

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
Curso de Ciências Sociais

Miguel Bonumá Brunet

JUVENTUDE E PRODUÇÃO CULTURAL: FORMAS DE RESISTÊNCIA?
A relação das políticas públicas de cultura com a produção cultural de jovens da
periferia

Porto Alegre

2012

Miguel Bonumá Brunet

JUVENTUDE E PRODUÇÃO CULTURAL: FORMAS DE RESISTÊNCIA?
A relação das políticas públicas de cultura com a produção cultural de jovens da
periferia

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Ciências
Sociais na Universidade Federal do Rio
Grande do Sul

Orientadora: Profa. Dra. Marilis Lemos de
Almeida

Porto Alegre

2012

Miguel Bonumá Brunet

JUVENTUDE E PRODUÇÃO CULTURAL: FORMAS DE RESISTÊNCIA?

A relação das políticas públicas de cultura com a produção cultural de jovens da periferia

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Profa. Dra. Marilis Lemos de Almeida

Aprovada em:

Profa. Dra. Marilis Lemos de Almeida

(UFRGS)

Prof. Dr. Marcelo Kunrath Silva

(UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Coutinho Cotanda

(UFRGS)

*Dedico à minha família, pelo apoio. Em
especial à minha mãe, por tudo*

*aos meus companheiros de militância, em
especial ao Igor e à Laura, sempre juntos
na caminhada por um mundo melhor*

ao Negro É, pelo exemplo

*à Lore, e ao nosso bebê que está vindo,
com muito amor*

AGRADECIMENTOS

... Agradeço a todos que tornaram possível a conclusão desse trabalho, em especial ao Leandro e ao povo do Quilombo do Sopapo, ao Edu, ao Serraria e ao Negro É.

... Agradeço ao diretor da Escola Municipal de Ensino Fundamental Loureiro da Silva e aos jovens estudantes que colaboraram com o trabalho.

... Agradeço à minha orientadora, professora Marilis Lemos de Almeida, pela sabedoria e paciência.

... Agradeço à minha família e amigos, por me acompanharem até aqui.

*“Eu insisto, persisto, não mando recado, eu
tenho algo a dizer, não vou ficar calado
(...)”*

Sabotage

RESUMO

Este estudo visa analisar as imbricações entre a identidade musical de jovens de periferia moradores do bairro Cristal e a proposta do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, propositor e incentivador de uma identidade musical “de resistência”. A pesquisa foi realizada com jovens moradores do Cristal, bairro constituído por diversas “vilas”, no qual há um ponto de cultura, que busca incentivar a participação da juventude das vilas por meio da linguagem musical, na construção de uma identidade musical alternativa. Para a realização do estudo foram feitas cinco entrevistas com quatro integrantes do Quilombo do Sopapo, um grupo focal com 11 jovens das vilas e observação das atividades no Quilombo. O estudo apontou que o Quilombo já possui avanços na construção de uma identidade alternativa com os jovens, mas existem ainda elementos a serem considerados para o diálogo com eles.

Palavras-chave: juventude, periferia, resistência, políticas públicas de cultura, Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo.

ABSTRACT

This study aims to analyze the confluences between the musical identity of youth residents of the periphery, in of neighborhood Cristal and the proposal of Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, proponent and supporter of a musical identity "of resistance". The research was conducted with young residents of Crystal, a neighborhood consisting of several "vilas" in which there is a point of culture that seeks to encourage the participation of youth from "vilas" across the musical language, in building of a alternative musical identity. To conduct the study were made five interviews with four members of the Quilombo do Sopapo, a focus group with young people from "vilas" and observation of the activities in Quilombo do Sopapo. The study found that the Quilombo own advances in the construction of an alternative identity with young people, but there are still elements to be considered for dialogue with them.

Keywords: youth, periphery, resistance, public policies of culture, Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	XI
2 PERIFERIA: UMA RETOMADA DO DEBATE DA SOCIOLOGIA ATUAL.....	XVII
2.1 JOVENS E A CULTURA DA PERIFERIA.....	XXIII
2.2 A MÚSICA NA SOCIALIZAÇÃO DA JUVENTUDE.....	XXVI
3 SOB A BATUTA DO ESTADO: AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL.....	XXX
3.1 ACUPUNTURA DE GILBERTO GIL: A POLÍTICA DE PONTOS DE CULTURA.....	XXXIV
3.2 A EXPERIÊNCIA DO PONTO DE CULTURA QUILOMBO DO SOPAPO.....	XXXV
4 JUVENTUDE E PRODUÇÃO CULTURAL: FORMAS DE RESISTÊNCIA?.....	XLIV
4.1 SOCIALIZAÇÃO POR MEIO DA MÚSICA: DOIS CASOS DA JUVENTUDE DO CRISTAL.....	XLV
4.2 A IDENTIDADE MUSICAL DO QUILOMBO DO SOPAPO.....	LX
5 CONCLUSÕES.....	LXV
REFERÊNCIAS.....	LXVIII

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa analisar a música enquanto formadora de identidade e de pertencimento dos jovens do bairro Cristal, onde há um ponto de cultura, o Quilombo do Sopapo, que, objetivando mobilizar a juventude das vilas do Cristal através da linguagem musical, é propositor e incentivador de uma identidade musical “de resistência”. No Cristal há diversas “vilas”, caracterizadas como comunidades urbanas em situação de irregularidade fundiária e precariedade de infra-estrutura, com altos índices de violência, e uma parcela significativa de sua população sendo jovens. Neste cenário, pretende-se compreender as relações entre a identidade musical que carregam esses jovens e a proposta do Quilombo do Sopapo.

Este estudo parte da concepção de que a cultura, a arte – e em especial a música – da periferia pode ter o potencial de criar, incentivar e fortalecer a ação coletiva e a organização das pessoas moradoras desses locais para gerir sua vida em sociedade, exigir seus direitos, participar da vida política, criar grupos políticos, artísticos, econômicos em seu próprio território. Desta forma, pretende-se analisar uma experiência já existente dentro dos pressupostos antes estabelecidos: o Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo.

O Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, localizado no bairro Cristal, tem como objetivo a mobilização de jovens das vilas da região do Cristal através da valorização da própria cultura popular. Desta maneira, a cultura, entendida como construção de sentido e significados, como expressões artísticas diversas e como relações sociais, contribuiria para o processo de inclusão social e simbólica de jovens em situação de vulnerabilidade e exclusão social. A cultura é tomada como construção de significados e de identidades, como criação de maneiras próprias de ver, agir e se expressar em diversos aspectos da vida, se colocando como forma de resistência à invisibilidade, à desvalorização social, e à violência social e simbólica, na busca de alternativas.

Entretanto, dadas as condições reais das vilas da região do Cristal – não diferentes da maioria das vilas do Brasil – a valorização da cultura popular se entremeia com diversos outros fatores, quando em contato com os jovens dessas vilas. A cultura de massas, por exemplo, com sua ampla divulgação, traz elementos que se diferenciam dos propostos pelo Quilombo do Sopapo, isso quando não vão de encontro com eles, dificultando o diálogo com os jovens das vilas. Ao mesmo tempo em que se quer construir processos coletivos tendo

como base a cultura popular, existe a necessidade de desconstruir diversos outros pressupostos que os jovens dessas vilas carregam. Desta forma, se mostra necessário compreender os hábitos, pensamentos, gostos desses jovens e utilizar elementos do seu dia-a-dia, do que eles já carregam como bagagem para criar esses processos coletivos em que se valoriza a cultura popular com eles. A cultura popular mostra aos poucos sua cara, e vai sendo cada vez mais reconhecida por estes jovens, conforme outras idéias vão sendo desconstruídas.

A música é um exemplo claro do que se discorreu anteriormente. Ela mobiliza jovens mediante shows, ensaios, rodas de música, enfim, gera processos coletivos de valorização da cultura. Mas o entremeio que há entre a música que é expressão dos próprios jovens das vilas e a música difundida massivamente, como forma de se obter lucro, não é claro e bem definido, e se mistura em nossa cultura atualmente. Então, para entender melhor como lidar com esta problemática, pretende-se analisar como a percepção musical dos jovens moradores das vilas da região do Cristal se relaciona com a proposta musical que existe no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo. De um lado, como eles sentem a música que ouvem e o que diz para eles essa música, e, de outro, como esses jovens enxergam a música do Quilombo do Sopapo, o que existe de convergências e divergências entre essas duas delimitações.

Este trabalho justifica-se, inicialmente, pelo contexto brasileiro atual, em que visualizamos um país desigual econômica e socialmente, mantido, dentre tantas outras variáveis, pelo individualismo presente em nossa cultura. Compreender como criar, incentivar e fortalecer processos que pensem na gestão da própria vida em sociedade, e que portanto considerem a sociedade como um todo, não apenas a gestão individual de sua vida, se mostra necessário para superar muitas das dificuldades econômicas e sociais existentes atualmente.

Em segundo lugar, o fato de eu ter trabalhado no Quilombo do Sopapo e de manter uma vinculação como apoiador participante, tendo contato com os jovens e adultos envolvidos no projeto, tendo uma aproximação com o tema, uma vivência e uma compreensão que permite trazê-lo para o âmbito acadêmico. A participação e o envolvimento nesse processo, que tem em torno de três anos, possibilitam entender a situação com outros olhos, permitindo que a identificação pessoal com a música, artes em geral e sua capacidade de diálogo, seja uma base para a análise da contribuição do Quilombo do Sopapo. Esta aproximação, com a música e com o Quilombo do Sopapo, permite apreender dimensões mais íntimas desta realidade, uma vivência que pode resgatar comportamentos sem representações teatralizadas e artificiais que podem acontecer nos processos de pesquisa, desembaraçando a

meada das relações e descrevendo como se dá o processo mental, emocional, prático e coletivo do universo analisado.

Além destas primeiras premissas, mais uma questão justifica a escolha: o fato de que a música fez parte da minha formação e da minha vida de forma significativa. Do meu ponto de vista, se constitui como uma linguagem essencial no processo de relações e de comunicação humana. Acredito que através da música expressamos sentimentos e potencialidades inexpressáveis de outra forma. A música como manifestação artística faz parte da cultura e da subjetividade, tendo raízes profundas no nosso imaginário e nossa identidade. A vida em si é trágica, e uma arte profunda sempre começa com esta compreensão. Assim, penso que este estudo pode contribuir para valorizar a cultura própria dos jovens das vilas do Cristal através da linguagem musical para gerar processos coletivos.

(...) Mudar o mundo referindo-se ao sistema econômico predominantemente não basta. A psique fragmentada deve ser reconstruída, e só a terapia criadora que chamamos de arte oferece esta possibilidade. (READ, 1968, p. 18).

O objetivo deste trabalho é compreender em que medida o Quilombo dialoga com estes jovens através da identidade musical. Para isso, os objetivos específicos são: i) Analisar a relação dos jovens das vilas do Cristal com a música, isto é, os sentidos atribuídos à música e os espaços de escuta e/ou produção musical.; ii) Analisar a proposta musical do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, isto é, os estilos musicais, as origens, os pressupostos e a linguagem musical utilizada; iii) Quais as relações, convergências, divergências entre essas duas delimitações anteriores pensando em estabelecer um diálogo entre elas.

A hipótese que orientou a investigação foi que, considerando que a juventude em nosso país, nas últimas décadas, integra de forma significativa o contingente da população vulnerável e excluída socialmente, tendo como seu espaço social as comunidades de periferias urbanas em situação de irregularidade e precariedade, exposta à violência social e simbólica, podemos afirmar que a música cumpre um papel importante para estes jovens, como expressão artística e cultural e como linguagem, constituindo identidades, pertencimento e produção de significados, mesmo que contraditórios, que os agrega, podendo ser um incentivo na busca de alternativas frente à desigualdade social na qual estão inseridos. Neste contexto, as políticas públicas e ações sociais que surgem a partir dos últimos anos, tendo como o centro de sua estratégia o estímulo às expressões culturais locais, articulando cultura com economia, cidadania e direitos, buscando valorizar a juventude a partir de sua expressão cultural, e tendo como uma de suas iniciativas a política de pontos de cultura, podem ser

consideradas, por um lado, iniciativas que incentivam os jovens, como citado anteriormente, e por outro, iniciativas que possuem dificuldade no diálogo com seu “público-alvo”, por sua formulação partir de pressupostos que esse “público-alvo” que pretende atingir não necessariamente compartilha. O Quilombo do Sopapo, como um ponto de cultura no bairro Cristal, em Porto Alegre, que carrega consigo a perspectiva de mobilização da juventude através de ações que valorizem sua expressão cultural, que dentro de suas possibilidades, enquanto política pública da forma como foi caracterizada anteriormente, possui vantagens e limitações nessa construção, vantagens no sentido de conseguir captar recursos e firmar parcerias que incentivem a cultura na região, e limitações no sentido de diálogo com o jovens moradores da região.

A compreensão da identidade musical dos jovens do bairro Cristal passa por este crivo: conseguiremos compreendê-la utilizando-se análises sobre o seu cotidiano, sobre as experiências passadas e atuais destes jovens. Em se tratando de um estudo exploratório, o que se pretende é fazer um mapeamento inicial das experiências juvenis. Como o objetivo geral é relacionar a identidade musical desses jovens com a identidade musical do Quilombo do Sopapo, faremos esta análise tanto dos jovens das vilas do Cristal, quanto dos músicos do Quilombo do Sopapo. Entra neste momento um elemento chave: um dos músicos que compõe a musicalidade no Quilombo foi morador da vila Icaraiá II, uma das vilas do Cristal, durante praticamente toda sua juventude. A composição de sua história de vida e os principais elementos que trespasam sua trajetória enquanto jovem morador do Cristal tendo envolvimento com o rap, participante do circuito de rap de Porto Alegre, até sua chegada ao Quilombo e sua vivência desde então nos ajudarão a compor algum cenário sobre sua identidade musical enquanto *rapper*, que nos aproxima de como a identidade musical dos jovens das vilas do Cristal podem ter alguma relação com o Quilombo do Sopapo.

Na escolha dos procedimentos metodológicos para o desenvolvimento da pesquisa, consideramos a importância de termos uma coerência entre os objetivos do estudo, a teoria na qual ele se assenta e os instrumentos para realizá-la. Estamos analisando o Quilombo do Sopapo na sua relação com jovens em situação de vulnerabilidade da região do Cristal buscando verificar em que medida ele cumpre com sua intenção de, por meio da cultura e, principalmente, da música, contribuir para sua emancipação. É uma experiência recente do ponto de vista histórico, que está em andamento, e da qual eu participei como integrante durante três anos, portanto, faço parte desta história e este é um primeiro elemento da metodologia: fui um participante observador e hoje sou um observador participante.

Optei por trabalhar com uma metodologia qualitativa que permite captar os processos e as relações sociais a partir da visão de quem os vive, valorizando suas representações. Assim, no desenho da pesquisa, além da observação participativa, empregamos a história de vida a partir de depoimentos de um dos personagens emblemáticos do processo analisado, realizamos entrevistas semi-estruturadas com outros três integrantes, que têm relações significativas, mas diferenciadas com o processo e, por fim, um grupo focal com jovens integrantes do contexto estudado.

Por fim, nos utilizamos da observação participante. Posto que já faço parte da equipe interna do Quilombo do Sopapo há quase dois anos, a observação participante terá a intenção de ser feita para compreender os jovens que também participam da equipe interna em sua rotina natural, da maneira como agem no dia a dia. Diferentemente de quando um agente externo lhes questiona sobre o Quilombo e sua opinião sobre ele. Assim, evita-se apreender como dado apenas o discurso institucional, muito presente no espaço quando é necessário fazer apresentações oficiais e formais a instituições parceiras ou outras entidades. Será mais uma "participação observante", como coloca Wacquant, ao falar sobre a metodologia que adotou em sua pesquisa sobre o boxe realizada pelo autor

A outra virtude de uma abordagem com base na observação participante (que, no caso presente, é mais uma "participação observante") em uma banal academia de treinamento é que os materiais assim produzidos não padecem do "paralogismo ecológico" que afeta a maior parte dos estudos e relatos disponíveis sobre a Nobre Arte. Assim, nenhuma das declarações aqui relatadas foram expressamente solicitadas: os comportamentos descritos são aqueles do boxeador em seu 'habitat natural' e não a (re)apresentação teatralizada e altamente codificada que ele gosta de fazer de si mesmo em público (...) (WACQUANT, 2002, p. 23).

A observação participante se valeu também da experiência e relação pessoal resultantes da minha convivência com cada um deles. Isso permitiu "romper com o discurso moralizante — que alimenta, indiferentemente, a celebração e a difamação — produzido pelo 'olhar distante' de um observador externo, colocado na retaguarda ou acima do universo específico'. Conseguimos, então, compreender uma série de elementos que "'faz sentido' quando se toma o cuidado de dele nos aproximarmos o suficiente para apanhá-lo com o seu corpo" (WACQUANT, 2002, p. 23), ou seja, vivenciando ele com os jovens em questão.

O estudo, além da introdução, se divide em quatro capítulos. Primeiramente, faremos a discussão sobre sua fundamentação teórica, iniciando com a discussão sobre os jovens de periferia, no capítulo Periferia: uma retomada do debate da sociologia atual, definindo o conceito de cultura popular, que baseiam sua argumentação, para perpassarmos o

acúmulo dos estudos sociológicos sobre periferia e finalizarmos delimitando o que definimos como jovens de periferia, e a importância da música na formação de sua identidade. Após, faremos uma discussão, no capítulo Sob a batuta do estado: as políticas públicas de cultura no Brasil, sobre as políticas públicas de cultura no Brasil para adentrarmos nas políticas de pontos de cultura, contextualizando, por fim, o Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo.

Em um segundo momento, faremos a análise das entrevistas feitas com os jovens do Cristal e membros do Quilombo do Sopapo, no capítulo Juventude e produção cultural: formas de resistência? Diversas características dos jovens são destacadas e comparadas à identidade musical do Quilombo do Sopapo. Por fim, no último capítulo, concluímos fazendo uma síntese geral de todos apontamentos levantados no estudo.

2 PERIFERIA: UMA RETOMADA DO DEBATE DA SOCIOLOGIA ATUAL

Eu sou favela

Em defesa de todas as favelas do meu Brasil,
 aqui fala o seu embaixador
 A favela nunca foi reduto de marginal
 A favela nunca foi reduto de marginal
 Ela só tem gente humilde marginalizada
 e essa verdade não sai no jornal
 A favela é um problema social
 A favela é um problema social
 Sim mas eu sou favela
 Posso falar de cadeira
 Minha gente é trabalhadeira
 Nunca teve assistência social
 Ela só vive lá
 Porque para o pobre, não tem outro jeito
 Apenas só tem o direito
 A um salário de fome e uma vida normal
 A favela é um problema social
 A favela é um problema social
 (Bezerra da Silva)

Além da discussão sobre políticas públicas de cultura, a construção da problemática da pesquisa fundamenta-se na discussão sobre a juventude de periferia, que se divide nos acúmulos teóricos dos estudos sobre o tema da periferia e sobre o tema da juventude, mas que possuem uma íntima relação que se entrelaça ao longo do trabalho dos seus principais pesquisadores. Esses vieses partem de um acúmulo maior sobre cultura popular, fundamental para a compreensão dos temas anteriores da relação entre juventude da periferia e sua expressão musical como um elemento de construção de identidade e de significados.

