

**JOVENS DE PERIFERIA E ARTE DE CONSTRUIR A SI MESMO:
EXPERIÊNCIAS DE AMIZADE, DANÇA E MORTE**



Márcio de Freitas do Amaral
Rosa Maria Bueno Fischer (Orientadora)

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Márcio de Freitas do Amaral

**Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo:
experiências de amizade, dança e morte**

Porto Alegre
2015

Márcio de Freitas do Amaral

**Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo:
experiências de amizade, dança e morte**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora:
Rosa Maria Bueno Fischer

Linha de Pesquisa:
Ética, alteridade e linguagem na educação.

Capa: fotografia de Ana Paula Viana

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Amaral, Márcio de Freitas do
Jovens de periferia e a arte de construir a si
mesmo: experiências de amizade, dança e morte /
Márcio de Freitas do Amaral. -- 215.
240 f.

Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 215.

1. Jovens de Periferia. 2. Práticas de si. 3.
Cuidado de si. 4. Amizade, dança, morte. 5. hip hop e
práticas pedagógicas. I. Fischer, Rosa Maria Bueno,
orient. II. Título.

Márcio de Freitas do Amaral

Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo:
experiências de amizade, dança e morte

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

26 de fevereiro de 2015.

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Bueno Fischer - Orientadora

Prof. Dr. Paulo Cesar Rodrigues Carrano – UFF

Prof. Dr. Cleber Gibbon Ratto – UNILASALLE

Prof^a. Dr^a. Sará Patrícia Schmidt – FEEVALE

Prof^a. Dr^a. Carla Beatriz Meinerz - UFRGS

Em memória de minha mãe, Maria Helena, que, em sua força e sensibilidade, fez do cuidado um modo de vida.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: – Pai, me ensina a olhar!

Eduardo Galeano, *O livro dos abraços*

AGRADECIMENTOS

Há marcos que se inscrevem em nossas vidas como registro dos caminhos que percorremos. Concluir a escrita desta tese encerra uma jornada iniciada em 2002, quando ingressei no curso de Pedagogia na Faculdade de Educação da UFRGS. Não imaginava, na época, que as reviravoltas da vida me trariam até aqui.

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Rosa Maria Bueno Fischer. Aquela professora que nas aulas da Pedagogia ensinava com tamanha paixão, tornou-se nesse tempo não só uma orientadora atenta e sensível, capaz de me desafiar a ampliar o pensamento, mas uma grande amiga. Com ela aprendi a ser mais sensível como docente, ao compartilharmos as aulas da graduação nas quartas-feiras; a procurar ver de “um outro modo” as relações do mundo e a admirar a arte como parte da vida, incluindo-a também na academia. Obrigado por tua sensibilidade, por tuas palavras sempre generosas, por tua dedicação aos meus projetos.

Agradeço à Faculdade de Educação, na figura de seus professores, funcionários, alunos e colegas com quem compartilhamos (e construímos) saberes voltados a modificar as relações com o mundo.

De um modo especial, agradeço aos professores que estiveram envolvidos diretamente nessa produção: Maria Stephanou, Cleber Ratto, Saraí Schmidt e Carla Meinerz, que compartilharam comigo suas ideias e impressões, fundamentais na construção desta tese.

A todos os meus colegas de orientação e do PPGEDU com os quais compartilhei saberes e experiências ao longo destes quatro anos, e cujo vínculos acadêmicos acabaram tornando-se amizades.

Ao professor Paulo Carrano, por acolher este “estrangeiro em terras cariocas”. Os exemplos e ensinamentos de tua trajetória docente me motivam a acreditar na excelência acadêmica deste país, por efetivar uma prática de pesquisa que aproxima os tempos da periferia aos saberes da academia.

Aos jovens do *Restinga Crew*, que na complexidade de suas existências, mostraram-me uma arte de viver. Com vocês criei um forte laço de amizade e, apesar de não compartilhar da habilidade de dançar, sinto-me parte de vocês.

À CAPES, por viabilizar, através da bolsa de estudos, este doutorado.

Aos meus amigos e amigas, companheiros de uma vida, sempre presentes em minha trajetória.

À minha mãe, Maria Helena, cujo carinho e cuidados cotidianos me acompanham por toda a vida, mantendo-se vivos agora em minha memória. Ao meu pai, Fernando, que me ensinou o prazer da leitura e do conhecimento e cujo carinho sempre se fez presente.

Aos meus irmãos Luiz Fernando e Thiago, com quem compartilho inúmeras histórias que sempre me lembram o quanto é bom viver. O apoio e incentivo a seguir em frente foram imprescindíveis para a conclusão deste estudo. Obrigado por acreditarem e confiarem neste trabalho, me mostrando o real sentido de nossa fratria.

À minha filha, Eduarda, por seu amor e carinho, por compreender minhas ausências e por sempre me mostrar que há muito o que descobrir. Olhar para você é olhar para minha própria existência, para as escolhas que fiz nesses últimos 12 anos, com todos os efeitos que delas decorreram.

À família Paliarini, que hoje também é minha família, por sua presença e carinho constantes, pelos encontros marcados pelo chimarrão e pelo churrasco, espaços fundamentais de acolhida e de descanso. Um agradecimento especial à Vani, pela dedicação e compreensão.

Aos amigos Cassiano, Tiago e Leandro que, ao cruzarem meu caminho, resignificaram os sentidos sobre como fazer pesquisa. Nossas parcerias são marcadas pelas experiências de investigação, vividas em conjunto nestes últimos anos. A amizade de vocês foi e é essencial.

À família Wedoy Freitas, que me recebeu com afetos, escutas e sensibilidades. Agradeço a acolhida, fundamental para a conclusão deste estudo; hoje sinto-me mais do que sobrinho ou primo, pois, mais do que uma moradia, vocês me proporcionaram um lar.

Aquele que em sua passagem deixou como legado uma prática de pesquisa de sensibilidades, de escuta e de saberes populares, mostrando a centralidade daqueles outrora periféricos. Ao professor Nilton Bueno Fischer, que me ensinou a ser pesquisador, que mesmo na saudade nunca se fez ausente, meus profundos agradecimentos.

À Viviane, pela vida que soubemos fazer ao longo desse tempo, pelos sonhos compartilhados e conquistados, pelos momentos de tristeza que nos tornaram mais fortes e pelos momentos de alegria que nos deram a certeza do caminho. Nossa vida se fez *uma* em ternura e afeto. E temos muito ainda o que fazer... apenas começamos.

- RESUMO -

Esta tese trata das práticas de "cuidado de si" de jovens de uma região de periferia de Porto Alegre (RS), os quais enfrentam uma série de restrições e violências que marcam a sua condição juvenil. Participantes de um grupo de dança de rua associado à cultura *hip hop* (o grupo *Restinga Crew*) esses jovens encontram em suas práticas artísticas e de amizade um conjunto de elementos que acabam por ressignificar suas biografias. Fundamentada em estudos de Michel Foucault, especialmente aqueles relativos ao tema da "hermenêutica do sujeito", a tese analisa as formas contemporâneas que o "cuidado de si" pode assumir, no processo de constituição de sujeitos jovens, a partir de práticas que dizem respeito ao estabelecimento de uma particular "relação consigo". O levantamento de dados (ocorrido no período de 2012 a 2013) consistiu em um trabalho de inspiração etnográfica, com o acompanhamento, a observação e o registro de cenas cotidianas individuais e coletivas na periferia, bem como de situações de ensaios, treinos e apresentações do grupo de dança; constam dos dados, igualmente, as narrativas individuais, nascidas do encontro do pesquisador com alguns dos jovens. O estudo tem como foco de análise três planos constitutivos da experiência de vida desses indivíduos, e que se relacionam com os modos de viver em uma periferia, a partir dos quais foi possível chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, o plano da amizade (de caráter político), que se refere aos vínculos desenvolvidos com os pares, às redes de sociabilidade e solidariedade, por meio dos quais os jovens pesquisados evidenciam a criação de novas formas de lidar com o social e o público. Em segundo lugar, o plano da dança (de caráter tecnológico), o qual compreende a prática artística, e que aparece meio de produzir efeitos de mudança de si para si mesmo; trata-se de uma "técnica de si" que articula não somente um trabalho sobre si mesmo, mas também a construção de uma identidade como dançarino, a produzir reconhecimento e visibilidade. Finalmente, o plano da morte (de caráter ontológico), referido às opções de vida desses jovens, as quais mostram-se atreladas à possibilidade radical de encontrar um fim iminente (devido à sua condição social); essas escolhas alteram as maneiras de cada um conduzir-se, principalmente quanto aos modos de operarem com o tempo, nas suas trajetórias individuais. Implicados entre si, os três planos constituem matéria da experiência de vida

desses jovens, resultando em modos de ser e relacionar-se consigo e com o outro, e em formas de viver no social e na cultura. Nas conclusões, dá-se destaque à singularidade das práticas pedagógicas produzidas pelos jovens nesse contexto de arte e amizade, e que estão relacionadas a um conjunto de saberes e processos vivenciados nas trajetórias dos integrantes do grupo.

Palavras-Chave:

Jovens de periferia; práticas de si; cuidado de si; cultura *hip hop*; amizade; dança; morte; práticas pedagógicas.

ABSTRACT

The outskirts's youth of Porto Alegre and the art of molding themselves: friendship experiences, dancing and death

These thesis will adress the praxis that the care of itself in a group of Young people in the suburb of Porto Alegre (RS), in wich their juvenile condition faces a various form of violence and restriction. Participants of a hip hop dancing group (The Restinga Crew), find in their artistic practices and in their friendships elements that can reframe their biographys. Based in studies of Michel Foucault, especially those related to the "hermeneutics of the subject", the thesis analyse the contemporary mode of the "care of self" may assume in the youth's constitution process, deriving out of practices that stablishes a peculiar relationship with oneself. The data collection (ocurred in the period of 2012 to 2013) consisted in a a work of ethnographic inspiration, with accompaniment, monitoring and record of the individual and collective everyday scenes, on the outskirts, as well as the dancing group's rehearsal and performance; the data also included the individual narrative, that were recorded in the meetings between the researcher with some of the components of the group. These academic work focus in the analises in three constituent plans of the experience of life of these young people, that correlates with the way of life in the suburb, from wich it has some conclusions. First of all, in the friendship plan (in a political carachter), regarding the connection between their pairs, the sociability and solidarity network, in wich the interviewed demonstrate the criation of new ways that they can handle with social and public lifes. The second, the dancing plan (in a technological carachter), contained in the artistic practice, and are used as a way in wich they can change themselves; consisted in "techniques of the self" that articulates not only a effort of oneself, as also the construction of a dancing identity, that can produce recognition and visibility. Third of all, the death plan (in a ontological carachter), that interconnects with the life's choices, choices that can be directly responsable to a tragic end of their life (considering their social condition); those choices that change the way they behave, especially related to the way they operate with the time that are given, in their individual path. In these three plans involved lie the life experience of these

young people, resulting in ways of being and relating to oneself and with the other, in action of living culturally and socially. Finally, in the conclusions, it emphasis the singularity of the pedagogic practices produced by these young people in the art and friendship context, and that are related to some knowledge and process that are lived by these young peoples's path.

Keywords: outskirts's youth; praxis of self; care of self; *hip hop* culture; friendship; dance; death; pedagogical practices.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Arte em Movimento	23
Imagem - 2 O olhar	33
Imagem 3- Restinga Crew	61
Imagem 4- Representações	91
Imagem 5- Sujeitos em (des)equilíbrio	127
Imagem 6- As relações de amizade	145
Imagem 7- A dança de rua	163
Imagem 8- Tatyana – Déborah Colker, 2011	166
Imagem 9 - Restinga Crew e Efeito Coringa - 2013	166
Imagem 10- Grupo Corpo	167
Imagem 11 - Air Chair	167
Imagem 12- Espetáculo Imã - Grupo Corpo	168
Imagem 13 - Restinga Crew – Apresentação	168
Imagem 14 - Flexibilidade	173
Imagem 15- Preparação	178
Imagem 16 - O Palco	182
Imagem 17- Flying	189
Imagem 18 - Uma arte da/na rua	207
Imagem 19 - Treino no Centro Comunitário da Restinga	211
Imagem 20 - Apresentação na escola	218
Imagem 21- Cuidar da vida	225

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	23
CAPÍTULO I JUVENTUDE E CONTEMPORANEIDADE: DESAFIOS AO OLHAR	33
SINGULARIDADES E POLIFONIAS: A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO	36
A CONDIÇÃO E A SITUAÇÃO JUVENIL: DIFERENCIAÇÕES NOS MODOS DE VIDA	47
SER JOVEM: CONFIGURAÇÕES PARA ALÉM DE UMA DEFINIÇÃO ETÁRIA	49
PRODUÇÕES SOBRE O <i>HIP HOP</i> : CULTURA, EXPRESSÃO E SOCIABILIDADE DE JOVENS DE PERIFERIA - CONSIDERAÇÕES DO ESTADO DA ARTE SOBRE JUVENTUDE	51
CAPÍTULO II NOS RITMOS DA DANÇA, OS FLUXOS METODOLÓGICOS: DESCOBERTAS E ARRANJOS NOS MODOS DE PESQUISAR	61
AS PRIMEIRAS INSERÇÕES NA RESTINGA: A DESCOBERTA DE UMA PRÁTICA JUVENIL	65
NA DINÂMICA DOS CONTEXTOS, AS ESCOLHAS METODOLÓGICAS	69
No fluxo das interações, as estratégias metodológicas repensadas	73
O <i>HIP HOP</i> EM SEUS CONTEXTOS: CULTURA, SOCIABILIDADE E POLÍTICA	80
UM MODO DE SER GRUPO: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO RESTINGA CREW	85
CAPÍTULO III VIVER NA PERIFERIA: ENTRE INSCRIÇÕES E REPRESENTAÇÕES, AS RESISTÊNCIAS	91
ENTRE DIFERENCIAÇÕES E ESPECIFICIDADES: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOÇÃO DE PERIFERIA	96
UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DOS INFAMES: A FORMAÇÃO DA RESTINGA	99
A CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL: REFERÊNCIAS E REFLEXÕES	103
SUJEITOS NO/DO TERRITÓRIO: APONTAMENTOS ACERCA DOS MODOS DE VIDA DOS JOVENS NA RESTINGA	108
OLHARES EMOLDURADOS: IMPRESSÕES DO TERRITÓRIO	110
FAMÍLIA, AMIGOS E AS REDES DE SOLIDARIEDADE	117
PERSPECTIVAS DE ESTUDO E TRABALHO	118
AS RELAÇÕES DE CONSUMO	121

CAPÍTULO IV O CUIDADO DE SI: PRÁTICAS NA CONSTRUÇÃO DE ÊTHOS	127
A EXPERIÊNCIA DE SI: ELEMENTOS PARA PENSARMOS AS PRÁTICAS DE SI CONTEMPORÂNEAS _____	140
CAPÍTULO V A POLÍTICA DA AMIZADE: REFERÊNCIAS PARA UM MODO DE SER	145
DA FAMÍLIA À AMIZADE: A CONSTRUÇÃO DE RELAÇÕES _____	147
NOSSA CARA, NOSSO JEITO: A AMIZADE COMO PRINCÍPIO ÉTICO E POLÍTICO ____	158
CAPÍTULO IV A DANÇA: UMA OPERAÇÃO SOBRE SI, UM EFEITO PARA O MUNDO	163
VOCÊ É SEU PRÓPRIO LIMITE: A DANÇA COMO PRÁTICA DE SI _____	169
ESSA É A NOSSA ENERGIA: A DANÇA COMO PRODUÇÃO SIMBÓLICA _____	177
NUNCA DANCEI DE SAPATO: A DANÇA COMO VISIBILIDADE E RECONHECIMENTO _	180
Do palco, a arte que desconstrói representações prévias _____	182
No palco, a arte que produz reconhecimento _____	185
CAPÍTULO VIII ENTRE PERSPECTIVAS DE MORTE, UMA ONTOLOGIA DO CUIDADO	189
A PROXIMIDADE DA MORTE: SIGNIFICAÇÕES DE UMA EXPERIÊNCIA RADICAL ____	195
DANÇA E CONFLITO: POSSIBILIDADES DE SIMBOLIZAÇÃO _____	203
CAPÍTULO VIII O SABER PEDAGÓGICO DAS PRÁTICAS JUVENIS DE PERIFERIA	207
A DANÇA EM SEU PROCESSO PEDAGÓGICO _____	210
<i>HIP HOP</i> NA ESCOLA: PRÁTICAS DE RESSIGNIFICAÇÃO _____	216
ENTRE AS (IM)POSSIBILIDADES DE CONCLUIR, FINALIZAR	225
REFERÊNCIAS _____	231



Imagem 1 - Arte em Movimento

APRESENTAÇÃO

Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.

Michel Foucault¹

Pesquisar é colocar-se em movimento, seja por curiosidades, por inquietações ou pelo desejo de compreender. Mais do que pela descoberta de hipóteses, esquemas, teorias – que certamente são constitutivos desta prática fundamental em nossa sociedade –, uma pesquisa se orienta pelo olhar que estranha, pelas perguntas que formula, por aquilo que se pode indagar. Da capacidade *inquietar-se*, de *desnaturalizar o cotidiano*, de *estranhar* as posições de onde “tão tranquilamente falamos”, produz-se um impulso criativo que move o pensamento. Gilberto Velho (1978) chamava a atenção para esta prática de “estranhar o familiar”: pensar nas relações mais comuns e cotidianas de uma sociedade, nas suas idiosincrasias, e buscar novos olhares, novas significações, colocando-se como um estrangeiro em sua própria terra.

Curiosidade, inquietação e estranhamento foram as motivações para este trabalho. De certa forma, eu buscava investir em uma maneira de pensar que me colocasse em movimento, imerso em fluxos de vida; não um pensar fixado em certezas e hipóteses, que busca estabelecer-se como domínio, assimilando o que lhe convém conhecer. Herdamos do Racionalismo Iluminista uma forma de pensar que acabou transformando “as luzes” em modos de aprisionamento, definindo objetos e esquadrinhando-os, produzindo saberes especializados em rígidas estruturas, metodologias e formulações, o que dificultava o diálogo entre os diferentes campos de saber. Como nos sugere Bauman (2001), diante de uma modernidade que apresenta a “fluidez” e a “liquidez” como metáforas adequadas à composição das sociedades complexas, num tempo acelerado pela velocidade das informações, o desafio que emerge é o de buscar novas compreensões, formas renovadas de operar com as verdades produzidas no mundo, ampliando horizontes interpretativos. Um pensamento voltado à *experiência*, que diversifica as formas de conhecer, amplia os modos de ver o mundo, busca “pensar de um outro modo”.

Nessa perspectiva, o próprio pensamento também é objeto de pesquisa, quando se lida de forma crítica com ele e sobre ele, tensionando limites e rompendo fronteiras. Ou, nas palavras de Michel Foucault (2012), acerca da filosofia, trata-se de operar com um pensamento que se propõe a expandir-se, tornar-se maleável, flexível:

Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica – senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Senão consistir em

¹ FOUCAULT, M. *História da Sexualidade – 2 Vol.* O uso dos prazeres. São Paulo: Graal, 2012, p. 15.

tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferente em vez de legitimar o que já se sabe? (FOUCAULT, 2012, p. 15).

Foucault propõe perceber os limites do pensamento e do saber com o objetivo de pensar diferentemente do que se pensa e olhar diferente do que se vê, a fim de continuar a olhar e refletir de modo criativo (FOUCAULT, 2012). Deixar-se levar pelos (des)caminhos do pensar e, conseqüentemente, da pesquisa: observar aquilo que se produz como fissura, deter-se nos espaços em branco, nas invisibilidades; abrir-se ao que escapa, foge, resiste; estar atento ao que se produz nas linhas de fuga, nos interstícios; olhar os invisíveis, os infames, os condenados, os indesejados. Problematizar as condições de dizibilidade dos objetos com os quais estamos trabalhando, as condições de possibilidade dos discursos que os circunscrevem e os produzem enquanto realidade. Nosso propósito, portanto, é seguir essa trilha, de modo a também (re)definir as condições nas quais o ser humano “problematiza” o que ele é, e o mundo no qual vive, assumindo essa forma de trabalhar como tarefa do pensamento. A ideia é operar a partir de fragmentos sucessivos e diferentes e de maneira um tanto “cega”, e então analisar:

[...] não os comportamentos e nem as ideias, as sociedades e suas ideologias, mas as problematizações através das quais o ser se dá como podendo e devendo ser pensado, e as práticas a partir das quais essas problematizações se formam (FOUCAULT, 2012, p. 18-19).

Nessa perspectiva, esta tese se propõe a problematizar e analisar as práticas do “cuidado de si” – os modos de ser e de constituir-se a partir da experiência que fazem de si – de jovens de uma periferia de Porto Alegre. A inquietação em torno desse tema surgiu a partir das diversas experiências de pesquisa e atividades no campo da educação² nas quais atuei em minha trajetória de estudos. Surpreendia-me com as produções de sujeitos da periferia urbana: a criatividade em suas formas de expressão identitária, cultural e artística; o engajamento em diferentes atividades, em grupos de sociabilidade, projetos sociais, culturais, os quais se tornavam referência em seus próprios projetos de vida; as estratégias elaboradas para “burlar” as condições de adversidade em que viviam; a resistência a algumas formas de assujeitamento, características dos espaços em que viviam.

Oriundos de comunidades de periferia, esses jovens vêm de realidades caracterizadas por uma inclusão insuficiente e inconsistente (MARTINS, 1997), visível na

² Entre as pesquisa com juventude em que atuei nos últimos cinco anos, destaco: 2011-atual – Enunciar Cotidianos Produzindo Narrativas: sujeitos, identizações e estratégias no cotidiano de movimentos sociais e escolas; 2009-2010 – Culturas Juvenis e Experiência Social: modos de ser jovem na periferia – Pesquisa do Mestrado em Educação (AMARAL, 2011); 2008 – Pesquisa Juventudes Sul-Americanas: diálogos para a construção da democracia regional (Instituto Brasileiro de Análise Social e Econômica - IBASE; PÓLIS - Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais); 2007 - Pesquisa Juventude e Integração Sul-Americana: Caracterização de Situações Tipo e Organizações Juvenis (IBASE; POLIS).

dificuldade de acesso ao estudo, ao lazer e ao trabalho, na baixa renda familiar, na estrutura precarizada das moradias, das ruas, e outros aspectos da infraestrutura estatal (incluindo-se aí a escola). Além disso, trata-se de espaços marcados pela violência, em especial a presença (e mesmo o domínio) do narcotráfico, que estabelece uma série de restrições e proibições (de circulação no espaço, de convivência com moradores de outras regiões, de ameaças e perigos constantes), gerando para os indivíduos uma possibilidade sempre iminente de morte, fazendo-os ora vítimas da competição violenta entre traficantes, ora envolvidos diretamente como agentes no tráfico de drogas ou no próprio consumo, ora ainda objetos da repressão policial ou da disputa de território entre gangues. A violência, em suas variadas formas, constitui um atravessamento nas relações sociais nestes espaços, acentuando as dificuldades de viver a própria condição juvenil.

Inseridos nas tramas de tão complexas relações, esses jovens buscam alternativas para “viver suas vidas”, construindo estratégias diversificadas de resistência. Muitas delas estão associadas a elementos culturais, traduzidos em práticas como o *hip hop*, o *funk* ou o *rock*, ou ainda na participação em grupos ligados a projetos sociais ou a igrejas, entre outras inserções. No horizonte dessas práticas, eles constroem referências de sociabilidade, ampliando possibilidades de produção simbólica de significados para suas experiências cotidianas. Buscam construir suas vidas, sonhos e desejos, vivem o presente de acordo com as suas condições, na tentativa de “ir além” das delimitações implicadas em seu meio social. Esses jovens tendem a construir práticas que (re)significam suas próprias biografias, compondo formas criativas e inovadoras de resistência e escape a um certo fatalismo presente nas diferentes representações que os produzem socialmente.

Poderíamos dizer que existe uma tensão entre a visibilidade e a invisibilidade nas formas como os jovens de periferia são inscritos na sociedade, nos modos como são narrados e fazem-se narrar. Produzem-se representações que os colocam como um verdadeiro problema social de nossas cidades, protagonistas da violência urbana, de mortes relacionadas ao narcotráfico, de problemas com a segurança pública (os assaltos, as pichações, as “guerras” entre gangues). Desde o problema com os menores de rua na década de 1980 aos jovens narcotraficantes de hoje, indivíduos “periféricos” são associados a uma imagem de “perigo para a sociedade”. No entanto, quando descritos a partir de formas de produção artística (na figura de cantores, *rappers*, dançarinos, sambistas, atores, agentes sociais, entre outras), frequentemente são apresentados como “vencedores na vida”, já que mostrariam assim estar superando dificuldades de suas trajetórias individuais e sociais; ou seja, diz-se deles que produzem modos de vida para além do que se poderia esperar (como se o único destino possível de todo o jovem de periferia fosse a criminalidade).

Nesta dualidade de visível/invisível, as próprias expressões artísticas produzidas nas periferias tendem a ser reapropriadas e ressignificadas; estendem suas fronteiras para além desses territórios, num processo ambíguo que ora criminaliza e ora glamuriza expressões culturais juvenis, na mídia e no imaginário social (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008). É o caso, por exemplo, do *hip hop*, cujas diferentes práticas culturais, que despontaram e ganharam espaço nas periferias brasileiras a partir da década de 1990, tornaram-se importante referência para jovens desse meio. Contudo, se o *hip hop* nesse período era expressão exclusiva de jovens negros das favelas e periferias, hoje conquistou grande visibilidade, ao circular nos mais variados segmentos sociais que se apropriam de estilos e linguagens característicos dessa cultura, tornando-se objeto cultural a ser “consumido” das mais diversas formas (músicas, vestimentas, acessórios, etc).

Ao questionar as representações produzidas acerca dos jovens de periferia, procuro, mais do que interpelar, romper com essas imagens, *ver de outro modo* a existência desses sujeitos e os significados que eles constroem, a partir de suas interações. Propus-me a analisar não somente o contexto social e suas manifestações coletivas, mas principalmente as experiências que esses jovens fazem de si, as formas como operam e significam as inscrições sociais e os jogos de verdade que os circunscrevem, as estratégias de sujeição e resistência frente aos diferentes discursos que os nomeiam.

