anos, mas existe um número significativo que está acima de 25 anos (30,3%). Se fizermos a distinção por estilo, este índice é menor nos estilos Rap (22%), Pagode (21,5%) e Funk (19,1%). Em termos de gênero, os grupos são compostos basicamente por homens, com um percentual feminino reduzido a 5,9%.

A origem dos grupos é geralmente muito recente. 65,1% foram formados a partir de 1995. Somente 8,9% se constituíram entre 1983 e 1988. 26%, entre 1989 e 1994. Evidencia-se uma duração relativamente pequena dos grupos, mas principalmente uma elevada fluidez dos seus componentes. A maioria dos grupos (52,1%) mudou de componente pelo menos uma vez. Dos estilos, o Funk é o que apresenta a maior estabilidade: 72,2% dos grupos deste estilo não mudaram sua formação. O fato de geralmente se organizarem como dupla pode explicar esta diferença. Nos restantes, os índices de estabilidade não variam muito: 40,6% no Rap, 46,2% no Pagode e 34,1% no Rock.

Na relação existente com o mundo do trabalho, a maioria dos entrevistados (58,7%) está trabalhando, mas apenas 27,1% deles estão inseridos no mercado formal de trabalho. O percentual de desocupação está na faixa de 10,6%, enquanto que aqueles que só estudam e não trabalham formam 17,9%.

Outro dado significativo é a escolaridade: 43% dos jovens freqüentavam a escola, enquanto 48,9% já haviam parado, ou porque se formaram ou porque abandonaram a escola.

Os grupos musicais pesquisados são, na sua maioria, amadores. 58,3% dos grupos não recebem nenhum dinheiro pelas apresentações que fazem. Dos grupos que cobram para se apresentar (41%), a maior parte está ligada aos estilos Rock e Pagode. Mas receber pela apresentação não significa a possibilidade de sobreviver desta atividade: só 31,6% dos grupos que recebem algum dinheiro o dividem entre seus componentes; os outros reinvestem no próprio grupo, adquirindo instrumentos musicais e aparelhos. 69,9% dos grupos afirmam não receber nenhum incentivo ou patrocínio no desenvolvimento das suas atividades.

O percentual da produção musical é alto: 91,8% dos grupos produzem as letras e músicas que tocam. Ao mesmo tempo, é curioso que, destes, só 39% cantam exclusivamente as próprias produções, enquanto os restantes misturam as suas canções com as de outros grupos, nas apresentações. Um outro dado da produção musical é a gravação de fitas demo ou CD: 37,7% dos grupos já gravaram pelo menos uma fita demo e 28,7% já gravaram um CD. Apenas 30,1% dos grupos nunca gravaram. Destes, a maioria é dos estilos Rap e Pagode.

Nas apresentações, 71,9% dos grupos de Rap e 72% dos grupos Funk não utilizam instrumentos musicais, apenas aparelhagem eletrônica ou simplesmente um gravador. Todos os outros utilizam instrumentos musicais. Chama atenção o fato de que, na maioria dos grupos de Rock, os instrumentos são de propriedade de cada membro (85,4%), enquanto que, nos grupos de Pagode ocorre o oposto, com 61,5% dos grupos possuindo a propriedade coletiva dos instrumentos. Daqueles que tocam algum instrumento, 41,6% aprenderam com amigos ou parentes e apenas 23,7% realizaram algum curso.

Dos grupos entrevistados, 95,2% já se apresentaram em público e só 2,7% nunca o fizeram. Muitos grupos reclamam da falta de espaços para apresentações, justificando assim o índice relativamente baixo de apresentações no ano de 1997: 11,5% dos grupos não se apresentaram nem uma vez, entre janeiro e junho de 1998, e 40,3% não haviam se apresentado no mês precedente à entrevista (maio de 1998). Os lugares mais comuns onde se apresentam são danceterias, bares, mas também escolas e quadras cobertas. Muitos declararam apresentarem-se também nas festas de rua e feiras organizadas por associações de bairros.