A cultura popular tradicional, difícil de ser enquadrada em algum modelo específico, dada sua vastidão e complexidade com origens diversas, é sempre uma referência quando se pensa em alternativas de superação da cultura do capital. Ortiz coloca que nos vários estudos que se tem da cultura popular, cria-se uma polaridade, de forma que ela “aparece, assim, ora como fenômeno de reprodução social, ora como elemento de transformação” (ORTIZ, 1980, p. 67). Isso cria uma ambivalência sobre o mesmo fenômeno social:

(...) alguns procuram compreender o messianismo como manifestação puramente 'revolucionária', o Carnaval como ritual exclusivo de inversão da ordem; outros

desvendam junto à cultura das classes subalternas uma falsa consciência, o que significa apreender a tradição popular como essencialmente conservadora (...) (ORTIZ, 1980, p. 67).

A primeira compreensão, desta forma, seria de que a cultura popular não é nem apenas reprodutora social e nem apenas uma forma pura de contestação. O espaço da cultura popular é heterogêneo, e não é organizado como um bloco só, com identificação de submetido. “As manifestações de cultura popular não se opõem, enquanto totalidade dominada à hegemonia da cultura dominante; elas se concretizam como fatos sociais” (ORTIZ, 1980, p. 67).

Dentro desta compreensão, enfatizamos os conceitos de “práxis cultural” e “capital cultural”, que nos colocam duas premissas fundamentais: primeiramente, que a cultura é construída e reconstruída no cotidiano, de forma que a capacidade que temos enquanto ser cultural está ligada direta e indissociavelmente com a sociedade em que vivemos (BAUMAN, 2012). Assim, a compreensão da sociedade em que vivemos e onde cada um está nela é a chave para o entendimento da cultura atual. Relacionamos esta premissa com a segunda, em que percebemos que há um capital cultural disposto na sociedade em que vivemos, e que cada um possui um determinado capital cultural. Este capital que nos coloca em relação com o resto do mundo – quando falamos de cultura – sendo ele o que possuímos em nós, o “ter transformado em ser” que carregamos enquanto ser humano (BOURDIEU, 2011).

Além destas duas premissas iniciais, analisamos a capacidade da indústria cultural de transformar nossa cultura e produção cultural em elementos para a reprodução do capital. Esta terceira premissa nos coloca um desafio na sociedade atual de compreender a produção cultural dos jovens da periferia em um meio em que o que é valorizado são as iniciativas que dão lucro, ou que possuem esta potencialidade. Analisar a produção cultural dos jovens em meio a este contexto nos coloca diversas outras questões, que colocamos com Ortiz, através da ideia de “consciência fragmentada”, quando ele propõe que a cultura popular tem tanto o viés de estar de acordo com a cultura hegemônica, quanto o viés de ser uma construção com a potencialidade de se opor a ela. Desta forma está colocada a nossa quarta premissa ao analisar que: em um contexto em que jovens de periferia têm relação com a produção cultural, é necessário compreendê-lo frente a esta potencialidade dúbia. Ter capacidade de construir uma alternativa frente ao colocado pela indústria cultural hegemônica, mas de também possuir características que fortalece muito do que a indústria cultural propõe. Todos estes elementos

levantados serão ou retomados no desenvolver do estudo, ou tidos como pressupostos tanto na sua construção teórica, quanto na sua análise empírica.

A partir desta conceituação inicial sobre cultura, analisamos neste capítulo a literatura sobre os estudos sociológicos no tema da periferia, retomando autores que desenvolvem um apanhado histórico dos estudos sociológicos nessa área. Assim, inicialmente discutimos o processo de mudança das análises sociológicas sobre a periferia, que possuem atualmente um acúmulo importante tanto teórico quanto de metodologias de pesquisa. Depois, discorreremos sobre a definição de jovem, e a delimitação de jovem de periferia, para finalizarmos discutindo o papel da música na socialização da juventude – e em especial da juventude de periferia. Percorrem-se neste capítulo os três pilares que fundamentam esta parte teórica do trabalho: periferia, jovens e música, relacionando-os e buscando neles fundamentação teórica para o estudo.

As últimas pesquisas que vêm sendo feitas – não apenas na área das ciências sociais – sobre a periferia têm tomado um novo rumo, demonstrando a necessidade de se repensar os métodos utilizados na apreensão e análise nesse tema. Para entender a atualidade dos estudos sociológicos sobre a periferia é necessário retomar o debate desde seus primeiros autores. A discussão na sociologia remonta aos anos 1960, em um contexto em que se acentua o fenômeno das favelas e periferias, principalmente as favelas do Rio de Janeiro e a periferia de São Paulo. A literatura sobre esse debate se mostra predominantemente de autores paulistas e cariocas ao longo da história.

Inicialmente, as pesquisas sobre favelas e periferias tinham um caráter, em sua maioria, dicotômico. As pesquisas baseavam-se em uma visão mais macro, seja pelas teorias que predominavam na época – destacando-se a divisão da sociedade em duas classes antagônicas –, seja pela própria condição objetiva da produção acadêmica: a visão a partir do “centro”, da “cidade”. Assim, partiam, em geral, de premissas que se sustentavam na visão polarizada de “centro/periferia” e “cidade/favela”. Essa visão, que segue sendo predominante até a década de 1990, acaba por dar ênfase a uma análise distanciada do próprio objeto que se pretende apreender. As próprias análises davam conta de compreender o fenômeno apenas de forma parcial, por estar tão afastado, trazendo diversos elementos que, além de não corresponder à realidade das favelas e periferias, restringem a multiplicidade de relações e imbricamentos que há, para tomar um exemplo concreto, na relação dos morros cariocas com a cidade do Rio de Janeiro, mesmo há décadas atrás.

É importante destacar o porquê de as favelas e periferias passarem a ter centralidade no debate acadêmico, no campo das ciências sociais:

A partir dos anos 1960, com o crescimento vertiginoso da população urbana no Brasil, a questão do *espaço de moradia dos pobres na cidade* ganha maior visibilidade, especialmente através da multiplicação de favelas em algumas de suas principais capitais. Tomando tal questão como mote, todo um campo de estudos sobre o urbano se consolidará no país, pautado, em um primeiro momento, pelo grande interesse despertado pelo tema da *favela* carioca e, posteriormente, pela análise das *periferias* que se espalhavam nas regiões metropolitanas, notadamente em São Paulo. (ROSA, 2009, p. 1)

Na época em que se iniciaram estas pesquisas, o Brasil passava por transformações estruturais, quando estava prestes a ocorrer uma mudança de regime político, com a entrada da ditadura militar, acompanhada de um grande investimento na construção civil, na produção de bens de consumo e nos grandes latifúndios, apostando na monocultura para a exportação. Todas essas mudanças passaram a exigir uma vasta mão-de-obra barata nos meios urbanos para trabalhar nas construções e indústrias, e mais terras para a produção em monocultura extensiva. Assim, observou-se uma migração massiva do meio rural para os centros urbanos, tendo, em 1960, 32.004.817 habitantes no meio urbano e 38.987.526 habitantes no meio rural¹, enquanto em 2010 foram registrados 160.925.792 habitantes no meio urbano e 29.830.007 habitantes no meio rural. As condições às quais as pessoas chegavam nas cidades para conseguir sobreviver não foram, na maior parte dos casos, previstas pelo Estado brasileiro. Desta forma, criaram-se grandes aglomerados de moradias próximos aos centros urbanos de pessoas que chegavam do meio rural, com condições precárias de sobrevivências. A formação da periferia se deu, portanto, nesta contradição: a cidade, ou o centro, necessita de novos braços para atingir seus objetivos, compatíveis com sua concepção de progresso. Entretanto, não prevê estrutura para as pessoas que gradualmente chegam às cidades para construir o que hoje são os centros urbanos, enxergando-os como agentes “externos” ao que já era “cidade” antes de suas chegadas. O “modelo ideal” de “cidade” não comportaria esse contingente da população, não lhes devendo satisfação, ou condições materiais para sobreviver, mesmo que sem estas pessoas não fosse possível avançar na construção das grandes cidades como hoje elas são.

A construção do ideário de periferia e favela, então, se sustenta em grande parte nestes pressupostos, mesmo dentro da academia. É possível compreender melhor a posição das pesquisas científicas neste contexto. Ou seja, as questões políticas e econômicas foram os

¹ Dados do censo IBGE 2010.

grandes impulsionadores que moveram a pesquisa sociológica não apenas no sentido de investigar o fenômeno das favelas e periferias, mas também no sentido de visualizá-las à distância, de inferir sobre elas sem ter de fato alguma relação com elas. E é neste momento que entramos no ponto central dessas análises: o espaço o qual colocamos como objeto de análise da sociologia há quase meio século é o espaço de moradia da população pobre, a população socialmente excluída, justamente por não constar nos planos da “cidade”. Percebe-se que a perspectiva da população pobre, suas demandas, suas necessidades não têm diálogo com o conhecimento que a academia se propõe a produzir nos moldes em que ela se constituiu.

Mesmo assim, o acúmulo das pesquisas anteriores foi necessário para chegarmos onde estamos agora. A partir dos anos 1990, há uma mudança no debate, quando se acentua a preocupação, não apenas acadêmica sobre as periferias e favelas, devido a os diversos problemas envolvendo a população pobre que passaram a ter mais impactos no resto da sociedade brasileira. A forte articulação do tráfico de drogas e armas, o desemprego estrutural, a falta de condições mínimas de sobrevivência nesses locais, como ausência de saneamento básico e aparato público no setor da saúde, por exemplo, são fatores que trazem à tona a discussão sobre os espaços de moradia da população pobre. O foco da análise acaba reproduzindo a “visão de fora” das periferias, enfatizando o que não teria nesses espaços.

Nessa perspectiva, acentuaram-se aquelas interpretações das favelas e periferias a partir do que elas *não têm*. Ausência de leis, ausência do Estado, ausência de direitos, ausência de cidadania, ausência de ordem, ausência de planejamento – em última instância, *ausência de cidade* propriamente dita. Através da *qualificação pela negação* – que é um dos modelos teóricos bastante recorrentes nos estudos sobre ‘os pobres’, ‘os trabalhadores’, ‘as classes populares’ – as favelas e periferias são compreendidas sempre em oposição àquilo que lhes seria negado (e àqueles que os negariam, ou, ainda, a quem *eles negariam*, dependendo do referencial adotado): repõem-se, nas dicotomizações cidade/periferia, asfalto/favela, as “oposições clássicas” – ou “falsas oposições” - que permeiam o pensamento social sobre os pobres, a pobreza urbana ou a cultura popular.” (ROSA, 2009, p. 5 e 6)

Estas análises levaram a cabo o olhar externo à periferia, partindo dos paradigmas já acumulados anteriormente, em que a situação das periferias e favelas era outra, acentuando, assim, a contradição existente nessa visão da pesquisa científica.

Explicitados os limites das teorias anteriores, e pela necessidade de abranger aspectos que essas teorias anteriormente citadas não davam conta, passaram a surgir questões que elas não conseguem responder:

Afinal, que cidade é essa que não estaria presente nas favelas e periferias? Não seria a mesma cidade que as produz e que é também produzida por elas? E o que dizer da enorme parcela da sociedade que vive nesses espaços, das práticas, relações, disputas que os produzem e lhes dão sentido cotidianamente? Não seriam estes outros aspectos a serem considerados como forma – sim – de produção da *cidade*? (ROSA, 2009, p. 11)

Passam, então, a surgir novas maneiras de se pensar a periferia e a favela, que começaram a levar em conta outras variáveis que antes não eram consideradas. Para compreender a complexidade de relações que envolvem a periferia e a cidade, o “morro” e o “asfalto”, atualmente, e conseguir dar conta de acompanhar a rápida mutação que existe nas realidades urbanas, o foco de análise das pesquisas passa a ter outro direcionamento. Há uma ênfase em estudos sobre os processos históricos pelos quais passaram os aglomerados urbanos de periferia. A apreensão da cultura da periferia passa a ser feita enfocando o cotidiano das pessoas que vivem nelas. Foca-se na análise das diferentes instâncias que compõe a trajetória de vida dos atores específicos, principalmente moradores desses espaços, como as escolas, a família, o trabalho, os espaços de lazer, o tempo livre, dentre outras instâncias. A experiência pela qual passaram os atores em questão é central, partindo-se da premissa de que

Os indivíduos constroem-se socialmente através das experiências sociais, entendidas como a capacidade de o indivíduo articular esses tipos de ação, numa dinâmica que leva à constituição da subjetividade do ator e sua reflexividade. É a experiência social que articula o trabalho do indivíduo, que constrói uma identidade, uma coerência e um sentido às suas ações sempre dialogando com as lógicas de ação que já se encontram determinadas. Nessa medida a socialização e a formação dos sujeitos são entendidas como o processo mediante o qual os atores constroem sua experiência, evidenciando uma equação na qual os indivíduos se constroem e ao mesmo tempo são construídos socialmente (DAYRELL, 2002, p. 120)

Dayrell cita, principalmente, François Dubet e Bernard Charlot para articular tal síntese e colocá-la frente às suas pesquisas sobre as periferias e favelas de Belo Horizonte. Seus estudos sobre a socialização dos jovens através da música parte justamente da análise das instâncias que compõem a trajetória de vida desses jovens. Passam a surgir, desta maneira, novas experiências em metodologias científicas para apreender esse tema tão debatido não apenas na ciência, mas na sociedade em geral.

Como não poderia deixar de ser, o presente trabalho pretende articular algumas das diferentes identidades musicais presentes no bairro Cristal baseada nesses pressupostos anteriormente percorridos. Como o foco da pesquisa é a relação que há entre as identidades musicais que possuem os jovens moradores das vilas do bairro Cristal com a identidade musical que há no Quilombo do Sopapo, da mesma maneira se apreendeu, em um estudo

inicial – sem a pretensão de atingir as vilas do Cristal como um todo – as trajetórias e relações que existiram na história dos principais atores que compõe o cenário musical no Quilombo, dentre eles um próprio morador de uma das vilas da região.

2.1 JOVENS E A CULTURA DA PERIFERIA

Os estudos sobre a juventude vêm assumindo importância crescente tanto no cenário das ciências sociais quanto das políticas públicas. Contribuem para isso não só o fato de serem parcela significativa da população, mas também a conquista, por parte de adolescentes e jovens, da condição de sujeito de direitos que reivindicam espaço de fala e de participação. Assim, múltiplas juventudes se fazem presentes, de muitas maneiras no atual cenário político e acadêmico. Contudo, nesse trabalho, nos interessa focar adolescentes e jovens moradores das vilas do bairro Cristal. Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), consideramos adolescentes pessoas a partir de 13 anos, e genericamente pode-se dizer que jovem é a pessoa na faixa etária entre 15 e 29 anos, como sugerem a ONU e a Secretaria Nacional da Juventude do governo federal. Mas será que na mesma cultura, época e realidade há uma homogeneidade no modo de ser jovem? Por mais que a faixa etária e algumas características subjetivas e biológicas aproximem essa multidão, o contexto socioeconômico e cultural proporciona experiências e juventudes diversas. Entre muitos estudos sobre esse grupo, já há um consenso que o mais adequado é falar em juventudes e reforçar a ideia da diversidade, evitando a homogeneização que não reflete a realidade (DAYRELL, 2005, p. 21). Pensando no Brasil, esse trabalho busca focar jovens moradores das vilas, considerando os seus níveis de acesso à cultura, ao lazer, ao trabalho, à escolarização, à garantia de direitos, etc.

As visões sobre os jovens têm evoluído ao longo do tempo, mas é preciso superar de vez a concepção de jovem como problema social, como marginais ou potenciais criminosos, e consolidar os conceitos de pessoas em desenvolvimento e de sujeitos de direito. Até a década de 1970, no Brasil, eram considerados efetivamente jovens os indivíduos de classe média e alta. Os jovens das camadas populares, tendo que trabalhar e interromper os estudos muito cedo, ou a eles tendo nenhum acesso, eram excluídos da categoria. Ao longo do tempo, a visão da juventude em situação de vulnerabilidade também evoluiu. Passou de uma concepção repressivo-correcional, que procurava, pela contenção, livrar os jovens de

"aspectos nocivos", para uma ideia assistencialista, que via no jovem alguém que não tem, não sabe e não pode nada, e que, portanto, precisaria ser "suprido" pelo educador. Finalmente, têm-se consolidado uma vertente conceitual que pressupõe a garantia de direitos como sentido preponderante do trabalho com jovens, considerando sua criatividade e seu potencial transformador (SCHMIDT, 2004).

O recorte que propomos como jovem de periferia, no caso jovens moradores das vilas do bairro Cristal, não é simplesmente físico. Para compreendermos melhor de quais jovens estamos falando, cabe retomar o acúmulo sobre a cultura de periferia.

A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do hip hop (*break*, rap e grafite) e a literatura marginal-periférica, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos, etc.). (...) Sob um viés antropológico, essa noção de cultura da periferia pode ser vista como um conjunto de produções simbólicas e materiais que é produzido e reproduzido constantemente, por meio do qual se organizam formas de sociabilidade, modos de sentir e pensar o mundo, valores, identidades, práticas sociais, comportamentos coletivos, etc.; e que caracteriza o estilo de vida dos membros das classes populares que habitam em bairros periféricos." (NASCIMENTO, 2006, p. 5-6)

A cultura da periferia está permeada pelas formas de ser da população que vive a mesma realidade, principalmente nas maiores instâncias da vida urbana, como a escola, o trabalho, a família, os espaços de lazer, etc. Esses espaços configuram identidades que formam uma cultura com diversos pressupostos semelhantes. Os "modos de sentir e pensar o mundo", desta forma, assemelham-se, e têm um pertencimento que permite a identificação mútua entre as muitas pessoas que moram em localidades como as periferias urbanas atuais.