Nessa perspectiva, os estudos de Michel Foucault, principalmente sua *hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010), inspiram teoricamente as análises das práticas que se configuram, no dizer do filósofo, como “experiências de si”. Para o autor, o “cuidado de si” compreende diferentes atitudes do indivíduo que busca modificar-se, designando maneiras de ser e viver, a partir de uma relação de coerência que busca estabelecer entre verdade e subjetividade. Ao analisarmos as formas do cuidado de si contemporâneas, de jovens de periferia, buscamos compreender um processo de constituição de sujeitos jovens a partir de práticas que dizem respeito ao estabelecimento de uma particular “relação consigo”. Refiro-me aqui à experiência que fazem de si, a partir do entrecruzamento entre os discursos que os circunscrevem, as relações de poder que os regulam e a uma específica produção de subjetividades jovens.

O trabalho de pesquisa orientou-se por uma proposta metodológica de inspiração etnográfica: a coleta de dados foi feita a partir do acompanhamento sistemático das atividades e práticas de jovens de uma periferia de Porto Alegre (RS), integrantes de um grupo de dança de rua associado à cultura *hip hop*, chamado *Restinga Crew*. O grupo, que desde 2002 propõe atividades de dança de rua para diferentes jovens de periferia (trabalho que inclui, além das oficinas no bairro e escolas, apresentações artísticas em festivais, batalhas de *hip hop*, entre outros), tornou-se referência para estes sujeitos,

que compartilham vínculos de amizade e solidariedade e que constituem, nas práticas artísticas ligadas à dança, um espaço de produção simbólica que tende a ressignificar suas trajetórias. Assim, na coleta de dados, registro elementos de cenas cotidianas individuais e coletivas, bem como situações de ensaios, treinos e apresentações do grupo de dança; constam dos dados, igualmente, as narrativas individuais, nascidas do encontro do pesquisador com alguns dos jovens. A tese acaba por apresentar parte da biografia e da trajetória desses jovens, como uma forma de reconhecer e valorizar aquelas experiências de vida, bem como de produzir certa visibilidade dessas mesmas práticas.

O estudo tem como foco de análise três planos constitutivos da experiência de vida desses indivíduos e que se relacionam com os modos de viver em uma periferia, a partir dos quais foi possível chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, o plano da amizade (de caráter político), que se refere aos vínculos desenvolvidos com os pares, às redes de sociabilidade e solidariedade, por meio dos quais os jovens pesquisados evidenciam a criação de novas formas de lidar com o social e o público. Em segundo lugar, o plano da dança (de caráter tecnológico), o qual compreende a prática artística, e que aparece como meio de produzir efeitos de mudança de si para si mesmo; trata-se de uma "técnica de si" que articula não somente um trabalho sobre si mesmo, mas também a construção de uma identidade como dançarino ao produzir reconhecimento e visibilidade. Finalmente, o plano da morte, referido às opções de vida desses jovens, as quais mostram-se atreladas à possibilidade radical de encontrar um fim iminente (devido à sua condição social); essas escolhas alteram as maneiras de cada um conduzir-se, principalmente quanto aos modos de operarem com a dimensão do tempo em suas trajetórias individuais. Implicados entre si, os três planos constituem matéria da experiência de vida desses jovens, resultando em modos de ser e relacionar-se consigo e com o outro, e em formas de viver no social e na cultura. Nas conclusões, dá-se destaque à singularidade das práticas pedagógicas produzidas pelos jovens nesse contexto de arte e amizade, e que estão relacionadas a um conjunto de saberes e processos vivenciados nas trajetórias dos integrantes do grupo.

Ao estabelecer conexões com os jovens e inserir-me em suas práticas cotidianas, planejei formas de interação que possibilitaram uma compreensão (dentre tantas possíveis) de suas práticas e seus modos de vida, suas ideias, opiniões e valores, acerca do espaço que habitam, bem como a percepção sobre os discursos que os inscrevem, as formas de assujeitamento e resistência que expressam. Nesse processo, foi possível refletir acerca das práticas relacionadas ao cuidado de si que eles desenvolvem, tendo como eixo de análise as experiências narradas pelos sujeitos, nos três planos anteriormente mencionados.

Para essa tarefa, incorporo elementos teóricos que possibilitem dar visibilidade às pluralidades de existência, movido pelos encontros e desencontros do exercício de pensamento, com as problematizações de Michel Foucault, especificamente no que se refere aos modos de constituição de si, de subjetivação, da constituição ética e das microrrupturas com aquilo que está na fronteira entre a sujeição e as práticas de liberdade. Assim, procurou-se construir conexões, estabelecer redes, tornar simples o que é complexo e complexo o que é simples, a fim de possibilitar uma melhor compreensão da experiência desses jovens de periferia em nosso tempo. Nessa perspectiva, inicialmente procuro não me preocupar em demasia com as diferentes inscrições teóricas dos autores abordados, a associação a escolas de pensamento ou linhas teóricas específicas, mas sim pensar nos elementos que possam estabelecer diálogo. A partir de diferentes olhares, buscando construir, metaforicamente, não ilhas, mas sim pontes que ligam e aproximam formas de pensar um certo problema. Lembro aqui a comparação usada por Larrosa (2008) de reorganizar a biblioteca, “colocando alguns textos junto a outros, com os quais aparentemente não têm nada a ver, e produzir, assim, um novo efeito de sentido” (LARROSA, 2008, p. 35). Da mesma maneira, utilizo de imagens fotográficas produzidas por esses jovens durante toda a tese, não como figuras ilustrativas mas como produtoras de sentido, como uma forma de “dar a ver” certas práticas e formas de simbolização por eles construídas, na sua relação com o mundo. Assim, crio legendas para as imagens como forma de contextualizar o registro fotográfico dentro do texto.

No capítulo *“Olhares contemporâneos sobre a juventude”*, apresento elementos de construção de um conceito de juventude, a compreensão dos jovens como categoria social e histórica, as características acerca da condição e da situação juvenil em nosso país e as algumas imagens construídas sobre juventude em nossa sociedade. Complementam o capítulo apontamentos acerca da produção sobre jovens no Brasil, considerando os estudos de estado da arte e destacando o quadro geral das produções de pós-graduação sobre o tema. Consideramos aí um recorte específico, o *hip hop*, tendo em vista a importância dessa expressão para jovens de periferia e a inscrição dos jovens sujeitos desta tese.

No segundo capítulo, *“Nos ritmos da dança, os fluxos metodológicos: descobertas e arranjos nos modos de pesquisar”*, apresento os elementos teórico-metodológicos que fundamentaram a pesquisa, bem como os recortes, escolhas, adaptações necessárias para operar metodologicamente no campo empírico, tendo em vista as especificidades e características do tema e dos sujeitos escolhidos. Além disso, especifico as estratégias metodológicas escolhidas para uma melhor interação com os jovens.

Com o objetivo de melhor definir e circunscrever este campo social específico, no capítulo *“Viver na periferia: entre inscrições e representações, as resistências”*, procuro

analisar algumas representações sobre o bairro Restinga, do município de Porto Alegre (RS), a partir de elementos históricos e sociais que o caracterizam como espaço social de periferia; o objetivo é circunscrever o contexto das relações em que os jovens sujeitos desta pesquisa estão inseridos, suas práticas e representações, dando a conhecer os modos de vida por eles constituídos.

Em "*O cuidado de si: práticas na construção de um êthos*", procuro discutir o conceito de "cuidado de si" apresentado por Foucault (1997; 2006; 2010), em seus cursos e pesquisas sobre a constituição do sujeito na Antiguidade Greco-Romana e no Cristianismo Antigo. A proposta não é adaptar este conceito aos nossos dias, mas, inspirados nessa produção, aproximar sentidos, analisando as possíveis expressões contemporâneas do cuidado de si, das técnicas de si que os sujeitos experienciam, das práticas que estabelecem numa relação consigo e que reflexionam suas trajetórias, orientando-o na constituição de um modo de vida ético.

No capítulo "*A política da amizade: referências para um modo de ser*", evidencio os vínculos de amizade, as redes de sociabilidade e solidariedade desenvolvidos entre esses sujeitos e a maneira como a figura do amigo transforma-se não apenas em referência para suas biografias, mas também como suporte para aquelas existências, modificando as relações políticas que estabelecem com o social e o público.

O campo simbólico da dança de rua como produção artística, de construção de uma identidade como dançarino, de reconhecimento e visibilidade, é abordado no capítulo "*A dança: uma operação sobre si, um efeito para o mundo*". Como uma forma de *arte do corpo*, a dança emerge para esses jovens como uma "técnica de si", um trabalho que exercem como forma de produzir efeitos de mudança de si para si mesmo, destacando-se seu caráter tecnológico (a técnica entendida como "arte de fazer algo").

O plano da morte é analisado no capítulo "*Entre perspectivas de morte, uma ontologia do cuidado*", no qual relacionamos os efeitos da possibilidade radical de encontrar um fim iminente, devido a uma específica condição social, nas opções de vida, nos modos de conduzirem-se e nas trajetórias desses jovens.

Por fim, no capítulo "*O saber pedagógico das práticas juvenis de periferia*", apresento e analiso a singularidade das práticas pedagógicas produzidas pelos jovens, no contexto da dança e da amizade; destaco os processos educativos vividos na mediação com a cultura *hip hop* e a forma como essas interações referenciam práticas educativas junto a outros jovens.



Imagem - 2 O olhar

**- CAPITULO I -
JUVENTUDE E CONTEMPORANEIDADE:
DESAFIOS AO OLHAR**

*O trem da juventude é veloz.
Quando foi olhar já passou.
Os trilhos do destino cruzando entre nós pela
vida, trazendo o novo.*

Herbert Viana³

Um dos desafios em se desenvolver pesquisas com jovens é o de operar com o conceito de juventude que, por sua polissemia, sugere uma série de compreensões e expressões relacionadas, o que tornam mais complexa a tarefa e, em alguns casos, descaracterizar a própria juventude como categoria social.

Autores como Feixa (2004; 2008), Abad (2002; 2005), Dubet (1994), Canevacci (2005) apontam alguns fatores que, associados, operariam na expansão da compreensão de juventude no contexto das sociedades ocidentais: crise das grandes narrativas, apontando para formas mais singulares de expressão na sociedade, muitas delas construídas a partir de práticas juvenis que se tornam comuns (como exemplo, os Movimentos de Resistência Global, a Massa Crítica, entre outros); novas tecnologias sociais de comunicação que ampliam a possibilidade de comunicação a nível global, socializando modos de ser e viver na sociedade; mercados de consumo globalizados que transformam objetos simbólicos em objetos de compra, disponíveis aos consumidores; processos de mudança nas instituições sociais tradicionais (família, escola, trabalho, entre outros) que não mais definem as formas de ingresso e reconhecimento na sociedade "adulta", marcando outras formas de pertencimento social. Esses fatores, entre outros que se poderia citar, operariam uma dinâmica social em que os jovens tornar-se-iam um signo cultural, uma condição quase natural do século XXI, o que levaria a questionar uma certa "morte da juventude" enquanto categoria.

Inscrito em limites imprecisos, o conceito de juventude para ser pensado na atualidade não pode abrir mão de uma perspectiva plural, o que requer uma operação a ser feita a partir de um olhar mais complexo: trata-se de andar por um labirinto de interpretações. Em seu interior, buscar traçar rotas que nos levam não a uma saída salvadora e definitiva, nem mesmo encontrar o "monstro no labirinto", mas a de trilhar perspectivas próprias de caminho. A possibilidade de se pensar a juventude enquanto categoria social é permeada não por sua fixidez, mas pela possibilidade de seus arranjos, cada vez mais pluralizados.

³³ Trecho da letra da música *O trem da juventude*. Paralamas do Sucesso. Composição: Hebert Viana.

SINGULARIDADES E POLIFONIAS: A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO

A noção de juventude resulta de um contexto sócio-histórico. Ou seja, para compreender como uma determinada sociedade define e denomina aqueles sujeitos que considera *jovens*, é preciso compreender os contextos das relações sociais no tempo e no espaço, observando os critérios que definem este grupo específico. De um modo recorrente, a juventude é compreendida como fase transitória, etapa da vida individual entre a puberdade e o pertencimento à vida adulta. Esta caracterização fundamenta-se em uma condição natural (a puberdade fisiológica, o processo de maturidade sexual), que em geral está associada a uma condição cultural (o reconhecimento do *status* adulto). A juventude seria esse tempo de passagem que se inicia com a adolescência, trânsito entre infância e vida adulta, marcado em certas sociedades por ritos de passagem definidos.

O antropólogo Carles Feixa (2004) nos apresenta alguns interessantes exemplos desta condição de transição ao longo da história de diferentes sociedades. Nas sociedades tribais (primitivas, caçadoras-coletoras, agricultoras, de pastoreio, entre outras), os ritos de passagem que caracterizavam o acesso à vida adulta eram bem definidos, e, ao serem alcançados, garantiam o reconhecimento do papel do indivíduo na organização social. Ao vivenciar o rito, deixava-se o ser da infância e passava-se à condição de igualdade entre seus pares adultos.

Na Grécia Antiga, a noção de *Paideia* remetia a um tempo de preparação em que os jovens podiam dedicar sua atenção “à educação, à cultura e às inovações a elas vinculadas; as ‘novas ideias’ eram vistas como uma coisa da juventude” (FEIXA, 2004, p. 279). Na Antiga Roma, a puberdade fisiológica definia esta passagem, possibilitando às classes abastadas, a partir da cerimônia da troca de toga (cerimônia conhecida como *liberati*, realizada em 17 de março onde o púbere era despido de sua toga e era vestido com a *toga virile*), incluir os jovens no exercício da vida adulta, passando a desempenhar funções na cidade (Ibid., 2004, p. 281).

Na Europa Medieval, Feixa (2004) e Dick (2003) destacam a forte hierarquização no seio da família, estabelecendo um *status* de subordinação material e moral dos jovens em relação às suas unidades domésticas, dada a dependência de produção e consumo. A precoce inserção na atividade de trabalho e à convivência dos jovens com os adultos não garantiam igualdade no que diz respeito às relações de produção. Sistemas como o acesso às heranças e bens de consumo, o severo controle moral e sexual impostos, principalmente às mulheres, marcavam a subordinação dos jovens ao cabeça da família, em geral o patriarca, que detinha os meios econômicos de sustento.

Entretanto, nesse período, torna-se mais difícil identificar as transições que demarcariam uma fase da vida que correspondesse à juventude. O historiador Philippe

Ariès (1981) afirma que a civilização medieval não percebia a diferença entre o mundo da infância e dos adultos, não tendo, portanto, construída essa noção de passagem. Entretanto, historiadores da cultura popular medieval fazem referência a numerosos grupos e sociedades, compostos por jovens, que tinham por função organizar festas, jogos, controle dos casamentos, grupos de aprendizes, entre outros (DICK, 2003). A precoce inserção junto às atividades econômicas e a convivência e subordinação ao mundo adulto representariam uma ausência desta noção de juventude: os jovens, portanto, não eram percebidos como um grupo diferenciado. Convém destacar que, nas sociedades exemplificadas, a juventude é considerada uma condição transitória, limitada por ritos de passagem e processos que marcam o ingresso na sociedade adulta e seu reconhecimento. Permanece-se *jovem* por somente um período da vida.

No surgimento da sociedade industrial e a transição para o capitalismo, a emergência da juventude como realidade social começa a ganhar contornos mais definidos. A partir da revolução industrial, do surgimento das fábricas, da ampliação do comércio e, conseqüentemente, do crescimento das cidades, irrompe um modelo social onde se faz necessário melhor delimitar os períodos da vida – infância, adolescência e juventude –, buscando diferenciá-los do “mundo adulto”, visto a necessidade de educar e socializar estes indivíduos e submetê-los a um rigoroso controle, afastando-os da delinquência e do acesso precoce ao trabalho (FEIXA, 2004; DICK, 2003). A escola é uma das instituições centrais nesse processo de controle e tutela, contribuindo para a uma diferenciação das idades e dos processos sociais a elas atrelado.

Contudo, pode-se dizer que há uma “reinvenção” da juventude no século XX, principalmente a partir da segunda metade do século, produzindo um ideário que subsiste em nossos dias. Em relação à primeira metade do século XX, Feixa (2004) destaca o estudo clássico produzido por G. Stanley Hall, intitulado *Adolescence its Psychology and its Relations to Physiology, Anthopology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education* (1904), que apresentava a adolescência (e, por conseqüência, a juventude) como um período de crises e conflitos, próprios desta fase de amadurecimento, justificando a necessidade de forte tutela do mundo adulto, uma intervenção no intuito de evitar “desvios” em seu processo de inserção social. Nessa concepção, adolescência e juventude são períodos que precisam ser controlados, buscando evitar que as forças do instinto os dominem. A obra de Hall contribuiu para “difundir uma imagem positiva da adolescência como paradigma do progresso da civilização industrial, celebrando a criação de um período de vida livre de responsabilidades e um modelo de juventude caracterizado pelo conformismo social” (FEIXA, 2004, p. 298).

Seguindo essa lógica da adolescência e da juventude como períodos de formação para o futuro, caracterizam-se na primeira metade do século diferentes movimentos de

associados à construção de modelos sociais em diferentes países. Destacam-se os *Boy Scouts* na Inglaterra e Estados Unidos, os *Wandervögel* (pássaros emigrantes) na Alemanha, os diferentes movimentos religiosos, as agremiações de estudantes entre outros que acompanhavam o trânsito da infância à idade adulta. Nos anos 30 do século XX, ganham forças as Juventudes Hitleristas na Alemanha, os *Barilla Facistas* na Itália, as Juventudes Socialistas na Europa, que mobilizam os jovens em torno de doutrinas políticas como o comunismo, o fascismo e o nazismo; no Brasil, destacam-se nesse período a Juventude Comunista, ligado ao Partido Comunista e a Juventude Integralista, parte integrante da Ação Integralista Brasileira. Esses movimentos configuravam espaços de socialização para esses indivíduos e uma forma de estender a ideologia dos diferentes regimes entre as populações (FEIXA, 2004).

Entretanto, as duas guerras mundiais apresentam um período de regressão do processo de extensão social da juventude:

A mobilização dos jovens varões nas trincheiras, as penúrias econômicas do pós-guerra, ambas suprimiram em grande medida os costumes associados à fase juvenil, inclusive nas camadas sociais nas quais, em tempo de paz, haviam sido habituais. (FEIXA, 2004, p. 302).

A partir da década de 50 do século XX, no período do pós-guerra, eclode uma geração jovem como agente social independente. O contexto de crescimento econômico do pós-guerra, a difusão dos meios de comunicação em massa, o surgimento de uma sociedade de consumo, o aumento da escolarização, a ocupação dos jovens no mercado de trabalho (maior poder aquisitivo graças à prosperidade e ao pleno emprego) entre outros fatores, faz emergir a noção de *cultura juvenil* –revolução nos costumes e nos modos de ser - como uma categoria interclassista.

A cultura juvenil que emerge nesse período, segundo Hobsbawm (2008) apresenta três novidades de destaque. A primeira refere-se à mudança de percepção da juventude não mais como estágio preparatório da vida adulta, mas como um estágio final do pleno desenvolvimento humano. Governados por uma *gerontocracia*, os jovens beneficiam-se da acumulação de bens nos países desenvolvidos para ampliar seu espaço na sociedade, construindo relações políticas e de pertencimento a partir da relação com seus pares⁴. A segunda novidade, derivada da primeira, era que a cultura juvenil tornou-se dominante nas economias de mercado, pois representava um elevado contingente

⁴ Hobsbawm (2004) destaca que os jovens radicais eram liderados por membros de seus grupos de pares, o que produziu inovações em suas formas de expressão, como o Maio de 68. Destacam-se figuras como Fidel Castro e Che Guevara que protagonizaram uma revolução com 30 anos de idade. No âmbito cultural, figuras como James Dean, Janis Joplin, Bob Marley, Jimi Hendrix, os *Rolling Stones* entre outros, tornam-se figuras simbólicas da expressão cultural característica da juventude, presentes até nossos dias. O estilo de vida que essas personalidades construía estava fadado, em alguns casos, a uma morte precoce (principalmente pelo uso de drogas), representando uma transitoriedade por definição: morre-se antes de ficar velho.

com poder de compra, abrindo a perspectivas de novos mercados. Além disso, era uma geração socializada como integrante de uma cultura juvenil que tornava-se autoconsciente, tendo como vantagem a rápida adaptação às mudanças tecnológicas em relação aos grupos etários mais conservadores ou inadaptáveis: era uma geração em que os pais podiam aprender com os filhos. A terceira novidade refere-se ao internacionalismo, fenômeno introduzido por esta nova cultura jovem nas sociedades urbanas. O *blue jeans* e o *rock* tornaram-se marcas da juventude moderna, revelando certa hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida⁵.

A divulgação global desta cultura juvenil apoiava-se na sociedade de consumo que estendia-se agora às massas populacionais, ampliando seu limite. A difusão a partir das músicas (por meio de discos e fitas de gravação) que cruzavam oceanos, a veiculação de imagens pelas agências de propaganda e pelo cinema, a força da moda no mercado mundial, a rápida comunicação que o rádio proporcionava, entre outros fatores, contribuíam para fazer circular uma representação juvenil associada à revolução cultural, possibilitando aos jovens descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade.

A cultura jovem tornou-se matriz da revolução cultural no sentido mais amplo, de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. (HOBBSAWM, 2008, p. 323).

Os jovens passam a ser vistos como signo de resistência, de contradição e contracultura; juventude é não enquadrar-se no padrão normativo, mas buscar novas formas de expressão e sociabilidade. Consolida-se a ideia de juventude como uma expressão de inovação da sociedade, ou seja, os jovens passam a ser vistos como revolucionários (com destaque para o "Maio de 1968").

Nesse processo, Hobsbawm (2008) chama a atenção para uma inversão no mundo anglo-saxônico da aceitação dos signos de classe social, a partir de 1950. Jovens das classes alta e média passavam a aceitar a música, a roupa e a linguagem das classes baixas urbanas, tomando-as como modelo. Foi o caso dos dois maiores signos dessa cultura juvenil: o *rock* que irrompeu do gueto de catálogos dirigidos aos jovens pobres como música de "raça" ou *rhythm and blues* das gravadoras americanas; e o *blues jeans*, roupa confeccionada para os negros coletores nas lavouras de algodão. Um paralelo dessa guinada para o gosto popular pode ser encontrado no Brasil na apropriação do samba pelas classes mais elevadas, inspirando o surgimento da bossa-nova.

⁵ O Hip Hop como cultural irá acompanhar essa tendência. Surgido a partir da década de 70 do século XX em Nova York, irá propagar-se pelo mundo a partir da divulgação de sua produção musical, principalmente, e de seus artefatos de moda.

No final da década de 1960 e início da década de 1970, vê-se eclodir uma série de movimentos jovens que produzem novas perspectivas interpretativas acerca da juventude. A ampliação do movimento *hippies* para outros países além dos Estados Unidos, com sua filosofia fundamentada no amor e sexo livres, na valorização da natureza, na luta pela paz entre outros princípios, constituíam uma visibilidade diferenciada para os movimentos de contracultura. Ao se opor aos valores culturais considerados importantes para a sociedade (trabalho, patriotismo, nacionalismo, religião, família), propunham a constituição de um outro estilo de vida. No Brasil, vemos o surgimento do *Tropicalismo*, mesclando manifestações da cultura brasileira com inovações estéticas, uma maior visibilidade de uma cultura produzida no país. Outro movimento com uma postura diferenciada surge na Inglaterra, o *punk*, que a partir de uma atitude provocativa de negação dos papéis sociais atribuídos aos jovens, fundamentada no slogan: *do your self* (faça você mesmo), incentivava um posicionamento político anárquico frente aos valores da sociedade capitalista. Estes movimentos trazem para a agenda social uma série de disputas políticas contestatórias, tornando visíveis as diferenças socioculturais, o reconhecimento das minorias étnicas e raciais, a multiplicidade de gêneros, os direitos civis, a luta contra a beligerância, entre outros temas. Propunham mudar a sociedade a partir de uma nova consciência coletiva, de outros valores culturais, o que resultou em relevantes mudanças no modo de vida ocidental.

A produção simbólica e os modos de vida engendrados pelos jovens nesse período irão constituir as principais referências aos modelos e caracterizações na elaboração de imaginários do que é ser jovem até os nossos dias. Termos como contracultura, revolução, rebeldia, contestação, vanguarda, *underground*, mudança, idealismo, utopia, liberdade, entre outros, estão vinculados às significações dos diferentes estilos de vida produzidos pelos jovens.

A pluralidade de estilos produzidos pelos jovens irá se ampliar ainda mais a partir das décadas de 1970 e 1980, relacionadas à expansão dos mercados de consumo e o declínio dos modos clássicos de estruturação social. As múltiplas possibilidades de identificação com os estilos culturais (do *rock* ao *reggae*, do *surf* ao *skate*, do *hip hop* ao *punk*) e a diversidade de associações existentes (grupos, gangues, bandas, *crews*, etc), irá produzir um fenômeno que Maffesoli (2006) chamará de *tempo das tribos*. Ao utilizar o termo *tribos*, o autor busca nomear o fenômeno das diversas expressões de microculturas nascidas principalmente no território urbano e que caracterizam, em sua fluidez, uma possibilidade de socialidade para o indivíduo. Nessas manifestações, encontram-se as chamadas assim “tribos juvenis”, nomenclatura ainda extensamente utilizada para nomear expressões juvenis. Essa diversidade põe “em xeque” a compreensão do conceito de juventude como algo singular. Os jovens não constituem

uma classe social homogênea, nem são limitados por um conceito de classe social ou um recorte geracional. Compõem agregações sociais com características continuamente flutuantes (CARRANO, 2003).