Além das apresentações, um outro momento de encontro do grupo são os ensaios. Na sua maioria (55,5%), estes ocorrem na casa de um dos componentes; 32,2% costumam ensaiar em estúdios privados e apenas 6,9% utilizam locais públicos, como escolas ou igrejas. Os ensaios geralmente ocorrem nos finais de semana (52,7%), mas muitos grupos também tocam durante a semana.

Para estes jovens, o grupo musical parece ser a única forma de participação social: 77,4% dos jovens não participam de nenhuma forma de organização ou movimento. Daqueles, 21,2%, que afirmam participar de qualquer ação, a maior parte está ligada à igreja – diferentes confissões religiosas.

Em relação aos projetos para o grupo, a maioria deles desejaria gravar um CD ou mesmo uma fita demo (36,3%). A este projeto se acrescenta o desejo de maior profissionalização e de realização de contratos com gravadoras ou de um patrocínio qualquer (34,4%).

Um último aspecto que completa este perfil diz respeito ao nome dado ao grupo. Existem diferenças significativas entre os estilos, o que remete à própria constituição do estilo e à forma como cada grupo o reelabora. Mas dada a sua complexidade, este deve ser um aspecto a ser aprofundado posteriormente. O relatório estatístico completo da pesquisa telefônica se encontra no ANEXO 4.

4 A definição dos grupos pesquisados

Uma primeira análise dos resultados da pesquisa telefônica possibilitou levantar os critérios para escolher os grupos musicais com os quais desenvolveria as entrevistas qualitativas. Um primeiro passo foi a escolha dos estilos. No projeto de pesquisa, já havia feito um recorte, no qual privilegiaria os grupos musicais formados por jovens das camadas populares, considerando que os estilos Rap, Heavy metal e Pagode seriam os mais representativos.

O perfil dos grupos, porém, evidenciou que o fenômeno do Rock era mais difuso nos estratos médios da juventude, com poucos grupos de origem popular. Da mesma forma, o estilo Gospel apresentava uma diversidade interna muito grande, acrescida do fato de que a variável "religião" assumia um peso muito específico, desproporcional em relação aos outros grupos. Esse estilo merece uma pesquisa posterior, dada a riqueza de elementos que pode trazer para a compreensão da relação entre a juventude e a religião. O perfil realizado confirmou a proliferação do Rap e do Pagode entre os grupos musicais de jovens das camadas populares. Ao mesmo tempo, o estilo Funk foi incorporado devido à sua ampla penetração nestes setores. Assim os estilos escolhidos foram o Rap, o Funk e o Pagode.

Escolhidos os estilos, foi necessário definir, no interior de cada um deles, os grupos a serem pesquisados. No âmbito das questões privilegiadas para a análise, definidas no projeto, a idade apareceu como uma variável central. Havia uma faixa etária predominante nos grupos: apenas 0,7% dos jovens integrantes tinha menos de 14 anos. Na faixa que vai de 15 aos 24 anos estavam situados 62,8% dos jovens e, acima dos 25 anos, com tendência descendente, os restantes 30,3%. Este índice torna-se ainda menor se levarmos em consideração apenas os três estilos definidos.

Evidenciaram-se as idades de 15 anos como momento de entrada nos grupos, e em torno dos 25 anos como momento de saída, dando a entender uma relação entre idade e mudança de comportamentos. Neste sentido, me pareceu rica a possibilidade de escolher grupos com idades diferentes, o que possibilitaria uma reflexão a respeito da presença da música e do grupo musical nas diferentes

fases da vida. Optei por escolher três grupos em cada estilo, de forma a compreender os diferentes momentos da fase juvenil.

Ao critério da idade, somou-se o critério da produção cultural. Desde o início da pesquisa, já pretendia privilegiar os grupos que não se limitassem à prática do *cover*, mas que tivessem uma produção musical própria. O perfil traçado confirmou que esta prática é difusa entre os grupos, menos os de Pagode, influenciados que são pelas injunções do mercado. Assim, elegi as variáveis idade e produção musical como centrais.

Quando selecionei os questionários aplicados segundo estes critérios, me deparei com a impossibilidade de uma definição rígida de idade, pois os grupos apresentavam uma composição etária muito misturada, havendo grupos com rapazes de 15 a 27 anos. Portanto, o critério passou a ser a idade da maioria dos integrantes do grupo. E a este acrescentei um outro, aliado à idade, que foi o tempo de formação do grupo. Pareceu-me importante a possibilidade de refletir sobre os possíveis significados de um grupo recém-formado e um outro já mais estabelecido.