Os jovens moradores de comunidades urbanas com precariedade de infraestrutura, chamadas de "vilas", e suas ruas de "becos", carregam consigo, da mesma forma, uma identidade similar, posta sua condição material similar. Cabe compreender quais as características que nos permitem entender esses jovens, seu universo de relações e conceitos. Uma primeira visão seria as ideias que sustentam o assistencialismo, ainda muito presente nos dias de hoje. Ela enxerga essa população como carente não apenas de condições materiais, mas também de elementos que permitam a essa população colocar-se na sociedade tal como ela é idealizada atualmente: de acordo com as necessidades de reprodução do capital. Assim, o assistencialismo não permite a superação da pobreza, pois reproduz o discurso hegemônico

de nossa sociedade. Esse discurso, aliado a sua prática, é que permite justamente que haja comunidades urbanas sem estrutura para suprir suas demandas – muitas vezes as mais elementares.

Pretendendo superar o discurso assistencialista, e conseqüentemente seu vocabulário, Dayrell nos coloca uma reflexão acerca do conceito de jovens excluídos, colocando que

(...) tanto Castel (1995) quanto Martins (1997) nos advertem sobre a imprecisão desse conceito, criticando 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, p. 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. (DAYRELL, 2002, p. 124)

Classificar os jovens da periferia como “excluídos” seria entendê-los através do que eles não têm, apenas através da ausência de bens simbólicos e materiais. Entretanto, como se pretende aproximar desses jovens e compreender seu universo de pensamentos e sentimentos, devemos justamente fazer o inverso: compreendê-los através do que eles têm, do que eles possuem de bagagem material e simbólica. A análise de Dayrell sobre os jovens moradores de uma comunidade urbana da periferia de Belo Horizonte permitiu a ele caracterizar os jovens de uma maneira diferente:

Assim, é mais esclarecedor caracterizá-los [os jovens que Dayrell acompanhou, na periferia de BH] como jovens pobres, vivenciando formas frágeis e insuficientes de inclusão num contexto de uma nova desigualdade social: aquela que implica o esgotamento das possibilidades de mobilidade social para a maioria da população. (...) 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 possibilidade de passagem do momento da exclusão para o momento da inclusão, hoje, para parcelas de jovens pobres, está se transformando em meio de vida. (DAYRELL, 2002, p. 124)

Mesmo colocando que os jovens estão em uma situação em que existam “formas frágeis e insuficientes de inclusão num contexto de uma nova desigualdade social”, essas conclusões foram inferidas a partir de um acompanhamento das vidas desses jovens. Enxergando a relação deles com a escola, em que se sentiam fora do universo escolar, pois esse universo não dialogava em nada com o seu; compreendendo a relação desses jovens com o trabalho, que são obrigados a fazer, mesmo não gostando, o que implica em impedir-se de desenvolver outra atividade profissional que prefiram, que tenham prazer em fazer – como no caso específico, a música; analisando como a família possui um papel central, pois a

sociedade, da maneira como está organizada não “cumpre a função de moralização e mobilidade social” com esse jovens, cabendo à família o papel de cumprir tais funções, é que Dayrell chega às conclusões sobre o contexto desses jovens (DAYRELL, 2002).

Assim, essas novas pesquisas que pretendem apreender a cultura dos jovens da periferia a partir de seu cotidiano, de suas experiências de vida, nos permite entender com mais precisão os próprios marcos teóricos que precisamos estabelecer para formular análises sociológicas sobre esses mesmos jovens. É um exercício de aproximação do universo deles. Sem este exercício, não conseguiremos superar a dicotomia entre “centro/periferia”, e “favela/cidade”, dentre outros, que dificultam nossa própria análise sobre tais jovens.

2.2 A MÚSICA NA SOCIALIZAÇÃO DA JUVENTUDE

A juventude é um momento específico de passagem da adolescência para o período adulto do ser humano. É neste momento que passamos a definir nossa vida de uma forma geral, o que implica assumir diversos aspectos da vida de forma mais intensa. Precisamos, por exemplo, definir o que dará sustento à nossa vida, pois já perdemos a condição de criança, que necessita ter suas necessidades providas pelos pais. No mundo atual, os jovens precisam obter uma profissão, um trabalho que possa lhes sustentar. Precisa, em geral, de outra moradia. Em diversos casos, passa a estabelecer uma família, passando a ter responsabilidades que ultrapassam as suas próprias necessidades. A sua socialização, passa, portanto, a agregar necessariamente elementos que vão além do lazer e da escola, principais fatores que antes deveriam permear sua vida.

No Brasil, há 50.531.246 pessoas entre 15 e 29 anos (PNAD/IBGE, 2006)², somando os meios rural e urbano. Temos ainda dados sobre a juventude que atribuem a ela ausência de estrutura para a educação, o trabalho e o lazer. A grande maioria dos jovens entre 18 e 29 anos não frequenta nenhum tipo de escola, de ensino fundamental a superior (PNAD/IBGE, 2006), o que demonstra a falta de incentivo à formação dos jovens para sua inserção profissional na sociedade. Dentre os jovens com 18 a 24 anos, 68,3% não frequentam nenhum tipo de escola, sendo que, destes, 19,9% não possuem ensino fundamental completo.

² Os dados com referência a Pnad/IBGE foram retirados de AQUINO, Jorge Abrahão de Castro Luseni (org.). *Juventude e Políticas Sociais no Brasil*. Brasília, 2008. <http://www.ipea.gov.br/> acessado em 2012.

Já os jovens que possuem idade entre 25 e 29 anos, 87% não frequentam a escola, sendo que 28,3% desses jovens não têm ensino fundamental completo. Cabe a pergunta: o que estão fazendo estes jovens atualmente sem uma formação básica? A falta de formação implica destinar aos jovens empregos precários e que não lhes trazem satisfação, trabalhos que eles se vêem obrigados a fazer por falta de opção. Adentramos, neste momento, na questão do trabalho, em que verificamos que a taxa de desemprego juvenil (de jovens entre 15 e 24 anos) no Brasil registra 19% em 2005 (PNAD/IBGE). Considerando a baixa frequência escolar de jovens de 18 a 24 anos, podemos inferir que há no país um importante percentual de jovens que estão ou apenas fazendo trabalho informal ou sem estudar e trabalhar. Além disso, dentre a população desempregada, visualiza-se que 46,6% são jovens dentre 15 e 24 anos (PNAD/IBGE, 2006). O desemprego juvenil é mais um agravante para a condição de vida da juventude brasileira, que já não possui possibilidades de estudar além do ensino médio e se capacitar para ter um emprego que goste de fazer. Para situar melhor de qual juventude estamos falando, a população que alardeia os índices antes citados é a população que vive sem condições de infra-estrutura, a população moradora das periferias, vilas e favelas dos centros urbanos. Os jovens os quais estamos nos referindo são, claro, os jovens moradores dessas regiões, ou como delimitado anteriormente, os jovens das periferias.

Nesse contexto que situamos o lazer na socialização da juventude, e dentro do lazer a música, que possui um destaque na construção da identidade da juventude brasileira. Sendo o período da juventude, como dito anteriormente, um período de afirmação de identidades, e de tomada de decisões que irão, em boa parte, guiar a vida adulta, e colocado o cenário em que enxergamos uma ausência de condições de aprofundamento nos estudos e plenas condições de trabalho, outras dimensões da vida recaem sobre estes jovens. As identidades que já carregam os jovens durante sua vida acabam tendo uma importância fundamental. No centro de todas estas definições está a afirmação das nossas identidades. Na sociedade atual

a fonte da identidade está cada vez mais centrada nos indivíduos, que vem adquirindo a capacidade autônoma de definir-se como tais, construindo sua identidade como algo que não está dado e que não vem de uma vez para sempre. São as referências socioculturais, locais e globais, o campo de escolhas que se apresentam ao indivíduo, e dessa forma, amplia-se a esfera da liberdade pessoal e o exercício da decisão voluntária. A resposta à pergunta: “quem sou eu?” não está dada: ela deve ser construída. A identidade é vivenciada assim, como uma ação e não tanto como uma situação: é o indivíduo que constrói a sua consistência e seu reconhecimento, no interior dos limites postos pelo ambiente e pelas relações sociais. (DAYRELL, 2005, p. 11)

A cultura individualista, predominante em nossa sociedade, coloca o indivíduo no centro da própria reprodução da vida em sociedade, empurrando para cada um o dever de se auto-construir enquanto sujeito dentro de uma sociedade que possui múltiplos referenciais. O avanço da tecnologia de informação e comunicação em massa é um bom exemplo da capacidade que possuímos de ampliar as possibilidades de afirmação e construção de um imaginário coletivo. Os jovens “experimentam a reversibilidade de escolhas e decisões: tudo é passível de mudança; e vivenciam a ampliação das experiências simbólicas: tudo pode ser imaginado” (DAYRELL, 2005, p. 12). Entretanto, não há referências firmemente estabelecidas que dialoguem com o resto da produção e reprodução da vida em sociedade para os jovens. A construção de suas identidades acaba por se referenciar em suas experiências durante a vida, que os formam enquanto indivíduo no mundo. O que delimita a auto-construção de cada indivíduo, assim, são as condições materiais e dimensões simbólicas que estão à sua volta. Voltamos, então, à questão do cotidiano dos jovens, que forma sua identidade, e delimita sua capacidade de atuação na sociedade.

O enfoque nos aspectos que permeiam a vivência da juventude da periferia, portanto, é o que nos leva a compreender a identidade que é criada em torno dessa vivência. É com todas essas constatações que chegamos à importância da música nos dias de hoje. Muitos fatores colocam a música num patamar de grande importância para a juventude, e em especial a juventude da periferia. Primeiramente por ser um motivador da diversão, da descontração, da distração, que acaba por atrair a juventude, por estimular a socialização. Através desse processo de socialização que a música permite e estimula, é importante ressaltar a construção de estilos, que ultrapassam a dimensão musical, e acabam sendo uma linguagem para a formação de estilos de vida. Por fim, a facilidade com que se tem acesso à música é um fator material fundamental para a juventude pobre. A música está arraigada em quaisquer condições da população urbana no Brasil, não diferente nas periferias e favelas. Assim,

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 contexto, a música é a atividade que mais os envolve e os mobiliza. Muitos deles deixam de ser simples fruidores e passam também a ser produtores, formando grupos musicais das mais diversas tendências, compondo, apresentando-se em festas e eventos, criando novas formas de utilizar os recursos culturais da sociedade atual além da lógica estreita do mercado. (DAYRELL, 2005, p. 15-16)

Neste sentido, a formação da identidade juvenil através da música coloca os

jovens em um patamar de criadores, propositores e construtores de uma identidade coletiva. A atração por um gosto musical em si já gera uma relação de reconhecimento mútua entre diferentes jovens, o que permite uma afinidade cultural que gera identidades semelhantes. Cabe destacar a importância que a produção musical tem ao gerar um maior protagonismo dentre os jovens, e na relação dos jovens com o resto da sociedade. A socialização, as vivências que a dedicação a uma banda, por exemplo, permitem são inúmeras, e colocam ante os jovens outras questões que não são visualizadas por eles em seu cotidiano de ir à escola e ao trabalho.

(...) os grupos de produção cultural, mesmo com abrangências diferenciadas, podem significar uma referência na elaboração e vivência da 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, pode possibilitar a muitos jovens uma ampliação significativa do campo de possibilidades, abrindo espaços para sonharem com outras alternativas de vida que não aquelas restritas oferecidas pela sociedade. Querem ser reconhecidos, querem uma visibilidade, querem ser alguém num contexto que os torna invisíveis, ninguém na multidão. Querem ter um lugar na cidade, usufruí-la, e transformar o espaço urbano em valor de uso. Enfim, eles querem ser jovens e cidadãos, com direito a viver plenamente a sua juventude. Este parece ser um aspecto central: pelos grupos de produção cultural, os jovens estão reivindicando o direito à cidade e à juventude. (DAYRELL, 2005, p. 19)

Entretanto, as condições que os jovens têm de poder criar grupos culturais são precárias. Como afirmado anteriormente, a juventude é um período da vida que deve ser levado em conta quando pensamos na organização da sociedade como um todo, dadas suas especificidades. Ao pensarmos que diversas pessoas estão passando por este momento da vida, e que muitas outras ainda passarão, a análise de suas especificidades se mostra necessária. Neste sentido que diversos estudos passam a focar o período que compreende a juventude³, com o intuito de conhecer quais vivências passam as pessoas que serão os adultos e adultas de amanhã. Ao pensarmos nossa organização em sociedade, temos que considerar esse aspecto específico dessa fase da vida humana. Coloca-se em cheque políticas públicas que fomentem a inserção da juventude através do estudo, da cultura, do trabalho, dentre outros aspectos, por demonstrarem ser fundamentais para nosso contexto atual.

³ Ver mais em AMARAL, 2011, p. 31 a 34.

3 SOB A BATUTA DO ESTADO: AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL

A existência de grandes desigualdades na sociedade brasileira tem se expressado em um esforço tanto da academia, de compreender melhor essa realidade, como da política pública em ter respostas mais efetivas para o enfrentamento da questão social, e da própria sociedade, buscando maneiras de se organizar para tentar enfrentar e superar demandas ao seu alcance. Inúmeras iniciativas foram e são desenvolvidas focando a condição de pobreza e de extrema pobreza que atinge um contingente significativo da população brasileira. Os jovens, com certeza, são um segmento significativo desse contingente.

Os sistemas de proteção social e inclusão no Brasil foram construídos ao longo do tempo com medidas no campo da previdência, saúde e educação para segmentos sociais mais organizados e com maior poder de pressão. Assim, uma parcela significativa da população brasileira, que não possuía vínculos formais de trabalho, ou que vivia em condições de pobreza, não tinha acesso aos mecanismos de proteção social instituídos. Esse processo se agrava nos anos 1990, com a crise do desemprego e das modificações no mundo do trabalho. Apesar da Constituição Federal de 1988 permitir arranjos institucionais que possibilitassem a descentralização das políticas sociais, a universalização dos serviços e a ampliação de medidas redistributivas, em escala nacional isto passa a acontecer como política permanente de Estado a partir de 2003, com o fim dos governos que adotavam modelos neoliberais de desenvolvimento e de gestão do Estado. Acompanhando a requalificação do Estado para cumprir com estes objetivos e as diversas políticas sociais, programas de combate à pobreza passam a ser desenvolvidos em diversas áreas de governo, fundamentados na transferência direta de renda aos indivíduos (Bolsa Família) e ao atendimento social de famílias em situação de risco e vulnerabilidade social. Esse conjunto de políticas se conceitua como programas de inclusão social.

Na área da cultura, pode-se dizer que as políticas públicas não tinham muito acúmulo. O Regime Militar havia criado, ainda em 1966, o Conselho Federal de Cultura, apresentando algumas propostas em 1968, 1969 e 1973 onde se esboçava a necessidade de uma política cultural, ainda no âmbito do antigo Ministério da Educação e Cultura. Estas iniciativas, que se restringiam à preservação do patrimônio histórico e cultural, ao incentivo à difusão de atividades artístico-culturais e à capacitação de recursos humanos, não

prosperaram. Conforme Paula Félix dos Reis (2008):

Somente em 1975 (...) durante o governo Geisel (1974-1978), houve a aprovação da primeira Política Nacional de Cultura. Embora no texto do documento o objetivo central da ação do MEC tenha sido o de ' apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos, e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, **sem intervenção do Estado para dirigir a cultura**' (MEC, 1975, p.5, grifo da autora) não se pode esquecer que, nesta época, o país vivia sob a ditadura do Regime Militar. (Políticas Culturais em Revista, 2008, p.81).

Para resgatar o espírito desta época, a autora cita Cohn (1984, p. 87-88) quando afirma que a elaboração do PNC de 1975 se teve “a reuniões fechadas do Conselho Federal de Cultura do MEC [...] e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle social sobre o processo cultural”.

Pós Constituição de 1988, salienta-se o Plano Nacional de Cultura (PNC) originalmente apresentado como uma emenda parlamentar à Constituição (PEC 306), de autoria do deputado federal do Partido dos Trabalhadores (PT-MG) e outros, em novembro de 2000, propondo uma política específica de cultura, como resultado da 1ª Conferência Nacional de Educação, Cultura e Desporto realizada pela Câmara Federal em novembro de 2000. É importante salientar que o PNC foi conduzido pela Câmara Federal nos dois primeiros anos (2000 a 2002), tendo sido chamado o Ministro da Cultura de então, Francisco Weffort, para audiência na Comissão de Educação e Cultura da Câmara em março de 2002. No seu pronunciamento na ocasião, além de se manifestar favorável ao PNC, o Ministro enfatiza quatro aspectos que considera fundamental na definição constitucional de um Plano Nacional de Cultura: valorização da identidade nacional frente à globalização, difusão cultural da diversidade cultural do país, a preservação do patrimônio histórico e a defesa e a promoção do idioma nacional (Relatório da Comissão Especial, 2002). Este relato nos permite perceber o pequeno envolvimento do governo federal de então com a questão e não se tem registro de outra iniciativa do Ministério em relação ao Plano. Também nota-se que os aspectos que o Ministro levantou como centrais não incorporam vários elementos que posteriormente se tornaram parte importante da política pública de cultura, como por exemplo, toda a estratégia de descentralização da cultura e democratização de seus meios, onde se situa a política da diversidade cultural e dos pontos de cultura.

Segundo Reis (2008), algumas hipóteses podem ser levantadas para explicar o afastamento do governo Fernando Henrique Cardoso e de seu Ministro da Cultura da proposta de desenvolvimento de um Plano Nacional de Cultura:

A primeira delas, talvez a principal, se relaciona com a redução das responsabilidades do Estado em um período influenciado pelas prerrogativas neoliberais assumidas pelo então presidente FHC. A ideia de Estado mínimo estava presente em todos os campos do governo, inclusive no setor cultural. Na gestão FHC, a condução da cultura estava à mercê da lógica de mercado (CALABRE, 2005; RUBIM, 2007).

Para a autora dentre as razões, a falta de articulação do MinC com as demais estruturas de governo e principalmente com a sociedade, e o fato de que o próprio processo de construção do Plano não contou com a participação do executivo na sua articulação e viabilização. Por fim, Reis também aponta a limitação do conceito de cultura adotado pelo governo de então, restrito apenas às artes, revelando um viés elitista da ação pública.

É, portanto, apenas no governo Lula, com o Ministro Gilberto Gil, que o Plano Nacional de Cultura se torna um compromisso de governo e começa a se concretizar em ações e políticas públicas. Para começar, os esforços para a aprovação da PEC 306, que se transformou na Emenda Constitucional 48 e instituiu o Plano Nacional de Cultura em 2005. A Emenda nº 48 acrescentou o 3º parágrafo ao artigo 215 da Constituição Federal, com a seguinte redação:

Art.215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§1º – O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º – A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º – A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando o desenvolvimento cultural do País e a integração das ações do poder público que conduzem à: I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens de cultura; V – valorização de diversidade étnica e regional.

Em dezembro de 2007, o MinC divulgou a primeira edição de um documento com a proposta das Diretrizes Gerais do Plano que, a partir daí foi para a discussão com a sociedade em fóruns e seminários diversos nos estados e com os diferentes segmentos culturais.