Complementando essa perspectiva, Canevacci (2005) afirma não ser mais justificável se pensar em termos de *contracultura* e *subcultura* quando nomeamos as expressões culturais juvenis. O conceito de *contracultura* indicava uma dimensão de oposição que as chamadas culturas juvenis dirigiam à cultura dominante ou hegemônica. Produzia-se contracultura quando se declarava *contra* os estilos de vida, as visões de mundo e de poder da cultura dominante. Entretanto, em um processo que culmina nos anos 1990, a clássica dicotomia cultura hegemônica/culturas subalternas exauriu-se definitivamente pois, segundo o autor, não se apresentam mais ideologias de caráter universal: “não existe mais uma contracultura, pois morreu a política como utopia que transforma o mundo empenhando o futuro próximo. Não há mais contracultura, pois não há mais o *contra*” (CANEVACCI, 2005, p.15). De forma semelhante, o conceito de *subcultura* hoje tem pouca significação por não existir mais uma cultura geral e unitária, homogênea, em relação a uma determinada subcultura que se define como uma parte inferior, um abaixo. A variedade dos universos juvenis passa a exigir conceituações plurais, que não as encerrem em conceitos fechados. São “*pluriversos*”. (CANEVACCI, 2005, p.19).

Novos contornos começam a compor o ideário acerca da juventude nas sociedades ocidentais a partir da década de 1980. A proliferação dos estilos de vida juvenil emergentes no cenário urbano produz identidades cada vez mais plurais, que possibilitam marcar até certo ponto os modos de vida dos jovens. O trânsito entre diferentes expressões culturais começa a produzir hibridizações e ambivalências na construção das identidades juvenis. A conjunção “ou” que determinava o limite e a tensão entre diferentes expressões (você é *isso ou aquilo*) começa a ser substituída pelo “e”, indicando a possibilidade de circular entre as expressões (você *isso e* aquilo).

Na pluralidade de suas expressões, mais do que formas de contracultura numa perspectiva de “sociedade alternativa”, os jovens buscam uma maior visibilidade e reconhecimento nos espaços urbanos, frente aos inúmeros problemas de inserção social. O Ano Internacional da Juventude, declarado pela Unesco em 1985, chama a atenção para o cenário juvenil deste período. Conforme Feixa (2004):

O incremento galopante da desocupação juvenil, a ruína das ideologias da contracultura, o retorno à dependência familiar, geraram discursos que já não incidem na capacidade revolucionário e construtiva dos jovens, mas na incerteza cultural e nos problemas que encontram na busca de inserção social (FEIXA, 2004, p. 313).

No Brasil, a partir da década de 1980, a temática da juventude ganha abrangência no Brasil com a discussão do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e das políticas públicas voltadas a esse segmento. Entre outros aspectos, tal contexto coincide com o crescente aumento da população jovem no país⁶, e debates sobre políticas públicas voltadas a esse segmento ganham maior visibilidade a partir da década de 1990, através de ações governamentais e não-governamentais. O grande contingente da população jovem que se amplia a partir, principalmente dos anos 2000, produzirá fenômenos sociais relacionados ao acesso desses indivíduos na sociedade, produzindo imagens polarizadas dos jovens na sociedade, como veremos a seguir.

A juventude contemporânea caracteriza-se pela pluralidade de suas expressões, pela flexibilidade e mobilidade de suas trajetórias, pela fluidez e abertura dos sentidos que constroem para suas próprias vidas. Fixados mais no tempo presente, não mais esperam “colher os frutos” no futuro ou confiar nas promessas do passado. Produzem, em suas experiências cotidianas, novos modos de ser e estar na sociedade, ampliando suas significações e práticas e (re)significando aquilo que nomeamos *juventude*.

DO SINGULAR AO PLURAL: A PERSPECTIVA DAS JUVENTUDES

Historicamente, conforme nos aponta Pais (2003), oscilam duas tendências acerca da compreensão da juventude numa perspectiva sociológica: a partir de sua uniformidade (homogeneidade) ou a partir de sua diversidade (heterogeneidade). A primeira tendência compreende a juventude como um *conjunto social mais uniforme e homogêneo*, cuja principal característica é ser formada por indivíduos de uma mesma “fase da vida”, prevalecendo a busca de aspectos que caracterizam esta fase, ou seja, uma geração definida em termos singulares, tendo o critério etário como central. Valorizam-se os aspectos biológicos (desenvolvimento físico, sexual, faixa etária, etc) e psicológicos, relacionados ao amadurecimento e à inserção no “mundo adulto” e suas instituições (escola, família, trabalho), a partir de ritos de passagem, como a iniciação sexual, o casamento, a independência financeira associada ao trabalho, a constituição de moradia própria, entre outros. Compreende-se o jovem como um “vir a ser”, tendo no futuro, na passagem para a vida adulta, o sentido de suas ações no presente, justificando uma discursividade que reafirma, em nossas sociedades, a necessidade de um controle nos processos de inserção dos jovens.

⁶ Segundo os dados do Censo Demográfico realizado em 2000 pelo IBGE, o Brasil apresentava 48 milhões de habitantes entre 15 e 29 anos, dos quais 34 milhões têm entre 15 e 24 anos. Em 2010, o Censo apresentava uma representatividade menor de idade até 25 anos, e um total de 51 milhões de jovens entre 15 e 29 anos. Mesmo com uma tendência de aumento da população adulta, o número de jovens ainda é muito elevado em nosso país, representando 27% da população. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/populacao_jovem_brasil/, acessado 18 de novembro de 2014.

Exemplificando esta perspectiva, pode-se citar a noção de *moratória social*, trazida por Margulis e Urresti (1996) que se referem ao tempo de formação e capacitação destinado aos jovens, frequentemente caracterizado por uma máxima especialização (até o nível de pós-graduação). Trata-se, em geral, de um tempo em que jovens de classes sociais mais elevadas, que têm seu estudo garantido pela família sem a necessidade de uma inserção efetiva no mundo do trabalho, a curto prazo. Outro exemplo refere-se à construção de políticas públicas, fundamentadas, em muitos casos, em discursos que consideram a juventude como uma unidade, considerando de forma minimalista as diferenças entre classe social, etnia, gênero, conforme em trecho de documento oficial produzido pela UNESCO⁷:

O termo "juventude" refere-se ao período do ciclo da vida em que as pessoas passam da infância à condição de adultos e, durante o qual, se produzem importantes mudanças biológicas, psicológicas, sociais e culturais, que variam segundo as sociedades, as culturas, as etnias, as classes sociais e o gênero. (UNESCO: 2004, p.23).

Na segunda tendência apontada por Pais (2003), a juventude é tomada como um *conjunto social diversificado*, heterogêneo, em que se apresentam diferentes culturas juvenis⁸ em função das pertencas de classe, situações econômicas, formas de empoderamento, interesses, oportunidades ocupacionais, construções identitárias, entre outros. As formas de ser, nessa perspectiva, são muito diversas, pois os sujeitos vivem situações distintas no âmbito social, econômico e cultural, conforme a área que habitam (se urbana ou rural), a classe social, a raça ou a etnia, o gênero, o país. Estão em jogo atributos sociais que distinguem os jovens uns dos outros, considerando as diversas formas de se viver a juventude, (re)inventadas no cotidiano. Para além de possíveis delimitações de classe social, etnia, gênero, entre outros, os sujeitos jovens produzem estilos, atitudes, comportamentos, expressões artísticas e culturais que transcendem essas categorizações, produzindo diferentes modos de ser e estar na sociedade. Assim, convencionou-se que não se pode falar em uma *juventude*, mas em *juventudes*, noção esta compartilhada por diversos autores (SPOSITO, 1994; MARGULIS e URRESTI, 1996; CARRANO, 2003, CAMACHO, 2004; DAYRELL, 2002; 2005; 2007 NOVAES e VITAL, 2006 entre outros)⁹.

⁷ A UNESCO define "jovem" como sendo o grupo de pessoas com idade entre 15 e 24 anos, definição esta elaborada na Assembleia Geral da ONU em 1985 – Ano Internacional da Juventude. Em alguns contextos, dada a dificuldade de acesso dos jovens ao mercado de trabalho e, conseqüentemente, a constituição de uma situação de independência familiar, este limite pode ser ampliado para 29 anos. Também a redução deste limite etário para 10 anos é um fenômeno contemporâneo, analisado por autores no campo da sociologia e educação.

⁸ O autor compreende culturas juvenis, neste contexto, como um conjunto de crenças, valores, símbolos, normas, práticas que são compartilhados por determinados jovens (PAIS, 2003).

⁹ Apesar da justificativa de se usar o termo no plural – *juventudes* –, opto por seu uso no singular, por referir-me a uma categoria conceitual, mas consciente da pluralidade de expressões, configurações e representações associadas a este conceito.

Construir uma noção de juventude na perspectiva da diversidade implica não considerá-la presa a critérios rígidos, mas sim a partir de um processo mais amplo e complexo. Ao pluralizar esta categoria, (re)afirma-se que é histórica, construída socialmente a partir de formulações que consideram o contexto político, social, econômico e cultural das sociedades em questão, bem como as experiências vivenciadas pelos jovens. Como categoria social, a juventude é sujeita a “modificar-se ao longo do tempo” (PAIS, 2003, p.37).

Entretanto, as representações socioculturais sobre a juventude, nessa tensão entre unidade e diversidade de sua categorização social, tendem a realçar algumas caracterizações em detrimento de outras. De acordo com Groppo (2000), uma representação sociocultural da juventude implica em “(...) uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos (GROPPO, 2000, p.8). Operada na tensão entre a significação produzida pelos sujeitos e os sentidos atribuídos pelos diferentes grupos sociais, nesta representação sociocultural circulam diversos discursos que operam na produção de uma concepção de juventude, da qual pode-se evidenciar quatro principais: *os jovens como problema social*, que relaciona esses sujeitos com os problemas principais da sociedade (violência, morte no trânsito, tráfico de drogas, entre outros); *os jovens como modelo cultural*, que destaca as diversas expressões culturais construídas por esses sujeitos (as estéticas juvenis que definem identidades, estilos musicais, formas de se vestir, linguagem, entre outros) e que tendem a modificar os padrões culturais das sociedades; *os jovens como símbolo de consumo*, a partir da valorização do corpo e da estética juvenil, colocando-os como parâmetro de beleza, desejo de manter sua “juventude eterna”, inclusive nas formas de se viver (manter um espírito jovem) e que transformam-se nos mais variados objetos de consumo material e cultural (os tratamentos de beleza, as academias de ginástica, os circuitos de bares e casas noturnas, entre outros); *os jovens como agentes políticos*, mantendo foco nas variadas formas de manifestação e práticas políticas desenvolvidas pelos agentes jovens (protestos e manifestações, *cyberativismo*, movimentos globais, entre outros), comparando-as, em muitos casos, com posicionamento de outras gerações de jovens.

Encarando a juventude como uma fase de vida marcada por certa instabilidade no processo de passagem à vida adulta, com manifestações de resistência, desequilíbrios e conflitividade na construção de identidades e de reconhecimento social, os jovens protagonizariam parte dos “problemas sociais”, tensionando diferentes setores da sociedade e por isso, como destaca Melucci (2001), seriam atores de conflito.

Por que existe uma “questão juvenil”? De onde vem o interesse para estudar os jovens? A resposta, em termos de sociologia do conhecimento, é relativamente simples: porque os jovens são atores de conflito. Esta é a razão principal pela qual nos interrogamos sobre a condição juvenil. (MELUCCI, 2001, p.100).

Por que os jovens se apresentam como um problema social? Uma chave de leitura nos é apresentada por Pais (2003), que afirma:

[...] eles [os jovens] são os problemas de inserção profissional, os problemas de falta de participação social, os problemas de drogas, os problemas de delinquência, os problemas com a escola, os problemas com os pais, só para focar alguns dos problemas socialmente mais reconhecidos como específicos dos jovens. Mas sentirão os jovens estes problemas como os *seus problemas*? (PAIS, 2003, p.34).

Os fenômenos sociais relacionados à exclusão e à dificuldade no acesso a direitos básicos (educação, trabalho, moradia) têm adquirido uma forte relevância pública, cuja ressonância principal é a ideia de que os jovens vivem em situações de crescente risco (PAIS, 2001), o que reforça a ideia de que sejam encarados como um problema social. Nas classes populares se experiencia no cotidiano, de forma mais acentuada, a realidade desses fenômenos de exclusão devido às limitações impostas pela condição econômica e social dessas populações. Reforçando essa imagem da juventude como problema social, os jovens aparecem na mídia, de um modo geral, por meio de imagens polarizadas que os apresentam ora como personagens de telejornal, envolvidos em graves problemas de violência, tráfico de drogas, e outros setores de risco, relacionados principalmente às classes populares; ora os apresenta como personagens de publicidade e propaganda (ligados a um estilo de vida e consumo), associados a narrativas diversas que produzem uma glamourização em torno da condição de ser jovem.

No lado oposto da representação da juventude como problema social, a juventude é apresentada modelo cultural e símbolo de consumo, como objeto de desejo, representação simbólica de uma sociedade em constante mudança, buscando sempre a novidade de signos e expressões que (re)inovam, as formas de se viver, principalmente nas cidades. Conforme Maria Rita Kehl (2004), a sociedade de consumo, ao longo das últimas décadas, elegeu esta figura como símbolo de consumo, transformando a imagem do *jovem* em ícone que traduz beleza, desejo, vitalidade, possibilidades infinitas, voltada ao imaginário de uma suposta permissividade, sendo o corpo juvenil um objeto de inveja e desejo, associado a objetos de consumo (KEHL, 2004, p.91).

Os estilos de vida juvenis passam, então, a fazer parte da moda; músicas, linguagem, expressões e performances ganham visibilidade na mídia, processo esse que acaba fazendo com que os jovens se tornem uma referência, um *modelo cultural*.

A característica marcante desse processo é a valorização da juventude que é associada a valores e a estilos de vida e não propriamente a um grupo etário específico. Mais do que isso, “a promessa da eterna juventude é um mecanismo fundamental de constituição de mercados de consumo”. A importância dos meios de comunicação de massa como veículo de integração cultural e o crescimento do consumo de massa contribuem para essa juvenalização. (PERALVA, 1997, p.23).

Numa sociedade caracterizada pela velocidade da informação e por uma constante inovação, a juventude representa uma melhor adaptação ao que é radicalmente novo, a categorias sociais que ela mesma ajudou a construir. Enquanto o adulto ainda vive sob o impacto de um modelo social que vai se decompondo, a juventude contribui para a construção de novas sociabilidades (PERALVA, 1997). A autora destaca ainda importância dos meios de comunicação como veículos de integração cultural. A partir das revoluções tecnológicas de nosso tempo, da facilidade de acesso, conexão, de trocas de diferentes tipos de mensagens, os diferentes aparatos de mídia tornam-se, neste contexto, parte da infraestrutura material das sociedades contemporâneas, sendo um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes. Mais do que simplesmente comunicar, informar ou entreter, as mídias hoje contribuem de forma inegável na constituição do social, na produção e circulação de uma série de princípios, valores, concepções, representações que refletem:

[...] um aprendizado cotidiano sobre quem somos nós, o que devemos fazer com nosso corpo, como devemos educar nossos filhos, de que modo deve ser feita nossa alimentação diária, como devem ser vistos por nós os negros, as mulheres, as pessoas das camadas populares, portadores de deficiências, grupos religiosos, partidos políticos e assim por diante. (FISCHER, 2002, p.153).

Como exemplificação da produção de sentidos pela mídia, atrelada ao campo da juventude, podemos falar das imagens dos corpos juvenis, veiculados nas diversas propagandas e peças publicitárias, diariamente, de “corpos magros, atléticos”, de uma estética (moda e beleza) ligada ao mito da “eterna juventude”, uma forma de consumir relacionada ao prazer e a felicidade, produzindo um modo de ser que pode ser, em alguns casos, algo “sufocante” para os sujeitos distantes deste perfil.

Na representação dos *jovens como agentes políticos*, destacam-se as diversificadas formas de participação social desenvolvidas por esses sujeitos, ampliando sua presença nos espaços da vida pública para além das formas tradicionais de participação (movimentos estudantis, partidos políticos, ONGs, entre outros). Utilizando-se das mais variadas redes sociais virtuais, desenvolvem um ativismo político coletivo tendo como ponto de partida adesões individuais. Dessa maneira, podem apoiar um leque mais amplo de pautas e agendas, participar de diferentes protestos e manifestações, construir práticas locais inspiradas em demandas globais (como os transportes alternativos, por exemplo), uma experiência de engajamento que amplia a

compreensão acerca da participação política. E são inúmeros os exemplos dessa última década em todo o mundo: o *Occupy Wall Street*, as greves na Espanha e Grécia, as manifestações contra as ditaduras na Tunísia, Egito, Líbia e no Iêmen, os protestos de *junho de 2013* no Brasil, entre tantos outros exemplos que tencionam os modelos de participação democrática.

A veiculação de imagens dos jovens como agentes de protestos não deixa de estar associada com as manifestações e práticas políticas de jovens de outras gerações, principalmente aos jovens dos anos de 1960. Nesse sentido, a comparação sempre estabelece parâmetros incongruentes, pois define os jovens desse período como mais ativos e participativos e os jovens atuais como mais apáticos e acomodados, sem considerar que são tempos históricos e contextos de participação muito diferentes. Sem aprofundar o mérito da questão, cabe destacar, a produção de um imaginário acerca da juventude como agente de mudança política, atribuindo a esses sujeitos, em diversos tempos e contextos, a iniciativa nos processos de transformação política das sociedades.

A CONDIÇÃO E A SITUAÇÃO JUVENIL: DIFERENCIAÇÕES NOS MODOS DE VIDA

No âmbito da pesquisa é necessário considerar, além das representações socioculturais e dos discursos que constituem modos de se compreender a juventude em nossa sociedade, a caracterização de uma condição juvenil e igualmente de uma situação juvenil. Conforme Abad, (2002) a *condição juvenil* pode ser compreendida como o modo como uma sociedade constitui e significa esse momento do ciclo da vida, mediada pelas relações de incorporação à vida adulta, determinada principalmente pela vinculação funcional dos jovens com as instituições de transição ao mundo adulto, como o trabalho, o casamento, a moradia individual, entre outros (ABAD, 2002, p.129).

Na percepção do autor, essa condição apresenta, nos tempos atuais, mudanças significativas, apontando para um processo que Abad (2002;2005) denomina *desinstitucionalização dos jovens*. Fenômenos sociais contemporâneos apontam em direção a este processo: a crise da família tradicional e a multiplicação de novas formas de família, modelando novos limites entre pais e filhos; o esgotamento da ilusão de mobilidade e ascensão social através da educação e do trabalho, devido às crises econômicas principalmente na América Latina; a perda de relevância política dos movimentos estudantis "revolucionários" e a reestruturação dos marcos de significação política; a emergência de sujeitos sociais plurais (entre eles os jovens), que constroem novas formas institucionais e legais de participação social, pressionando políticas sociais, reformas legislativas e novos contratos sociais; a dissolução das identidades ligadas à

ideia de nação ou território, com novos ajustes nos valores tradicionais vinculados à globalização, que entre outros, modificam as relações de *transição* dos jovens para a vida adulta, principalmente no que se refere ao papel integrador das instituições tradicionais (família, escola, trabalho). A partir desses cenários, os jovens acabam por construir novas formas de integração social, gerando mudanças significativas na compreensão da condição juvenil contemporânea.

Abad (2002, p.131) aponta três fatores que apontam para o reconhecimento e valorização de uma nova condição juvenil contemporânea, tendo em vista a desinstitucionalização dos jovens¹⁰: primeiro, o alargamento da juventude, visto que o tempo da infância tem diminuído, pressionado pela adolescência e porque a juventude prolonga-se para além dos 30 anos, por questões conjunturais (acesso ao trabalho, moradia, etc). O segundo fator refere-se às dificuldades da sociedade atual em realizar um trânsito simétrico, linear e ordenado pelo circuito "família-escola-trabalho/emprego-mundo adulto". E o terceiro diz respeito à forte influência que os meios de comunicação têm provocado na emergência de aspectos referentes a uma verdadeira cultura juvenil com caracteres quase universais, homogêneos, em oposição às formas de transmissão cultural oferecidas pelas instituições socializadoras (família, escola, etc).

Se inicialmente a condição juvenil representava uma fase de passagem, de transição, consagrada à transmissão de uma cultura adulta hegemônica, hoje se tem estabilizado como uma condição social mais permanente, desvinculada da idade biológica. Essa nova condição juvenil se caracteriza por uma certa autonomia individual, pela multiplicidade de possibilidades de escolha, pela ausência de grandes responsabilidades, salvo os amigos e a família, um rápido desenvolvimento físico e mental, com exercício mais precoce da sexualidade, uma emancipação "apressada" dos aspectos emocionais e afetivos, ainda que não respaldada pelo aspecto econômico (ABAD, 2002, p.132).

Cabe ressaltar, contudo, que seria um erro generalizar estes aspectos para todas as juventudes. São distintas as possibilidades de viver tal condição, e são múltiplas as estratégias que os jovens encontram para viver este período. Por isso, Abad (2002) alerta para se considerar também a *situação juvenil*, compreendida como os diferentes percursos nos quais a condição juvenil é experimentada, levando-se em consideração outros aspectos do contexto social, como idade, gênero, classe social, etnia, história pessoal, entre outros.

No cenário latino-americano, Helena Abramo (1998) chama a atenção para a heterogeneidade de condições em termos socioeconômicos, geográficos, culturais,

¹⁰ Em artigo posterior, Abad (2005) estabelece uma relação entre a desinstitucionalização da juventude e a crise institucional do estado capitalista pós-fordista, construindo uma interessante análise entre juventude e emprego/desemprego, apontando elementos de uma *juvenilização das relações de trabalho*. [ABAD, M. Políticas de juventud y empleo juvenil: el traje nuevo del rey. *Ultima Década*. Nº 22, CIDPA Valparaíso, agosto, 2005].

étnicos, entre outros, representando diferentes experimentações da condição juvenil em uma mesma geração. De modo especial, a juventude dos setores mais populares sofre uma crise de perspectivas frente às aspirações de futuro e as oportunidades do presente. Dessa forma, temos uma ampla gama de situações de marginalização de setores juvenis ligados a diferentes relações: trabalho informal, desemprego, conflitos com a lei, relação com o narcotráfico, consumo de drogas, entre outras. Regina Novaes (2006) aponta que o endereço abona ou desabona, amplia ou restringe acessos, traz consigo o estigma das áreas urbanas subjulgadas pela violência (principalmente entre traficantes e polícia) e precariedade, o que gera uma discriminação por endereço.

Nesse sentido, Dayrell e Carrano (2014) destacam que as dificuldades no acesso à materialidade para se viver a condição juvenil produzem uma desigualdade no acesso aos recursos para a autorrealização dos indivíduos. Uma nova desigualdade, "marcada pela privação cultural e a negação do acesso a experiências que possibilitam o autoconhecimento e a descoberta de seus potenciais" (DAYRELL; CARRANO, 2014 p.126). Dessa forma, para os jovens das classes populares o acesso à determinados signos juvenis característicos de sua condição se dá mediante uma série de arranjos sociais que esses sujeitos (re)inventam a fim de superar as dificuldades estruturais que os circundam. Em suas múltiplas trajetórias e experiências de mundo, produzem modos próprios de viver e reconhecer-se enquanto sujeitos jovens. Nem sempre essa articulação é uma tarefa simples, e assim, analisar as expressões juvenis nas classes populares exige conhecê-las a partir das especificidades (arranjos e estratégias) de seus sujeitos. A variedade nos contextos da situação juvenil acompanhará a diversidade das formas de se viver a condição juvenil.

SER JOVEM: CONFIGURAÇÕES PARA ALÉM DE UMA DEFINIÇÃO ETÁRIA

A partir das análises do processo sócio-histórico de construção da noção de juventude, tendo em vista a pluralidade de fenômenos relacionados às práticas sociais, culturais e políticas que envolvem os jovens, percebe-se a ampliação da compreensão de juventude para além de um critério etário, mesmo que este ainda seja um demarcador ainda presente na construção desta categoria (como nas políticas públicas, por exemplo).

Em um texto clássico para os estudos de juventude¹¹, Pierre Bourdieu (2002) assinala que as divisões entre idades são arbitrárias, pois a fronteira entre juventude e idade adulta nas sociedades acaba por tornar-se, quase sempre, um objeto de luta. A

¹¹ BOURDIEU, P. La "juventud" no es más que una palabra. In.: *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conaculta, 2002. p. 163-173.

juventude seria uma representação ideológica construída pelos “velhos”, atribuindo aos jovens certas características e regramentos que revelam uma divisão de poder, visando uma forma de impor limites, de produzir ordem, de mantê-los “ocupados”, cada um em seu lugar. Os jovens habitariam uma certa “terra de ninguém” social, pois estariam muito “adultos” para certas coisas e muito “crianças” (infantis) para outras.

Segundo o autor, falar dos jovens como uma unidade social, um grupo constituído por interesses comuns (e ligar a esses interesses uma idade definida biologicamente), constitui uma manipulação evidente, um abuso tremendo, uma vez que se associam a um mesmo conceito universos sociais diferenciados, com sentidos muito próprios. Assim, o termo “juventude” não seria mais do que uma *palavra*, caracterizando a tentativa de abarcar sob um mesmo signo diferentes representações. Bourdieu (2002) destaca que os jovens apresentam características sociais muito diversificadas e analisar as condições de vida, o mercado de trabalho, o tempo disponível, entre outras categorias possíveis, de um jovem de classe trabalhadora diferem muito das de um jovem de classe dominante. Por isso é fundamental considerar as diferenças entre as *juventudes*, insistindo no aspecto relacional desta categoria, pois a visibilidade dos jovens ocorre nos conflitos com as gerações mais velhas, nas crises nos modos de reprodução da sociedade.