Como o perfil indicou a predominância esmagadora de homens entre os integrantes dos grupos, optei pelos grupos com a presença masculina. Um último critério estabelecido foi a definição de grupos que fossem emergentes, amadores, que não tivessem ainda um reconhecimento fora do meio do próprio estilo. Baseado nestes critérios, defini os nove grupos com os quais trabalhei na fase posterior da pesquisa

QUADRO SINTÉTICO DOS GRUPOS PESQUISADOS

GRUPOS	ANO DE INICIO	DE	NUMERO DE INTEGRANTES	IDADE	ESCOLARIDADE	OCUPAÇÃO
RAP						
Processo Hip Hop-	1998		3	17 19 22	Sim 4 ^a /E.F. Sim 5 ^a /E.F. Sim 5 ^a /E.F.	T. Informal Officeboy T. Informal
Máscara Negra	1996		3	20 21 28	Não 6 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F.	Serralheiro Serviços G. Desemp.
Raiz Negra	1993		4	24 25 28 30	Não 1 ^a /E.M. Não 2 ^o /E.M. Não 1 ^o /E.M. Não 8 ^a /E.F..	T. Informal Comércio T.Informal Garçom
FUNK						
Flavinho e Maninho	1998		2	16 17	Sim 8 ^a /E.F. Sim 8 ^a /E.F.	Estudante Estudante
Marcos e Fred	1995		2	18 19	Sim 1 ^a /E.M. Sim 8 ^a /E.M.	Estudante T. Informal
Os Cazuza	1994		4	19 21 21 26	Não 1 ^a /E.M. Não 6 ^a /E.M. Não 1 ^o /E.M. Não 3 ^a /E.F.	T. Informal Comerciário T. Informal Const. Civil
PAGODE						
Toque Inocente	1997	7		17 18 20 20 22 23 23	Sim 8 ^a /E.F. Sim 7 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F. Não 6 ^a /E.F. Não 4 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F.	Estudante Office boy Comerciário Office boy Desemp. Motorista Office boy
Serra Júnior	1994	9		17 20 20 21 22 23 23 23 27	Não 2 ^a /E.F. Não 3 ^a /E.F. Não 4 ^a /E.F. Não 2 ^a /E.F. Não 8 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F. Não 5 ^a /E.F. Não 2 ^a /E.M. Não 1 ^a /E.M.	Informal Const. Civil Desemp. Gari Auxiliar Esc. Const. Civil Gari Auxiliar Esc. Aux. Serviços
Remelexo	1993	7		19 20 21 28 29 29 34 35	Sim 5 ^a /E.F. Sim 5 ^a /E.F. Sim 8 ^a /E.F. Sim 8 ^a /E.F. Sim suplet./E.F. Sim 8 ^a /E.F. Sim 3 ^o grau Sim 8 ^a /E.F.	Desemp. Aux. Serviços Desemp. Metalúrgico Bancário T. Informal Vendedor Const. Civil

ANEXO 5

ROTEIRO DE ENTREVISTA COLETIVA

1-O GRUPO

História do grupo

- Quando e como o grupo começou, o que os levou a se agruparem
- Foi a primeira experiência de grupo para os participantes
- No início, a que o grupo se propunha?
- Em relação ao início do grupo: o que mudou, o que continua o mesmo: componentes, propostas.

Dados dos elementos do grupo

- Nome, idade, estado civil, local de moradia (com os pais? Mulher?) escolaridade, trajetória de trabalho, profissão dos pais.

A produção do grupo

- Escrevem letras? Criam as músicas? Quantas neste ano?
- Quem produz, o processo de criação (individual, coletivo, etc...). O que o fato de produzirem músicas significa para vocês?
- Fontes de inspiração/ informação utilizados.
- Dificuldades encontradas na produção.
- A relação com a música: desde quando estão ligados ao estilo: o que escuta? Onde escutam?
- Sabem tocar? Como aprenderam? Gostariam de saber?
- Avaliação que fazem do grupo e sua produção.