O Plano Nacional de Cultura em sua apresentação expressa um novo paradigma de política cultural em nosso país:

A igualdade e a plena oferta de condições para a expressão e fruição culturais são cada vez mais reconhecidas como parte de uma nova geração de direitos humanos.

Mas para que tais direitos sejam incorporados ao cenário político e social brasileiro é necessário que um amplo acordo entre diferentes setores de interesse defina um referencial de compartilhamento de recursos coletivos (...). O Plano Nacional de Cultura representa um importante passo nesta direção. (PNC, 2008, p.10)

UM PLANO ESTRATÉGICO PARA TODOS OS BRASILEIROS

O PNC não recebe este nome por outro motivo senão o de buscar abranger as demandas culturais dos brasileiros e brasileiras de todas as situações econômicas, localizações geográficas, origens étnicas, faixas etárias e demais situações identitárias. Lidar com tal diversidade faz parte da nossa história. Não por acaso, o conceito de antropofagia, originário do modernismo brasileiro, aponta para uma capacidade de reelaboração de símbolos e códigos culturais de contextos variados.

Diferente de outros povos do mundo, temos a nosso favor uma notável capacidade de acolhimento e transformação enriquecedora daquilo que nos é inicialmente alheio. Entretanto, os desequilíbrios entre regiões e as desigualdades sociais – realimentadas por discriminações étnicas, raciais e de gênero – também fazem parte da história do país.

Consideradas estas duas faces da nossa realidade, o Estado brasileiro, que representa o mais amplo contrato social vigente no território nacional, tem o dever de fomentar o pluralismo, coibir efeitos das atividades econômicas que debilizem e ameacem valores e expressões dos grupos de identidade e, sobretudo, investir na promoção da equidade e universalização do acesso à produção e usufruto dos bens e produtos culturais.

O PNC é um plano de estratégias e diretrizes para a execução de políticas públicas dedicadas à cultura. Toma como ponto de partida um abrangente diagnóstico sobre as condições em que ocorrem as manifestações e experiências culturais e propõe orientações para a atuação do Estado na próxima década. Sua elaboração está impregnada de responsabilidade cívica e participação social e é consagrada ao bem-estar e desenvolvimento comunitário. (PNC, 2008, p.10).

O texto é inédito em termos da política pública do país e muito claro em considerar a cultura como um direito básico de uma sociedade que busca se reconhecer na sua diversidade e se democratizar. Evidenciam-se, também, a preocupação e o espaço para com as políticas e ações voltadas a incorporar segmentos em situação de vulnerabilidade social, como os jovens da periferia, significando assim um avanço importante em relação ao marco das políticas anteriores.

O Plano Nacional de Cultura basicamente divide-se em três partes: “Valores e Conceitos” que traçam as diretrizes para subsidiar a construção das políticas públicas; “Diagnósticos e Desafios para as Políticas Culturais” onde, dentre várias questões, salientamos por interesse do nosso foco de estudo: “reconhecer e promover as condições de produção e fruição das culturas populares” e “tornar a música brasileira um elemento dinamizador da cidadania e da economia”; e “Estratégias Gerais para o PNC” sendo cinco estratégias, desdobradas em quase 300 diretrizes:

1. Fortalecer a ação do Estado no planejamento e na execução das políticas culturais;
2. Incentivar, proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira;
3. Universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural;
4. Ampliar a

participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; e 5. Consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais. (PNC, 2008, p.61-100).

3.1 ACUPUNTURA DE GILBERTO GIL: A POLÍTICA DE PONTOS DE CULTURA

O Brasil entra num novo período de construção das políticas públicas de cultura com a eleição Lula para a presidência da república e a escolha de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura. Como aponta Lustosa da Costa (2010):

O conceito de cultura utilizado nesta gestão foi definido durante a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, promovida pela UNESCO em 1982, que tem como base uma definição antropológica que inclui 'não apenas as artes e as letras, mas também os modos de vida, os direitos humanos, os costumes e as crenças; a interdependência das políticas nos campos da cultura, da educação, das ciências e da comunicação; e a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento.

Na área da cultura, o MinC, em setembro de 2004, propôs dentro de sua política cultural, o Programa Cultura Viva, uma política que se daria a partir de um conceito com três dimensões articuladas: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia. Dentro desta perspectiva, criou-se a ideia de Pontos de Cultura, que “são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local”. Essa política se diferencia das antigas políticas do MinC, por descentralizar o recurso público. “Não falo de dar o peixe, nem de ensinar a pescar. Falo de potencializar a 'pesca' que se faz há muito tempo, em especial nas áreas de risco social, nos territórios de invisibilidade, nos grotões e nos guetos das grandes cidades brasileiras. (...) Ponto de Cultura será um amplificador das expressões culturais de sua comunidade”.

Esta proposta dos Pontos de Cultura se efetiva num contexto de articulação do Sistema Nacional de Cultura pretendendo constituir uma grande rede de articulação entre sistemas municipal, estadual e federal, entidades e movimentos da sociedade civil, tendo como referência o SUS (Sistema Único de Saúde). Também se incentiva os Conselhos em todos os níveis, abrindo um espaço importante para a participação e o controle social. Soma-se a isto as diretrizes de busca da ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território nacional, com o reconhecimento, valorização e promoção da diversidade

étnica, artística e cultural que marcam a ação da política pública deste período, tendo na proposta dos Pontos de Cultura uma das expressões principais.

3.2 A EXPERIÊNCIA DO PONTO DE CULTURA QUILOMBO DO SOPAPO

Localizado no bairro Cristal, em Porto Alegre, o Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo teve seu projeto apresentado ao MinC em edital público de abril de 2005, tendo sido aprovado em agosto de 2005 (Diário Oficial da União). Em dezembro de 2006 o convênio foi assinado, tendo os recursos sido liberados em fevereiro de 2007, e já entrando em funcionamento sem sua sede atual, apenas funcionando em oficinas em escolas da região e no Clube de Mães do Cristal. Suas obras de reforma da sede iniciaram em janeiro de 2008 e sua inauguração foi em 16 de abril daquele ano. O projeto é de responsabilidade da Guayí, OSCIP que trabalha com projetos sociais com sede em Porto Alegre, em parceria com o Sindicato dos Trabalhadores do Judiciário Federal (SINTRAJUFE) e organizações comunitárias do Cristal.

O Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo tem como foco, a partir da instalação de um estúdio multimeios a música e a produção cultural local, promovendo o intercâmbio entre linguagens artísticas e expressões simbólicas diversas, que resultem numa rede de articulação, recepção e disseminação de manifestações culturais. (...) Busca incentivar e desenvolver ações comunitárias que integrem arte, cultura, cidadania e economia solidária, estimulando a afirmação de direitos e de uma cultura de não-violência. (Folder de lançamento do Quilombo do Sopapo).

Com o objetivo de se constituir como um espaço permanente para a juventude em situação de vulnerabilidade social na região, o Quilombo do Sopapo apresentava os seguintes objetivos:

1. Instalar um espaço para desenvolvimento e formação em tecnologia da informação aplicada à produção cultural;
2. Fomentar iniciativas comunitárias, associativas e autogestionárias de produção cultural que potencializem o acúmulo local e viabilizem projetos sustentáveis de geração de renda para o público envolvido, integrando também nesse processo os trabalhadores do judiciário federal;
3. Atuar na formação e capacitação da juventude e de segmentos em situação de vulnerabilidade social da cidade de Porto Alegre;
4. Difundir as atividades do grupos desenvolvidos, tornando o Quilombo do Sopapo uma referência, articulando redes e trocando experiências com outras iniciativas similares nas áreas da tecnologia da informação, da comunicação e da cultura;
5. Desenvolver ações com capacidade de mobilizar a comunidade, principalmente jovens e adolescentes, na construção de oportunidades que possibilitem alternativas de escolha ao envolvimento com a criminalidade e a violência, numa perspectiva de inserção social e de vida solidária. (Folder de lançamento do Quilombo do Sopapo).

Desde sua inauguração, dia 16 de abril de 2008, o Quilombo do Sopapo se inseriu de forma orgânica na região do Cristal e arredores, tendo se tornado uma referência nas comunidades do seu entorno. Mesmo não estando completamente estruturado como se pretende, mantém relações que permitem desenvolver diversos projetos e iniciativas, e realizou várias parcerias com órgãos institucionais, entidades e movimentos sociais ao longo de sua trajetória, tendo atualmente um grupo mínimo constituído de pessoas de dentro e de fora da região do Cristal, ativo no seu funcionamento e organização. O Quilombo do Sopapo se constitui, assim, em um exemplo de política de inclusão na área da cultura. O que queremos analisar nesse trabalho são os resultados da trajetória do Quilombo do Sopapo e o seu papel na inclusão cultural de jovens em situação de vulnerabilidade social.

Para nosso trabalho, o que interessa é analisarmos em que medida estas políticas de inclusão extrapolam as ações sociais, proporcionando que o seu objeto se transforme em sujeito experimentando o protagonismo e tomando para si, através de sua expressão cultural, a possibilidade de passar da resistência para a resignificação da vida e a construção de alternativas. O Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo pretende justamente amplificar a voz dessa cultura de resistência, dando condições de criar e fortalecer valores mais humanos e solidários através da cultura, principalmente de jovens, criando alternativas de vida a eles.

Essa prática pode ser vista sob o prisma do conceito de práxis cultural de Bauman (2012), como foi entendido anteriormente, em que a interpretação do real e as ideias que temos são formuladas de acordo com nossas práticas. Assim, jovens que antes tinham acesso à educação e à cultura tradicionais, por parte das escolas, das famílias, da comunidade em que moram, reproduzem, em boa parte, a cultura dominante, conceito este último definido por Cuche (2002), como explicitado anteriormente. Proporcionar a estes jovens condições materiais que fomentem uma cultura alternativa, de resistência à cultura dominante, permite que, na práxis cultural, eles resignifiquem muito do que sabem e conhecem, formando uma identidade de superação da cultura dominante que os invisibiliza e os inviabiliza com a sua própria expressão cultural, sua capacidade de conhecimento e sua experiência.

3.2.1 Histórico do Quilombo do Sopapo

O Quilombo do Sopapo surge a partir de uma iniciativa de um jovem morador do Cristal que militava no movimento de juventude e também participava do Orçamento Participativo e do movimento comunitário da região. Tendo contato com o aparato institucional, sabia dos editais do MinC, e foi propor às lideranças comunitárias da região no Orçamento Participativo, para apresentarem uma proposta para esse edital. Podemos acompanhar sua trajetória através da entrevista feita com Leandro Anton, atual coordenador do Quilombo do Sopapo:

A proposta ela foi feita a partir de um morador lá do bairro Cristal, né, que é o Everton Rodrigues. O Everton é um militante do Software Livre, é uma figura que teve experiências governamentais, né, dentro de governos, e inclusive tava tendo uma relação naquele momento com o Ministério da Cultura via questão da cultura digital, ele é da área do software livre, então, enfim, então ele é um elemento. Aí entra um elemento importante da política pública, ainda um limitador, né, o saber da existência desse direito de acessar recursos que estão sendo disponibilizados pelo estado.

(...)

Então o Everton, a partir de ser morador do Cristal, atuante também ou freqüentador do Orçamento Participativo, né, aí nós vamos pra uma outra questão aí que entra nesse processo de construção desse projeto, que o primeiro movimento dele foi buscar as lideranças comunitárias do bairro Cristal que vão no OP e falar da existência disso daí, né, e “vamos escrever um projeto”. E procurar a Guayí.

A proposta do Éverton para as lideranças comunitárias era de um projeto tendo como perspectiva o estímulo a cultura da juventude do bairro. A Guayí foi procurada para participar da elaboração do projeto e se responsabilizar pela apresentação do mesmo. Por suas relações comunitárias, a Guayí já discutia um projeto para apresentar no edital para outra região da cidade e foi convencida pelas lideranças do Cristal, dentre elas o conselheiro Josué, muito ativo no orçamento participativo e nas instâncias comunitárias. Também pesou na decisão da Guayí a relação estreita com o Everton e com o SINTRAJUFE, que também foi procurado como parceiro, por ter uma sede desativada, num lugar estratégico: em frente a (então) única praça do Cristal, a Praça Alexandre Záchia. Foi, assim, uma proposta discutida coletivamente e construída a muitas mãos.

Faz essa relação, fala do edital pra essas lideranças e aí a primeira coisa que ele fala do “ah, vamos fazer um projeto” (e ele também é um, era um militante que eu conheci nos Fóruns Sociais Mundiais, [acampamentos] de juventude e tudo o mais) então o que ele traz é “vamos fazer algo pra juventude aqui no Cristal”, e evidentemente que, junto com isso, por ele ser um militante também do Software Livre: “que tenha cultura digital dentro desse projeto”, dentro dessa concepção que nós vamos propor. Então juventude e cultura digital. Mas nisso, além do ambiente do OP, das lideranças comunitárias, das vilas que têm ali no Cristal, que são os principais freqüentadores daquele espaço, né, também tem a classe média, e nesse caso entra o Clube de Mães do Cristal.

O Everton também tinha relações com a Guayí na temática da tecnologia da informação e do software livre, de forma que ficou acordado de que este seria um dos eixos do projeto. Para ampliação na área da cultura, eles decidem fazer um levantamento do interesse cultural para identificar quais as práticas que mais mobilizam a juventude da região. Nesse processo, eles identificam a música como sendo a maior reivindicação dos jovens da região:

Eles decidem que vão fazer uma espécie de mapeamento, ou de consulta, ou de caminhada, enfim, de ir nas vilas e identificar dentro disso, qual era a manifestação de juventude, manifestação cultural mais presente (e aí eu não sei se já é uma interpretação posterior ou se já tava ali naquele momento) que gerasse organização de juventude. Então esse é um elemento também que pode ser uma traição, né, uma faceta já da memória no sentido de que talvez não se tivesse presente esse elemento: que gerasse organização da juventude. Mas isso a gente usa hoje. Mas enfim, “vamos dar ali”, né, e eles saem a caminhar. Nesse aspecto, eles identificam ali a música, né (...) a música foi identificada em mais de uma vila como sendo esse o processo de juventude mais forte na manifestação cultural, e como eu disse: o objetivo era buscar organização, se aquilo tava lá no momento ou não, hoje a gente trata isso dessa forma.

Resultante de todo este processo, o projeto do Ponto de Cultura foi elaborado na Guayí com participação de uma comissão da comunidade, incorporando a música, a tecnologia da informação e a economia solidária como eixos estruturantes. Foi encaminhado e aprovado pelo MinC. Este processo coletivo de construção incorporou à proposta muita energia e muita expectativa que, com a demora para o convênio e, mais ainda, para a liberação dos recursos, foi esmorecendo. O fato de ser iniciativa de uma política pública nova, em fase de implantação, ainda com indefinições e fragilidades diversas, cria “nas pontas” onde ela deve ser realizada uma série de problemas. Para começar, a casa reservada pelo sindicato para o projeto ficou fechada este tempo todo, sendo assaltada diversas vezes, e se encontrava bastante depredada quando o MinC liberou os recursos do projeto (final de fevereiro de 2007). Como no projeto não havia recursos que pudessem ser usados para a recuperação da casa, isto tornou precária a implantação inicial do projeto, que fazia suas reuniões na sede da Guayí (na Cidade Baixa, fora do território) e no Clube de Mães do Cristal, realizando as oficinas iniciais em algumas escolas públicas da região que foram parceiras desde o início. A casa continuava fechada.

Como pano de fundo desta situação, tínhamos a derrota eleitoral do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre em 2004, depois de 16 anos de governo, tendo como forte marca a implantação, em conjunto com a comunidade organizada em seus diferentes

segmentos e interesses, do Orçamento Participativo na cidade. Esta derrota repercute no movimento comunitário e, em 2007, se fazia sentir nas divisões internas também na região do Cristal, o que era mais um elemento de despotencialização da proposta.

Com estas dificuldades e sem a casa que abrigaria o desenvolvimento do projeto é que ele se inicia. Se estabelece um fórum de discussão para sua implantação que passa a reunir periodicamente, no Clube de Mães, lideranças comunitárias, a Guayí, o SINTRAJUFÉ e alguns parceiros. Este fórum discute a constituição de um Conselho Gestor Comunitário no ponto de Cultura, que se formaliza em janeiro de 2008, ainda antes da inauguração do espaço, e que foi, durante muito tempo, uma experiência inédita no âmbito da política dos pontos de cultura e que acaba sendo incorporada por seus editais mais recentemente.

Dentre os parceiros iniciais do processo de implantação do Ponto, está a Casa Tierra, uma organização de militantes sociais que trabalham com bioconstrução e que tinham feito uma proposta de ocupação dos espaços da casa no projeto original do ponto de cultura, e que foram convidados para elaborar um projeto arquitetônico para ser implantado no longo prazo. Também participava do grupo integrantes da ASL, Associação de Software Livre e o músico Marcelo Cougo, da banda Bataclã, que foi o autor da proposta do nome do Quilombo do Sopapo.

O nome do Quilombo, então foi fruto da discussão e da escolha coletiva desse fórum. Várias ideias foram trazidas e a decisão pelo Quilombo do Sopapo teve os referenciais que pautaram, desde o início, a sua construção: juventude, música e um espaço de produção cultural da juventude pobre da região, que principalmente o Éverton, os militantes da Guayí e da Casa Tierra classificavam como “de resistência”, por ter essa capacidade de potencializar a expressão cultural desses jovens, o fomento a grupos culturais, a disponibilização de um espaço e de um capital cultural para isso

se inicia então o projeto, e aí, na hora de dar o nome, tem isso, então tu tem todos esses elementos: tem juventude, música, vulnerabilidade social. A leitura é: vamos abrir um espaço novo de resistência, bom e aí o que é que acaba lincando essa resistência a um território, e esse território que se referencia tu já tem o tambor do sopapo como elemento simbólico do que que, pra transmitir o que que, é música no projeto: quilombo. Há uma relação direta, sim, com relação a negritude brasileira, né, o quilombo é um território reconhecido como território negro, um território de resistência, de fuga dos escravos das senzalas e das fazendas, e que se encontravam em um local e estabeleciam lá um território de resistência denominado quilombo. E aí vira Quilombo do Sopapo, então um território de resistência, de autonomia, de liberdade, de auto-organização, de manifestação da cultura por quem é daquela identidade cultural, né, então não de acultramento, e sim de sujeito da sua história, e aí entra daí o sopapo como símbolo junto a isso: Quilombo do Sopapo, aí tem a junção.