Complementando essa noção, Margulis e Urresti (1996) argumentam que não se pode considerar juventude como mero signo, uma construção de caráter apenas cultural. Como toda categoria socialmente construída, a juventude alude a fenômenos existentes em uma dimensão simbólica (como a estética, a linguagem, entre outros) mas também deve ser analisada a partir de perspectivas como as condições materiais e históricas que condicionam sua significação e os aspectos políticos e sociais que a fundamentam como categoria social. Nesse mesmo contexto, Canevacci (2005) reflete sobre o fim das faixas etárias: essa categoria que no passado definia a relação entre gerações entrou em crise, pois a passagem da juventude ao mundo adulto tornou-se algo impreciso, indeciso, algo que o sujeito pode atravessar ou dilatar. “Os jovens são intermináveis” (Idem, p.28), pois cada indivíduo pode perceber sua condição de jovem como “não-terminada” e “não-terminável”, sem limites de idade objetivados, dissolvendo barreiras tradicionais sociais e biológicas.

O que estes autores destacam é a dificuldade de se chegar a definições precisas acerca de uma noção de juventude, pois trata-se de uma categoria que marcou uma grande diversidade de pautas, principalmente ao longo dos últimos 60 anos, que ressignificaram as sociedades ocidentais. A partir de práticas sociais, políticas e culturais, os jovens foram sujeitos de inúmeras transformações nos modos de vida do século XX e do século XXI, desencadeando um processo de juvenilização da própria sociedade (FEIXA, 2008; PAIS, 2003).

Tendo em vista este cenário composto por diferentes tramas que constituem um tecido social complexo, faz-se necessário compreender a juventude como um *laboratório*

de produção social (MELUCCI, 1997; FEIXA, 2003), atentos justamente às produções juvenis no que se refere às novidades nas formas de expressão, nos estilos, nos modelos culturais, nas formas de relacionamento, nas práticas sociais e políticas, na elaboração de diferentes possibilidades de identificação os jovens inovam em suas expressões.

No âmbito da construção de um conceito de juventude, supera-se o critério etário e entra em cena as expressões culturais juvenis como uma possibilidade de compreender as juventudes a partir de suas práticas objetivas e simbólicas. Circunscritas por uma condição juvenil (compreensão social acerca dos jovens) e por uma situação juvenil (disponibilidade dos jovens em viverem sua condição), essas práticas pluralizam as possibilidades de construção identitária, cada vez mais inscritas em processos de individuação do social, relacionando à socialização da experiência individual para a coletiva, inseridas em redes de relação e significação globais vivenciadas a partir de expressões locais, tendo o indivíduo como parâmetro. Além disso, considera-se a produção de diversificadas representações acerca dos jovens que os caracteriza, a partir de uma visibilidade parcial de suas práticas: acomodados, hedonistas, hiperconectados, individualistas, solidários, alegres, inovadores, impacientes, violentos, exóticos, transgressores, entre tantos outros adjetivos que circulam numa tentativa de nomear esses indivíduos.

Ao elaborar essa revisão do conceito de juventude, procuro destacar a polifonia das expressões sociais e culturais dos jovens, as formas como são representados e interpretados nas sociedades que os inscrevem.

PRODUÇÕES SOBRE O *HIP HOP*: CULTURA, EXPRESSÃO E SOCIABILIDADE DE JOVENS DE PERIFERIA - CONSIDERAÇÕES DO ESTADO DA ARTE SOBRE JUVENTUDE

Tendo como ponto de partida uma compreensão polissêmica a respeito da categoria juventude, as perspectivas dos estudos desenvolvidos sobre este tema tendem a apresentar uma ampla possibilidade de abordagens. Com o objetivo de melhor compreender este campo e refletir acerca das escolhas teóricas e metodológicas que inspiraram a elaboração desta tese, apresento algumas considerações sobre o estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira, principalmente no campo da Educação, a partir dos estudos coordenados por Marília Pontes Sposito (2002; 2009) ¹².

¹² Refiro-me a duas pesquisas desenvolvidas pela pesquisadora acerca do estado da arte em educação. 1) SPOSITO, Marília Pontes (coord.). *Juventude e escolarização (1980-1998)* Brasília: MEC/Inep/Comped, 2002. Série Estado do Conhecimento. 2) SPOSITO, Marília Pontes (coord.). *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006). Vol 1. e Vol.2. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

O trabalho da autora e de sua equipe é bastante extenso, mapeia um número elevado de teses e dissertações entre 1998 e 2006 e contribui significativamente na compreensão das formas como se tem abordado as juventudes e suas problemáticas no campo de pesquisas acadêmicas na pós-graduação. A intenção é apresentar alguns breves elementos que auxiliam a inscrever esta pesquisa em um cenário mais amplo.

A produção sistemática sobre juventude no país começou a ganhar maior visibilidade a partir da década de 1980, e maior expressividade a partir da segunda metade desta década. Esta ampliação do espectro da produção acadêmica se deve, inicialmente, a três fatores principais: os fenômenos sociais de pobreza, violência e exclusão social que envolvia adolescentes e jovens (como a questão dos meninos de rua, por exemplo), relacionada com as discussões sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei Federal promulgada em 1990), fruto de uma intensa mobilização da sociedade civil; percepção da *pluralidade dos modos de ser jovem*, principalmente no âmbito da cultura e das ações coletivas (organizações estudantis, partidos, igrejas, escolas, etc), no sentido de buscar análises baseadas na multiplicidade de práticas e pertencimentos sociais; e um crescimento da discussão acerca das *políticas públicas voltadas ao segmento juvenil*, tendo em vista a necessidade de expandir ações sociais voltadas a esse público. "No Brasil o jovem, como objeto da academia, é jovem" (CARRANO; SCHEINVAR, 2005, p.199).

No primeiro estado da arte sobre juventude na pós-graduação (SPOSITO; 2002), foram inventariadas e analisadas as produções no campo da Educação no período de 1980 a 1998, sendo encontradas 322 dissertações e 55 teses que abordavam o tema juventude, representando 4,4% da produção total da área. A maioria dos trabalhos desse período pode ser associada a três temas principais: juventude e escola, mundo do trabalho e escola, e estudantes universitários, perfazendo 47,6% dos trabalhos. A temática *grupos juvenis* apresentou somente 2,2% da produção (9 trabalhos de dissertação apenas) e o tema *culturas juvenis* não aparece relacionado às produções.

No segundo estado da arte (SPOSITO, 2009), foram mapeados os estudos produzidos entre 1999 a 2006 nas áreas Educação, Ciências Sociais (Antropologia, Ciência Política e Sociologia) e Serviço Social, sendo encontrados 1.427 trabalhos sobre o tema juventude: 971 da Educação; 312 das Ciências Sociais; 144 do Serviço Social¹³. A área de Educação apresentou um crescimento discreto, alcançando 6% da produção total da área em comparação aos 4,5% do estudo anterior¹⁴.

¹³ Sposito (2009a) reconhece a produção significativa de áreas como a Psicologia, as Ciências da Comunicação e a Saúde Coletiva. Entretanto, justifica esse recorte de área como delimitador na intenção de contemplar as formulações e apoios teóricos de uma dominante social, expressão utilizada para delimitar as áreas que compõem o conjunto das ciências Humanas (Educação e Ciências Sociais) e as Ciências Sociais Aplicadas (Serviço Social).

¹⁴ Proporcionalmente, a área de Serviço Social é a que mais produz sobre o tema: 7,8% da produção (144 trabalhos de um total de 1.853); na área de Ciências Sociais, 4,8% da produção total (312 trabalhos de um total de 6.508). Mas se considerarmos a quantidade de trabalhos, a área da Educação é a que mais produz sobre o tema: 971 de um total de 15.984 trabalhos.

O tema *juventude* alcançou uma maior visibilidade no período relativo ao segundo estado da arte, tendo em vista os novos debates na esfera pública em torno da questão juvenil (políticas públicas e crescimento da violência, principalmente), buscando ampliar a visibilidade em torno dos segmentos juvenis, considerando-os capazes de ação e de interlocução política. Entretanto, isso não assegura que os jovens sejam parte relevante no campo acadêmico:

Um esforço intelectual adicional importante se faz necessário para delimitar os estudos sobre jovens como parte do campo acadêmico, pois alcançar relevância política e social não oferece garantia suficiente para sua legitimidade acadêmica, uma vez que os problemas sociais não são diretamente objeto de investigação científica (SPOSITO, 2009, p. 18).

Sposito (2009a) destaca ainda o caráter urbano da produção sobre juventude: num total de 1.427 trabalhos, somente 52 (menos de 4%) tratam de jovens do mundo rural e apenas sete (0,5%) dedicam-se aos jovens indígenas, ou seja, a produção refere-se às expressões e problemáticas das juventudes na cidade, com maior ênfase aos temas e questões vivenciados pelos jovens urbanos. A autora aponta que as desigualdades sociais extremas e os processos de exclusão aos quais os jovens estão expostos, por sua situação juvenil, constituíram um grupo importante de estudos nas três áreas investigadas: na área de Serviço Social como nas Ciências Sociais foi o tema mais frequente, alcançando o terceiro lugar em Educação. Outro destaque refere-se a um deslocamento das orientações e trabalhos no campo da Psicologia para um crescimento de uma dominante sociológica nos estudos da juventude, consequência de importantes construções teóricas, principalmente na área da Educação.

Considerando a produção em Educação, mesmo que se constate uma redução no número de trabalhos voltados às trajetórias escolares (educação básica e universitária em relação ao primeiro levantamento, este é um recorte temático ainda muito presente nos estudos (de 47% para 40% do total de trabalhos). Sposito (2009a) aponta a necessidade de, no campo da Educação, investir em questões emergentes associadas as realidades juvenis para além das vinculações institucionais (escola e universidade, nesse caso).

Na análise geral dos trabalhos sobre juventude, Sposito (2009a) traz importantes indicativos para a pesquisa nesse campo temático e que dialogam com as opções que orientaram esta tese. Investigações sobre o tempo livre, lazer e consumo (de bens materiais ou simbólicos) apresentaram poucas ocorrências (22 mestrados e 9 doutorados), apesar de sua relevância para a condição juvenil, são ainda pouco estudados. Salaria ainda a importância das “[...] relações sociais e interações sociais vividas pelos jovens que revelam de forma mais complexa sua experiência contemporânea para além dos espaços tradicionais da socialização” (SPOSITO, 2009a, p.

30) e reconhece que, apesar de reduzidos, destacam-se os estudos que se focam nos *modos de vida* dos jovens contemporâneos, com perspectivas que integrem o espaço de moradia como objeto de investigação. Comenta a carência de estudos que tratem de aspectos mais transversais da vida dos jovens, com capacidade de dialogar com diferentes domínios (família, escola, trabalho, relações de amizade, vida no bairro, entre outros), integrando diversos aspectos da experiência cotidiana dos jovens, articulada em diferentes práticas sociais (socializadoras e de sociabilidade).

Abordando mais especificamente o *hip hop* como objeto de estudo na temática juventude, no primeiro estado da arte – 1980 a 1998 (SPOSITO, 2002) este aparece de forma discreta, relacionado a apenas quatro trabalhos: duas dissertações acerca da sociabilidade de grupos de grafiteiros no Rio de Janeiro e São Paulo; uma dissertação sobre as práticas musicais e a identidade étnica associadas ao *hip hop* em São Bernardo; e, por último, uma dissertação sobre as práticas de *rap* e capoeira em uma escola pública na Restinga¹⁵. A baixa ocorrência de estudos nesse período aponta para o fato do *hip hop* não constituir-se uma prática de destaque no campo da Educação, apesar do relativo aumento dessa expressão nas periferias brasileiras na década de 1990 (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008).

O cenário é bem diferente no segundo estudo acerca do estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira. Ao conquistar espaço nas periferias urbanas, principalmente junto aos jovens negros e empobrecidos, o *hip hop* desponta como uma temática emergente no campo acadêmico, produzindo pesquisas que buscam compreender o *hip hop* como práticas sociais relevantes dos jovens de classes populares, reconhecendo identidades, práticas artísticas e culturais e tomadas de posição social associadas a essa expressão. Com o objetivo de compreender como o *hip hop* foi tomado como objeto de estudo, apresento alguns recortes analíticos produzidos a partir dos eixos de análise apresentados no segundo estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira (SPOSITO, 2002), evidenciando as abordagens dos pesquisadores acerca desse tema¹⁶.

Considerando-se o eixo “*Juventude e Escola*” (DAYRELL; NONATO; DIAS; CARMO; 2009), cinco trabalhos analisados continham o *hip hop* como objeto comum e procuravam compreender os significados dessa expressão cultural para os jovens, as

¹⁵ OLIVEIRA, Leunice Martins de. *Currículo e cultura negra na Restinga: um estudo de escolas e agências socioeducativas – rompendo o silêncio, criando identidade*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

¹⁶ A saber, no segundo Estado da Arte (SPOSITO, 2009) os trabalhos foram agrupados por conjuntos temáticos - eixos, definidos pela equipe de pesquisadores: *Juventude e Escola*; *Adolescentes em processo de exclusão social*; *Jovens Universitários: acesso, formação, experiências e inserção profissional*; *Jovens, sexualidade e gênero*; *Jovens e Trabalho*; *Juventude, Mídias e TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação)*; *Os estudos sobre jovens na interseção da escola com o mundo do trabalho*; *Os estudos sobre Grupos Juvenis: presenças e ausências*; *Estudos sobre jovens na interface política*; e por fim, *Estudos históricos sobre juventude: o estado da arte*. Em cada um deles, os pesquisadores realizam uma leitura sistemática das contribuições dos trabalhos de pós-graduação para o campo dos estudos sobre juventude, elaborando um panorama destas produções.

possíveis repercussões na vida cotidiana e nas trajetórias escolares. De modo geral destacam a atenção para o papel central que a linguagem musical ocupa nesse processo e evidenciam a força desta expressão cultural na construção de identidades positivas, principalmente em se tratando do jovem negro, que ocupa espaços na sociedade por meio da arte, além de possibilitar uma reelaboração positiva do próprio corpo. Destacam a dimensão de sociabilidade que esse estilo possibilita e o potencial educativo de suas atividades e práticas.

No eixo “*Adolescentes em Processo de Exclusão Social*” (SPOSITO; TOMMASI; MORENO, 2009), dois estudos apresentam o *hip hop* como foco de pesquisa, destacando sua singularidade como *cultura juvenil*. Partindo da produção de estilo, os jovens elaboram uma expressão estética e artística que, por seus aspectos pedagógicos e performáticos, proporciona uma experiência de construção das noções de corporalidade, temporalidade e alteridade, uma prática social que os “coloca em cena”, contribuindo no processo de reconhecimento e inclusão social.

Discutindo o tema das relações de gênero e buscando abarcar a complexidade da posição das mulheres no movimento *hip hop*, um único trabalho encontrado é no eixo “Juventude, Gênero e Sexualidade” (CARVALHO; SOUZA; OLIVEIRA, 2009). Nele, a autor reflete acerca dos papéis sociais atribuídos às mulheres analisando letras de *rap* escrita por homens e mulheres, apontando a complexidade de posição das mulheres que “[...] questionam e ao mesmo tempo reforçam papéis sociais a elas atribuídos, em especial a estrita divisão entre público e privado, seja nos palcos, seja nas tarefas domésticas e no controle da sexualidade” (idem, p. 255).

“Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências” é o tema que mais apresenta trabalhos relacionados ao *hip hop*. Conforme o pesquisador Elmir Almeida (2009), a quase totalidade dos trabalhos se voltaram à investigação das formas associativas juvenis no campo da cultura e do lazer, agregando-os a partir de conceitos como: *movimento social juvenil, culturas, contracultura, subcultura* ou ainda *grupos de estilo*. A maioria das dissertações e teses (49 ao todo)¹⁷ dedicou-se à investigação do movimento *hip hop* e a suas quatro vertentes ou eixos expressivos: *Rap, Graffiti e DJ e Break*.

Segundo o autor, os trabalhos sobre *hip hop* destacam esta expressão como favorável à socialização e produção de sociabilidade entre os jovens, investindo em processos de pertencimento, principalmente na constituição étnico-racial. A partir das práticas e discursos relacionados às atividades vivenciadas em grupo, tendo em vista as

¹⁷ Considerando que no primeiro estado da arte sobre juventude no campo da Educação - 1980-1998 (SPOSITO, 2002), a produção sobre *hip hop* contava com apenas 4 trabalhos, e que neste segundo levantamento - 1999-2006 - (SPOSITO, 2009), as três áreas (Educação, Ciências Sociais e Serviço Social) apresentam 57 produções sobre este tema, sugere-se que tal crescimento aponta para a necessidade de uma maior atenção a este recorte temático, ainda pouco trabalhado, tendo em vista sua significação enquanto fenômeno social característico da juventude, em especial, jovens de periferia.

trajetórias dos jovens no interior desta representação, o *hip hop* surge como um espaço de mediação favorável na produção de sentidos pessoais, de interpretações e representações sobre a realidade social, em especial a cidade e a periferia urbana. Neste espaço, os jovens apresentam outras possibilidades de mobilização e ação política, formas de se inscreverem e dialogarem com os universos institucionais do qual fazem parte (família, escola, mundo do trabalho, entre outros) a partir dos códigos de significação experienciados. Nesse sentido, o *hip hop* é apontado como uma expressão que articula potencialidades educativas a partir das diferentes práticas a que se propõem.

Convém ressaltar duas críticas que Almeida (2009) aponta acerca das produções sobre o *hip hop* e que são indicativas de caminhos metodológicos. A primeira refere-se aos esquemas dualistas adotados pelos autores dos trabalhos analisados, que, na sua concepção, são “empobrecedores”, na medida em que tratam a ordem social brasileira em termos dualistas como “centro-periferia”, “modernotardia-moderno”, “modernidade-atraso”, ou ainda como resultado dos tempos e ritmos da denominada pós-modernidade. Partem de dualidades sem conceberem hipóteses mais complexas, como as possibilidades de *hibridismo*. Desconsideram que em nossa sociedade as desigualdades socioeconômicas – as novas e as velhas – se articulam, “[...] se combinam ou se sobrepõem às diferenças etárias, de gênero, de cor ou étnicas, espaciais, entre outras” (ALMEIDA, 2009, p. 163). A segunda crítica, conforme o autor, é que as noções de “periferia” e “exclusão” são pouco tematizadas, deixando-se seduzir pela ideia de que “periferia é periferia em qualquer lugar”, sem se considerar as diferenciações e especificidades que compõem cada lugar, cada espaço social, podendo manter-se no “lugar-comum” de considerar a periferia como lugar da exclusão social e da violência (elementos presentes, sem dúvida, mas que não as constituem unicamente).

A emergência do *hip hop* como tema recorrente nas produções acadêmicas de pós-graduação pode ser ainda justificada pelo aumento na quantidade de trabalhos que apresentam o descritor *hip hop* como referência nestes últimos quatro anos. Considerando que os dois Estados da Arte sobre Juventude já realizados abrangem um período entre 1999 a 2006 (SPOSITO, 2009), uma pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da CAPES¹⁸ aponta que, entre os anos 2007 e 2011, foram produzidos 46 trabalhos que abordam o *hip hop* como parte do objeto de investigação das pesquisas produzidas¹⁹. Temas como espaços de sociabilidade, produção de identidades e estilos,

¹⁸ A pesquisa foi realizada através do portal da CAPES [<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>, acessado em 10 de novembro de 2012] que possibilita a pesquisa por palavra-chave nos resumos de teses e dissertações cadastradas pelas universidades do país. A ferramenta, entretanto, não permite maiores recortes, como seleção por área de conhecimento, acesso ao texto completo entre outras limitações. Porém, fornece alguns indicativos interessantes para refletirmos acerca da produção de pós-graduação no Brasil.

¹⁹ Considerando apenas o ano de 2012, o Banco de Dados da Capes registra 21 trabalhos produzidos utilizando o descritor *hip hop*. Porém, como no período em que foi realizada essa consulta o *site* realizava migração de

reconhecimento social e participação, manifestações da cultura juvenil, prática de jovens de periferia, a valorização e crescimento enquanto movimento social, trajetórias de sujeitos participantes do movimento *hip hop*, entre outros, surgem como elementos circundantes das pesquisas desenvolvidas.

Ao falar de jovens de periferia, o *hip hop* (seguido do *funk*) destaca-se como uma das principais referências de produção social e cultural para estes indivíduos. É inegável sua contribuição enquanto *cultura juvenil* (FEIXA, 2008); nessa condição, oferece elementos que possibilitam aos jovens operar com processos de construção de significados, de formulações identitárias e de produção de estilos, manifestados a partir de uma estética relacionada à arte (música, dança, grafite), proporcionando formas de reconhecimento e inclusão. Nesse sentido, a produção sobre *hip hop*, em geral, concentra-se nesses fatores: na visibilidade das práticas de sociabilidade a partir da cultura; nos processos de construção e afirmação de identidades singulares e coletivas, principalmente relacionadas ao reconhecimento étnico; no desenvolvimento de ações políticas, compreendendo o Movimento Hip Hop como ação coletiva, valorizando o protagonismo dos atores envolvidos; as práticas artísticas e sua dimensão de performance, manifestando simbolicamente produções de sentidos em relação ao corpo, ao gênero, à classe social, à etnia, ao território entre outros.

A análise dessas produções faz destacar dois fatores significativos na relação do *hip hop* com os jovens e que tendem a ser pouco aprofundados: a importância de sua expressão como modo de representação da juventude de periferia, produzindo uma teia de significações que (re)simbolizam as relações dos jovens nos diferentes espaços sociais em que transitam; o valor intrínseco desta prática como experiência de vida na trajetória desses indivíduos, não apenas como espaço de produção identitária (pessoal ou coletiva), mas um processo de elaboração de si, de constituição de um modo de vida. Para além de uma identidade cultural e prática de sociabilidade, o *hip hop* oferece um campo de produção simbólica que possibilita aos jovens construir-se enquanto sujeito a partir de dinâmicas de significação que lhes são mais próximas.

Assim, o desafio para a pesquisa contemporânea com jovens é investir como objeto de análise as diferentes práticas juvenis (em especial, das culturas juvenis) em relação com os contextos em que vivenciam sua condição juvenil; a pluralidade das identidades e expressões que elaboram e a ressignificação política de suas práticas e tomadas de posição nas sociedades complexas. Mas, de modo especial, analisar os processos de subjetivação e de produção de subjetividades na relação dos jovens com estas práticas e contextos, pensando nas formas como esses diferentes arranjos convertem-se em modos de se viver, traduzem-se em experiências concretas de vida.

dados, as informações apresentam limitações em sua consulta, como o refinamento da pesquisa. Entretanto, como destacado anteriormente, ressaltam a emergência desse temática.

Percebendo os jovens como sujeitos desse processo, questionar: de que forma, por exemplo, a identificação com expressões culturais opera na relação que esses jovens estabelecem consigo mesmos? Que efeitos e sentidos tal participação produz no seu modo de vida, na sua forma de pensar e relacionar-se com os meios sociais nos quais eles se inserem? Diante da multiplicidade de dinâmicas sociais que o mundo contemporâneo os inscreve, de que maneira definem suas trajetórias e evidenciam suas opções de vida?

No âmbito desta tese, não se pretende colocar o foco nas análises acerca do movimento *hip hop* enquanto movimento político-cultural e prática de sociabilidade, uma vez que muitas produções elaboradas apontam para essa perspectiva. O objetivo é analisar a experiência dos sujeitos na dinâmica dessas interações. Certamente o *hip hop*, assim como outras expressões e fenômenos juvenis, possui especificidades que o caracteriza como um complexo sistema de significação e de inscrição social. Entretanto, um desafio mais amplo é perceber as formas como os sujeitos operam com estas inscrições e representações, produzindo subjetividades e modos de subjetivação.

Dito de outro modo, a pluralidade das formas de se viver a juventude na contemporaneidade nos aponta, como desafio epistemológico, pensar acerca da maneira como os jovens, no âmbito de suas existências, operam na elaboração dos seus modos de viver. Diante de um cenário complexo que os condiciona e circunscreve, cabe interrogar-se acerca dos processos de constituição de si desses sujeitos, das formas como subjetivam essas relações e as expressam em seu cotidiano. De modo especial, a experiência que fazem de si jovens de classes populares, moradores de periferias, tendo em vista as representações que são construídas sobre eles, os discursos que circulam na sociedade e que os inscrevem numa condição de "problema social", numa situação que ora valoriza e visibiliza suas expressões, ora os interdita, busca controlá-los com políticas e ações sociais; ora invisibiliza os dramas, as dificuldades, as experiências que vivenciam nesse contexto ora as explora.

Em resumo, o desafio como exercício analítico é o de mudar a escala de análise para um âmbito mais próximo ao indivíduo e nas formas como elabora suas formas de ser e estar no mundo. Pensar na relação que o sujeito estabelece consigo, a experiência que faz de si, tendo em vista os sentidos atribuídos culturalmente, as relações de resistência e interdição que vivencia em seu cotidiano a partir das inscrições características de seu contexto. É ter como foco de análise os processos de constituição dos sujeitos, de subjetivação dos discursos e práticas, as maneiras de pensar e agir, que se traduzem na elaboração de uma ética a orientar suas escolhas, que definem suas trajetórias, estabelecem formas de se relacionar com o mundo, enfim, os sentidos da própria existência de cada um desses jovens.



Imagem 3- Restinga Crew

**- CAPÍTULO II -
NOS RITMOS DA DANÇA, OS FLUXOS METODOLÓGICOS:
DESCOBERTAS E ARRANJOS NOS MODOS DE PESQUISAR**

Em vez da eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade, a criatividade e o acidente.

Boaventura Souza Santos²⁰

A prática de pesquisa no campo social se inspirada numa perspectiva racionalista – desde à tradição aristotélica e à lógica cartesiana –, pode tornar-se uma tarefa mecânica, uma busca por respostas previamente elaboradas, de teorias que antecipadamente formulamos e que o campo empírico se põe a confirmar ou a refutar. Nesta perspectiva, algumas das palavras de Boaventura Souza Santos (1999) parecem pertencer a um universo estranho à pesquisa: *imprevisibilidade, espontaneidade, desordem, criatividade e acidente*. O autor nos diz que a experiência social do mundo contemporâneo é mais ampla e variada do que a tradição científica e filosófica ocidental (re)conhece e considera importante. O que resulta disso é um *desperdício da experiência* (SANTOS, 2006), que fomenta uma visão pessimista de que não há alternativas e de que a história tenha chegado ao fim, em vista das dificuldades em se dar crédito às iniciativas, aos fluxos e movimentos que emergem nos diferentes contextos sociais.