OS SHOWS

- Desde quando se apresentam em público, frequência atual das apresentações.

- O sentimento predominante nas apresentações; o show mais significativo. O sentido/significado das apresentações: financeiro, marketing, etc.
- O que tocam é o que mais gostam de tocar?
- Participação do grupo em alguma atividade além dos shows (atividades de protesto, comunitária, etc.).
- Avaliação dos espaços existentes.

RELAÇÃO COM O MERCADO

- Possibilidade ou não de sobreviver do grupo.
- Existência de algum projeto futuro em relação ao grupo; as dificuldades e facilidades.

O COTIDIANO DO GRUPO

- Tempo que ficam juntos: Ensaios (freqüência, local, como ocorre, sempre foi assim?).
- Outros tempos juntos? Fazendo o quê? Sempre foi assim?
- Relação entre os elementos do grupo: possíveis conflitos e seus motivos.
- Como dividem o tempo durante a semana? O tempo que cada um dedica à música e ao grupo.

RELAÇÕES: Com quem se relacionam durante a semana? E nos finais de semana? Grupo de amigos é comum? Quais os espaços onde se sentem bem, valorizados?

ESPAÇOS: Por onde se locomovem? espaço de trabalho, de lazer, de encontro (A Relação com a cidade).

CONSUMO CULTURAL: pensando nos produtos culturais que estão aí (cinema, teatro, leitura de livros, revistas ou jornal, dança), o que consomem? Com que freqüência?

- A que espaços culturais/lazer têm acesso? O que gostariam de consumir, se fosse possível?

LAZER: O que fazem de lazer? O que gostariam, caso fosse possível? O que dá prazer fazer atualmente?

IDENTIDADE DO GRUPO COM O ESTILO

- Como vocês definem seu grupo em termos musicais? O que significa fazer parte do "...." (estilo) (o que é ser "... "?: a identidade é só musical?) O que é ser do estilo atualmente? O que caracteriza?

Encontros com outros grupos/bandas: Locais mais comuns e freqüência; o que fazem juntos; como era no início e como é agora.

Posição diante dos outros estilos.

Fanzines: Quem produz; quem recebe; as comunicações que estabelecem, para que o fanzine, seu sentido, qual a diferença.

O visual: O que mais gostam; existe um visual específico; os momentos em que usam este visual; o sentido do visual; possíveis diferenças entre o visual anterior e o atual.

RELAÇÃO DO GRUPO COM AS INSTITUIÇÕES

- **FAMÍLIA**: Todos conhecem as famílias de todos? Há aceitação? Como as famílias vêm o grupo? O que significa a Família, para o grupo?
- **TRABALHO**: Qual a relação que mantêm com o trabalho? Interferências no cotidiano do grupo. O que significa o trabalho, para o grupo?
- **ESCOLA**: Qual a relação existente (se estudam ou não). Relação com colegas. Valorização ou não do trabalho cultural que desenvolvem. O que acham da escola?(mesmo se não estudam).

O SENTIDO DO GRUPO

- Para quê ou o por quê do grupo.
- O sentido do grupo na vida de cada um: o que possibilita? O que trouxe até então?
- O sentido da banda quando começou e seu sentido hoje.
- Perspectivas: profissionalização? *hobbie*? O que é necessário para conseguirem sobreviver das atividades musicais?
- O que o grupo pensa/pretende para o futuro?