O Ponto de Cultura foi reafirmado, assim, como um espaço de resistência cultural, tendo na música, através do tambor do sopapo o símbolo maior desta definição. Na sua abertura, o Quilombo do Sopapo valoriza a música ancestral dos negros, a partir da chamada aos mestres da percussão para serem padrinhos de fundação do Quilombo.

Ali, dia 16 de abril de 2008, oficialmente inaugurado o Quilombo do Sopapo, e nisso a gente traz os padrinhos do Quilombo do Sopapo, ligados todos eles à música e ao tambor do Sopapo, né. Então: Giba-giba, Mestre Batista que é o que constrói tambores do sopapo (...) e a Bataclã F. C., né, que seria uma nova geração do tambor do sopapo, de instrumentistas, colocando já dentro duma música brasileira urbana e que lida com os ritmos afro, os ritmos do sul do Brasil, e o rap, que é essa mistura da Bataclã.

O Quilombo nasce então dentro dessa perspectiva de resgatar a ancestralidade, as raízes culturais e seu sentido de resistência, e de estimular a expressão cultural da juventude do Cristal e da região. Seu plano de trabalho inicial se baseia nisso.

O que é que tinha dentro do plano de trabalho: tinha lá curso de formação em comunicação utilizando ferramentas de Software Livre, curso de gestão em Economia Solidária pra organização de empreendimentos econômicos, né, e aí, recursos humanos, oficinas, coordenação, e tal. Dizer o que é que ia fazer de oficinas, bom o objeto falava: desenvolver um estúdio, né, um estúdio multimeios, esse era o objeto principal do plano de trabalho, o kit multimídia todo era adquirido para aquisição de equipamentos que possam viabilizar um estúdio multimeios e é isso, cara, esse era o plano de trabalho, é bem simples, na verdade. Então tu tem esses objetivos, que eu te falei antes, os princípios, o público, né, o lugar, o seu território, e no plano de trabalho, um kit multimídia voltado pra poder cacifar um estúdio multimeios, dentro do limite de recursos que estava ali, e dentro do plano de trabalho, as coisas mais definidas como formação: o curso de comunicação e de economia solidária.

A análise dos projetos que o Quilombo do Sopapo desenvolveu desde sua instalação até hoje nos mostra, no entanto, que a temática da música não foi predominante. As razões disto parecem ser desde os financiamentos e parcerias centralmente voltados à outras áreas, que acabem induzindo processos, bem como o fato de que a ideia inicial da música esteve sempre associada à instalação do estúdio, o que exigia investimentos que o projeto original não comportava.

Com o objetivo de olhar mais de perto o que tem sido as ações principais do Quilombo do Sopapo para analisar o lugar da música nas suas intervenções, buscamos recuperar os projetos desenvolvidos desde a sua fundação. Podemos começar com a montagem do Telecentro Comunitário do Quilombo do Sopapo, em início de 2008, em parceria com o SERPRO, que também realizou curso técnico nesta área para jovens da região.

O Curso de Capacitação em Paisagismo Produtivo e Jardinagem Ecológica e as Oficinas de Capacitação em Produção Cultural (documentário, vídeo, rádio, texto e fotografia) ambos realizados no primeiro semestre de 2008, a partir de convênios com a Rede de Parceria Social da Secretaria de Justiça e Desenvolvimento Social do Governo do Estado do RS. O Curso de formação na área da produção cultural e os primeiros passos para a implantação de uma Incubadora para gerar renda com empreendimento na área da comunicação, através do Projeto Economia Solidária na Prevenção à Violência 1, um projeto mais amplo que a Guayí desenvolveu em Porto Alegre, em 2008/2009, que incluía ações no Quilombo do Sopapo, como o curso e o mapeamento da diversidade cultural da região, com a identificação de talentos locais. Este projeto foi uma parceria da Guayí com a Secretaria Nacional de Economia Solidária - SENAES/MTE e a FBB (Fundação Banco do Brasil). O Projeto “TV Sopapo – com a cara e a coragem”, em 2009, em convênio com a Rede de Parceria Social, que realizou a capacitação para a utilização de equipamentos audiovisuais, utilização de ferramentas e da internet. Projeto Interações Estéticas, parceria MinC/Funarte, na área da bioconstrução, na área da música com a gravação do RAP Didático e na área da fotografia com o Imagens Faladas, que resultou na publicação de um livro. Projeto Economia Solidária na Prevenção à violência 2, de 2010 à 2012, parceria SENAES/MTE e PRONASCI/MJ, que deu continuidade à ações comunitárias, à formação de jovens nas áreas de áudio, vídeo e artes gráficas, ao processo de implantação da Incubadora de Economia Solidária do Quilombo do Sopapo, com a montagem do estúdio multimeios, em fase de estruturação, iniciando também as ações comunitárias da “Volta do Povo à Praça” com o Fórum de Justiça e Segurança do Cristal. Projeto Cine Sopapo, cuja infraestrutura é resultante do projeto Economia Solidária na Prevenção à Violência 1, e que teve diversas etapas, possibilitando a realização de circuito de cinema nas comunidades, na praça e no próprio Quilombo do Sopapo. Em 2008 e em 2009, o Quilombo participou da realização da Semana de Cultura do Cristal, com uma mesa sobre comunicação comunitária, mostra de vídeos, teatro de bonecos, debate sobre segurança e prevenção à violência, ação griô “o sopapo de todos os papos”. Também foi importante a parceria com o Projeto Unimúsica da UFRGS que possibilitou que o grupo de vídeo acompanhasse a programação anual na universidade, filmando as sessões do Unimúsica e recebendo oficinas com os artistas no Quilombo do Sopapo durante o ano de 2009. O Projeto Ponto de Valores do MinC, que possibilitou durante alguns meses, entre 2009 e 2010, o debate sobre formas alternativas de prevenção à violência e a realização de eventos culturais. Em 2010, a confecção de um vídeo com o resgate do Tambor do Sopapo, com a Cooperativa

Catarse e Richard Serraria. O Projeto Pontinhos de Cultura/MinC, que possibilitou em 2012, o desenvolvimento de oficinas de percussão e de fabricação de bonecos, com o objetivo de montar uma apresentação cultural nesta área. Podemos citar também o trabalho comunitário do Quilombo do Sopapo, que se revela tanto na participação nas instâncias do Orçamento Participativo, como do Conselho de Cultura e do Fórum de Justiça e Segurança do Cristal, expressando a valorização que a Guayí promove da participação comunitária e da auto-organização popular. Nesta perspectiva, o Ponto de Cultura, de mantém seu Conselho Gestor Comunitário, mesmo enfrentando as dificuldades dos impactos da Copa do Mundo nas definições urbanas e nas políticas públicas locais, e suas consequências sobre as comunidades e sobre o movimento comunitário, acarretando em divisões e fragilizações diversas, cuja análise foge no âmbito deste trabalho. Salienta-se aí a integração do Quilombo do Sopapo no Comitê Popular da Copa, sendo um de seus espaços de articulação.

Atualmente, o Quilombo desenvolve uma ação fruto de parceria da Guayí com a Fundação Banco do Brasil, que está construindo o local que abrigará a instalação de uma rádio comunitária, o local para fomento à um empreendimento de serigrafia a artes gráficas, a reforma do espaço e os equipamentos necessários para, por fim, a realizar a instalação do estúdio multimeios em muito boas condições. Ao mesmo tempo, esta ação fomenta um grupo de jovens para gerar renda com bioconstrução, em parceria com a Casa Tierra.

Um registro importante que marca a trajetória do Ponto de Cultura na área da música é a sua inclusão no “Acordes Brasileiros” Encontro Nacional de músicas Regionais, de 17 a 21 de novembro de 2009, numa promoção do SESC/RS, mas que se concretizou na realização de alguns eventos que, mesmo significando um reconhecimento importante do Quilombo do Sopapo como espaço cultural da música, não resultou em nenhum tipo de continuidade, revelando um potencial que não se realiza. Além destas apresentações, o Quilombo do Sopapo também recebeu apresentações do Richard Serraria pelo Funproarte e teve alguns outros momentos de shows e atividades culturais, como saraus e festas.

Este resgate não esgota o conjunto das ações e projetos do Quilombo do Sopapo, mas relaciona as principais atividades que constituíram suas intervenções neste período de sua construção inicial. No balanço geral, podemos ver ações importantes para a mobilização e formação de jovens, uma diversidade de iniciativas e de parcerias, que demonstram capacidade, criatividade, além da inserção e do compromisso comunitário. Mas também vemos que a música ocupou um espaço minoritário e mesmo pontual, principalmente através de eventos, neste trabalho todo realizado até aqui pelo Ponto de Cultura. Entendemos,

portanto, que aqui tem uma promessa, uma potencialidade ainda não realizada, mas que tem muitas condições para isto.

O Quilombo do Sopapo tem atualmente 4 anos de história desde a abertura do seu espaço (abril de 2008), sete anos desde a elaboração do projeto, sendo referência como ponto de cultura no Rio Grande do Sul, atualmente representando o estado na articulação da TEIA, rede nacional que reúne os pontos de cultura.

4 JUVENTUDE E PRODUÇÃO CULTURAL: FORMAS DE RESISTÊNCIA?

E Vamos à Luta

Eu acredito é na rapaziada
 Que segue em frente e segura o rojão
 Eu ponho fé é na fé da moçada
 Que não foge da fera e enfrenta o leão
 Eu vou à luta é com essa juventude
 Que não corre da raia a troco de nada
 Eu vou no bloco dessa mocidade
 Que não tá na saudade e constrói
 a manhã desejada
 Aquele que sabe que é negro o coro da gente
 E segura a batida da vida o ano inteiro
 Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro
 E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro
 Aquele que sai da batalha entra no botequim
 pede uma cervinha gelada
 E agita na mesa logo uma batucada
 Aquele que manda o pagode
 e sacode a poeira suada da luta
 E faz a brincadeira pois o resto é besteira
 E nós estamos pelaí...
 ...acredito é na rapaziada
 (Gonzaguinha)

O papel que o Quilombo do Sopapo se propõe, desde o início de sua história, tem um forte envolvimento com a música. Sua idealização, desde o princípio, de trabalhar com a juventude, é coerente, nesse sentido, já que a música pode ser vista como um instrumento eficiente de diálogo com a juventude. Assim, as bases que sustentam sua proposta são sólidas e bem consolidadas, no sentido de afirmar que “ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles também se posicionam como produtores culturais.” Sendo que “entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam seus grupos musicais de estilos diversos” (DAYRELL, 2002, p. 119).

Sabemos que dentro do Quilombo do Sopapo, há uma concepção de estímulo à música que faz parte de sua rotina, do seu cotidiano. Suas práticas que envolvem o movimento comunitário da região, somadas às diversas atividades e eventos que o Quilombo é propositor, criam o ambiente que envolve sua identidade enquanto espaço cultural. Conseqüentemente, a sua ideia de música é influenciada pelos mesmos aspectos. Da mesma maneira como pensado com os jovens das periferias, o cotidiano do Quilombo parte dos

diversos elementos que compõe sua história, de acordo com todas as experiências que o espaço já passou. Toda essas construções formam a identidade do Quilombo.

Desta forma, o que cabe verificar é se as práticas que formam a musicalidade dentro do Quilombo do Sopapo têm diálogo com o cotidiano dos jovens moradores das vilas do Cristal, que é o que forma suas identidades enquanto jovens e, conseqüentemente, suas identidades musicais. Assim, com o intuito de compreender melhor essa relação entre a identidade musical do Quilombo do Sopapo e a identidade musical da juventude do Cristal, tendo como base as teorias sobre os últimos estudos sociológicos sobre as periferias, busca-se apreender a identidade do Quilombo através das entrevistas realizadas com os músicos que têm bastante influência no espaço. Observa-se que há uma identidade formada no Quilombo fruto de muito acúmulo das experiências e debates de seus principais propositores. Nessa identidade, podemos verificar que há um conceito muito presente de “resistência” desde a escolha do nome do Quilombo até as práticas atuais de seu cotidiano, bem como no discurso de seus protagonistas. Relacionando esta identidade com as vivências que tive com alguns jovens do Cristal, é possível ressaltar aspectos de seu cotidiano que têm maior influência na sua socialização através da música, como os bailes funk e de rap, os meios de comunicação como a TV e o rádio, que facilitam a divulgação da música, elementos que não são trabalhados na proposta do Quilombo do Sopapo de mobilização dos jovens pela música. Para compreender melhor essa socialização, em um estudo inicial, que não pretende abranger todos jovens do bairro, vamos inicialmente nos ater na apreensão e análise de duas situações distintas vivenciadas por jovens moradores do Cristal na sua relação com a música, e posteriormente, nos aprofundarmos na construção que existe em torno do espaço do Quilombo do Sopapo e de sua musicalidade.

4.1 SOCIALIZAÇÃO POR MEIO DA MÚSICA: DOIS CASOS DA JUVENTUDE DO CRISTAL

Inicialmente, observamos que, pela identificação do jovem com a música, podemos distinguir dois tipos de vivências distintas nessa relação. Elas não são, é claro, completamente demarcadas e delimitadas, tendo casos em que não há uma definição clara de jovens que se encaixam em alguma estas duas definições a seguir. Entretanto, para o âmbito desse estudo, cabem ser delimitadas tais definições.

A primeira situação é vivenciada pela grande maioria da juventude, que “consome” a música em seu dia a dia. Nas festas, em casa, em momentos de lazer, na rua, em momentos coletivos, enquanto está no ônibus, na escola, até mesmo no trabalho podemos ver jovens ouvindo música. A inserção da música na rotina dos jovens é consequência da modernização e popularização da tecnologia de multimídia. Hoje em dia, no Brasil, são raros os casos de jovens que não possuem um celular em que é possível escutar os seus estilos musicais favoritos. Até para populações mais pobres o acesso a esse bem material já é possível, de forma que a produção massiva de celulares, rádios, aparelhos de mp3, caixas de som, computadores, televisões permite colocar esses apetrechos em praticamente todos os cantos do país. Retomamos, neste momento, a citação de Adorno, quando ele coloca, de uma forma bem pessimista, e em um contexto diverso, que “quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento” (ADORNO, 2002, p. 41). Com um pensamento demasiadamente estruturalista, sem medir as consequências locais que a popularização dos meios de comunicação e entretenimento possuem, Adorno também não deixa de destacar um aspecto importante da modernização que estamos passando atualmente: de como a cultura – o que abrange o gosto musical – passa a ter uma influência muito forte das grandes corporações que controlam o mercado da produção cultural. Desta forma, os jovens que estamos nos referindo passam a ter seu gosto musical, em grande parte dos casos, determinado pelo que a indústria fonográfica coloca. Seus diversos mecanismos de controle e divulgação impõem ao resto da sociedade poucas alternativas de fruição quando falamos em música. Como colocamos anteriormente, o cotidiano desses jovens é o que acaba por construir suas identidades e permitir a eles se estabelecer enquanto sujeito perante a sociedade. Esse cotidiano é baseado nas condições de ordem material e simbólica que podemos encontrar em seu contexto. Naquele contexto que visualizamos antes, em que não há um variado leque de opções de formação e de trabalho para os jovens das periferias, seu acúmulo não tem o potencial de lhes permitir conhecer a diversidade musical que existe em toda a história da humanidade. Mesmo tendo mais acesso aos meios de comunicação em massa, seu cotidiano recai sobre a produção de sua identidade de forma muito intensa, formando um gosto comum a todos esses jovens que estão num contexto similar, uma mesma diversão. Isto os coloca mais em uma posição de submissão a sua realidade, de aceitação, do que de potencial transformador e moldador de sua condição no mundo. Mais uma vez, citamos Adorno:

Divertir-se significa estar de acordo. A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir sobre o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. (ADORNO, 2002, p. 41).

Assim, este primeiro caso que pretendi ressaltar é dos jovens que apenas consomem música, que não se pretendem produtores musicais, que não colocam a música como sua principal forma de expressão na sociedade, talvez até como meio de subsistência, e que não investem uma parte do seu tempo em ensaiar algum instrumento, em produzir música, em tocar em shows, etc. É uma delimitação de certa forma frágil, pois há jovens que têm um grande envolvimento com música, tendo contato com shows de outras bandas, festas, sendo a música determinante para suas opções na vida, mas não se dedicam a tocar algum instrumento, a explorar a linguagem musical. Visualizamos este caso de jovens que assumem um estilo de vida baseado em algum estilo musical em várias circunstâncias. A linguagem musical cria um diálogo com a juventude, e esta se coloca muitas vezes de uma forma similar às suas referências musicais, só que se expressando de maneiras diferentes, através de outras atitudes, em diferentes graus de identificação. Exemplos mais claros disso são a vestimenta, o corte de cabelo, as gírias, maneiras de se portar, a própria expressão corporal, danças, esportes, enfim, as múltiplas maneiras de se colocar no mundo, de assumir alguma identidade. Mas mesmo tendo um grande envolvimento com determinado estilo musical, que reflete em outros aspectos da vida, ainda assim cabe diferenciar este jovem do jovem que se coloca como músico, como propositor de uma expressão através da música, como produtor ou reproduzidor de música. A rigor, o grau de envolvimento que cada jovem tem com a música é que vai determinar o quanto suas vivências e socializações podem permitir novas experiências que potencializem sua capacidade de se desenvolver enquanto sujeito no mundo. O que estamos enfatizando, é que o envolvimento com a música que chega ao ponto de um jovem se colocar como músico permite outro tipo de experiência, com diferente grau de intensidade dos jovens que não chegam a se colocar dessa maneira. Nesse sentido, aponta Dayrell:

(...) o rap e o funk, mesmo com abrangências diferenciadas, significaram uma referência na elaboração e vivência da 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 do campo de possibilidades, abrindo espaços para sonharem com outras alternativas de vida que não aquelas, restritas, oferecidas pela sociedade. Querem ser reconhecidos, querem uma visibilidade, querem ser alguém num contexto que os torna invisíveis, ninguém na multidão. Querem ter um lugar na cidade, usufruir dela, transformando o espaço urbano em um valor de uso. Enfim, querem ser jovens e cidadãos, com direito a viver plenamente a sua juventude. Este parece ser um aspecto central: pelos estilos rap e funk, os jovens estão reivindicando o direito à juventude. (DAYRELL, 2002, p. 134)

4.1.1 A música no centro da socialização juvenil: “a vida é uma música, é um rap de hora”

Para compreender melhor sobre a socialização de jovens que se dedicam à música, fiz uma entrevista que retoma a trajetória de vida de um dos integrantes do Quilombo do Sopapo: o Negro É, seguindo a intenção de compreender a socialização dos jovens por meio sua experiência, do seu cotidiano, o que implica conhecer o meio em que viveu e as principais instâncias que os influenciaram. O Negro É foi morador da vila Icaraí II, vila de ocupação irregular e área de risco que fica ao longo do arroio Cavalhada, no Cristal, dos 19 aos 33 anos. Antes disso, morou no Morro da Cruz, também na zona sul de Porto Alegre, em que o cenário era similar à Icaraí II. Sua trajetória com a música remonta aos seus 12 anos, quando começou a ter contato com a cena musical de rap na cidade. Seus desafios para seguir fazendo rap durante a vida, as diversas bandas de que participou, somado com os acontecimentos centrais de sua vida, como o nascimento de seus filhos, sua mudança pro Cristal e sua prisão, compõe uma trajetória que levanta diversos elementos a serem considerados na análise da produção cultural de jovens de periferia.