Alberto Melucci (2005), nesse sentido, traz importantes contribuições para repensar a pesquisa. O autor reflete sobre a necessidade de um olhar denso não para os grandes sistemas mas para os atores e suas práticas (nas sociedades contemporâneas, e isso tem a ver com uma dedicação maior ao que se convencionou chamar de pesquisas qualitativas). É preciso ter capacidade, mais do que criar grandes teorias, de colocar boas perguntas, interrogando-nos sobre o *como* conhecer os fenômenos sociais, desviando-nos do *porquê* em direção ao *como* (DAYRELL, 2005). Melucci (2005) aponta para quatro aspectos fundamentais que caracterizariam uma redefinição epistemológica da pesquisa social. O primeiro diz respeito à centralidade da linguagem, que é sempre culturalizada, de gênero, étnica, ligada a tempos e lugares específicos. O segundo foca na redefinição da relação entre o observador e o campo, uma vez que o observador não é alguém neutro, mas inserido em trocas sociais e em relação ao campo que observa; este (re)define seu próprio olhar, sendo esse um ponto crítico de reflexão. O terceiro ponto trata de uma *dupla hermenêutica*: não se trata de produzir conhecimentos absolutos, mas interpretações que buscam dar sentido aos modos nos quais os atores, por sua vez, dão sentido às suas ações: trata-se sempre de narrações de narrações, que buscam abrir questões, ao invés de fechá-las. O quarto aspecto refere-se à apresentação dos resultados, que não mais se mostram como narrações “objetivas”, mas formas de

²⁰ SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências. Porto, Edições Afrontamento, 1999.

relato que adotam uma retórica específica, introduzindo a polifonia e o pluralismo possível de outras formas de relato (como a artística, por exemplo) onde a linguagem científica é apenas uma das estratégias (entre outras) possíveis.

A perspectiva de Melucci (2005) aponta para uma pesquisa social que não tem mais a pretensão de explicar uma realidade em si, mas transforma-se em uma forma de tradução do sentido, produzido em um sistema de relações (dos atores envolvidos) para um outro sistema de relações (o da comunidade científica ou do público). Rompe-se com a conexão linear entre hipóteses e verificação de hipóteses (modelo clássico da pesquisa), em direção à explicação emergente e recorrente dos processos, nos quais o conhecimento resulta de uma troca dialógica. A explicação perde o *status* de objetivação de hipóteses para dar lugar a um processo de produção de conhecimento pela interação. A perspectiva metodológica, nesse sentido, não separa os modos de fazer dos "objetos" da sua reflexão.

Assim, produzir pesquisa nas ciências humanas e sociais caracteriza-se por construir referências sobre os gestos e saberes, os sons, as cores, as lembranças, as imagens, as palavras, as trocas sociais, as reciprocidades, que convidam a repensar a relação entre cultura, sociedade e indivíduo em sua diversidade, pois o humano se dá a ver de muitos modos (MARTINS; ECKERT; NOAVES, 2005), o que leva a uma "polifonia de interpretações e diálogos teóricos subjacentes à aparente dos contornos rígidos, e não raro posições, dos diferentes campos de conhecimento (Idem, p. 11).

Nessa perspectiva, o pesquisador é antes de tudo aquele que recomeça. Aquele que "para fazer progredir a ciência, renuncia às grandes filosofias do devir histórico para se instaurar na descontinuidade, na ruptura, no corte epistemológico a ser operado" (MARRE, 1992, s/p.). Michel Foucault (2012), por sua vez, nos faz o convite a perceber e operar com os limites do pensamento e do saber, com o objetivo de pensar diferente do que se pensa, *pensar de um outro modo*: deixar-se levar pelos (des)caminhos do pensar, observar o que se produz como fissura, os espaços em branco, as invisibilidades, o que foge e o que resiste. Problematizar os modos, as práticas e as definições nas quais o próprio ser humano constrói afirmações sobre o que ele é e sobre o mundo no qual vive.

Ao pensar no *design* desta pesquisa, num primeiro momento, não havia proposto uma hipótese investigativa inicial, uma pergunta definida, original e originária. A motivação inicial baseava-se em uma inquietação, desejo de procurar "pensar de outro modo" os jovens de periferia, sua relação com os contextos sociais em que estão inseridos e os modos de constituição de suas práticas sociais, especialmente no âmbito cultural. Mas qual a novidade a apresentar? No que inovar em relação às análises e leituras anteriormente produzidas em minhas experiências de pesquisa?²¹ Compartilhava a preocupação apontada

²¹ Entre as pesquisas com juventude em que atuei nos últimos cinco anos, destaco: 2011-atual – Enunciar Cotidianos Produzindo Narrativas: sujeitos, identizações e estratégias no cotidiano de movimentos sociais e escolas; 2009-2010 – Culturas Juvenis e Experiência Social: modos de ser jovem na periferia – Pesquisa do Mestrado em Educação (AMARAL, 2011); 2008 – Pesquisa Juventudes Sul-Americanas: diálogos para a

por Rosa Maria Bueno Fischer (2002b): não desvincular teoria e método, principalmente ao operar com o campo empírico da pesquisa, pois aí residem os desafios ao pesquisador. Certamente o campo teórico é fundamental, pois possibilita estender os limites daquilo que pensamos, provoca-nos ao propor novos pontos de observação e compreensão do social, para além do que comumente pensamos. Entretanto, os conceitos teóricos não devem se tornar uma “âncora” que impossibilita mover-nos em outras direções. Antes disso, devem tornar-se “bússola”: auxiliam a localizar, mas não impedem de trilhar (e até mesmo se perder) nos caminhos e trajetos percorridos.

Fischer (2002b) destaca que o pesquisador também faz um *trabalho sobre si*, pois se insere em campos de significação diferentes do seu, desafia-se, descobre, pensa, escreve, produz pensamento, numa atitude de trabalho que caminha junto com sua própria visão de mundo, sua percepção e sensibilidade – e ao mesmo tempo se deixa surpreender pelo que se apresenta como questionador de si e do que ele próprio faz como pesquisa. Nas palavras da autora:

Estamos falando aqui do trabalho do pesquisador como aquele que transforma, em primeiro lugar, a si mesmo: aquele que, como o filósofo, é chamado a ultrapassar não só o senso comum, ordinário ou acadêmico, mas a ultrapassar a si mesmo, a seu próprio pensamento (FISCHER, 2002b, p.59).

Nesse processo, a partir do diálogo com diferentes autores e no intuito de complexificar os olhares acerca dos jovens de periferia, iniciei o trabalho de campo a fim de perceber, de modo inicial, quais os arranjos produzidos por um determinado grupo de jovens, em suas práticas cotidianas, suas experiências de vida, suas trajetórias e narrativas. Ao iniciar o acompanhamento de jovens da Restinga (bairro periférico de Porto Alegre, Rio Grande do Sul) – o grupo *Restinga Crew* – percebia que era ali que o pensamento se dinamizava para mim: produzindo movimento, desalojando-me, construindo ao desfazer-se, desfazendo-se ao construir-se: a *anima* da pesquisa.

AS PRIMEIRAS INSERÇÕES NA RESTINGA: A DESCOBERTA DE UMA PRÁTICA JUVENIL

Um grupo de amigos, uma equipe, uma facção, uma comunidade do *hip hop*: esse é o significado do termo *crew*, gíria usada nos círculos do *hip hop*; já o termo “Restinga” salienta a origem, a inscrição geográfica, social e identitária: trata-se de uma forma de expressão cultural de jovens moradores dessa localidade. O *Restinga Crew* carrega em seu nome todas essas significações, mas em suas práticas os sentidos parecem ampliar-

construção da democracia regional (Instituto Brasileiro de Análise Social e Econômica - IBASE; PÓLIS - Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais); 2007 - Pesquisa Juventude e Integração Sul-Americana: Caracterização de Situações Tipo e Organizações Juvenis (IBASE; POLIS).

se constantemente. Iniciado no ano de 2002, a partir de oficinas de dança de rua ministradas em uma escola do bairro, os jovens participantes – irmãos e amigos, colegas de escola – resolveram investir nesta prática cultural. Nasce assim um dos grupos mais antigos dessa prática artística em Porto Alegre²².

Alguns dos integrantes participam do grupo desde o início. Desperta a atenção o fato de se tratar de um grupo informal: não recebem apoio institucional, não possuem projeto financeiro que os sustente. Encontram-se para treinar (termo que os jovens utilizam para designar os encontros do grupo: treino) com regularidade: segundas, quartas e sextas, das 19h até as 21h30min, no Centro Comunitário da Restinga (CECORES); e, nos sábados pela manhã, das 09 até as 12h, na Escola Municipal Alberto Pasqualini. Os treinos são atividades abertas: quem desejar pode participar e integrar-se às atividades, livremente. O espaço em que se desenvolvem as oficinas no Centro Comunitário da Restinga fica dentro de um ginásio, parte superior de uma lateral onde ficariam arquibancadas, ao lado de uma quadra de futebol. Frequentemente, ocorrem jogos na quadra ao lado, enquanto treinam. A vantagem do espaço é que ele facilita o acesso dos jovens ao local, que vêm participar das oficinas ou apenas assistir à dança; entram e saem, transitando de acordo com o interesse de cada um. Nos sábados pela manhã, o treino acontece na sala de dança da escola, um espaço com espelhos e piso de madeira, melhor estruturado que o do centro comunitário.

Na maioria dos ensaios que acompanhei, a média de participantes nas atividades de dança variava em torno de 10 pessoas; entretanto, há uma grande circulação de jovens no espaço, que vêm assistir aos treinos, cumprimentar os amigos, ver “o que está rolando”. Os participantes residem, em sua grande maioria, na Restinga. São jovens com idade entre 14 e 30 anos, de ambos os sexos, mas com predominância de homens. Os perfis são bem variados: estudantes, trabalhadores (formais e informais), desempregados, pais de família, entre outros, todos moradores de periferia, circunscritos pelas possibilidades e limites de habitar este espaço, mas que não deixavam de se encontrar para exercitar sua dança. Como grupo de dança, suas ações não resumem-se somente aos ensaios: apresentam-se em diversas eventos culturais dentro e fora do circuito *hip hop* (apresentação em escolas e faculdades, como atividade cultural em eventos, até mesmo em festas de 15 anos, de acordo com os contatos que estabelecem), o que lhes proporciona certo reconhecimento na cidade de Porto Alegre.

A dinâmica dos treinos possui uma ritualidade que lhe é própria. Realiza-se “religiosamente” nos dias estabelecidos, iniciando no horário marcado (raramente um treino é cancelado ou adiado). Os jovens vão chegando, cumprimentam-se, largam as mochilas, trocam de roupa, contam as novidades. A música alta produz um clima alegre

²² Agradeço ao amigo e pesquisador Leandro Rogério Pinheiro que apresentou-me o grupo e repassou os contatos para os primeiros diálogos.

e empolgante: uma caixa de som e um dispositivo digital com a trilha sonora (ambos os materiais pertencem ao próprio grupo) propõem a cadência para os passos de dança, o ritmo para os movimentos, os compassos que nascem a partir da “batida”. A música inicia e encerra os treinos, seguindo de forma constante.

Não há um momento de abertura do treino, nem a proposição de alguma atividade ou a introdução de alguma questão orientadora. Ninguém coordena a atividade, ela acontece de forma livre: cada um decide o que fazer. Os momentos de diálogo coletivodirecionado acontecem quando há apresentações a serem combinadas ou avisos a serem dados. Os jovens vão posicionando-se, formando um círculo, cujo centro permanece desocupado. Iniciam com uma série de alongamentos e aquecimentos, cuidados necessários para se evitar as lesões físicas. O centro do círculo é o palco principal para os movimentos e performances: ensaia-se em suas bordas, mas a “prova de suas habilidades” se faz no centro. Por isso, é necessário superar a vergonha, a timidez e investir na tentativa, na visibilidade. E assim transcorre a oficina até o fim, sempre variando aqueles que se apresentam espontaneamente no centro do círculo. Nessa movimentação informal – que não deixa ser uma dança coreografada –, o treino segue.

A roda parece apresentar uma liberdade dupla: primeiro, pela possibilidade de conduzir seu próprio aprendizado: não há orientações do que fazer e como fazer; constroem sua dança a partir de tentativas, de erros e acertos. Os mais experientes “*dão dicas*” de como conseguir tal passo, inspiram movimentos mais difíceis, orientam posicionamentos. Mas não tutelam de forma alguma a expressão própria de cada um. Assim, emerge a segunda liberdade: a de inovação e criação nas práticas de dança, a possibilidade de construir expressões próprias. Certamente há uma manutenção das tradições da dança de rua e seus estilos, dos passos e movimentos que são considerados a base da dança e que são aprendidos por esses jovens. Mas não há uma fixação na técnica, no estilo, no movimento. Ele é apreendido como referência; ou seja, não existe uma fórmula pronta para a dança de rua.

Em geral, essa dinâmica só se altera quando há necessidade de pensar em apresentações coletivas. Então, assemelha-se mais a um ensaio de dança: alguém assume o ordenamento de uma coreografia, proposta e modificada sempre coletivamente, decidindo movimentos e performances. Quando coreografam, entram em cena uma série de possibilidades de expressão e produção artística, que envolvem a musicalidade e o ritmo, a sincronização e harmonia dos passos, variando em momentos de dança solo e de dança em grupo.

O treino é um espaço coletivo: os jovens encontram-se para conviver e conversar, para dançar e aperfeiçoar seus movimentos. Entretanto, já nas primeiras interações com esses jovens, percebo a potencialidade das práticas vivenciadas naquele espaço. Algo ali

se operava de forma diferencial, pois transcendia sua objetivação enquanto lugar de encontro entre os jovens e de *ensino/aprendizado* de técnicas de dança. Primeiramente, destacava-se enquanto espaço de sociabilidade, de interações permeadas pelo diálogos e troca de experiências, histórias de vida narradas e percepções acerca do mundo. Relações que produziam uma vinculação identitária, pois encontravam em seus pares referências para a construção de seus modos de vida, seja nos estilos produzidos nas formas de se vestir, na música, nas atividades de lazer, seja nas vivências comuns que tinham por habitarem o mesmo território. Concomitantemente, destacava-se enquanto espaço de produção artística, onde a dança surgia como uma narrativa do próprio corpo. Havia um esforço dos jovens em superarem os limites dos seus corpos para conseguir determinado movimento, perpassado por processos de criação própria na inovação dos passos de dança e/ou na de criação de coreografias. Alguns desses jovens, por mais que chegassem vindos do trabalho ou da escola, de uma rotina dura e atarefada, raramente deixavam de participar dos treinos (muitas vezes, estavam presentes nos quatro encontros da semana).

Ao observar essas práticas, conversar e conhecer parte da história dos jovens, acompanhar as oficinas, assistir às apresentações, conviver com suas brincadeiras, entre outros intercâmbios proporcionados nas primeiras inserções, reforçaram-se as razões para elegê-los com foco da pesquisa. Primeiramente, pelas possibilidades de interação com os jovens moradores de periferia, uma maneira não institucionalizada²³ de se ter contato com eles, de conhecer suas biografias, conversar sobre suas percepções acerca dos espaços em que vivem, das instituições de que participam, as formas como se relacionam com suas diferentes inscrições no social. Além disso, destaca-se a trajetória de alguns membros mais antigos do grupo, seu processo de produção de significados, tendo em vista as diferentes experiências de vida: afinal, que sentidos atribuem a estas práticas a ponto de mantê-las há tanto tempo (10 anos), sem que recebam nenhum tipo de auxílio, atuando voluntariamente nas atividades junto aos jovens da Restinga?

A partir do contato com a obra de Michel Foucault (2010), emerge como possibilidade de análise compreender os modos de vida desses jovens a partir das relações que estabelecem consigo mesmos, da experiência que fazem de si mediada pela participação no contexto do *hip hop* e sua produção simbólica, do grupo e sua produção social e da dança, em sua produção artística. Em um contexto complexo que envolve esse grupo, tendo em vista os discursos que lhes são atribuídos socialmente (aquilo que se diz sobre ser jovem e habitar a periferia) e as práticas que os regulam (a relação que

²³ Refiro-me aqui ao fato de não realizar a pesquisa em um espaço institucional tradicional, com uma escola, organização não-governamental, projeto social ou instituição social que submetem regramentos, relações de tutela e formas e discursividades que podem interferir na relação com os indivíduos. Por outro lado, não deixa de se ter um espaço de mediação como referência na relação com os jovens, neste caso, as atividades do grupo.

estabelecem com os diferentes contextos sociais em que estão inseridos), emergem neste espaço experiências que apontam para uma produção de modos próprios de constituir-se, de conduzir suas vidas enquanto sujeitos. Dito de outro modo, compreender de que maneira, a partir da pluralidade das construções simbólicas (a dança, os estilos, a linguagem, as identificações, entre outros), das relações com diferentes instituições e espaços de inserção (escola, trabalho, família e, de modo especial, com as interdições na periferia – crime organizado, gangues, etc) estes jovens produzem práticas de si articulados a modos de vida, marcadas por assujeitamentos, resistências, linhas de fuga entre outros modos de subjetivação (FOUCAULT, 2010; LARROSA, 2008).

Entendíamos, desde o início do estudo, que a novidade (para mim) estava na possibilidade de um olhar analítico para o conceito de *cuidado de si*, das *práticas sobre si mesmos* com que estes jovens operavam naquele contexto, produzindo um modo de viver na periferia. Nessa perspectiva, percebia a emergência de três planos dessa experiência: a relação com o outro, a relação com a dança e a relação com a perspectiva da finitude (morte) que, nos diferentes desdobramentos e efeitos, produziam um certo *êthos* – tema que aqui anuncio, e que serão desenvolvido nos próximos capítulos.

NA DINÂMICA DOS CONTEXTOS, AS ESCOLHAS METODOLÓGICAS

Conviver é compartilhar a vida. Estar com estes jovens em suas atividades possibilita compreendê-los a partir de uma outra perspectiva, de um outro modo. Estar ali numa relação de amizade, numa atitude que privilegia a escuta, sensível aos seus processos, propicia conhecer trajetórias, compreender escolhas e motivações, sonhos e sentimentos, de uma forma intensa e profunda. A fim de melhor compreender as produções desses jovens, relacionadas ao *cuidado de si*, duas abordagens metodológicas surgiram no horizonte desta pesquisa. A primeira, a construção de uma *pesquisa de cunho enográfico*, afim de integrar as práticas desses sujeitos, na tentativa de compreender os modos juvenis de vida, a produção de significados para suas práticas, configurando escolhas que orientam formas de se viver. A segunda, as *narrativas de vida*, investir no fato de que essas formas se dão a conhecer naquilo que os próprios jovens narram, considerando que as trajetórias biográficas revelam fios que compõem a trama da história e das experiências desses sujeitos, enredo de quem vive e reconhece que, afinal, as narrativas compõem aquilo que somos.

Narrar-se: um modo de constituição de si

Uma história do livro da vida... Nós fomos participar de um evento no Rio de Janeiro. A gente mal tinha dinheiro para as passagens de ônibus. Chegamos lá, o evento estava pegado: quatro dias de competição. Nós estávamos no alojamento, mas tinha muita gente junto. Como a gente tinha pouca grana, comíamos sanduíche de mortadela todos os dias. E era só o que a gente tinha: comprava pão e mortadela. Ai, no último dia, já sem grana mesmo, encontramos um pé de butiá carregado. Aí passamos o dia comendo butiá [pequeno fruto comum às palmeiras]. A dificuldade era em ter força pra fazer os movimentos depois de uma semana comendo sanduíche e, no último dia, butiá. Ah, inclusive nesse dia a gente acabou dormindo na praia mesmo. Na volta, apagamos no ônibus quase de lá até aqui [Risos]. (Julinho, 28 anos)

Ao narrar este evento, Julinho carregava em sua fala uma riqueza de detalhes e relações que, mais do que o acontecimento em si, desvelava elementos de sua própria história, de sua condição de vida, de suas escolhas, da dinâmica dos espaços sociais por onde transitava, de uma condição de reconhecer-se como sujeito de uma determinada experiência. Além disso, a referência ao “livro da vida” remete, simbolicamente, ao plano de que a vida se faz perceber no exercício do relato, do registro, de certa memorização, que coloca em cena o caráter narrativo construído de toda a experiência. Como afirma Benjamin (2011), a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte, por excelência, a que recorrem todos os narradores.

Esta narrativa – entre outras tantas que foram se (re)construindo na prática cotidiana de pesquisa – acabaram por constituir um diferencial no levantamento e registro dos dados. O uso de narrativas de vida – e outros métodos biográficos – como metodologia nas pesquisas qualitativas produziu, nas últimas décadas, um notável incremento, ampliando as possibilidades de interpretações e intersecções múltiplas, de reconhecimento de diferentes sujeitos e práticas (ARFUCH, 2010). Entretanto, ainda constitui-se um desafio construir, a partir desses referenciais, especialmente no campo dos estudos de juventude, práticas metodológicas de pesquisa que operem com a narração, escapando às determinações teóricas diretas, fazendo-se centrais na compreensão das trajetórias dos sujeitos e dos processos de construção de suas identidades e práticas sociais. O primeiro desafio refere-se aos modos de articulação dos relatos como uma produção de (auto)reconhecimento, uma forma de constituição de si e de definição de identidade que não está dissociada das interações do espaço social onde vivem esses indivíduos; o segundo, da utilização destes registros não como “um dado” das ciências sociais e humanas, mas como registro biográfico de uma existência, exigindo uma sensibilidade e um posicionamento ético do pesquisador frente aos modos como operar com esses mesmos relatos.

Somos o relato que nós contamos e que nos contam, um relato inacabado, que não se pode terminar. Somos o relato que só finaliza com a morte [...]. Porém, enquanto isso, vivemos brincando, narrando (MÉLICH, 2001, p. 279.).

Conforme participava das atividades do grupo, diferentes relatos de vida surgiam nas conversas e diálogos com eles. Em diversos momentos – em sua maioria na informalidade, elemento singular para esta pesquisa e que será abordado mais à frente – os jovens narravam suas experiências, contavam histórias, rememoravam acontecimentos marcantes, em suas trajetórias singulares e coletivas que, em seu conjunto, expressavam um modo de ser, possibilitando melhor conhecer e compreender os meandros daquelas existências.

Nesta perspectiva, narrar-se apresenta-se como uma possibilidade de existência: somos o relato que contamos e que nos contam, como afirma Mélich (2001). Contar a sua vida (narrar-se) constitui uma forma de (auto)interpretação: o sentido do que somos e de quem somos, tanto para nós quanto para os outros, complementa Larrosa (2004; 2008), depende das histórias que contamos, das construções narrativas onde cada um de nós é, ao mesmo tempo e de forma particular, personagem, autor e narrador. Assim, histórias que narramos (autobiografias, autonarrações, histórias pessoais, entre outras) são formas de auto-interpretar a própria experiência de vida, de compreendermos aquilo que somos e perceber as tramas nas quais se desenvolve a própria existência.

As histórias que contamos e que nos constituem são construídas, segundo o autor, em relação com outras estruturas narrativas com que temos contato (escutamos, lemos, testemunhamos, vemos nas mídias, etc), produzidas e mediadas no interior de determinadas práticas sociais mais ou menos institucionalizadas (um confessionário, um tribunal, uma relação amorosa, uma reunião familiar, um programa de televisão, entre outros); isso, de certa forma, relaciona o sujeito a um *fenômeno de intertextualidade*, uma vez que, ao narrar-se, produz uma atividade que lhe é constitutiva, imaginativa, compositiva, em que é personagem de si mesmo; e, ao fazer isso, ao interpretar-se, esse sujeito propõem um diálogo consigo, entre sua narrativa e outras modalidades discursivas que estabelecem sua posição de sujeito. Larrosa (2004) destaca ainda que cada um de nós se encontra imerso em estruturas narrativas, que nos preexistem, que impõem determinados significados, organizam um modo particular de existência que nos torna singulares, nos mantendo relacionados com o conjunto de histórias que “ouvimos” e com as quais aprendemos a construir a nossa própria. Porém, destaca o autor, a narrativa não é a “irrupção da subjetividade, mas sim uma modalidade discursiva que estabelece a posição do sujeito e as regras de sua construção em uma trama” (LARROSA, 2004. p. 19, *minha tradução*).

A produção de narrativas surge, nessa perspectiva, como uma metodologia de pesquisa que possibilita perceber vestígios da experiência constitutiva do sujeito. Ao

narrar-se, a pessoa diz o que conserva de si mesma, permite perguntar pelo modo como a experiência de si foi produzida pelos mecanismos específicos que constituem o que é dado como subjetivo, revela modos de pensar e posicionar-se, marcas e vestígios do que foi vivenciado como aprendido. Ao ser personagem, autor e narrador, o sujeito mesmo estabelece um sentido para sua própria trama. Além de interpretar a si mesmo, o uso de narrativas possibilita, ainda, perceber a relação daqueles sujeitos com o seu contexto social, com os grupos de que participam, deixando transparecer suas posições frente às experiências que vivenciam. Nas palavras de Errante:

Narrativas também revelam o alinhamento dos narradores com certos indivíduos, grupos, ideias e símbolos através dos quais eles externalizam seus maiores valores, qualidades positivas e de orgulho para si mesmos. Narrativas também revelam as dissociações dos narradores "com" indivíduos, grupos, ideias, e símbolos através dos quais eles externalizam as partes menos favoráveis de si mesmos. (ERRANTE, 2000, p.142).

A partir da série de relatos de vida que eram ouvidos e registrados, as narrativas destes jovens ganhavam contornos que possibilitavam uma compreensão mais ampla de sua própria história e trajetória, das relações que estabeleciam com o espaço social e as formas de posicionarem-se frente aos dilemas que lhes eram colocados, construindo, muitas vezes, expressões de resistência às diferentes formas de sujeição que sua condição lhes impunha.