ANEXO 6

ROTEIRO DE ENTREVISTA INDIVIDUAL

- Como e quando começou a fazer parte do estilo: o que levou a ser do estilo: o que fazia na época, o contexto da vida social, familiar e escolar.
 - A relação com a música: desde quando começou, as possíveis influências, os estilos em que já foi ligado, porque o som atual, como ocorreu a escolha?
 - Sabe tocar algum instrumento? Acha importante? Gostaria de aprender?
 - Tempo que investe atualmente na música (tocar ou ouvir).
-
- **Cotidiano atual:** como é a semana; atividades que participa; as relações existentes com o estilo, a frequência destas relações.
 - Com quem mais relaciona ao longo da semana, a freqüência semanal dessas relações; como ocupa o tempo livre (pegar o cotidiano miúdo).
 - O seu cotidiano é diferente, em alguma forma, das outras pessoas que conhece?
 - O que mais lhe dá prazer, atualmente?
-
- **Relações afetivas:** como divide o tempo com o grupo? A relação da namorada/esposa com o grupo.
-
- **Relação com família:** a convivência familiar; avaliação da família, tempo semanal que convive com a família. A relação da família com o fato de ser do grupo de estilo.
 - História familiar: alguém ligado à música? (buscar apreender em que medida a família teve um peso nas escolhas dos caminhos que está seguindo atualmente).
 - Qual a principal marca que você carrega da sua família?
 - A relação mudou de alguma forma a partir da sua participação no estilo?
-
- **Relação com a religião:** já teve alguma relação? Como é hoje?

- **Relação com o trabalho:** trajetória de trabalho, o que faz atualmente, avaliação do trabalho atual, o sentido do trabalho atualmente: trabalhar para quê?
 - O que seria um bom trabalho para você?
 - Você se diferencia, de alguma forma, das outras pessoas no seu local de trabalho? Em quê?
 - A relação com o trabalho mudou de alguma forma a partir da sua participação no estilo ?
- **Relação com a escola:** trajetória escolar, até onde estudou ou estuda. Se estuda, o tempo semanal que investe no estudo. Avaliação da escola, o sentido da escola.
 - Você se diferencia, de alguma forma, das outras pessoas na escola? Em quê?
 - A sua relação com a escola mudou de alguma forma a partir da sua participação no estilo?
- **Relação com drogas:** experiências, posição em relação às drogas.
- **O significado do estilo/ grupo:** O que significa ser do estilo?
 - As influências na sua vida a partir da experiência de participar do estilo/ grupo.
 - Estes significados já mudaram de alguma forma ao longo da vida?
 - O que significa ser do estilo atualmente?
 - Como você vê o grupo e como acha que o grupo o vê.
- **Projetos**
 - Os projetos de vida: o que pretende? O que gostaria? O que acha possível realizar?

ANEXO 7

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS DIÁRIAS

1- PROJETOS

- Quais os sonhos? O que quer da vida?
- Enfatizar: o grupo musical /a vida afetiva, familiar / trabalho/sobrevivência
- Que habilidades individuais acha que possui para implementar estes projetos? Como vê as possibilidades concretas de sua realização?
- Quais as dificuldades/ barreiras para implementar estes sonhos?

2- RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES

- **Religião:** O que significa a religião na sua vida? (significados, valores).
- Como e com que intensidade a vivencia? (os tempos dedicados a esta vivência, as relações que esta proporciona).
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical?
- **Família:** O que significa a família na sua vida? (significados, valores).
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical?
- **Escola:** O que significou (ou significa) a escola na sua vida?
- O que foi (ou é) mais importante na experiência escolar? (As relações criadas).
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical?
- **Trabalho:** O que significou até hoje o trabalho na sua vida?
- A trajetória de trabalho, como a avaliam, os significados atribuídos, as relações sociais criadas.
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical (tempo de trabalho x tempo do grupo).

3- A REDE DE RELAÇÕES E GÊNERO

- Com quem você se relaciona mais atualmente? (espaços e tempos, no pedaço e na cidade; comparação entre as relações dentro do grupo e de fora).
- O que significam os amigos na sua vida? Estas relações o influenciaram

em alguma coisa? (em quê e como; experiência de transgressões).

- Tem amigos brancos e negros? Vê alguma diferença nestas relações?
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical (ampliou a rede? as relações se concentram no estilo? ampliou os espaços na cidade?).
- Como é a sua relação com as mulheres?
- O que significam as mulheres na sua vida?
- Mudou alguma coisa depois que começou a participar do grupo musical.

4- O ESTILO E O GRUPO MUSICAL

- O que significa o estilo e o grupo musical na sua vida? (a produção musical, as apresentações, a rede de relações).
- O que esta experiência lhe proporciona?
- Mudou alguma coisa na sua vida depois que começou a participar do grupo musical?