Hoje eu tô com 34 anos, eu me denomino rapper desde os meus 15, né cara, desde os meus 15 eu tô nessa caminhada de rap, hip hop. Tive a oportunidade de participar do 1º GasRap Total, que foi lá no Gasômetro, foi um evento que reuniu a maioria dos rappers de Porto Alegre. E desde lá eu, bom, eu tive umas trajetórias, já participei de alguns grupos de rap, né, Ideia de Rua, Profetas de Rua, Alvo do Sistema, e desde lá eu venho atuando no rap, né. Tive a oportunidade de viajar pra alguns lugares e tal e tive a oportunidade de conhecer o Quilombo do Sopapo em 2007, que eu fui encontrado pela rapaziada lá numa pesquisa deles de fazer um mapeamento dos grupos ativistas ali da região, o que teria ali na região de artistas, no caso músicos, pessoas que faziam teatro, alguma coisa desse tipo.

Conheço o Negro É faz quatro anos, e durante dois anos trabalhei com ele no Quilombo do Sopapo. Isso facilitou a recomposição de sua história de vida, por possuir mais intimidade comigo. Por já ter entrevistado ele antes, e por conhecer a dinâmica de como ele

expõe suas ideias, inicialmente coloquei perguntas mais pontuais que envolviam o Quilombo do Sopapo para iniciar e “aquecer” a entrevista. Logo após, começamos a conversar sobre sua vida. Os primeiros pontos destacados por ele foram as “facções” as quais ele participava desde que era adolescente. Os jovens carregavam consigo características que compõe quase que um *ethos* de morador da vila:

A tua história é uma música, né, a tua vida é uma música, né cara, é o que eu falo, a vida é uma música, é um rap de hora. Por exemplo, se eu fosse fazer já ia fazer um rap de hora falando sobre o problema de drogadição, me acordei, correria, família, estilo de vida, é isso, a vida do cara é um rap, né cara. (...) Eu não me vangloreio por isso, mas eu tenho história, não é totó, né véio, não quero que ninguém passe o que eu passei, tá ligado... Por que é foda... Não só esquema de cadeia, mas esquema também de o cara já sair pra rua aquele esquema meio metidinho a brigãozinho, tá ligado? Na época das correria aqui das quebrada, tinha os Monte Cristo aqui que era nós, tinha os Cohab ali em baixo, tinha os Marianos que é ali na Mariano de Matos, tá ligado? Tudo facçãozinha que, bá, passe livre, né meu, cada um com sua trupe, e bá, se se pechava era aquilo! Era quebra pau geral.

A socialização, nesse caso, se dava na rua mesmo, na formação de pequenos grupos com outros jovens que moravam perto de sua região. Esse caráter de ser violento e de se juntar em um grupo é justamente uma formação de identidade juvenil. Forma-se uma identidade coletiva a partir de algum critério – no caso a proximidade geográfica – que permite a cada um ter mais segurança. A formação de “facções” permite ao indivíduo uma capacidade diferente de viver sua juventude, lhe oferece outras ferramentas ao não estar sozinho e poder contar com mais pessoas. Na vida de um jovem na sociedade atual, isso é quase que uma forma de defesa ante o resto do mundo. Qualquer problema que lhe apareça, ele tem sua facção para lhe apoiar. Facilitando a pesquisa, logo após ele relacionou essa maneira de socializar com a música:

Então, bá, comecei a sair com 12 pra 13, era grande, já tinha estatura de cara grande, e já ia pro sonzinho já no Metal lá, o Sindicato dos Metalúrgicos lá, tá ligado? Zona leste lá, bá muito afudê véio. Curtia as baladinhas lá, era tudo muito afu. No tempo em que botavam som na Andradas, tu nunca soube que no final da sexta às vezes tinha Rap ali na Andradas com a Borges, véio, os cara botavam. Pô isso eu tô te falando, eu tô com 34, isso eu tinha 12 pra 13. E ô mano, som lá, [Negro É imita o som fazendo *beatbox*⁴] plena seis horas, todo mundo saindo, e daí quê? Som, aglomeração, né meu, a rapaziada já saía do trampo e já pum, já encontrava a facção. Daí quando vê, né meu, toma uma ceva, pelas nove, pumpumpum, né meu, ah, daí os bolinhos se pechavam e daí era aquilo!

⁴ *Beatbox* é uma técnica de fazer batidas de rap apenas com a boca. Durante a entrevista, o Negro É a utiliza bastante quando se refere a algum som.

O rap, portanto, tem uma fundamental importância em todas essas formações identitárias. A identificação a partir desse estilo musical era um elemento que unia os indivíduos jovens na mesma facção, pois todos possuíam um universo semelhante de visão de mundo. Adentrando na especificidade do rap, podemos observar que ele carrega essa identidade de ser firme, impositivo, de forma que não é bem visto na sociedade hegemônica. A identificação com o rap está no centro dessas vivências juvenis.

Que loucura, né meu! Era muito afu isso, imagina só, plena sexta-feira... Mas se tu parar pra pensar, é que os caras tinham evoluído muito, né meu. O rap meu, o rap tu sabe que não é bem quisto, né véio. Imagina as pintas ali, um monte de advocacia ali, um monte de prédios comerciais, tá ligado: “bá tá escutando música de nego”, tá ligado? (...) E eu me lembro que naquela época era foda. Era os Cohab, os Mariano, tinha a rapaziada do centro. Eram tudo nomezinhos assim, né, eram grupos, né meu, grupos de jovens. Tinha os nego véio como sempre, né, e os jovens influenciados pelos nego véio como sempre, achando bonito, achando legal, aquele bagulho de se impor, de bábábá, de “qual vai ser? Minha quadrilha chegou é foda”, tá ligado? E sempre rolou isso daí, e acho que entre os moleques hoje em dia até rola, tá ligado? Sempre tem um grupinho que quer se destacar um pouquinho, tá ligado? Ou se destaca pelo jeito de ser, ou se destaca pelo que faz, né. Bom, muitos desses hoje em dia não existem mais, né meu, se perderam. Eu sou um que tenho poucos amigos meus dessa época, que né, nada mudou, os caras fumam um verdinho, são trabalhador, uns são casados, tem família, mas que largaram esses esquema, né meu, de dança, de baile.

Aqui observamos duas coisas importantes. A primeira é a identificação dos jovens por grupos, ou facções, quadrilhas, enfim, que permitem uma identificação mútua ante o resto da sociedade. No caso, então, da juventude com o perfil do Negro É, que nasceu e morou toda a sua vida em vilas, esses grupos têm uma grande importância, mesmo que eles durem apenas o momento de sua juventude. A consolidação de pequenos grupos é uma característica que deve ser levada em conta quando se pensa a juventude na sociedade atual. Ao pensarmos em trabalhar com estímulos à juventude, ainda mais com a produção cultural da juventude, é importante levar isso em conta. Veremos adiante como a identificação pela música constrói laços firmes que permitem aos jovens outro tipo de vivência. Mas qualquer agrupamento com uma mesma identidade já permite ao jovem se colocar no mundo de outra forma.

Em segundo lugar, é importante salientar que essa identificação que os jovens tinham possui um caráter essencialmente juvenil. Podemos verificar isso quando ele coloca que hoje em dia nem fala mais com a maioria dos amigos que saíam com ele. É aquilo que Dayrell coloca, quando afirma que durante a juventude construímos uma identidade que nos marca enquanto pessoa, pela especificidade que existe no período da juventude. Dentro de cada uma dessas facções, provavelmente encontraríamos apenas jovens, ou em sua grande

maioria. Logo depois ele comenta sobre um colega de trabalho seu que trabalha de porteiro junto com ele hoje em dia que era “dos Marianos”:

Volta e meia eu pecho um que outro. Esse mano meu aí da portaria, que eu tô faz... Um mês, um mês e pouco que eu tô com ele. Ah, a gente trocando uma ideia que ele era dos Mariano, e eu: “bábábá, tu até era contra, na real!” Hoje em dia ele é casado, bábábá, correria, precisando dinheiro pro final de ano.

Assim, ao tornarem-se adultos, cada participante das diferentes facções mudam suas atitudes. Eles passam, no caso do Negro É e do seu colega de trabalho, a tentar construir a vida sob outros aspectos que antes não eram colocados, como a responsabilidade de sustentar a si e a uma família, por exemplo. A relação do período da juventude com o período adulto torna-se assim desconexo em diversos pontos. Entretanto, como a juventude consolida identidades as quais têm uma grande importância na formação dos sujeitos, muitos aspectos ainda são mantidos. Em grande parte dos casos, isso se dá pelo fato de que o protagonismo da juventude não é – e na época talvez fosse menos ainda – “levado e sério”, pois “a juventude brasileira não é encarada como sujeito de direitos” (DAYRELL, 2005). Assim, o que os jovens faziam dura apenas nesse período da juventude. Mesmo assim, segue a identificação com “a malandragem lá da antiga”:

É outro naípe, né meu, neguinho ficando velho, não tem, também é isso aí né meu, somos velhos mas somos novos, queremos fazer um dinheiro, queremos ir pra praia, queremos andar bonito, queremos andar de Ray Ban, queremos andar de corrente. (...) Mas tem coisa que não muda, sempre aquele cara olhando: “bá vou pegar um celular hoje, vou tentar negociar com ciclano”, então, coisas que sempre vai ter um elo com a malandragem lá da antiga: “bá, peguei esse relógio aqui, bá mano, investimento por 100, bá comprei por 30, bábábá”. Uns bagulho: “bá tenho que pegar um dinheiro com beltrano hoje, que eu trabalhei...” Entendeu? Tá sempre correndo, sempre correndo atrás de dinheiro, tá ligado? Mas a vida é assim, na real, né meu. O cara não pode se pirar, mas... É isso...

Podemos perceber aqui o quanto a juventude é importante na nossa formação enquanto sujeito. A “malandragem lá da antiga” é fruto do cotidiano pelo qual o Negro É passou enquanto jovem, que se relaciona com a identidade que foi estabelecendo ao longo de sua vida. Hoje em dia, apesar de não ter as mesmas práticas que tinha quando era jovem, ele ainda possui as referências naquela identidade, o que demonstra a necessidade de se criar condições para que o desenvolvimento de nossas práticas na juventude cada vez mais tenha o potencial de gerar alternativas concretas que dêem sustento aos desafios que teremos quando adultos. Ou seja, cada vez mais relacionar as práticas juvenis às práticas adultas, deixando de enxergar esses dois momentos como distintos, como uma ruptura da vida.

Por fim, dois aspectos ainda merecem destaque sobre a socialização por meio da música. Primeiramente, a vivência que o Negro É teve ao participar de uma banda de rap:

Como eu falei, a minha primeira banda que eu tive contato foi mais ou menos por essa época que eu falei, de tretas de sons na Andradas, que acho que entre 13, 13 pra 14, por aí. Que aí, pum, tava curtindo um som na baía, sempre curtindo um som, né meu, e naquela época... Bá, naquela época tava estourando, eu me lembro que a gente via na minha TV shhh, pegava, nem pegava, né meu, era chiado shhh, e cara, a música que eu curtia naquela época era “e essa mulher, de quem é? [imita a batida com *beatbox*] Amigo Naldinho, eu pergunto a você: de quem é essa mulher...” Então, bá, eu tô curtindo bem alto, daí quando vê passa o meu aliado e tal, o Duque Jay. Duque Jay, DJ da Bataclã, que morava aqui do lado, morava aqui na rua do lado, hoje em dia a mãe dele ainda mora ali, os irmãos dele tudo casado e tal. Daí: “Bá, ô negão, eu tenho uma banda, a minha banda Ideia de Rua”, e tem o nego Aranha e tem o irmão dele. O nego Aranha até inclusive falecido, né meu, falecido... Enfim, daí tá, e o irmão dele vai sair da banda, “o negão não dá mais, não sei o quê, não quer mais...”, daí eu “tá, então tá”, daí eu curtia um rap e daí pum, fui um dia ali num ensaio deles, no quarto mesmo do Duque ali, na baía do Duque, daí: “Tá o que tu sabe de rap?”, “Ah, na real eu sei cantar o rap...” e eu cantei o rap, que é meu estilo! Daí: “Tá, pode crer. Tá, então tu vai decorar isso aqui, nossas músicas é isso aqui, bábábá, tem que decorar isso aqui.” Daí já me largou uns bagulho no peito e daí: “Bá, tá na mão!” Daí pum, né meu, sei que me encaixei daí no bagulho, encaixei e fui indo, né meu.

No início de sua juventude, o Negro É já tem contato com uma banda de rap, com a qual se identificava porque ouvia rap em casa e na rua. Assim, possuía identificação com o rap quando foi convidado a cantar em uma banda. O rap não é uma música que está presente na maioria das vilas e periferias à toa, suas características relacionam-se com a situação dos jovens desses lugares, pois o estilo surgiu nas periferias. Não cabe aqui retomar toda a história do surgimento do rap, mas citemos uma breve contextualização de Dayrell:

No Brasil, a difusão do funk e do hip hop remonta aos anos 1970, 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. Desenvolveram-se nos mesmos espaços, por jovens de uma mesma origem social: pobres e negros, na sua maioria. Tanto a música rap e funk quanto o seu processo de produção continuam apresentando algumas semelhanças, fiéis à sua origem, tendo como base as batidas, a utilização de aparelhagem eletrônica e a prática da apropriação musical. Os dois estilos são mais democráticos, 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 rap e o funk são dos poucos estilos que lhes permitem realizar-se como produtores musicais e artistas. (DAYRELL, 2002, p. 126)

O rap permite que com poucos recursos os jovens possam se colocar como músicos, produtores culturais. No caso do Negro É não foi diferente, e aos 15 ele já passou a

fazer parte da banda Ideia de Rua, como ele mesmo descreveu na entrevista. Da maneira como ele conta, podemos ver que o rap estava presente na televisão, nas festas, enfim, “tava estourando” no cotidiano dos jovens. O contato com este estilo já permite a seus ouvintes cantar e exercer seu potencial criativo. Assim, quando o Duque Jay convidou o Negro É para participar de sua banda, o que os identificou foi o gosto pelo mesmo estilo musical.

Era uma das bandas bem responsa que tinham ali, né meu, Duque Jay era centrado nesses bagulho de horário, tem que ser certinho, tem que ser assim, não pode ter... Então... É, cada um é de um jeito, né meu, e aí, enfim... Mas era uma coisa boa, tá ligado, da banda, esse compromisso. Tanto ele quanto o Aranha, os dois eram, né meu... (...) Daí é isso, né meu, a grana, se hoje em dia já é meio difícil o cara ser convidado pra ganhar umas mixa, imagina a um tempo atrás, tá ligado? E eu, particularmente, era mais por prazer, né, por gostar, né meu. Mas enfim, se rolava alguma coisa de dinheiro eu não sabia e nem dava bola pra isso, tá ligado? Eu ia mais porque eu curtia, gostava mesmo. E, bá, aparecemos em vários lugares, fomos em vários, fomos em Caxias... Ih, na praia... Daí tá, depois saí dessa banda... Eu nem sei porque é que eu saí, véio... Me tiraram, ou a banda se acabou... Ah, tá! Rolou crise, crise de banda, né! Crise de banda... Daí o Duque conheceu a rapaziada do Ataque Frontal, tá ligado? Ataque Frontal, que era o Grandão, o Maninho, aquela rapazeada de lá. Tu conhece Ataque Frontal? (...) E daí o Duque foi prum lado, Aranha bábábá e eu fiquei, né, sozinho.

A questão de como sustentar-se a partir de um trabalho na área da música é sempre um elemento importante quando falamos em bandas que estão recém começando hoje em dia. Como podemos ver, o Negro É começou a participar da banda Ideia de Rua sem a intenção principal de ser remunerado. A questão principal é o prazer em tocar música, em cantar o rap que ele tanto ouvia já no seu cotidiano.

Cara, daí depois eu fui pro profetas de rua, daí já tinha me casado, já tinha ido lá pro Cristal, já. Daí bá, tô lá de vidraceiro e bibibi, quando vê, bá meu, o cara continua, continuava indo de vez em quando, indo nuns baile de rap e coisa e tal, daí conheci a rapazeada dos Profetas de Rua, né meu, aí lá da Vila Jardim lá, né meu, rapazeada da Vila Jardim lá. Embolamentos independentes lá, Adriano... Daí bá, me convidaram pra mim cantar com eles, daí comecei a cantar com eles, né meu. Só que daí, bá, era o Gordo... Era o Gordo... Bá eu sei que eram uns quatro, cara. Daí eu sempre fui muito chato pra essas parada de horário, né mano. Bá mano... Porra... O cara que é correria tem que ter horário pra tudo na tua vida, né mano. Se não eu não tinha como me dedicar à minha vida com a minha família, tá ligado? Se não fosse assim com horário eu não ia tá com a nega véia até hoje, entendeu? Daí eu tentava dedicar meu trampo com o que eu gostava e família, né. Daí o quê: pum, marcava num sabadão, às cinco horas, daí chegava às cinco horas, quinze pras cinco o Negro É tava lá. Cinco horas um recém pensava em chegar... Cinco e meia um... Ih! Seis horas... Bá daí quando vê um nem vinha. Então era um bagulho tri desorganizado, assim. E rolava shows. Daí quando a banda tava... Bá, a banda era boa. Eu curtia pra caralho aquela banda... Profetas de Rua... “Profetas de Rua, Profetas de Rua somos nós! Chegamos pra abalar, então ouça a nossa voz! [Negro É imita o som fazendo beatbox] Expandiram nosso som, nosso ideal...” Bá o som era muito afudê, meu... (...) Tá, aí depois dessa banda, por causa dessas desorganização, pum, acabei encontrando o Pelota no Cristal. Que até na época a banda dele era Roda Viva... Era

Roda Viva... Era Roda Viva o nome da banda. Daí bá, bábábá, se conhecemos, começamos a fazer um som e coisa e tal... Bá, aham, o Pelota várias fita. Inclusive aquele esquema que deu nele eu tava junto, né meu... Mas é isso, né meu. Daí passamos por essas bandas tudo aí... Hoje em dia sou Negro É, com algumas experiências... De vez em quando tocar com o Richard, bá, baita experiência...