Na voz do sujeito jovem que narra a sua vida, na condição de intérprete de si mesmo, percebe-se uma forma de autopoicionamento frente ao social que é constitutivo de sua identidade. Ser morador de periferia deixa um rastro em sua vida, pois socialmente, este habitar carrega em si contextos de contradições e antagonismos, efeitos das situações de pobreza e violência a que estão submetidos, de uma inclusão precarizada na sociedade. Certamente estes elementos não são definidores das trajetórias de vida dos indivíduos que habitam certo espaço, porém, circunscrevem as próprias tomadas de posição como sujeitos sociais. Por morar em um dos bairros de maiores índices de criminalidade, cada relato desvela sentidos referentes à produção de uma representação que associa a pobreza com marginalidade, demarcando a condição de vida e os modos como cada um se relaciona com os espaços sociais por onde circula.

A narrativa acaba sendo uma forma de socialização das experiências, de aprendizado, de escuta do outro e daquilo que é narrado, numa dimensão de alteridade, de reconhecimento do outro como sujeito de sua própria trajetória. Dito de outra maneira, as narrativas de vida socializadas por estes jovens em suas práticas cotidianas apresentam uma dimensão simbólico-narrativa que possibilita uma forma de produzir um (auto)reconhecimento, um trabalho sobre si mesmo, ao operar com as marcas e vestígios que compõem a trajetória dos sujeitos e suas interações, mas que se elabora na relação com o outro e na explicitação de um nexos, que permite a cada um

compreender sua própria identidade, mesmo em sua transitoriedade e fluidez. Ao se tornarem narradores, produzem discursos sobre si mesmos, ressignificando as representações acerca de si, do seu grupo, de suas práticas e do espaço social onde vivem, tensionando as representações dominantes que circulam sobre o grupo em que se inserem, dando, assim, visibilidade a outras formas de compreender e interpretar determinadas ações de que são sujeitos.

No fluxo das interações, as estratégias metodológicas repensadas

Ao abordar as narrativas de vida como possibilidade metodológica de pesquisa com caráter (auto)biográfico, é importante destacar que o pesquisador não opera com dados exatos e acabados, nem com uma materialidade objetiva que possa estar disponível ao seu desejo. Como destaca Abrahão (2004), a pesquisa (auto)biográfica opera com emoções e intuições, com subjetividades, com pessoas que estão em constante processo de autoconhecimento e vivenciam, de forma diferenciada, experiências de vida. Não é uma metodologia que busque estabelecer generalizações estatísticas ou grandes conjuntos de ocorrências; o que faz é permitir a compreensão de fenômenos específicos a partir de processos subjetivos, autorreferentes, em que o sujeito se desvela para si e para os demais. Assim, como recurso metodológico, as narrativas de vida transcendem sua significação prática, pois nelas não se colhe um “dado” de pesquisa; o que se faz é operar com o registro da própria vida do sujeito, uma forma de constituir-se simbolicamente, marcada por aquilo que é mais precioso no ser humano: sentimentos e emoções; aprendizados, marcas e vestígios, possíveis feridas e cicatrizes, felizes ou não, que constituem sua trajetória; as alegrias e felicidades que compõem sua memória, e também perdas, tristezas e arrependimentos; enfim, um registro de sua existência.

A prática de pesquisa exige um rigor teórico-metodológico que não significa, necessariamente rigidez, mas um processo constante de (re)construção de modos de investigação, exigindo revisões dos procedimentos, das técnicas e abordagens, a fim de melhor direcioná-las frente aos desafios que emergem no decorrer do processo. Construir uma prática de pesquisa é uma tarefa que exige sobretudo sensibilidade; não é um trabalho mecânico, fabril, mas artesanal, que demanda atenção aos detalhes e sutilezas. Nesse sentido, o contexto de realização da pesquisa desta tese tencionava desde o início os métodos comumente utilizados (entrevistas, questionários, entre outros), e por consequência, nos conduzia a um redimensionamento das estratégias metodológicas adotadas.

Sublinho aqui algumas características dos sujeitos da pesquisa, as quais interferiram no decorrer do processo investigativo. Destaca-se, principalmente, a mutabilidade e fluidez nas dinâmicas de vida, tendo em vista, principalmente, as dificuldades e limitações que aqueles jovens vivem, dada a sua condição financeira. Apesar de ter mais dez anos de existência e encontrar-se, pelo menos, três vezes por semana, o grupo de dança mantinha um núcleo central composto por cerca de seis jovens; quanto aos demais, a participação variava entre o ocasional e o fragmentário. Por vezes, dificuldades familiares (necessidade de ajudar em casa), falta de dinheiro para pegar o ônibus (mobilidade urbana como um sério problema para esses jovens, devido ao valor da passagem) ou algum trabalho extra que conseguem (em geral, vínculos informais de trabalho), entre outras razões, fazem com que os jovens não participem dos ensaios e eventos por determinado tempo, mas sem que isso os levasse a perderem as referências com o grupo ou a abrirem mão daquele vínculo. Da mesma maneira, nem sempre todos “cumpriram” as combinações: atrasos, saídas antes dos horários de término, ausências mesmo quando confirmavam presença (em alguns casos, eles ligavam antes do encontro e mesmo assim não apareciam) configuravam características da dinâmica interna do grupo (o que por sua vez gerava conflitos internos). Porém, observei que tais práticas eram vistas com naturalidade pelos jovens, sendo aceitas, de um modo geral, pelos participantes, sem que isso constituísse um prejuízo para as ações que desenvolviam. Todos buscavam compreender as diferentes situações de vida de cada um, faziam acertar, de modo que o grupo sempre continuasse as atividades, e tinham no vínculo de amizade o elemento fundamental na relação estabelecida entre eles. De um jeito muito próprio, apostando em sua organização, faziam o grupo funcionar.

A dinâmica de encontro do grupo era perpassada pela música: uma grande caixa de som era instalada e diferentes dispositivos dos participantes – celulares e *tablets*, principalmente – continham as listas de músicas tocadas em sequência, sem intervalo, durante todo o período de treino. A música tornava o clima contagiante, próprio para as atividades de dança de rua, porém, dificultava um pouco o diálogo, pelo barulho no ambiente. Como descrito anteriormente, se dispunham em círculo, voltados para o centro, espaço de treino das técnicas de dança. Os movimentos, os passos e coreografias, característicos da dança de rua, não estabelecia uma ordem de participação: a entrada no círculo era alternada, sendo aberta a todos os participantes, e variando em estilos e técnicas. Nessa dinâmica, treinam, conversam, trocam experiências, compartilham técnicas aprendidas, buscando sempre ensinar o que cada um aprende para os outros. Percebe-se no grupo uma dinâmica marcada pela espontaneidade e amizade, pela horizontalidade nas relações, principalmente por acolherem, sem distinção, todos os participantes, independente do nível de desenvolvimento na dança (iniciante ou experiente), possibilitando um espaço aberto de

trocas e aprendizagens. Desse modo, o grupo acabava tornando-se um espaço de referência para os jovens, contexto de amizade e de aprendizado, de contato com o *hip hop*, mais especificamente com a expressão da dança de rua, de sociabilidade e de desenvolvimento de práticas culturais juvenis.

Algumas dessas características, entretanto, representavam um desafio para se pensar um trabalho de campo sistemático, exigindo sensibilidade e adaptação do pesquisador, no sentido de considerar esses elementos na efetividade metodológica da pesquisa. Primeiramente, o fluxo de jovens que participavam do grupo não mantinha uma regularidade, o que limitava a escolha de indivíduos-chave para se realizar o estudo. O clima dos encontros do grupo impossibilitava a realização de entrevistas gravadas, devido ao barulho no ambiente e a inexistência de outro lugar para a sua realização (seria necessário recorrer ao espaço externo, o que retiraria o sujeito da dinâmica do seu espaço). Além disso, o momento da entrevista traz consigo uma *ritualidade*, que gera certa “tensão” para o entrevistado: a presença do gravador, a sequência das perguntas e a atenção do pesquisador, entre outros elementos, o que colocaria o jovem em uma posição “artificializada” em relação ao seu cotidiano, produzindo um modo de postar-se, de conversar e de responder às questões, mais vinculadas a uma expectativa de resposta do que à escuta de opiniões e experiências.

Pretendia-se, durante a pesquisa, interferir o menos possível nas práticas destes jovens, respeitando o espaço de grupo e sua dinâmica, a interação com os outros participantes e, principalmente, o momento singular de “treino” de cada indivíduo. Percebia-se que estar ali com seus amigos, dançando, dialogando, interagindo, aprendendo, mostrava fortemente um aspecto de trabalho sobre si mesmo, de construção simbólica de si, muito valorizado por esses sujeitos. Os momentos de diálogo estabelecidos na convivência com os jovens mostravam-se a cada dia mais ricos e mais aprofundados, comparativamente ao que poderia ocorrer, com entrevistas e roteiros fixos de perguntas.

Assim, levando em conta estas especificidades e as diferentes questões apresentadas, investi metodologicamente em dois aportes: a experiência etnográfica (MAGNANI, 2009) e a pesquisa dialógica (LA MENDOLA, 2014), redimensionando as estratégias metodológicas de acordo com o contexto dos jovens.

O primeiro aporte metodológico refere-se a uma *experiência etnográfica* (MAGNANI, 2009), forma de inserção no campo que possibilita uma experiência descontínua e imprevista, mas que busca – como método – inserir-se nos trânsitos diversos dos sujeitos, num extenso trabalho de acompanhamento das práticas desses jovens em diferentes momentos, proporcionando um “olhar de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002; 2009). Buscava estar com os jovens em suas atividades práticas, nos treinos semanais, nas reuniões do grupo, nos eventos que eles promoviam, nas

apresentações de dança, nas escolas onde desenvolviam atividades, nos trânsitos pela cidade. Acompanhar os jovens possibilitava-me conhecer melhor as dinâmicas de relações, pois acabava por participar de alguma forma dos laços e vínculos de amizade que eles desenvolviam.

Entretanto, para melhor compreender a produção de sentido daquelas práticas e modos de vida, esse acompanhamento precisou estender-se do plano prático ao plano virtual, por meio de duas ferramentas, principalmente: o *Facebook* e o *YouTube*. Isso porque as postagens nas redes sociais davam a conhecer muito da visão de mundo desses sujeitos, da sua relação com os amigos e com a dança, produzindo uma visibilidade mais ampla de suas práticas. Da mesma forma, a partir do *YouTube*²⁴ divulgavam vídeos de suas performances e buscavam estabelecer relações de comparação e aprendizado com outros *bboys*²⁵ que também disponibilizavam materiais nessas redes. As redes sociais constituem a produção de uma autoimagem desses jovens, uma das formas pelas quais eles se dão a conhecer.

Como os espaços de interação eram bastante variados (os treinos, o ônibus, as escolas, etc), a forma de registro também precisou ser adaptada. No início das interações, levava comigo um *diário de campo*, um caderno de anotações para registro dos principais elementos percebidos e apreendidos. Porém, a cada vez que tomava o caderno para registrar algo, percebia um olhar de desconfiança e estranheza por parte dos jovens, mesmo que o fizesse de forma discreta. Como aquele não era um espaço em que se utilizasse materiais de escrita ou de leitura, acompanhavam curiosos “o que eu tanto escrevia”. Em certa ocasião, um jovem, após contar-me algo de sua intimidade (relações afetivas) em uma conversa, comentou: “Ah, mas não vai anotar isso nas tuas coisas”. A partir desse momento, percebi que não poderia utilizar do “diário de campo físico”, uma vez que isso suscitava estranhamentos. A solução foi mudar o suporte: passei a fazer anotações utilizando o telefone celular. Como este é um instrumento do cotidiano dos jovens, não havia nenhum tipo de censura em seu uso, inclusive porque os celulares eram companhia constante nos treinos, sendo usados para filmagens das performances, como tocadores para as músicas e para envio de mensagens. Assim, cada vez que tomava o celular para anotar algo, ou mesmo para fotografar alguma coisa que me chamava atenção, esse gesto era visto com naturalidade.

Quando retornava das atividades, investia em um registro de pesquisa mais incisivo, procurando descrever as situações e relações observadas, as dinâmicas próprias do campo, incluindo as “incertezas, indagações, e perplexidades” (TURA, 2003, p. 189).

²⁴ O YouTube é a principal ferramenta de aprendizado de técnicas e estilos de dança desses jovens. Através das performances e tutoriais disponibilizados na rede, eles expandem seus horizontes de conhecimento acerca da arte de dança de rua e outras expressões do *hip hop*, como a música por exemplo.

²⁵ *Bboy* (ou *b-boy*) é a denominação dos praticantes de *breaking*, estilo de dança de rua que é constitutivo da cultura *hip hop*. Os jovens denominam-se de *bboys* por “*praticarem*” a dança de rua como forma de expressão artística.

Assim, o diário de campo institui-se como referencial não apenas para as situações vividas, as percepções e formulações daquilo que experienciava, mas também um registro das falas, uma transcrição dos diálogos estabelecidos, das narrativas e histórias ouvidas, das formas de pensar que se revelavam a partir do diálogo, ponto básico da relação humana. Mesmo que as falas registradas no caderno de campo não sejam a exata transcrição do que fala este ou aquele sujeito, servem como referência para analisarmos seus modos de pensar, a partir das leituras e interpretação construídas. Não se busca determinar, de forma alguma, o sujeito *em si*, mas indagar, questionar e compreender expressões e práticas. Cabe destacar que, desde as primeiras incursões, busquei manter um registro daquilo que foi observado, das falas mais relevantes, dos questionamentos que emergiam da convivência com aqueles sujeitos. Mais do que um instrumento de pesquisa, o registro não deixa de produzir um efeito de sentido sobre o próprio pesquisador, que reflete sobre si próprio, suas concepções, seus modos de pensar e agir, a partir da leitura do que produziu – o que, pode-se dizer, constitui-se também como uma prática de si, um trabalho sobre si mesmo.

O segundo aporte refere-se à composição de uma pesquisa dialógica (LA MENDOLA, 2014), buscando investir em entrevistas dialógicas, momentos em que os jovens pudessem “narrar-se” de forma livre, de modo que o sujeito seja convidado a falar de si, sobre sua trajetória, suas inserções, opiniões, entre outros. Para o autor, na perspectiva dialógica desenvolve-se uma relação “eu-tu” na pesquisa, não transformando o outro em objeto, ou seja, numa relação “eu-isso”. Nessa perspectiva, a interação é uma realidade horizontalizada. A entrevista no estilo dialógico torna-se uma modalidade de narração de si que diminui os “medos de ser julgado”, pois o “entrevistado” narra a vivacidade de suas experiências e relações – impregnadas de ambivalências e ambiguidades – a partir de um acordo comunicativo de uma relação “eu-tu”.

Trata-se de dançar com ele/ela colocando-se no fluir da vida, mais além de imagens de si que devem ser defendidas ou de imagens estereotipadas, fazendo sentir ao entrevistado que não são feitas avaliações. A dança dialógica permite fazer sentir o coração, a barriga, o hemisfério direito do cérebro que narram a vivacidade de experiências e relações frequentemente impregnadas de ambivalências e ambiguidades. Diversamente, a defesa da imagem, em uma entrevista impregnada de racionalidade e opiniões, tornaria asséptica a narração e impediria toda essa riqueza (LA MENDOLA, 2014, p. 336.).

A perspectiva dialógica busca não objetivar o outro, mas acolher aquilo que o outro constrói por si mesmo. O autor alerta que, ao adotar um estilo dialógico, é necessário colocar-se em atitude de escuta maior frente às narrações, uma vez que não encontramos as tipificações e interpretações “prontas para uso”. Trata-se de ouvir sem uma urgência classificatória. As perguntas que apresentamos, nessa perspectiva, devem tratar de fazer narrar “molduras de relações e de experiência, dentre as quais haverá,

contudo, informações. Deles posso compreender ao menos os primeiros referimentos dentro dos quais aquelas informações ganham sentido e significado” (Idem, p. 349)²⁶.

Fundamentado, principalmente nestes dois aportes, o investimento em estratégias de interações mais próximas com os jovens (participar ativamente das atividades de seus momentos de encontros – treinos, eventos, viagens) possibilitou a criação de importantes redes de amizade, essenciais para a pesquisa. Estar com os jovens permitia uma vinculação mais informal, participando de suas conversas cotidianas, momentos em que falavam de si de forma mais livre, contava suas vidas, falavam de suas experiências, dramas e dilemas. Algumas vezes, perguntas feitas pelo pesquisador favoreciam tais relatos; outras vezes, seguia-se a espontaneidade do momento.

A conversa informal produzia relatos importantes sobre a vida dos sujeitos, pois eles eram levados, ao longo do diálogo, a refletir sobre sua condição; a partir do processo de narrar-se, eles não deixavam de analisar sua experiência de vida, de (re)ver opiniões, valores e ideias, produzindo, assim, um ato de pensar sobre sua própria trajetória, um olhar reflexivo sobre si mesmo. Nesse sentido, a ideia foi descartar o uso de questionários fechados e construir as questões ao longo da dinamicidade dos diálogos propiciados pela pesquisa, adequando tempos e processos de acordo com as relações estabelecidas em campo, mais especificamente na relação com os sujeitos (ZAGO, 2003; LA MENDOLA, 2014). Essa abertura propiciou descobrir elementos da vida e da trajetória desses sujeitos que talvez não aparecessem, se tivéssemos optado pelo roteiro de questões específicas. Tais elementos foram abordados a partir dos vínculos de amizade e confiança estabelecidos com os jovens, surgindo nas interlocuções, e o que era relatado ficava registrado não por gravadores, mas pelo próprio pesquisador, que transcrevia os relatos no diário de campo posteriormente.

Importante destacar que os relatos não se estabeleciam de forma linear; não seguiam, obviamente, uma sequência cronológica exata. Ao narrar sua história, o sujeito não consegue estabelecer uma totalidade: constrói, a partir do que narra, uma lógica de registro de sua vida, uma estrutura de caráter provisório, que possibilita compreender a vida no momento em que a narra. O relato constitui-se como peças de um mosaico que, a partir de diferentes cores e formas, estabelecem uma imagem que pode ser vista, comunicada e interpretada, mas não fixada, pois sua composição sempre permite outros arranjos possíveis. Dessa forma, estas narrativas de vida não podem ser compreendidas, como afirma Arfuch (2010), como matéria inerte, “conteúdos” fixados que possibilitariam ao pesquisador quantificar, citar, recortar, sublinhar, mas como “acontecimento de palavras que convoca uma complexidade dialógica e existencial” (p.258). Além disso,

²⁶ La Mendola (2014) traz uma interessante reflexão do termo *conhecer* na língua francesa: “*com-naître*”, termo que evoca o significado de nascer (“*naître*”) junto, ou seja, há conhecimento quando ambos os interagentes *nascem juntos*. Quando se assume essa perspectiva de *nascer juntos* num processo significativo de transformação e de liberdade a si mesmo e ao outro é que há dialogicidade, e assim, conhecimento.

conforme a autora, os relatos propiciam “[...] *conhecer, compreender, explicar, prever e até remediar* situações, fenômenos, dramas históricos, relações sociais, a partir das narrativas vivenciais, autobiográficas, testemunhais dos sujeitos envolvidos” (ARFUCH 2010, p. 250, *grifos da autora*); ou seja, à medida que narravam, revelavam elementos de sua singularidade, de sua vida e trajetórias; mas também davam a conhecer modos de vida, as formas como se relacionavam com o social, os dramas que viviam na cotidianidade. O fato de estes relatos ocorrerem pela mediação, registro e interpretação do pesquisador – inevitável nesta perspectiva, pois o relato de vida não é um dado “exato” e “imutável” -, não deixa de descaracterizá-lo como um registro da ação humana daqueles sujeitos, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, como uma forma de estruturação da vida (ARFUCH, 2010).

Ao acompanhar práticas cotidianas, faz-se necessário destacar a *dimensão da escuta*, necessária ao pesquisador: ouvir os relatos, questionar acerca dos acontecimentos da vida dos jovens, interessar-se pelos detalhes, pelos sentidos e significados atribuídos para além de hipóteses pré-fixadas, elaborar a sequência dos acontecimentos, perceber as formas como se constroem a si próprios, discursivamente. Trata-se de pensar na narrativa como sempre relacionada a seus contextos, a outras histórias e formas narrativas com as quais os sujeitos se relacionam e que compõem uma rede de discursos e acontecimentos que capturam elementos das mais variadas ordens. Neste contexto, a *escuta* emerge como forma de alteridade, atitude de acolhida e abertura, de sensibilidade e respeito em relação ao outro. Um desafio de alteridade, como destaca Melucci (2004, p.128), pois “reside na capacidade de assumir o ponto de vista do outro sem se perder”. Assim, a dimensão do encontro com estes jovens gerou conexões de “*sim-patia*”, “*com-paixão*”, “sentir-com-o-outro”, “possibilidade de descobrir que o sentido não nos pertence e surge no encontro, mas, ao mesmo tempo, só nós podemos produzi-lo” (MELUCCI, 2004, p.128-129). Nessa perspectiva, os vínculos de amizade e confiança estabelecidos com o pesquisador são verdadeiros, o que produz um compromisso ético com o que é partilhado, refletindo constantemente acerca dos usos e das formas de como operar com esses relatos. O silenciamento do pesquisador para a escuta do outro, a atenção ao registro do relato, todo esse processo coloca o indivíduo numa condição de reconhecimento de autor/narrador/personagem, sujeito de sua própria biografia.

No caso dos jovens desta pesquisa, as narrativas podem constituir a oportunidade de um registro biográfico único desses sujeitos, que insistem em viver suas vidas, apesar das condições contrárias que encontram. Na realidade, eles têm muito a narrar de suas experiências, marcadas pela imprevisibilidade, por tantas vicissitudes. Nesse sentido, entendemos que a pesquisa pode ser constituir um registro daquelas existências, um modo de tornar conhecida a vida daqueles que não são escutados, que não têm

oportunidade de expressar-se ou são silenciados, deixados de lado, enquanto testemunhas da verdade científica ou midiática (ARFUCH, 2010).

Uma questão a ser pensada, nesse sentido, refere-se ao anonimato desses sujeitos, exigência colocada pela maioria das publicações acadêmicas, mas que não deixa de constituir um silêncio sobre esses indivíduos que concordam em narrar suas vidas e trajetórias. Não seria um reconhecimento do valor de sua própria história e experiências o ato de nomear esses sujeitos? Essa é uma questão que, longe de consensual, deve pautar os temas de debate das comissões científicas nas ciências humanas e sociais. Nesse sentido, opto por manter os nomes como estes jovens são conhecidos, mantendo a visibilidade de sua identidade em relação ao seu modo de viver no mundo. Em alguns casos de relatos mais íntimos ou privados, mantenho o anonimato, a fim de não expor o indivíduo e respeitando a confiança estabelecida na relação.

Assim, cabe destacar que também sou afetado – não só como pesquisador, mas como pessoa – pela relação com eles, pois desenvolvemos vínculos de sensibilidade e identificação, laços de amizade, solidariedade e empatia, para além da situação específica de produção de pesquisa, ressignificando-a como prática social. As experiências desses jovens, seus modos de vida, suas histórias, as formas como se relacionam com o mundo, enfim, o nexu biográfico explicativo de sua existência estão contidos em muitos desses relatos, compondo um material que acaba transcendendo o sentido dado originalmente pela pesquisa. Assim, operar com este material exige um constante processo de reflexividade, uma prática que se transforma continuamente, na escrita dos registros e na respectiva análise.

O HIP HOP EM SEUS CONTEXTOS: CULTURA, SOCIABILIDADE E POLÍTICA

Para compreender os sentidos das práticas desses sujeitos em relação ao contexto da cultura do *hip hop*, é preciso resgatar alguns elementos que estabelecem essa prática cultural como campo simbólico de produção de significados, de identidades e pertencimentos. Mesmo que haja por parte dos jovens uma inventividade nos estilos, adotando-se características locais e regionais que hibridizam formas de pertencimento, eles referenciam-se em uma construção cultural com características originais que se fazem presente em suas mais variadas expressões, criando uma certa *identidade comum* que possibilita aos sujeitos reconhecerem-se, apesar das transformações que sofre, considerando as inserções locais e territoriais (*bboys* de Porto Alegre encontram aspectos comuns de suas práticas com *bboys* coreanos, por exemplo).

Originário dos guetos de maioria populacional negra e caribenha dos Estados Unidos, os elementos da cultura *hip hop* teriam se formado em meados dos anos 1960. Num contexto de luta simbólica de valorização da cultura negra, embalados pela música *black*, especialmente o *soul* e o *funk*, estas comunidades teriam oportunizado a criação do *rap* e a atuação dos primeiros *MCs*, numa prática que lembra o *griots* e a tradição negra dos cantos falados (ARAUJO, 2008). A música apresentava mixagens compostas por sobreposição de diferentes sons e partes de outras músicas, realizadas por *DJs*, e os jovens, unindo diferentes estilos de dança *black*, criavam os primeiros passos do *break*, cuja gestualidade lembrava as lutas de gangues. Os elementos gráficos que surgiam nos muros e paredes, geralmente em lugares públicos, apresentavam uma estética gráfica desta cultura que emergia, narrando a realidade dos guetos e apresentando códigos estranhos “aos de fora”. A expressão *hip hop* (“movimentar os quadris e saltar”) passa a ser usada para designar estes quatro elementos: *rappers* (cantores), *bboys* (dançarinos), *DJs* (músicos) e grafiteiros (artistas gráficos), tendo como elementos agregadores a cultura de rua, a contestação social e o tema da não-violência (ARAUJO, 2008).

No início dos anos 1980, o *rap* aportara nas periferias de grandes cidades brasileiras, e o *break* começara a ser praticado. Em Porto Alegre, as festas de *soul* e *funk* organizadas por grupos de *black music* surgem no final dos anos 1970. Estes espaços tornam-se importantes lugares de agregação de etnia negra de diferentes localidades da cidade, formando redes relacionais a partir de práticas artísticas coletivas, que configuravam um fortalecimento de laços étnicos. Então, a atuação de rádios comunitárias e a prática de composição de coletâneas em fita cassete ampararam tal consumo musical. O *rap* e o *break* passam a ser incorporados aos eventos, que, por seu turno, começam a ganhar pontos de expressão nas ruas, no centro da cidade. Em meados da década de 1980, a primeira geração de atuantes nos elementos do *hip hop* na cena portoalegrense já podia ser reconhecida.