5- A IDENTIDADE

- Me fale sobre como você se percebe ou quem é? (quando negro, lembrar de puxar sobre a identidade étnica).
- Mudou alguma coisa no seu jeito de ser depois que começou a participar do grupo musical?

AGRADECIMENTOS

A todos os rappers e funkeiros que me abriram as portas de suas casas e de suas vidas, concedendo-me entrevistas, levando-me aos mais diversos espaços da cidade, sempre disponíveis e pacientes com a minha inesgotável curiosidade. São eles os co-autores desta investigação.

À Dra. Marília Sposito, minha orientadora, um guia nos tortuosos caminhos da pesquisa, sabendo dosar sabiamente o rigor intelectual com a afetividade. O seu apoio e o seu estímulo foram fundamentais para a realização deste trabalho.

A Miguel Arroyo, interlocutor sempre presente, que como ninguém sabe desempenhar o ofício de mestre. Devo-lhe a minha formação como educador.

Ao Prof. Alberto Melucci, pela disponibilidade em me receber como orientando, abrindo as portas da Università Degli Studi di Milano, possibilitando-me uma experiência humana e intelectual ímpar.

À Regina Brotel, uma luz no meu caminho.

À Susana, Lucinha, Judite, Carla, Lane e, em especial, Nilma, ouvintes atentos e perspicazes, com quem partilhei as dúvidas e ansiedades no percurso da pesquisa, pela disponibilidade e contribuições na leitura dos textos e pelos estímulos de quem caminha junto.

Aos amigos italianos, em especial Niccoleta, Suzanna, Fabrizia e Ana Santos, que me acolheram como irmão no período em que estive em Milão.

Aos amigos do grupo de estudos sobre Juventude, coordenado pela Prof. Marília Sposito, pelas discussões estimulantes que muito contribuíram no desenrolar deste trabalho.

Aos assistentes de pesquisa, Josmar, Daniel, Caio e Leandro que, com sua dedicação muito contribuíram para a realização deste trabalho.

À Ordália, à Tucha, à Silvana e ao Élcio, revisoras e digitador, que, com muita competência, fizeram deste um trabalho apresentável.

Além destes, que participaram diretamente no desenrolar deste trabalho, não posso deixar de citar os amigos que sempre me apoiaram nesta aventura que é o trabalho de tese. Não cito nomes para não correr o risco de esquecer alguém, mas quero agradecer:

aos amigos da Faculdade de Educação, interlocutores fraternos, com quem pude contar em todos os momentos do percurso.

aos amigos do coração, presenças constantes e carinhosas, que se entender as minhas ausências.

À minha família, que me ajudou a ser o que sou hoje.

À família Julião, em especial Jacinta, cujo apoio e carinho foram fundamentais em todo esse percurso.

À direção da Faculdade de Educação, à UFMG por intermédio do PICDT, à Faculdade de Educação da USP, sem cujo apoio institucional e a concessão da bolsa de estudos não seria possível este trabalho.

A FLÁVIA,
meu grande achado.

Tese de Doutorado defendida em _____ de _____ de 2001

Banca examinadora:

Prof^a. Doutora Marília Pontes Sposito – Orientadora

Prof. Doutor Miguel González Arroyo

Prof^a. Doutora Márcia Regina da Costa

Prof^a. Doutora Ana Maria Niemeyer

Prof. Doutor Paulo César Rodrigues Carrano

RESUMO

Esta investigação se propõe a discutir os processos de socialização vivenciados por jovens pobres na periferia de Belo Horizonte. Tendo como foco os jovens integrantes de três grupos de rap e três duplas de funk, procura analisar as suas experiências culturais e o sentido que tais práticas adquirem no conjunto dos processos sociais que os constituem como sujeitos sociais. Significa compreender como eles elaboram as suas vivências em torno do estilo e os significados que lhe atribuem, mas também revela-os na sua condição de jovens, além da sua participação nos grupos musicais, buscando apreender as relações que estabelecem entre essa experiência e a vivência nas outras instâncias sociais em que se inserem, como a família, o trabalho ou a escola. A investigação aponta que os rappers e os funkeiros encontram poucos espaços nas instituições do mundo adulto para construir referências e valores por meio dos quais possam se construir como sujeitos. Os estilos rap e funk assumem uma centralidade na vida desses sujeitos. Por meio deles reelaboram as imagens correntes sobre a juventude, criando modos próprios de ser jovem, e expressam a reivindicação do direito à juventude.