As vivências que o Negro É teve pelo fato de ter se envolvido com a música permitiram a ele, portanto, uma série de possibilidades e dificuldades em seu cotidiano. O primeiro aspecto foi trazido por ele mesmo, no que se refere ao prazer e à satisfação pessoal. O rap permite aos jovens das periferias se colocarem enquanto artistas, músicos, poetas, e os incentiva a desenvolverem seu potencial neste âmbito. Assim, desde os 15 anos o Negro É já canta rap, mesmo colocadas suas condições materiais na época, e desenvolve este seu potencial. Hoje em dia, ele faz oficinas de Rap de Hora e *Beatbox*, duas técnicas que exigem experiência enquanto músico. Além disso, temos a questão das apresentações em diversos locais, como colocado por ele. As apresentações com as bandas exigem ir a outros lugares, em um processo que permite conhecer diferentes pessoas, festas e músicas, e viajar, o que leva os músicos a outras cidades, com outras pessoas, etc. Isto também é um fator importante no desenvolvimento e acúmulo de um artista, de um músico. Todos estes aspectos permitem aos jovens levantarem diversas questões colocadas em seu cotidiano que não seriam possíveis de apreender se eles não fizessem alguma atividade neste sentido. O desenvolvimento pessoal no âmbito artístico os leva a usufruir novos espaços, tanto públicos, quanto privados, como casas noturnas, os “bailes rap”, o “som na Andradas”, a buscar materiais e equipamentos que os auxiliem a conhecer mais suas capacidades e possibilidades no meio musical e a conhecer pessoas, ideias diferentes e criar identidades em diversos lugares. Todos estes estímulos o auxiliam no desenvolvimento de sua linguagem musical, o que se traduz em um incentivo na construção de uma identidade de jovens que têm ou tiveram uma vivência semelhante a sua: jovens de periferia. O conceito de cultura popular e suas facetas, como antes referido, apresentam-se aqui como a linguagem musical que estes jovens produzem. Sua expressão artística, ao ser valorizada e divulgada, reforça a si mesma. Ao dedicarem-se à música os jovens de periferia trabalham sua linguagem musical, que nada mais é do que a expressão através da música de suas vivências, sentimentos e sensações. Quando se apresentam em outros lugares, criam um processo de identificação com outros jovens, aumentando este campo social e seu capital cultural dentro dele, e conseqüentemente, em relação a outros campos sociais (BOURDIEU, 2011).

Dentre essas vivências, no entanto, percebemos a dificuldade que há quanto a conseguir manter um vínculo com a música. Primeiramente a falta de tempo, que tem de ser

dividido também entre família e trabalho, o que exige uma maior responsabilidade dos músicos. Além disso, a questão fundamental das condições materiais necessárias para os jovens poderem dedicar-se à música, como podemos ver quando o Negro É fala sobre sua remuneração enquanto músico.

O segundo aspecto que ainda cabe ser ressaltado surgiu no final da entrevista, quando o Negro É começou a contar sobre um equipamento que expandiria suas possibilidades enquanto músico. O equipamento é uma pedaleira que o Richard Serraria – o vocalista da Bataclã F.C., que passou a ter contato com o Negro É através do Quilombo do Sopapo, sendo importante na construção da identidade do Quilombo do Sopapo – mostrou para o Negro É, como ele mesmo descreve:

Só preciso de infra-estrutura, véio, tô precisando de aparelho, aquele bagulho que o Richard tem, bagulho de pé. Bá cara, tendo aquilo ali eu vou ficar monstro, mano. Mas isso são as coisas bem mais além, talvez eu possa até adquirir pelo próprio Ponto ali mesmo. Não pra mim, mas que esteja ali, e tendo ali daí é nosso, né. Aquele aparelho, meu, que tu no loopador, tu faz um [Negro É faz um *beatbox*], que grava, daí faz um [outro *beatbox*], daí já emenda um [outro *beatbox*]. Bá daí quando vê o cara tá rimando numa base que tu criou na hora, imagina que louco! Tu criou um bagulho na hora assim ó: “Ô rapaziada, vou criar uma base aqui e vou cantar um som em cima.” “Não, tá na mão.” Aí começa com um [*beatbox*], bá imagina os dois [outro *beatbox*], daí o cara já mete um *scratch* em cima e já sai rimando já! Tudo muito rápido mano! Pois é meu, é o que eu te falo mano... Eu vejo que aquilo lá é a minha cara, e o Richard me apoiou: “Ô negão, tu tem que ter uma dessas.” (...) Deve tá uns 700 conto, véio. (...) É tipo uma pedaleira, né, que tu mexe com o dedo, tanto rotação, quanto pum, bá essa não deu, essa não encaixou, daí tu já apaga ela e já vai pra terceira e já cria outra, pum, se não deu apaga de novo, se deu já pum, confirma e já abre outro canal pra botar um outro beat em cima [Negro É faz um *beatbox*]. Bá, imagina isso daí rodando aí e tu podendo criar outro bagulho em cima [outro *beatbox*]. É meu! Tu já pode criar tudo, é um bagulho que tu pode criar tudo! Em quinze minutos ali tu pode pum. Bá quem escuta: “Bá, o cara sabe trabalhar mesmo com essa questão”, tá ligado. Eu me sinto meio limitado... Mas... Entendeu? A limitação?

O Negro É faz referência a adquirir o equipamento através do Quilombo do Sopapo. Isso demonstra sua compreensão de utilizar o espaço do Quilombo da maneira como este se propõe. A ideia de estímulo à cultura local que o MinC propunha ao colocar em prática a política de pontos de cultura, como dito no capítulo anterior, toma forma na realidade, de maneira bem inicial, quando o Negro É pensa em comprar um equipamento que potencializaria sua expressão musical pelo Quilombo do Sopapo. Isto nos permite pensar possibilidades que tem a capacidade de tomar grandes proporções no desenvolvimento de culturas populares locais. Admitir a possibilidade de adquirir um equipamento através de um ponto de cultura significa pensar em um investimento que não é apenas pessoal. Diferentemente da pedaleira apresentada por Richard, o equipamento poderia ser utilizado

não apenas pelo Negro É, e o pensamento que há nisso já o faz visualizar um bem material que será coletivo, para potencializar uma expressão – no caso a música – que não será apenas a sua, e sim dos músicos que tiverem contato com o Quilombo do Sopapo, que se pretende, no caso, trabalhar com jovens das vilas do Cristal. O benefício, desta forma, tem a capacidade de ser coletivo. A construção e fortalecimento das expressões artísticas são coletivos, e, como reforçado pelo Quilombo, localizados.

4.1.2 As distrações dos jovens nos dias de hoje

Após a entrevista com o Negro É esta pesquisa se pretendia, em um segundo momento, adentrar no cotidiano dos jovens de periferia que não se colocam como músicos, mas que possuem a música em seu dia a dia. Para compreender a socialização dos jovens moradores das vilas do Cristal, mostrou-se necessário entender a relação com a música desses jovens em seu cotidiano. Assim, para a apreensão de dados sobre o tema, fui atrás de um lugar em que eu pudesse encontrar muitos jovens e que eles tivessem a disposição de realizar uma entrevista, individual ou coletiva. Neste sentido, visualizei a escola como um espaço em que seria mais fácil conseguir envolver os jovens na pesquisa. Busquei, assim, uma escola em que suas condições permitissem atingir o público que pretendi: jovens moradores de comunidades urbanas com precariedade de infra-estrutura e em situação de irregularidade fundiária, chamadas aqui de “vilas”, da região do Cristal. Essa escola deveria ter, portanto, algumas condições, para que eu pudesse alcançar esses jovens: primeiramente, localizar-se próxima às “vilas”, pois assim teria maior probabilidade de encontrar tais jovens. Pelo perfil desses jovens, logicamente, deveria buscar uma escola pública. Além dessas premissas, busquei uma escola municipal, pois as escolas municipais em Porto Alegre têm o critério obrigatório de matricular apenas alunos que morem em suas proximidades. Ante todas essas condições, visualizei a Escola Municipal de Ensino Fundamental Loureiro da Silva, por ficar entre muitas vilas bem precárias com presença intensa do tráfico de drogas.

Além da escola Loureiro, pretendia também entrevistar jovens que fossem moradores das principais vilas do bairro, que eu definiria de acordo com a história do Quilombo, que pude ter melhor contato na entrevista com o Leandro, e pela minha vivência no Quilombo. Entretanto, não foi possível realizar esta segunda entrevista, pela dificuldade de mobilizar os jovens dessas vilas para uma entrevista, que chegaram a desmarcá-la duas vezes, e a falta de tempo para tentar remarcar-la outras vezes.

Há um agravante que já posso adiantar, que não percebi na escolha da escola: a faixa etária variaria entre estudantes de 14 a 16 anos, já que escolas municipais comportam apenas o ensino fundamental. Fiz um esforço para tentar atingir os estudantes mais velhos, e consegui abranger aquela faixa etária com estudantes do 9º ano. Mesmo assim, foi possível compreender minimamente a socialização dos jovens de uma forma mais geral, pois os estudantes que entrevistei tinham grande referência em jovens mais velhos, trazendo para a entrevista diversos pontos de vista desses outros jovens. Além disso, dos 11 jovens entrevistados no Loureiro, apenas 4 tinham 14 anos, idade abaixo do que definimos por jovem anteriormente. Sendo apenas um estudo inicial, que necessitaria ser bem mais aprofundado, essas entrevistas já deram conta de permitir um olhar mais geral sobre a socialização dos jovens através da música na região. Outro aspecto que é necessário salientar é o fato de a escolha do local ser uma escola, pois acaba por fazer um recorte apenas de jovens que estão frequentando a escola. Por a entrevista ter sido realizada no final do ano, esse recorte toma mais outras dimensões, pois muitos estudantes já haviam desistido do ano letivo e abandonado a escola, mesmo estando matriculados. Assim, os estudantes que consegui entrevistar tinham a característica de estarem se esforçando para passar de ano – inclusive alguns já tinham passado –, esforço manifesto antes, durante e depois da entrevista.

Um primeiro desafio seria conseguir compreender a socialização através da música como ela se dá através dos jovens na prática. No cotidiano dos jovens, essa socialização ocorre em uma dinâmica coletiva, em que a construção da identidade musical justamente promove a construção de uma identidade coletiva, como dito anteriormente. Entra aqui um facilitador da pesquisa: a construção da identidade musical está muito presente nas escolas, um dos principais locais de socialização dos jovens. Conseguir captar os principais momentos em que os jovens trocam ideias sobre as músicas que escutam seria interessante para a pesquisa. Entretanto, o período em que comecei a coleta de dados na escola Loureiro compreendia o final do ano letivo, então não havia mais como realizar tal observação, pois a escola já estava em período de provas finais. A realização de entrevistas individuais carregaria o agravante de não nos permitir visualizar essa dinâmica. Dos muitos procedimentos que existem na pesquisa social precisaríamos de entrevistas que apreendessem esta dinâmica. Desta forma, o método de entrevista mais adequado seria o grupo focal, para dar conta de compreender as visões que se formam em torno dos diferentes estilos musicais quando os jovens estão em coletivo. A vantagem do grupo focal está justamente em conseguir estimular as respostas das pessoas diante de outras (FLICK, 2004). Assim, é possível entender a

dinâmica de grupo que determina a escolha dos jovens quanto às tomadas de decisão que o levam a construir determinadas identidades sociais.

No grupo focal, participaram 11 jovens, todos moradores da região, estavam 4 meninos e 7 meninas, de 14 a 16 anos. Inicialmente os estimei para me relatarem quais eram, na opinião deles, os melhores lugares para se sair e ouvir música, e as melhores maneiras de se conseguir ouvir música e por que. As principais respostas apontaram na direção do rádio e dos bailes funk. É notável a hegemonia que há do funk nas vilas. Apenas um jovem não citou o funk como um dos seus estilos musicais favoritos. Na maior parte do tempo em que debatemos sobre as próprias músicas em si, e o funk era o principal estilo musical ressaltado. As principais questões giraram em torno do que o funk estimula, sendo salientadas, principalmente, as questões da sexualidade, da diferença entre a dança da mulher e do homem, e ressaltado que “tem funk que faz a cabeça da gurizada pro crime”. Na dinâmica do grupo, um menino dava opinião em quase todos os tópicos que eram levantados pelo grupo, e foi quem mais falou. Quando ele descreveu seu gosto musical, afirmou: “ah, eu curto um funk, um pagode...” E ao lançar um olhar analítico a mim, decretou, buscando aprovação: “E até um samba, se pá.” Dentre as pessoas que mais se expressavam, também estava uma menina que tinha muito gosto por dançar funk – inclusive fez questão de mostrar a dança durante a entrevista. Mesmo com a hegemonia do debate sobre o funk, havia outros estilos musicais presentes, tais como o sertanejo universitário, que era mais exaltado pela única menina de pele branca e olhos claros do grupo, enquanto a menor parte das pessoas do grupo gostava desse estilo. O pagode também se mostrou consenso, mesmo não sendo alvo de polêmica como o funk, exceto pelo mesmo menino que também não gostava de funk. O rap e o hip hop também foram levantados em menor proporção, destacados por apenas quatro dos jovens. Por fim, o rock 'n' roll foi destacado como estilo musical. Entretanto, apenas duas pessoas do grupo diziam gostar bastante desse estilo: uma menina que estava vestida com uma camisa de banda de rock, que colocou uma música da banda *Slipknot* – mais próxima ao heavy metal – para tocar, e um menino que estava vestido de boné e com um skate na mão, que colocou no celular a banda Legião Urbana para tocar. Os demais aprovaram os rock, afirmando admirar as habilidades dos músicos de rock, mas enfatizando que achavam “muito barulhento” o estilo.

É importante destacar a maneira como se desenvolveram os debates, em que as pessoas que mais opinavam gostavam de funk e pagode, levando outros a se colocarem abertos a estes estilos. A menina que afirmou gostar de rock, por exemplo, se rendeu ao gosto

da maioria após ter colocado um rock no celular para mostrar a todos – que começaram a analisar como o rock era um estilo musical “muito barulhento”, e que “não é de se dançar”. A maioria passou a defender que “música boa é a música que dá pra dançar”, quando ela afirmou: “Tá, mas eu também gosto de funk e pagode”, dando espaço para risadas de todo o grupo na situação. Da mesma forma se deu quando os lugares mais apontados como os melhores para ir a festas foram os bailes funk: quem gostava de funk descreveu com veemência as vantagens e desvantagens do lugar, afirmando que são bons lugares para se divertir, mesmo com brigas e presença do tráfico de drogas. Estes foram principalmente o menino que mais se pronunciava durante a entrevista e a menina que posteriormente dançou o funk. Dois dos jovens participantes, quando recém-lançada a provocação sobre quais as melhores festas afirmaram durante a discussão que não tinham o costume de ir à festas. Durante aquela descrição e debate sobre os melhores bailes funk, todos atentavam aos que mais falavam, que eram notadamente os que possuíam mais experiência em festas. Ante este quadro é bastante presumível o quanto a fala dos mais experientes influencia os mais inexperientes. Além disso, nesse momento os outros participantes do grupo que não tinham antes afirmado que gostavam de funk não se pronunciaram.

Posteriormente, provoquei o grupo com a ideia que o Quilombo do Sopapo carrega de recuperar a ancestralidade da cultura negra e popular de forma geral. Neste ponto, a discussão não avançou no sentido debater a proposta do Quilombo. A reação do grupo foi recuperar o que conhecem sobre o samba e batucada, me descrevendo suas experiências de quando participaram de escolas de samba e de rodas de samba do seu cotidiano: “meu tio faz um sambão lá na casa dele todo domingo. (...) É, a gente faz um churrasco de família no pátio dele”. Cabe ressaltar que a menina que colocou sobre o “sambão” na casa do tio não tinha colocado isso antes quando eu perguntei dos melhores lugares para se escutar música.

Assim, podemos verificar que as festas, o rádio e a TV são as principais maneiras de socialização através da música que possuem os jovens na região, destacando-se os muitos bailes funk que existem no entorno. A “malandragem” está mais associada ao funk e ao pagode, sendo os principais ritmos que envolvem o pessoal nas vilas, tendo destaque para a questão sexual e “do crime”, que envolve roubo e tráfico de drogas. Quanto à dinâmica coletiva de afirmação de identidades musicais, podemos observar que quem possui mais conhecimentos e experiências na área musical acaba por influenciar os demais quanto a identificar-se com algum estilo musical. O leque de opções apresentados por estes jovens não possui uma grande variação, ficando restrito a cinco estilos musicais, sendo os mais

destacados destes o funk e o pagode. Todos estes estilos possuem um grande apelo da indústria fonográfica para serem divulgados, pois são sua fonte de lucro. Os jovens têm contato com estes estilos a partir do rádio, televisão ou festas. Desta forma, podemos entender que não possuem grandes condições para buscar diferentes estilos musicais que lhes agradem, e muito menos estímulos para tanto. Todo o acúmulo musical que existe na história da humanidade até a produção musical atual não é divulgada pelos grandes meios de comunicação e acabam sendo ignorados por estes jovens, restritos àquelas opções.

4.2 A IDENTIDADE MUSICAL DO QUILOMBO DO SOPAPO

Com o intuito de constituir uma relação entre a identidade musical que o Quilombo do Sopapo propõe e a identidade musical da juventude das vilas do Cristal, inicialmente fizemos uma reconstituição do histórico do Quilombo, enfocando a sua musicalidade nesse processo, e uma retomada teórica de seu surgimento enquanto política pública para melhor compreensão de sua atualidade. A partir de um panorama mais geral sobre a sua formação, o segundo passo foi aprofundar na própria identidade musical que existe no Quilombo. Com este intuito, busquei compreender os pressupostos teóricos que o envolvem e seu cotidiano de atividades. A entrevista com o coordenador do Quilombo, Leandro Anton, já antes mencionada, surge desta necessidade. A partir dela, pude me aprofundar na identidade musical do Quilombo do Sopapo e seus principais músicos.

Podemos ver no Capítulo 4 que em entrevista, Leandro aponta os principais estilos musicais que compõem a musicalidade do Quilombo quando coloca quem são seus “padrinhos” de fundação: a percussão dos mestres griôs Giba-Giba e Mestre Batista, a canção e o rap através da experimentação musical – que valoriza a cultura popular e sua história – com a banda Bataclã F.C. Posteriormente, o rap teria mais espaço ainda com a entrada do grupo de rap Central Social RS, composto por moradores do Cristal. Na história do Quilombo, a banda Bataclã F.C. é fundamental, pois se insere no momento de criação da identidade do espaço, como coloca Leandro:

Nesse momento também, o Everton convida o Marcelo Cougo, o Marcelo ele é integrante da Bataclã, né. E o programa Cultura Viva – a gente falou em Ação Griô, né, e tudo o mais, essa coisa da memória, e também um momento de afirmação do sujeito, por causa de chegar no trabalhador, né, dar visibilidade a toda uma opressão gigantesca histórica – também vem junto muito forte, dentro dessa proposição do

programa Cultura Viva a memória, as identidades, né. Então, o Marcelo tem um papel muito importante nisso, ele é músico também, integrante da Bataclã, dentro disso a Bataclã tem um instrumento que ela usa que é um instrumento que hoje tem uma visibilidade maior mas que ali tava quase extinto, que é o tambor do sopapo. Como eles identificaram? Bom: juventude, cultura digital, vulnerabilidade social, organização, memória, identidade, Rio Grande do Sul tá envolvido nisso. Ali vem: ó, sopapo. É o tambor.