A expansão do *hip hop* na cena brasileira se dá, de maneira mais massiva e visível, a partir da década de 1990, inicialmente por sua criminalização e, posteriormente, a incorporação pela indústria fonográfica, principalmente por tornar-se uma representação cultural de moradores de favelas e periferias brasileiras. Ao apresentar em suas batidas e letras referências ao tráfico de drogas, ao preconceito racial e social e à pobreza, o *hip hop* agrega um sentido sociopolítico e emerge como expressão cultural, tornando-se “[...] trilha sonora de tempos mais conflituosos, nos quais a ideia de conciliação social é substituída pelo discurso do confronto, afastando-se de certa vertente ‘cordial’ do samba e da MPB” (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008, p. 196). Os autores ressaltam ainda que os meios de comunicação possibilitam que os atores ganhem visibilidade, oscilando entre condenação e glamorização no mercado, a partir da

passagem das músicas e imagens da periferia às telas de tevê e cinema (HERSCHMANN; GALVÃO. 2008, p. 197).

A partir dos anos 1990, o acesso às tecnologias digitais amplia as possibilidades de produção e circulação musical por meios alternativos, em redes distintas das controladas por gravadoras. Assim, a partir do "CD pirata", da produção e mixagens feitas em equipamento doméstico, entre outras práticas, intensifica-se a divulgação artística dos grupos de *hip hop* locais, o que faz emergir uma pluralidade de grupos nas comunidades periféricas. Associado a esta produção, há certo estímulo à participação comunitária e à valorização de elementos dos bairros periféricos, um certo reconhecimento identitário na figura do "favelado", do "morador de periferia", do "pobre", que tem sua condição anunciada e denunciada a partir das letras de *rap*, do grafite e da dança. O movimento *hip hop* e suas práticas despontam como expressão cultural que ganhou espaço nas periferias, tornando-se uma importante referência para jovens desse meio.

Porém, convém destacar também o aspecto político do movimento; ao dar visibilidade às problemáticas vivenciadas na periferia e posicionar-se em relação a elas, colocando-as como pauta de reivindicação junto ao poder público, o *hip hop* configura-se como espaço de atuação política, proporcionando diferentes formas de agenciamento que, para além das práticas culturais, evidenciam um posicionamento político.

Percebe-se um processo ambíguo que ora criminaliza e ora glamouriza o *hip hop*, na mídia e no imaginário social (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008). Se, na década de 1990, o *hip hop* era expressão exclusiva de jovens negros das favelas e periferias, hoje conquistou uma maior visibilidade como estilo: circula nos mais variados segmentos sociais, que se apropriam daqueles estilos e linguagens, de tal forma que tornam-se objeto cultural a ser "consumido" nas mais diversas formas (CDs, vestimentas, etc). Neste contexto, o *hip hop* estaria associado a um fenômeno de consumo, pois parte desta produção cultural oriunda de espaços periféricos acaba sendo "vendida" na grande mídia, tornando-se objeto de consumo. Exemplo disso é a participação de diferentes grupos de *hip hop* em programas de auditório na televisão brasileira, como anteriormente citado, onde ganham visibilidade como expressão artística, mas também como moda, como tendência, vanguarda a ser imitada por outras camadas da população.

Ao longo destas últimas décadas, houve uma certa apropriação pelas grandes empresas de mídia (gravadoras, redes de televisão, etc) da produção do *hip hop*, despontando como um mercado musical, o que possibilitou que estes atores ganhassem uma visibilidade diferenciada a partir da veiculação de músicas e imagens de periferia nas rádios, telas de tevê e cinema (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008). Entretanto, a associação com o mercado de consumo musical acabou por reconfigurar as características do que fora inicialmente criado nas periferias, havendo uma preocupação

por parte destes agentes em também circular nesse mercado. De outra parte, vemos que o *hip hop* vive um certo momento de “estagnação” nas comunidades de origem, representado pela diminuição no número de grupos e o crescimento de outras expressões e estilos, como o *funk* por exemplo.

Nesse sentido, convém destacar que a experiência desse jovens no âmbito da cultura *hip hop* possibilita um campo diferenciado de sociabilidade, pois amplia a produção simbólica de suas experiências cotidianas. Os diferentes discursos e narrativas que acessam a partir dessa cultura expressam a construção de um autopoicionamento frente ao social que os inscreve para além das marcas da violência e da pobreza, possibilitando a elaboração de formas de resistência, de construção de identidades que negam certas posições sociais a eles atribuídas e que geram, nas trajetórias de vida, outras maneiras de interpretar-se. Ao agregar um referencial sociopolítico como expressão cultural da periferia em seus diferentes artefatos culturais (letras de *rap*, batidas, grafites, dança de rua) o *hip hop* faz referência a elementos da realidade destes jovens, como o tráfico de drogas, preconceito racial e social, pobreza, violência, entre outros, salientando a necessidade de um engajamento ético e político como forma de mudar essas relações (HERSCHMAN; GALVÃO; 2008). A partir das práticas e discursos relacionados às atividades vivenciadas em grupo, emerge como um espaço de mediação favorável na produção de sentidos pessoais e de interpretações e representações sobre a realidade social.

A vinculação ao *hip hop* se dá por uma adesão individual a uma expressão coletiva. De um modo geral, a participação se estabelece por meio de grupos, as *crews*, que configuram uma ação coletiva. A descoberta inicial se dá pela música, a sonoridade que cria identificação com o estilo. Em seguida, surgem as “rodas de dança” ou as “rodas de rap” (ambas conhecidas como a *cyphers*), espaço de integração dos jovens à produção artística. O grafite marcaria uma produção visual, uma estética que, associada a batida do *rap* e aos movimentos da dança, comporiam a configuração identitária.

Apesar de ser um tema que não será abordado de forma mais elaborada nesta tese, cabe diferenciar em dois planos distintos a identificação com o *hip hop*, uma enquanto *movimento coletivo*, outra enquanto *prática cultural coletiva*. Enquanto *movimento coletivo*, e aqui nos referimos ao Movimento *Hip Hop*²⁷, espaço de ação coletiva organizado de diferentes formas em diferentes lugares, existe uma diferenciação entre as expressões (*rap*, *bboy*, *DJ* e *grafite*) e as formas como disputam espaço e

²⁷ A reflexão aqui apresentada fundamenta-se na participação em reuniões e eventos organizados pelo Fórum Permanente de *Hip Hop* de Porto Alegre, entidade representativa do movimento na cidade composta pela participação de diferentes sujeitos organizados (representantes de grupos ou não) que demanda ações e pautas principalmente junto ao poder público. Apesar da riqueza de possibilidades de análises que este espaço proporciona, principalmente no campo político, não invisto numa elaboração mais aprimorada por duas razões: pelo desvio, uma vez que o foco principal são as interações dos jovens no *Restinga Crew* enquanto produção coletiva; e pelo fato de este grupo ter rompido relações com este espaço devido aos conflitos existentes, marcando presença apenas em alguns eventos pontuais.

reconhecimento social, sendo que o *rap* acaba tendo maior domínio sob outras expressões. Observa-se que em questões como negociação com o poder público, acesso a recursos estatais de cultura, mesmo que haja na organização a participação dos quatro elementos, os *rappers* tendem a ter uma projeção maior, negociando valores diferenciados para suas ações, ocupando maiores espaços, investindo mais em seus projetos artísticos, entre outros. Estes são alguns exemplos, entre outros, das disputas simbólicas e políticas dentro deste campo, em meio a um tensionamento que compõe os jogos de visibilidade e poder que diferencia este campo de outros.

Outro elemento de disputa e de diferenciadas tomadas de posição pelos agentes do campo se dá em relação ao mercado musical e artístico. De um lado, alguns afirmam a necessidade de reconhecimento do trabalho e, com isso, a possibilidade de subsistência, voltando sua produção artística e cultural para uma dimensão de consumo cultural; nesse sentido, buscam adaptar-se às tendências do mercado, negociam com produtores, buscam ações de maior visibilidade. De outro, a manutenção da identidade do movimento enquanto *cultura de resistência*, a busca pelo reconhecimento de saberes e demandas produzidos na periferia, tendo na produção cultural uma das principais pautas de atuação, destacando o risco de atrelar-se a um sistema de relações que descaracterize as pautas de militância. A disputa entre estas duas posições torna-se mais evidente quando há interesse de investimento, principalmente público, em produtos culturais produzidos neste campo²⁸.

Assim, percebe-se o *hip hop* como uma expressão que possibilita aos seus integrantes uma experiência de pertencimento social que perpassa três planos distintos: da sociabilidade, da cultura e da política. O primeiro, o *plano da sociabilidade*, ao constituir um vínculo triplo: entre amigos que participam de um mesmo grupo, com quem aprendem as práticas e as expressões que caracterizam o *hip hop* como movimento social e como cultura; a troca com outros grupos dentro do movimento, nos espaços de convivência e interação (apresentações culturais, competições, fóruns, etc), espaços que privilegiam a visibilidade de suas práticas e o reconhecimento pelos pares, integrando uma ação coletiva que é mais ampla; reconhecimento no espaço comunitário onde vivem – a periferia –, tendo valorizadas as suas práticas artísticas, tornar-se alguém “conhecido por sua arte”, e em muitos casos, um agente comunitário com possibilidade de intervenção junto à outros jovens.

No *plano cultural*, há a construção simbólica que demarca certa identidade dos sujeitos participantes. Esta construção simbólica configura-se como um estilo, um modo de

²⁸ Para exemplificar, foi pauta de discussão no Movimento *Hip Hop* em âmbito nacional o contrato assinado pelo *rapper* MV Bill para atuar no programa *Malhação* da Rede Globo de Televisão (2010), que foi criticado por um lado, por representar um rompimento com todo o discurso do movimento *Hip Hop* e seu posicionamento político; e elogiado por outro, por representar um reconhecimento e visibilidade enquanto artista, negro oriundo de uma favela.

ser, composto pelas maneiras de vestir-se (roupas mais largas, camisetas com grafites, bonés, tênis), a forma de falar (palavras, gírias e jargões comuns à comunicação na periferia), a gestualidade corporal (certo caminhar embalado, parecendo estar no ritmo de uma música; parada de braços cruzados, imitando o estilo dos MCs nos palcos), o contato permanente com a música (sempre com fones de ouvido conectados, compartilhando “achados” e outros estilos de música), entre outros signos possíveis de descrever (poses específicas ao tirar fotos, cortes de cabelo, tatuagens, entre outros). Assumem esta identificação que é característica do *hip hop* em relação às expressões artísticas que desenvolvem: o rimo, a música, a dança e o desenho. Configuram um complexo campo de produções culturais e identitárias, visíveis em seus estilos e em sua arte, comunicando um modo de ver e de se relacionar com o mundo, já que esta cultura não está dissociada das experiências vividas no âmbito das periferias onde moram e circulam.

Em relação ao *plano político*, há um exercício de tomada de consciência, de cidadania, em relação às próprias condições de vida. Ao inspirar-se nas práticas cotidianas, no dia-a-dia das populações periféricas e os acontecimentos que lhes são comuns, o *hip hop* faz emergir os problemas da vida social nestes espaços (a questão da violência, do desemprego, da falta de infraestrutura, o abandono pelo poder público, os dilemas da vida contemporânea, entre outros), produzindo um olhar questionador sobre tal realidade, provocando uma tomada de uma decisão política: o que você faz frente a esta realidade? Como sujeitos, procuram inserir-se em ações sociais e comunitárias (projetos sociais, associações de bairro, programas de assistência social, etc), geralmente como educadores e oficinairos; como *movimento social*, buscam organizar-se para negociar, junto ao poder público, diferentes pautas e reivindicações.

UM MODO DE SER GRUPO: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO RESTINGA CREW

As primeiras formações do *Restinga Crew* remetem a uma oficina de dança ministrada em uma escola da rede municipal da Restinga, em 2002. O oficinairo era Jorge (mais conhecido por Juca, irmão mais velho de Júlio César, o *Julinho*, duas das principais referências do grupo), que havia descoberto a dança de rua com outros amigos. Ao frequentar rodas de dança de *bboys* que aconteciam no centro de Porto Alegre, mais precisamente na conhecida Esquina Democrática. Na época, Juca participava junto com outros amigos do grupo *Black Time*, uma das grandes referências da história do *hip hop* na cidade. Na oficina na escola, ensinava os primeiros passos a quem tivesse interesse. Dentre estes participantes, destacavam-se Julinho, “*Testinha*” e, posteriormente, Lucas (“*Foguinho*”), que também participava dos ensaios.

Em sua primeira apresentação, em sua própria escola, apresentam uma música coreografada por eles, recebendo os aplausos dos colegas. Surge, então, o interesse em dar continuidade a estas oficinas, aprofundando os fundamentos da dança no *hip hop*. Com a participação do Juca, iniciam uma oficina para *bboys* no Centro Comunitário da Restinga, surgindo assim o primeiro núcleo do *Restinga Crew*, no ano de 2002. Posteriormente, ingressam o André (Dé) e o Marcos (CKO), formando o núcleo mais antigo do grupo. Hoje o grupo conta com uma participação variada de jovens. Alguns nomes importantes da cena do *hip hop* de Porto Alegre já passaram pelo grupo.

As atividades desses jovens nunca chegaram a ser interrompidas, contando hoje com a participação mais assídua de cerca de 10 pessoas, 4 delas praticamente desde sua formação inicial. Neste período de existência, o *Restinga Crew* já realizou diversas atividades que lhe trouxeram certo reconhecimento no cenário da cultura *hip hop*, tendo participando de eventos nacionais e internacionais, com diversos prêmios recebidos, além de diversas apresentações de dança nos mais variados espaços públicos (teatros, escolas, festivais, entre outros) e privados (festas, eventos, associações culturais, etc.). Trata-se de uma história difícil de ser remontada, tamanha a diversidade de ações e participações deste grupo no cenário do *hip hop* e fora dele, mas cabe destacar algumas:

- Participação nos circuitos de dança de rua pelo país: Rio de Janeiro (RJ), São Paulo e Campinas (SP), Curitiba, (PR), Salvador (BA), entre outros.
- Apresentações artísticas nos mais diversos espaços de cultura da cidade, como a Casa de Cultura Mário Quintana, o Teatro São Pedro e o Teatro Renascença.
- Espetáculo: "A nossa cara", em parceria Restinga Crew e Efeito Coringa, no Teatro Renascença, produção cultural local.
- Matéria e entrevista na TV Restinga, veículo de notícias alternativo do bairro, sendo reconhecidos como uma importante produção cultural da Restinga²⁹.
- Participação na Conferência TEDx Jovem @Ibira, realizada em São Paulo, em 2011³⁰.
- *Prêmio Açorianos* de melhor grupo de dança de rua de 2012. Na apresentação de entrega do prêmio, coreografaram com passos de dança de rua a música "Milonga para as missões" de Renato Borghetti, música tradicional do cancionero gaúcho, unindo duas expressões culturais diferentes.³¹
- Matéria especial publicada na edição dominical do *Jornal Zero Hora* (10/10/2013) sobre desenvolvimento cultural na Restinga.
- Tema da dissertação de mestrado de Ana Cecília de Carvalho Reckziegel (2004)³² no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano e desta tese de Doutorado em Educação, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²⁹ Disponível em: <http://www.tvrestinganaweb.com.br/cultura-e-musica/restinga-crew-grupo-de-b-boys-da-restinga/>

³⁰ Disponível em: <http://tedxjovemibira.wordpress.com/palestrantes/>

³¹ A coreografia pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=fYy8RcMq84M>

³² RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. *Dança de rua: lazer e cultura jovem na Restinga*. Porto Alegre: 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento). Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Escola de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 197 f.

Importante registrar que esses jovens não se autodefinem por essas participações, não as destacam como elementos importantes, nem exaltam seus méritos. A maioria dos eventos descobri através de pesquisas *on-line* e pelo diálogo com os jovens. Inegável que a participação nesses eventos gere um visibilidade diferenciada, um reconhecimento do trabalho e de suas ações no cenário nacional. Entretanto, a notoriedade não é o que esses jovens mais buscam; surge em paralelo às suas práticas artísticas – essas sim, fundamentais para esses sujeitos. O desejo de dançar, de mostrar sua arte (e, se possível, viver profissionalmente dela) é o que mais os motiva, independente da fama ou reconhecimento alcançados.

O *Restinga Crew* caracteriza-se por ser aberto à participação dos jovens que se interessam em ingressar no grupo. Não definem critérios, processos ou rituais de iniciação específico que demarquem os componentes do grupo. Não há uma vinculação seletiva, nem mesmo pela qualidade técnica na dança. A identificação com o grupo e suas atividades, os vínculos de amizade entre os jovens, associados a um auto-esforço, dedicação, empenho, vontade de aprender e treinar é o que, prioritariamente, produz um reconhecimento como integrante do grupo.

O que acontece é que eles [os jovens] vem aqui por curiosidade, para conhecer, e ai decidem tentar. Quando você vê o cara está "se jogando no chão", tentando o passo, perguntando, treinando... Ai você reconhece o esforço dele e incentiva convidado para participar de alguma apresentação, ensinando as coreografias. E eles aprendem mesmo. E depois que criam vínculo, não querem mais sair. (Julinho, 28 anos).

Os jovens narram diferentes motivações que os fizeram participar da *Crew*³³ e, conseqüentemente, da cultura *hip hop*: convite de algum amigo; desejo de conhecer melhor o *hip hop* e a dança de rua; curiosidade; interesse despertado ao participar de alguma oficina ou apresentação do grupo; entre outros.

Comecei [no grupo] porque o Giovani [outro participante do grupo que não mais acompanha as atividades] jogava bola com a gente e convidava. Uma vez, se apresentou na escola e me mostraram o vídeo dele pulando numa mão só. Curti um monte e quis fazer também. Comecei a participar nos treinos e me ensinavam: "Faz assim, agora assim". Ai fui tomando gosto pela coisa. (Lizandro, 18 anos).

A relação com os pares parece ser o principal vínculo para descobrir a prática da dança e o pertencimento ao grupo. Muitos deles acabam por conhecer o *hip hop* em atividades desenvolvidas em espaços escolares (elemento bastante comum e que faz pensar acerca do papel de atividades culturais desenvolvidas nas escolas), mas o dispositivo principal que marca a continuidade nas atividades de dança são os vínculos de

³³ Termo em inglês utilizado para designar a formação de grupos no *hip hop*, usualmente utilizado pelos jovens como elemento identidade e pertencimento coletivo: "minha *crew*".

amizade que desenvolvem. Com o passar do tempo, esta associação, fundamentada na identificação com os pares, leva cada jovem participante a assumir, ao longo do processo, outros elementos identitários relacionados à cultura *hip hop*, modificando seu modo de vestir-se, de falar, gostos e opções musicais, entre outros, formando um estilo que tem construções singulares e coletivas, compartilhadas com seus pares.

Nesse sentido, conforme destaca Melucci (2004), diante de um sistema social e cultural múltiplo como uma periferia, com uma multiplicidade de sistemas de ação, significação e representação do social, nos quais os sujeitos se inserem, os processos de construção da identidade tendem também a ser múltiplos, sendo mais coerente pensar em termos de *identização* do que propriamente em identidades fixas, definidas e assumidas pelo sujeito. Assim, não seria correto falar em uma identidade única do jovem de periferia, mas numa heterogeneidade de modos de ser constituídos a partir de diferentes processos de identificação. Nesses termos, destaca o autor, os grupamentos são fundamentais, porque dizem respeito a uma tensão “irresolvida e irresolvível” que comporta uma divergência entre a auto-identificação (definição que temos de nós mesmos) e a identificação fornecida pelo ambiente externo (reconhecimento dado pelos outros). Assim, o grupo fornece os elementos de identificação necessários para os jovens construírem suas identidades a partir das experiências e vivências que estabelecem, tendo em vista as interações do campo social.

Toda a vez que, numa determinada situação de conflito, encontramos a solidariedade de outros e nos sentimos parte de um grupo, nossa identidade é reforçada e garantida. Não nos sentimos ligados aos outros apenas por ter interesses em comum, mas sim porque essa é a condição para avaliar o sentido daquilo que fazemos (MELUCCI, 2004, p.49).

A maioria do grupo é composta por homens. Três mulheres se fazem mais presentes: Tainá (17 anos), Jenifer (16 anos) e Talia (16 anos)³⁴. Afirmam que o número reduzido de mulheres no grupo pode ser atribuído a dois fatores principais. O primeiro refere-se às restrições e tutelas a que as mulheres, de modo especial, estão assujeitadas. Os próprios pais restringem sua participação: os ensaios são feitos geralmente à noite, com a presença de muitos homens, o que acaba por levar as famílias a não entenderem esse espaço como “positivo”, daí sua proibição em participar. A própria trajetória das mulheres é indicadora dessas restrições: Tainá revela que só consegue vir nos ensaios porque Lucas, seu namorado, convenceu a mãe de que ali era um espaço saudável e de a acompanharia o tempo todo; Talia participa das atividades sempre acompanhada pelo namorado, praticante de artes marciais (Tae-kwon-do); e Jenifer namora Julinho, acompanhando-o em todas as atividades que desenvolve.

³⁴ Sobre o envolvimento das mulheres na cultura *hip hop* ver: WELLER, V. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de tornar-se visível. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(1), n. 216, Jan/abr. 2005, p. 107-126.

O segundo motivo que alegam é que o *breaking* é um estilo de dança que exige muito do corpo, requer um preparo físico diferenciado, tem movimentos muito difíceis, exigindo equilíbrio e força. Assim, as meninas acabam interessando-se por outros estilos de dança, como o *funk* e o *jazz*. Alegam que o público feminino que circula nos treinos está mais interessado em conhecer as práticas dos *bboys* e desenvolver relacionamentos afetivos, do que propriamente desenvolver aquele estilo de dança

Em relação à temporalidade estabelecida entre estes jovens e o grupo de dança, percebe-se um duplo eixo formado: pelo tempo semanal dedicado às atividades do grupo (entre três e quatro horas de treino, quatro vezes por semana); pelo tempo de participação no grupo, que conta com jovens com uma trajetória extensa de participação contínua nas atividades, alguns desde a formação inicial. Esta temporalidade acentuada de participação leva a indagar acerca dos sentidos e significados atribuídos pelos sujeitos a este grupo, uma vez que dedicam tanto de seu tempo livre a esta atividade, buscando conciliá-la com seu cotidiano de trabalho, estudo e família.

O hip hop é uma porta aberta. Ajuda o cara a se reerguer, a pensar a vida de um jeito diferente. Ele é uma segunda chance. Também é importante pro moleque desde pequeno saber qual o rumo certo e qual o errado.
(Juca, 40 anos).

O grupo tem um papel preponderante na trajetória dos jovens. A partir dos vínculos de amizade desenvolvidos nesses espaços, abre-se a possibilidade de interações horizontalizadas entre os sujeitos, cada um descobrindo limites e potencialidades de suas ações. É juntamente com os pares que aprendem “o rumo certo e o errado”. Percebe-se que o grupo se transforma numa referência de produção individual e coletiva, experiência que possibilita aos jovens se verem e serem vistos como sujeitos de determinada prática coletiva. As atividades desenvolvidas buscam valorizar a participação do indivíduo e seu empenho, tendo sua individualidade respeitada e reconhecido o seu esforço e interesse em participar. Ainda: possibilita espaço de encontro e diálogo, de aprendizado de uma determinada cultura com suas expressões características, de reconhecimento e valorização da participação dos indivíduos quando se esforçam para conseguir aprender determinada técnica de dança ou participam de apresentações, ou mesmo ainda pelo próprio vínculo de amizade que se estabelece. Esta dinâmica de relação vai se reproduzindo entre os jovens, constituindo laços de solidariedade e cumplicidade entre eles, permeados pelas práticas associadas à dança de rua e à cultura *hip hop*.

Assim, a associação e a participação na *Crew* representam uma possibilidade de produção simbólica na periferia diferente de outros espaços em que os jovens circulam cotidianamente, por operarem em um sistema que os possibilita participarem de modo ativo da construção das próprias significações numa ação coletiva. O grupo emerge como um meio que permite ampliar (e por vezes ultrapassar) os limites do social que os

circunscrevem, amparados pelos laços estabelecidos entre os indivíduos. Ao oportunizar, em suas ações, uma troca das percepções e reflexões acerca do vivido (socialização das biografias e das trajetórias de vida), o grupo proporciona ao sujeito operar em seu campo simbólico: questiona suas verdades e posicionamentos, faz cada um refletir sobre a realidade da periferia, seus desdobramentos e consequências, propõe modos de posicionar-se no social e sugere mudanças de rumo nas trajetórias individuais. Nesse processo, os jovens são legitimados como sujeitos criadores das próprias práticas que se traduzem na linguagem (gírias, neologismos, apelidos e novas formas de significação), nas narrativas (histórias compartilhadas) e nos modos de ser (atribuição de sentidos diferenciados para suas identidades e tomadas de posição).

Destarte, o grupo emerge na trajetória desses sujeitos como um espaço que proporciona uma sociabilidade fundada no que Dubet (1994) classifica como uma experiência social, um tipo de socialização dos sujeitos que não é vivenciada apenas no interior das organizações sociais tradicionais, mas se dá mediada na experiência cotidiana. Nas vivências do grupo, os jovens organizam suas condutas e identidades sociais a partir de um jogo complexo de identificação, construído nas relações com seus pares. Dito de outro modo, as experiências vivenciadas por estes sujeitos neste grupo, no interior da cultura *hip hop*, constituem uma referência para suas práticas sociais: tendem a respeitar outras expressões e estilos vinculados às culturas juvenis (*rock, funk, etc.*), num exercício de reconhecimento da diversidade; valorizam a importância do papel da escola na trajetória dos jovens e, em alguns casos, começam a atuar como educadores; envolvem-se em projetos sociais com outros jovens de periferia, difundindo a cultura *hip hop*; constroem visibilidade na periferia a partir de suas expressões artísticas, sendo reconhecidos e diferenciados por sua arte; emergem como alternativa para as trajetórias de outros jovens, representando certa resistência ao contexto de violência e de envolvimento com o narcotráfico. Enfim, estes sujeitos ampliam seu papel social e suas ações coletivas a partir das relações que estabelecem neste espaço de sociabilidade (grupo de dança na cultura *hip hop*), não podendo ser definidos a partir de um único papel ou categoria social (jovens de periferia), tendo ampliadas suas lógicas de ação³⁵.