ABSTRACT

This inquiry considers to discuss the socialization processes lived deeply by young poor persons in the periphery of Belo Horizonte, in the State of Minas Gerais, Brazil. Having as focus the young integrants of three rap groups and three funk pairs, the inquiry searches to analyze those young persons cultural experiences and the meaning that such practices acquire in the set of the social processes that constitute them as social citizens. It means to understand as they elaborate its experiences around those musical style and the meaning that they attribute to it. But also to disclose them in its social condition of young people, for beyond of its participation in the musical groups, searching to apprehend the relations that they establish between that experience and the experiences in the other social instances where they are inserted, as the family, the work or the school. The inquiry points that rappers and funkers find few spaces in the institutions of adult world to construct references and values to create positive identities to themselves. Those conditions are the only ones which they count to construct themselves as citizens. The rap and funk style assume a central meaning in the life of those citizens. By those styles they reformulate the current images of youth, creating proper modes of being young, and to express the claim for the right of being young.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1 – O RAP INVADE A CENA	38
1.1 O rap em Belo Horizonte	38
1.1.1 Os primórdios da história do funk e do rap: os bailes black	38
1.1.2 A segunda fase do rap em Belo Horizonte	54
1.1.3 A ampliação do rap na cidade	60
1.2 A cena rap em Belo Horizonte	65
1.3 Os jovens e o rap	74
1.3.1 O <i>Processo Hip Hop</i>	76
1.3.2 O grupo <i>Máscara Negra</i>	89
1.3.3 O <i>Raiz Negra</i>	101
1.4 Os significados do estilo rap	116
1.4.1 Dom ou maldição: o estilo rap como escolha	117
1.4.2 A construção do estilo rap	124
1.4.3 O rap e a identidade juvenil	137
1.4.4 O rap e a identidade como pobres e negros	145
Capítulo 2 – O FUNK MINEIRO	153
2.1 A construção do estilo funk em Belo Horizonte	154
2.2 A cena funk em Belo Horizonte	167
2.3 Os jovens e o funk	178
2.3.1 A dupla Flavinho e Maninho	178
2.3.2 A dupla Marcos e Fred	189
2.3.3 Os Cazuza	199
2.4 Os MCs e os múltiplos sentidos do funk	207
2.4.1 O funk como escolha	208
2.4.2 A construção do estilo funk e seus significados	211

Capítulo 3 – AS EXPERIÊNCIAS SOCIALIZADORAS E AS FORMAS DE SOCIALIZAÇÃO DOS SUJEITOS.....	225
3.1 Construindo um olhar: as noções de sujeito social, socialização e sociabilidade	225
3.2 João e os dilemas de um "jovem adulto".....	239
3.2.1 A "correria": uma semana na vida de João.....	239
3.2.2 A reconstrução do passado: as memórias da família.....	242
3.2.3 As vivências do presente: a família, o trabalho e a carreira musical	258
3.2.4 Os projetos de futuro.....	277
3.3 Flavinho: um jovem imerso no presente	281
3.3.1 Uma semana na vida do MC Flavinho	282
3.3.2 O presente de Flavinho.....	284
3.3.3 Os projetos de futuro.....	302
3.4 Rogério: os caminhos para a marginalidade	305
3.4.1 O dia-a-dia de Rogério.....	306
3.4.2 A reconstrução do passado: a experiência familiar.....	307
3.4.3 O momento de transição: o rap e as tentativas de inclusão social	316
3.4.4 O presente: a vivência no mundo do crime.....	335
3.4.5 Futuro? Mas qual futuro?	344
3.5 Sintetizando	346
CONSIDERAÇÕES FINAIS	352
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	358
ANEXO METODOLÓGICO	366
1 O debate nas escolas	366
2 As entrevistas com os produtores culturais.....	381
3 A pesquisa telefônica	385
4 A definição dos grupos pesquisados	391