Entretanto, para ter um panorama de toda a musicalidade que envolve o Quilombo e relacioná-lo com as suas práticas cotidianas, como antes proposto, se mostrou necessário nos aprofundarmos nos três estilos anteriormente mencionados e como eles se manifestam cotidianamente no Quilombo. Para essa compreensão, busquei músicos identificados com estes estilos, com o critério de serem músicos que exercem alguma atividade no Quilombo atualmente. Assim, entrevistei Edu Nascimento, filho de Giba-Giba que atualmente dá oficinas de percussão e construção de bonecos, Negro É, como visto anteriormente, e Richard Serraria, membro da banda Bataclã F.C., que com frequência realiza atividades no Quilombo como shows e saraus.

Na entrevista com Edu, foi retomada a história dos mestres griôs e a importância de transmitir o conhecimento sobre a tradição negra atualmente. Além disso, ele explicitou a importância do trabalho com jovens de periferia, no sentido de mostrar-lhes técnicas e acúmulos históricos que existem e que não são passados através da escola ou outros meios de comunicação. No Quilombo, através de oficinas de percussão, apresentações e outras práticas, são colocados esses elementos na própria prática das oficinas com os jovens. Tocar os tambores – dentre eles o sopapo – como os jovens fazem em sua oficina, coloca para a atualidade o conhecimento sobre a ancestralidade negra, que é história da cultura popular do Rio Grande do Sul. Ao contar sua história pessoal de vida, Edu demonstra a importância da afirmação da identidade negra que só é possível ter através do conhecimento da história dos negros, recuperando ao mesmo tempo suas práticas. “Conhecer a história é a afirmação da identidade de cada um”, coloca Edu, de forma que cada um deve buscar conhecer a sua história, que em geral se perde no mundo atual.

A entrevista com Negro É, anteriormente analisada, nos coloca, nesse momento, a importância do Quilombo no incentivo à musicalidade local. Os incentivos que Negro É recebeu desde sua saída da prisão, até as condições materiais para desenvolver seu potencial artístico são reflexo disso.

Já tendo conhecimento sobre o tambor do sopapo, que faz parte de sua história, a Bataclã contribui na construção do Quilombo com o debate do resgate da ancestralidade negra. Em entrevista, Richard Serraria retoma a relação inicial da Bataclã com o Quilombo:

E é mais ou menos nesse período, 2007, por aí, que a gente começa a tomar mais contato também com essa dinâmica dos pontos de cultura através do Everton, né, que nos diz: “Olha, abriu um edital assim, tá sendo criado um processo junto com a comunidade do bairro Cristal para a instauração de um ponto de cultura no bairro Cristal”. O Marcelo, que também na época era um integrante da Bataclã, era o baixista, começa a participar dessas reuniões de forma mais ativa, né, eu acompanho isso em reuniões que a gente fazia semanalmente de produção da banda junto com o Alê Barreto, que era o produtor da banda na época, e ao mesmo tempo em que a gente fica sabendo disso, acaba sugerindo, né, dentre as reuniões que ocorrem, de sugestão de nome do espaço, a gente traz essa idéia do ícone do sopapo, e acaba construindo isso junto com a comunidade, com outras pessoas, com outras instituições também ligadas à comunidade que participam desse fórum de construção, desse espaço que acabou gerando o Quilombo do Sopapo.

Podemos ver como, desde o início de sua formação, o debate sobre a construção do espaço que se tornou o Quilombo – organizado por um “fórum de construção” – era aberto a ideias e expressões diversas que dialogassem com a música e a juventude de periferia. É a partir disso que se insere a Bataclã, e com ela a ideia de resistência, na construção do Quilombo. A busca de bases para construir um espaço que se pretendia incentivar a expressão musical de jovens de periferia, portanto, acaba por encontrar artistas que trabalham com a valorização da cultura e história popular, principalmente a ancestralidade negra no Rio Grande do Sul. As condições concretas em que se encontrava a articulação em torno do Quilombo permitiram a ela construir este caminho já partindo de acúmulos que o auxiliassem em seus objetivos. Nesse contexto, Richard coloca como a ideia de resistência foi trabalhada através de ícones que tem sua origem na ancestralidade negra:

Esse espaço de resistência que tem dois ícones de resistência já no nome, né: a ideia do quilombo, como espaço de organização e de aglutinação dos negros ao longo do período colonial, em função da coisa da escravidão, e ao mesmo tempo o sopapo, também como um ícone de resistência, trazendo essa contribuição negra na construção do estado do Rio Grande do Sul, não somente uma construção festiva, como aparece, por exemplo, no Gilberto Freyre, a contribuição negra na culinária, as amas de leite negras, que amamentavam as crianças brancas, a contribuição negra nos empréstimos lingüísticos, provenientes de línguas africanas, chamadas de dialetos, mas trazendo, sobretudo, essa questão da contribuição negra na história do trabalho do estado do Rio Grande do Sul, ou seja, deixa-se de lado essa questão festiva, né, do negro e dessa relação amistosa, e cordial, ao longo desse período da escravidão, e passa a trazer uma visão crítica de que o negro participou junto, né, com outras etnias, na construção do estado do Rio Grande do Sul.

Com a contribuição da Bataclã, abre-se uma ampla base teórica que se baseia na história dos negros do Rio Grande do Sul. O conceito de resistência é melhor explicitado por ele logo a seguir, quando ele coloca outros elementos além dos ícones históricos que representam a resistência atualmente:

Então acho que isso são elementos que estão presentes também dentro dessa idéia da formatação, da formação, da concretização de um espaço de resistência como o Quilombo do Sopapo, e a gente participou desde o início, junto com o Giba e com o Mestre Batista, que também são padrinhos do espaço, nessa idéia de uma participação efetiva num espaço de resistência, entendendo que a arte, a educação, a cultura, são fundamentais para a transformação social num país rico como o Brasil, né, rico em cultura, rico em diferentes etnias que vivem nesse país, rico na geografia, mas ao mesmo tempo, um país extremamente pobre e com profundas desigualdades sociais.

Serraria coloca justamente o que se propõe os construtores Quilombo desde o início como uma forma de resistência. Desta forma, traz essa a identidade de resistência e a relaciona com a intencionalidade que já existia no processo de criação do Quilombo. A identificação é imediata, e são adotados os ícones de resistência que formam tal identidade. Avençando em sua conceituação, coloca ainda mais um importante elemento da ideia de resistência, que também está na idealização do Quilombo:

E eu acho que o grande mérito do Quilombo nesse sentido é isso: abandonar um pouco o imediatismo e entender que essa construção de um espaço de resistência, de territorialidade, e de investimento num capital cultural dessa população, isso envolve um trabalho de médio e longo prazo, né.

A resistência se dá recuperando a história popular, incentivando a cultura local e fazendo todo esse trabalho em um longo prazo, não em uma ação imediata. A resistência é algo a ser trabalhado permanentemente no espaço do Quilombo.

Por fim Coloca como toda essa construção é importante para a realidade local do Cristal:

Especificamente na realidade do bairro Cristal, como é próprio de diferentes lugares nas periferias das grandes cidades no Brasil, a questão do tráfico de drogas, de uma forma muito presente, e ao mesmo tempo essa proposta do Quilombo do Sopapo de atuar nesse espaço, né, criando um contraponto, sabendo das imensas dificuldades que se colocam, né, diante de um trabalho dessa magnitude, mas ao mesmo tempo, entendendo que é um trabalho continuado, de médio e longo prazo que pode dar resultado.

Uma alternativa à situação atual dos jovens que se envolvem com o tráfico de drogas, por exemplo, poderia ser construída através desta identidade de resistência. A recuperação da história de seus antepassados, a valorização de suas próprias expressões culturais, são elementos que podem levar a isso.

O conceito de resistência, portanto, está na história do Quilombo do Sopapo desde seus primórdios. O contato de sua construção com a Bataclã mostra-se fundamental nesse sentido. É importante ressaltar o quanto as condições históricas dadas no processo de construção do Quilombo têm nele grande influência. A recuperação histórica da ancestralidade negra é um trabalho que já havia sido feito antes de iniciar dele, e coloca no contexto local um acúmulo em que é possível criar espaços como o Quilombo do Sopapo com mais embasamento que o sustente. O conhecimento sobre a história e a cultura popular se mostra, assim, fundamentais no incentivo a suas expressões culturais atuais. Hoje em dia, o Quilombo, para fortalecer seu processo de construção e afirmação de uma cultura popular, faz essa ligação entre a ancestralidade, ou seja, o passado, e o presente, a atualidade dos jovens. Isso permite recursos de formação de uma identidade de cultura popular, que pode ser alternativa para os jovens da região. A música entraria com força nesse processo, desde o início sendo visualizada como fator fundamental de atração dos jovens do bairro. Entretanto, a ligação entre a cultura ancestral e a cultura atual é um trabalho que ainda está por ser feito, sendo lançados seus esforços iniciais através das oficinas, apresentações, saraus, e outras atividades. O diálogo com esta juventude parte justamente do conhecimento sobre seu cotidiano, como antes visto. Essa ligação só pode ser feita associando as festas, a música na rádio, a formação de grupos de jovens, com todo aquele acúmulo histórico.

5 CONCLUSÕES

Muitas conclusões específicas já foram feitas ao longo dos capítulos anteriores, conforme o desenvolver de cada temática. Nestas considerações finais faremos uma síntese do que fora apresentado, apontando para uma conclusão geral, na intenção de responder o problema de pesquisa que balizou os estudos teóricos e análises até agora. Primeiramente, então, cabe retomar o problema e as hipóteses de pesquisa.

Como colocado anteriormente, o problema de pesquisa gira em torno do diálogo do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo – fruto do movimento comunitário do Cristal somado às políticas públicas federais de incentivo à cultura local – com os jovens moradores das vilas do bairro Cristal. Dentro desse diálogo, o recorte é a identidade musical, ou seja, a questão é: em que medida o Quilombo dialoga com estes jovens através da identidade musical.

Para responder esse problema, partimos de três hipóteses fundamentais e complementares. A primeira desenvolve o argumento de que a música cumpre um papel importante na formação de identidade da juventude de periferia do país, e pode ser um incentivo na busca de alternativas frente à desigualdade social na qual estão inseridos. Isto posto, as políticas públicas – principalmente na área da cultura – poderiam cumprir o papel de serem fomentadoras desse processo, incentivando a cultura local. A política de pontos de cultura caminha nessa direção, mas possui dificuldades no diálogo com estes jovens, pois a situação em que se encontram não permite que estes consigam captar os recursos que ela provém, por exemplo. Finalmente, podemos analisar o caso do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo que, tendo uma identidade musical construída em seu processo de formação, pretende trabalhar com a juventude do Cristal no sentido de incentivar suas expressões musicais para construir uma identidade alternativa, possuindo avanços e limitações quanto a este diálogo.

Através da fundamentação teórica, muitos elementos foram acrescentados, e conseguimos responder diversas perguntas, de forma já seria possível tirar conclusões que respondem à primeira hipótese. Primeiramente, a juventude no Brasil corresponde a um contingente significativo da população, e não possui possibilidades para uma maior autonomia de sua vida (NASCIMENTO, 2009; ROSA, 2009). Na sociedade atual, que possui uma cultura individualista, cada indivíduo constrói sua identidade ao longo de nossa vida, através de suas vivências e socializações. A juventude constitui um momento em que isso é

muito presente pelas suas características (DAYRELL, 2005). Os jovens de periferia ficam presos à suas condições materiais e simbólicas como podem verificar em seus cotidianos. Neste contexto, a música torna-se sim um elemento importante na constituição de sua identidade (DAYRELL, 2002). Assim, como pudemos ver com a trajetória de vida do Negro É, a identidade que se constrói enquanto jovem permanece no período adulto, mas, no caso da maioria dos jovens, de uma forma desconexa. É necessário criar condições de fazer com que as vivências, socializações, atitudes, que temos enquanto jovem possam ser um acúmulo para nossa constituição enquanto adulto. Com estas condições, seria possível incentivar os jovens de periferia a criar identidades alternativas, que o possibilitem alternativas quando se tornar adulto.

As políticas públicas de cultura entram nesse sentido, pois cumprem um papel, atualmente, de incentivo a culturas locais de regiões que antes nem enxergavam o papel do estado como fomentador da cultura (REIS, 2008). Assim, no bairro Cristal não foi diferente. Mesmo sendo uma região com aproximadamente 30.000 habitantes, tendo grandes referências em lutas sociais urbanas na cidade, não existia perspectiva de captação de recursos do governo federal por parte da grande maioria de suas lideranças comunitárias. O processo que desencadeou no Quilombo do Sopapo enriqueceu, mesmo que até certo ponto, o trabalho comunitário da região, sendo o Quilombo atualmente uma referência de pontos de cultura. Assim, as políticas públicas podem ter esse papel de incentivo à cultura. Entretanto, para o incentivo da construção de uma identidade alternativa com os jovens da periferia, ainda é necessário avançar no sentido de conseguir dialogar com sua situação. A divulgação de editais abertos pelo MinC para captação de recursos que incentivem a cultura local, por exemplo, não atingem os jovens e lideranças comunitárias, como podemos ver no caso do Cristal.

Na análise do Quilombo do Sopapo, podemos ver que sua história se entrelaça com a música de forma consistente. O mapeamento inicial das lideranças locais, que deu forma – e conteúdo – ao Quilombo, apontando a música como elemento de atração dos jovens permaneceu enquanto resgate da musicalidade negra, popular e ancestral, sustentado pelo acúmulo de artistas externos à região, afirmando uma identidade musical que possui potencial de diálogo com os jovens, por querer afirmar a cultura popular. A idealização dessa musicalidade parte de várias vertentes, dentre elas toda a tradição dos Mestres Griôs, o resgate da ancestralidade e da própria história dos negros no Rio Grande do Sul. A identidade alternativa para os jovens mencionada anteriormente poderia se traduzir nessa identidade que o Quilombo do Sopapo assume em sua constituição. Assim, como já muitas iniciativas foram

feitas nesse sentido no Quilombo, algo a ser trabalhado é colocar o resgate da história e cultura popular para a juventude local.

Quanto à identidade musical das juventudes das vilas do Cristal podemos observar que há elementos no cotidiano dos jovens de periferia no que se refere à construção de sua identidade musical que são imprescindíveis para um diálogo com eles. A juventude é atraída, primeiramente, por festas, que são importantes na sua socialização. Estas festas, no caso dos jovens entrevistados, os bailes funk, são espaços de divulgação de músicas, as quais carregam consigo culturas e valores. Além disso, meios de comunicação em massa, como a rádio e a televisão são importantes na constituição de sua identidade. Dentro de seus limites e capacidades, ao se pretender dialogar com os jovens da região, cabe ao Quilombo levar em conta tais aspectos.

No que se refere aos jovens de periferia que possuem uma identificação com a música a ponto de se colocarem enquanto músicos ou produtores culturais, podemos ver que é importante a constituição de grupos de jovens, e a criação de identidades através desses grupos. Além disso, o diálogo com outros lugares que possuem uma identidade semelhante é mais um elemento que surgiu na entrevista com o Negro É, pois ajuda no fortalecimento da própria expressão musical como um todo e de cada jovem ou grupo musical em particular. Por fim, a disposição de condições materiais para que os jovens possam ter acesso a cultura e músicas que não sejam apenas as que a grande mídia divulga, além de condições materiais para que possam desenvolver suas expressões artísticas são, também, imprescindíveis para o incentivo da criação de uma identidade alternativa e, nesse sentido, o Quilombo realizou grandes avanços.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Comp. Editores, 1926.
- AMARAL, Márcio de Freitas. **Culturas juvenis e experiência social Modos de ser jovem na periferia**. Dissertação de mestrado, Porto Alegre, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- CAMBRIA, Vincenzo. **Etnomusicologia aplicada e “Pesquisa ação participativa”**. In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.
- DAYRELL, Juarez. “O rap e o funk na socialização da juventude”. In: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.
- DAYRELL, Juarez; GOMES, Nilma Lino. “A juventude no Brasil”. 2005. In: <http://www.cmjbh.com.br/> acessado em 2012.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- HAMBURGUER, Esther I. “Indústria Cultural Brasileira (vista daqui e de fora)”. In: MICELI, Sérgio (org.). **O que ler na ciência social brasileira**. São Paulo, Editora Sumaré, 1970 – 2002.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira dos primórdios do século XX**. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1997.
- MÉSZAROS, Istvan. **A teoria da alienação em Marx**. Boitempo, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – História cultural da música popular**. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2005.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. A periferia de São Paulo revendo o conceito, atualizando o debate. In: **Anais 33º Encontro Nacional da ANPOCS**. Minas Gerais, 2009. <http://www.anpocs.org.br/> acessado em 2012.

- ORTIZ, Renato. "Estado, cultura popular e identidade nacional". In.: _____.
Cultura Brasileira e identidade nacional. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. **A Consciência Fragmentada**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- PINTO, Céli Regina Jardim. **Ciências humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- QUEIROZ, Maria Isaura. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil**. Tempo Social, Rev. Sociologia USP, São Paulo, 1989.
- REIS, Paula Félix dos. "Políticas Nacionais de Cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil". In: **Políticas Culturais em Revista**, 2 (1), p.73-90, 2008.
www.politicasculturaisemrevista.ufba.br acessado em 2012
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2000.
- ROCHA, Adair. **Cidade cerzida: a costura da cidadania no Morro Santa Marta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ROSA, Thaís Troncon. Favelas, Periferias uma reflexão sobre conceitos e dicotomias. In: **Anais 33º Encontro Nacional da ANPOCS**. 2009. <http://www.anpocs.org.br/> acessado em 2012.
- SCHMIDT, João Pedro. Os jovens e a construção do capital social no Brasil. In: BAQUERO, Marcelo et alii. **Democracia, juventude e capital social no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SOARES, Luiz Eduardo et alii. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Editora 34, 1998.
- WACQUANT, Loïc J. D. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WASELFISZ, Julio Jacobo et alii. **Nos caminhos da inclusão social**. Brasília: UNESCO, 2004.