³⁵ Para Dubet (1994), a partir de diferentes lógicas de ação, os indivíduos constituem-se socialmente nas experiências sociais, levando-se em conta a capacidade do indivíduo em articular as diferentes lógicas de ação em uma dinâmica que leva à constituição de sua subjetividade, de sua identidade e sua ação. Entretanto, a experiência social não é algo sem relação com o sistema social: o ator constrói experiências que lhe pertencem a partir de lógicas de ação que não lhe pertencem, que são dadas pelas diversas dimensões do sistema. No caso desta pesquisa, ressalta-se o papel atribuído por estes jovens a este grupo de dança como elemento de sociabilidade, uma vez que torna coletivo elementos identitários e ações sociais, possibilitando a estes sujeitos operar com diferentes lógicas de ação.



Imagem 4- Representações

**- CAPÍTULO III -
VIVER NA PERIFERIA: ENTRE INSCRIÇÕES
E REPRESENTAÇÕES, AS RESISTÊNCIAS**

"Só conhece a realidade quem vive aqui"

A epígrafe acima não tem uma autoria específica: é palavra comum na experiência de transitar, principalmente nos espaços de periferia, buscando conhecer melhor a realidade local e os modos de vida que ali são produzidos. A sabedoria contida nessas palavras revela algo que o campo das Ciências Humanas e Sociais reafirma: compreender as relações em um espaço é uma experiência de conhecimento, dada a complexidade das tessituras sociais que o compõem. E se não habitamos cotidianamente este espaço, a tarefa se torna ainda mais laboriosa, exigindo atitudes mais sensíveis ao olhar, escutar, dialogar, interagir, compreender.

Milton Santos (1996) define o lugar como um cotidiano compartilhado entre pessoas e instituições em redes de cooperação e conflito que marcam a vida comum. O lugar é a referência pragmática ao mundo, do qual vêm solicitações e ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas. Alerta que:

Com a modernidade contemporânea, todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalaram. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. São vetores de todas as ordens, buscando finalidades diversas, às vezes externas, mas entrelaçadas pelo espaço comum. (SANTOS, 1996, p. 258).

O lugar é o espaço do mundo dos sujeitos, compondo a "mundivivência", incorporando identidades, abrindo-se sempre às transformações vividas ou esperadas nas condições de vida dos sujeitos e nas suas relações sociais" (LOPES, 2007, p. 93). Ao falar sobre o local onde vivem, evidenciam relações sociais, ações de cooperação, resistência e conflito, expressam consentimentos, reprovações, cumplicidades, silenciamentos – que compõem a complexa trama cotidiana. Assim, o lugar é produzido e se (re)produz a partir das relações sociais, inferindo práticas, percepções e apropriações. É uma operação em que os indivíduos se inscrevem e são inscritos, produzem e reproduzem, se objetivam e subjetivam: espaço como contexto de relação dos sujeitos. Marlucci Menezes (2000) compara a operacionalização desta perspectiva de conhecimento sobre o lugar (e conseqüentemente sobre a cidade) quase como um processo de "descoser e coser" uma enorme manta de retalhos, que se constitui a partir das lógicas mais abrangentes e diversificadas, não se limitando à peça – às peças – que visualizamos (MENEZES, 2000, p. 156). Assim, as referências sociais e espaciais são resultado "da justaposição, sobreposição ou correlação de vários elementos, suscitando a existência de significações múltiplas e combinadas" (MENEZES, 2000, p. 153). Para uma análise do espaço social e suas relações, além dos elementos constitutivos do lugar (geografia,

inserção na cidade, relação com outros espaços urbanos, etc), faz-se necessário compreender os modos próprios de intervenção dos sujeitos; a partir dele é que se relacionam com o mundo: o lugar é estratégico e é, ele próprio, estratégia.

As experiências vivenciadas pelos sujeitos que habitam o lugar configuram a produção do espaço, operando como contextos que sintetizam objetivações (referentes às práticas institucionais e não-institucionais) e subjetivações (visíveis em diferentes práticas discursivas), relativas às próprias condições de vida, constituindo também um modo de integração social (LOPES, 2007). O espaço social interfere na elaboração dos modos de ser e viver do sujeito, nas produções de si mesmo e nas formas de relacionar-se com os diferentes sistemas que encontram a sua disposição.

Pensando na dimensão relacional constitutiva do espaço, Germán Solinís (2009) reflete acerca do conceito de território, e, mais especificamente, dos *processos de territorialização* que ressignificam o lugar, a partir de três âmbitos ou dimensões sucessivas: a histórico-cultural, a cultural e a urbana. Para o autor, o território é uma categoria existencial do ser humano; refere-se às coordenadas sem as quais não haveria circunstancialidade humana, a “um construto histórico-social, possuidor de uma qualidade necessária e resultante do processo que o produz; ele se refere de maneira aberta a relações concretas, materializadas, localizadas, enraizadas” (SOLINÍS 2009, p. 267). Os processos de territorialização referem-se às relações sociais, culturais e históricas que significam o território, ou seja, sua composição relacional: falar de territorialização é “fazer referência à relação homem-espaço a partir da materialidade da ‘terra’ (*territorium* é um derivado de terra) que reúne os elementos dispersos em um âmbito através do qual se veem as coisas juntas como se veem na realidade” (SOLINÍS, 2009, p. 267). Assim, ainda que faz-se necessário focar-se na qualidade relacional dos processos que produzem o território e a territorialidade, a fim de buscar escapar dos pontos de vista das lógicas lineares e/ou geoeconômicas que tendem a explicar o que é território.

Em sua dimensão histórico-cultural, a noção de território abrange o processo de construção de um espaço de relações sociais vinculado a um projeto histórico de sociedade, da criação e manutenção de uma ordem expressa na organização simbólica e institucional. Seja nos projetos urbanos racionais da modernidade, que privilegiavam a industrialização e o desenvolvimento linear e evolutivo; ou nas composições globalizadas na pós-modernidade, que se referem à pluralização das cidade, sentidos são atribuídos aos territórios, expressando a espacialidade que configuram o urbano. Essas significações acompanham as lógicas das relações de poder que constituem o social e que interferem neste processo de significação dos territórios, evidenciando que este é marcado por relações social e historicamente construídas³⁶.

³⁶ Solinís (2009) pontua que o território surge como uma noção rica e incômoda pela complexidade de seu conteúdo que, por vezes, é utilizado sob uma aparência simples. A pluralidade de enfoques possíveis, a

Nessa perspectiva, um dos elementos destacados por Solinís (2009) refere-se à *coesão e segregação social* do território, ou seja, conforme a composição dos modelos de cidades, os territórios se diferenciam entre si. Espaços são segregados porque no processo de territorialização reproduzem-se as relações das estruturas sociais de poder aos quais estão atrelados. Pode-se compreender, como veremos a seguir, que a constituição das periferias comporta uma dimensão histórico-social, fruto das relações de poder estabelecidas nas cidades a partir de um modelo (histórico) em que as classes populares eram (e ainda são) afastadas e/ou segregadas no território urbano, formando áreas com uma lógica urbana diferente das pensadas para o restante da cidade.

Ainda que a territorialidade se construa social e historicamente, esse processo é atravessado por uma dimensão cultural, pois o espaço físico é investido pela cultura, ou seja, incorpora as interrelações culturais que pertencem ao registro simbólico e reconfiguram a significação dos espaços, marcando as práticas e os modos de vida da população a ele associadas. Solinís (2009) aponta que *cultura*, nesse sentido, é tomada de forma ampla, cobrindo outros elementos que lhe são igualmente constitutivos, como o social, o econômico e o político, possibilitando um significado em termos mais gerais.

Quanto mais sólidos, sentidos e significantes forem os vínculos para e entre grupos e indivíduos em relação a seus espaços de vida, tanto maior será a qualidade do processo de territorialização. Dito de outra maneira, há territorialidade segundo o grau de solidez dos vínculos. (SOLINÍS, 2009, p. 274).

A relação entre território e seus ocupantes pressupõe a capacidade de instaurar vínculos entre espaço e sociedade, vinculação que se afirma no processo de territorialização, principalmente, em termos simbólicos que aportam a consolidação da ordem e das relações de poder, sendo visíveis a seus ocupantes que as reconhecem e participam delas, uma forma clara de ligação na organização social e sua institucionalização. Solinís (2009) aponta que, na medida em que essa ordem é clara e perceptível no entorno dos espaços de vida, os grupos sentem uma maior segurança social e psicológica, e por essas razões, a construção social do território não é alheia à sua composição física nem às suas marcas culturais. O conjunto destas vinculações e caracterizações referenciam o processo de construção de uma identidade territorial em função das vinculações de pertencimento, da apropriação e enraizamento em relação ao espaço, dos significados evocados no exercício da experiência humana do habitar e da constituição do lugar e também de seus aspectos materiais, sua arquitetura e sua

multidisciplinariedade da construção desta noção, as diferentes formas como é abordado marca, em diferentes graus, o olhar de quem "evidencia" e/ou "problematiza" a qualidade dos processos que o produz.

estética. O território é marcado por signos materiais, estéticos e sociais que compõem uma extensão do corpo social em direção ao espaço.

Em relação à dimensão urbana, Solinís (2009) reconhece que, dentre os fenômenos sociais que têm lugar no território, a urbanização é um dos mais importantes por sua natureza cambiável e pelo histórico de cobranças e expectativas em relação ao urbano. A quase “extinção” da diferenciação entre âmbitos rurais e urbanos para uma atual sociedade mundialmente urbanizada (re)caracterizam os modos de viver e as relações de interdependência entre os limites locais, regionais e nacionais de territorialização, permanecendo uma estreita vinculação organizativa entre espaço urbano e território. Dentro de seus limites, se desenvolve uma série de interrelações e mobilidades entre elementos heterogêneos que transformam o urbano em um espaço de complexidade, considerando a diversidade étnica, cultural e profissional, os evidentes e enormes contrastes entre as distâncias sociais, econômicas e físicas e as contradições entre o par *coesão/segregação* que se ajustam em termos não de distâncias geográficas mas sim de distâncias sociais. Tal processo agrava as contradições, tensionamentos e choques na urbanidade, expressos em fenômenos como o da violência, o sentimento de insegurança, a marginalização de populações, os problemas de circulação, entre outros.

A partir das proposições de Solinís (2009), poderíamos questionar acerca da construção do que compreendemos por *periferia* enquanto território, noção que carrega uma série de antagonismos e ambiguidades. A dificuldade em se operar com esta noção se deve à multiplicidade de seus usos, principalmente nas grandes mídias, que tendem a construir representações unilaterais e estereotipadas, destacando mais os problemas que a envolvem (pobreza, tráfico de drogas, entre outros) do que a visibilidade de suas práticas e sentidos.

Inicialmente, duas formas de problematizar a noção de periferia emergiam no horizonte de análise. A primeira, de enfrentar o conceito a partir de uma revisão bibliográfica nas Ciências Humanas e Sociais principalmente, buscando compreender as formas de caracterização deste espaço a partir de diferentes abordagens teórico-metodológicas utilizadas nos estudos e pesquisas. A segunda, de construir a significação da periferia a partir dos sentidos atribuídos por seus habitantes, dos processos de significação do espaço, dos modos de relação e das práticas nele estabelecidas. Tendo em vista a perspectiva desta pesquisa e os riscos de se reificar o conceito, o segundo caminho apresentava uma maior afeição teórico-metodológico.

Desse modo, sentido, procurando ampliar as perspectivas de análise, investi em uma apresentação da construção das concepções mais usuais acerca do termo *periferia*, problematizando abordagens e buscando ampliar olhares sobre este conceito. Ao trabalhar com um território específico (a Restinga), fez-se necessário contextualizar o bairro social e historicamente, trazendo elementos de sua formação, dados

socioeconômicos de seu contexto atual e as formas mais usuais como este território é apresentado. A partir disso, analiso os modos como os jovens relacionam-se com este espaço, como o significam e apresentam, que ações e práticas desenvolvem em seu cotidiano, de que forma convivem com os pares, relacionam-se com indivíduos, grupos e instituições³⁷.

ENTRE DIFERENCIAÇÕES E ESPECIFICIDADES: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOÇÃO DE PERIFERIA

A noção de periferia, inicialmente, está associada a um modelo funcionalista de estruturação das cidades no período industrial que a diferenciava por critérios geográficos, considerando o que era "centro" e o que "periférico". Historicamente as áreas menos valorizadas da cidade eram distantes do centro, e por isso consideradas de menor valor, ficando mais acessíveis as populações de baixa renda. Essa noção, entretanto, é insuficiente para compreender a dinâmica socioespacial das cidades contemporâneas, pois o *afastamento* não é mais quantificável geograficamente, tendo o conceito de periferia ganho outras conotações, evidenciando outras relações com seus habitantes e com a cidade.

Socialmente, as periferias urbanas são compreendidas como "áreas de concentração de moradias de população de baixa renda, carentes dos serviços básicos essenciais e que sofrem os efeitos de longos deslocamentos para o trabalho, o consumo e o lazer. Reforçam um ciclo de pobreza cada vez mais difícil de romper" (MOURA; ULTRAMARI, 1996, p.11). Segundo os autores, a periferia se caracteriza por um mosaico composto de quadras que nem sempre se encaixam, terrenos nos quais não se parece ter acesso a um determinado ponto, ruas descontínuas, vias de comunicação expressas que dividem as comunidades, pequenas sobras de vegetação, características urbanísticas que produzem imagens cujas formas e contornos são difíceis de serem memorizados, pela rapidez das mutações, pela transformação dos espaços e pelo adensamento da população que preenche espaços vazios cada vez mais raros.

Todavia, o espaço urbano apresenta um extenso mosaico de contradições e antagonismos. Em seus territórios apresenta áreas de ocupação diferenciadas, ora valorizadas, ora decadentes; ora urbanisticamente planejadas, ora precarizadas e com baixos padrões de habitabilidade. Conforme o sociólogo José de Souza Martins (2008a), a

³⁷ Procuro escapar das leituras dualistas acerca da compreensão das periferias e sua relação com a realidade social brasileira, procurando uma maior articulação entre as desigualdades que caracterizam este território e a experiência de vida dos indivíduos, destacando as produções e significações que transformam este espaço social, para além de um imaginário de lugar de exclusão social e violência, representação mais usual quando se refere à periferia, conforme apontado por Almeida (2009).

periferia designa um tipo de ocupação dos espaços que caracteriza uma “urbanização patológica”, representa a “negação das promessas transformadoras, emancipatórias, civilizatórias e até revolucionárias do espaço urbano, do modo de vida urbano e da urbanização” (Idem, p.50). Para o autor, a periferia torna-se espaço de confinamento, a partir dos estreitos limites da falta de alternativas de vida. Com isso, torna-se sinônimo da degradação, da exclusão, da pobreza, dos problemas econômicos, do “detestável e do indesejável”, uma concepção genérica negativa do urbano (Idem, p. 60).

A aparente desorganização e a espontaneidade do espaço urbano da periferia exprimem uma lógica de apropriação onde interesses diversificados se sobrepõem, criando áreas diferenciadas, pluralizando o que é periférico³⁸. De acordo com Moura e Ultramari (1996), essa aparência resulta da interação de três elementos: o resultado dos investimentos do capital, que determina o custo da terra e impõe a necessária concentração de atividade de mão-de-obra para seu próprio crescimento, o que incentiva a formação de bolsões de moradias populares construídas sem um planejamento prévio, em nome das oportunidades de trabalho e da vida social; em segundo, o Estado, representado pela ação do poder público, procura propiciar serviços e condições básicas para a sobrevivência destas populações, mas sem realizar grandes investimentos nestas áreas, garantindo a oferta da força de trabalho, visando ao melhor desempenho da economia. Em terceiro, quem habita a periferia garante uma força de trabalho necessária à sociedade, pois se submete a condições informais de trabalho, tendo em vista as urgências de sobrevivência diária, baixando os valores referentes à prestação de serviços.

A combinação desses três elementos acaba por direcionar o crescimento da periferia, “dando-lhe uma face” que (re)produz as condições de vida marcadas pela imprevisibilidade, precariedade e insustentabilidade. Resultado de uma lógica social e econômica, a periferia é produzida pelos habitantes da cidade que não possuem os mecanismos sociais necessários para manter o direito a uma vida digna, gerando uma imagem da desordem, do inacabado, do provisório, produto da prática da subsistência desde a autoconstrução da moradia até mesmo da infraestrutura dos equipamentos sociais. Nesse sentido, a periferia não é *causa*, mas *consequência* de uma série de desigualdades sociais acumuladas e ausência de políticas e investimentos públicos.

Vivendo neste espaço caracterizado pela pobreza e pela precariedade, tais indivíduos também estão sujeitos a uma *inclusão precária*: uma parte da sociedade é inserida em seu sistema de modo *precário*, conforme define Martins (1997). A população empobrecida se insere de diferentes maneiras na cadeia produtiva, incluída do ponto de

³⁸ Recordo-me de uma conversa com um líder comunitário de uma periferia de Porto Alegre que afirmava que as pessoas tendem a achar que “periferia é tudo igual”, que a situação dos moradores é a mesma, que é um espaço homogêneo. Segundo ele, um erro comum de quem não conhece e não transita nestes espaços, e não percebe a diversidade que “grita aos olhos”.

vista econômico, mesmo que de forma instável. Entretanto, não é incluída do ponto de vista social, moral e político, formando assim “um mundo à parte” (a realidade dos pobres), uma espécie de “sub-humanidade” que é incorporada por meio do trabalho precário, da informalidade, do setor de serviços mal remunerados, constituindo o que o autor chama de “nova desigualdade”, pois são relações que perpassam o campo econômico, constituindo desigualdades também em nível político, cultural e social

Em uma sociedade baseada no consumo e na circulação de bens, mercadorias e serviços, esta inclusão precária irá produzir novas configurações da pobreza, modificando o imaginário acerca “do pobre” e suas representações: “O pobre ostensivo, mal vestido ou esfarrapado, estereotipado, que havia há algumas décadas, foi substituído pelo pobre para o qual a aparência e o aparente e, portanto, o disfarce, tornaram-se essenciais” (MARTINS, 2008b, p. 37). Assim, passa-se a valorizar também o consumo, mesmo que deficitário e marginal, de signos que representam uma afirmação social e identitária: a roupa, o celular, o carro, os eletroeletrônicos, os eletrodomésticos, entre outros, que compõem “as liturgias da sociedade de consumo, seus valores e ideais” (MARTINS, 2008b, p. 36).

Entre os limites desta inclusão precária e das possibilidades reais de consumo como forma de afirmação, tendo em vista a diferenciação que a posse destes signos de consumo produz, Martins (2008b) afirma que, no limite, aqueles que desejam “incluir-se” neste sistema podem utilizar-se de meios ilícitos para obterem os recursos necessários para se integrarem: o tráfico, o roubo, a violência, os meios transgressivos de participação (MARTINS, 2008b). Segundo o autor, resultam daí os desastrosos efeitos de uma socialização anômica, de uma vivência cotidiana atravessada por diferentes formas de violência.

De certa maneira, as novas configurações da pobreza acabam por mascarar as reais condições de vida das populações empobrecidas, denotando uma certa estratégia de ocultação dos contornos que estas desigualdades demarcam. A roupa de marca, o celular de último modelo, os adornos e estilos adotados, principalmente pelos jovens, como formas simbólicas de uma inserção social, acabam por colocar em contraponto os discursos acerca da produção da pobreza em nosso país, segundo os quais tais formas de consumo não correspondem à escala de prioridades “próprias” a essas pessoas. Neste sentido, Martins (2008a) destaca que, em relação à concepção de periferia, há uma apropriação demagógica, principalmente por políticos, de um discurso que canoniza e sacramentaliza a periferia como “lugar das virtudes humanas, dos escolhidos de Deus, da pobreza como bênção. Coisa que ela não é e quem nela vive não quer ser” (MARTINS, 2008a, p. 60).

Essa discursividade estabelece a periferia como condição, não como consequência de um desenvolvimento econômico desigual. Além disso, acentua a produção de uma

representação de que a periferia seja unicamente lugar da exclusão social e da violência, sem perceber outras dimensões constitutivas deste território. Segundo o autor, isso designa uma leitura equivocada, mesmo por parte da Sociologia, que acaba produzindo “um conceito “pobre” da pobreza” (MARTINS, 2008a, p.61). Se as Ciências Humanas e Sociais também constroem seus objetos de pesquisa a partir dos discursos produzidos sobre eles, a afirmação de Martins provoca a buscarmos outras elaborações, novas perspectivas e formas de se problematizar a periferia e a pobreza, aprofundando e diversificando as análises a acerca destes objetos.

Habitar a periferia significa estar “assujeitado” a estas condições, seus antagonismos e contradições, a uma inclusão precária, aos efeitos da pobreza e da violência. Contudo, este habitar representa também resistência, oposição, inventividade nos modos de ser e viver, o que realça ainda mais a ideia de que existe pluralidade dentro de uma periferia. Um erro seria ignorar as especificidades construídas por cada um que habita esse espaço, as formas como experiencia e pensa o cotidiano. Para além da pobreza e da violência, há toda uma construção de significados que circulam neste espaço relacionados à amizade, as redes de solidariedade, aos códigos morais, à produção cultural, entre outros (FONSECA, 2000), que se destacam como elementos constitutivos dos processos de produção de sujeitos.

Ao pesquisar como os jovens vivenciam o dia-a-dia desse contexto social específico, busca-se elaborar outros “olhares” acerca da concepção de periferia, procurando dar visibilidade a outras práticas, a formas de discursividade que produzem outras representações acerca deste espaço e, conseqüentemente, acerca das pessoas que nele habitam.

UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DOS INFAMES: A FORMAÇÃO DA RESTINGA

Recuperar elementos da formação do bairro Restinga remota aos processos de urbanização do final do século XIX e início do século XX, que, em nome de políticas de higienização e planejamento urbano, iniciaram a remoção das populações pobres que habitavam o centro da cidade. Percebe-se que estas políticas de urbanidade foram mantidas ao longo dos anos, na medida em que a cidade cresce, áreas que outrora eram consideradas “periféricas” tornam-se vitais para o desenvolvimento da cidade. É o caso, por exemplo, das populações que foram retiradas do centro da cidade de Porto Alegre e foram morar em seus arrabaldes, e novamente serão retiradas para regiões ainda mais distantes, como veremos a seguir. Com isso, algumas pessoas vivem, ao longo de sua história familiar, mais de uma experiência de remoção dos lugares onde habitam. O

desenvolvimento da cidade entrecruza-se com a história das populações empobrecidas e o lugar que ocupam, pois, de certo modo, são considerados *indesejados*, um *problema*, um *incômodo* para a cidade e suas necessidades.

Nola Patrícia Gamalho (2009)³⁹, em sua pesquisa, analisa a produção de representações do espaço no bairro Restinga, destacando elementos históricos pertinentes para compreender algumas relações contemporâneas do bairro. Segundo a autora, nas políticas de higienização do início do século XX, as remoções eram frequentes na constituição dos espaços públicos da cidade de Porto Alegre, fundadas em valores morais, paisagísticos e assépticos. Buscava-se a produção de um espaço moderno e normatizado, e por isso removiam os habitantes dos becos e cortiços que ocupavam o centro da cidade, considerados um entrave social. Cortiços e becos simbolizavam o que não era aceito na sociedade: promiscuidade, desleixo, vagabundagem, marginalidade.

Na década de 1940, essas áreas que outrora eram arrabaldes e para onde essas populações pobres eram encaminhadas, após as remoções, passaram a ser necessárias à urbanização devido ao desenvolvimento da cidade. A *maloca* surge como símbolo desse processo, produto de uma ocupação precária do espaço social.

A pobreza tornava-se visível no modo de habitar, de ocupar a cidade, e a maloca era a materialização do processo. Assim como os becos e cortiços, as representações sociais das Vilas de Maloca eram ancoradas em fatos pejorativos, que tornavam ainda mais degradante a condição desses sujeitos (GAMALHO, 2009, p. 37)

A “maloca” e o “maloqueiro” eram representações de uma vida de desvios, marginalizada, que precisaria de uma intervenção do poder público, inclusive nas formas de viver daquela população. O crescimento desordenado, famílias inteiras vivendo em casas com condições precárias de higiene e saúde, além do aumento da criminalidade e da marginalização naquele meio, entre outros motivos, eram utilizados no discurso político como justificativas para uma intervenção do Estado que ganhavam apoio da população em geral, para quem aqueles indivíduos eram a representação negativa do cidadão, tendo em vista os vícios, a promiscuidade, a falta de empenho e trabalho. Porém, mesmo que apoiadas nesta discursividade, as remoções não visavam, necessariamente, à melhoria das condições de vida da população, mas sim o desenvolvimento da cidade, motivando a especulação imobiliária, criando novos espaços passíveis de comercialização e habitação, uma urbanização moderna em oposição à maloca, representante da degradação. Para se ter uma ideia, uma das vilas de maloca, conhecida por Ilhota, que será realocada e formará parte do Bairro Restinga, estava localizada entre as Avenidas João Pessoa e Avenida Ipiranga, local de trânsito e comércio

³⁹ GAMALHO, Nola Patrícia. *A produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no bairro Restinga* – Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, março de 2009. 159 f.

intensos da cidade de Porto Alegre atualmente. Assim, distanciar as populações do centro urbano da cidade era também uma forma de invisibilizar o problema social que representavam (GAMALHO, 2009).

Sob o pretexto da promoção e saneamento urbanos, o processo de *desfavelamento*, que consistia em retirar núcleos habitacionais de baixa renda de certos setores urbanos, produziu novos espaços na cidade. Os principais locais de recebimento dessa população foram a Restinga, que na época pertencia ao bairro Belém Novo, e a Vila Mapa, que pertencia ao bairro Lomba do Pinheiro (GAMALHO, 2009, p.43). Interessante ver a narrativa de um morador da Ilhota, em entrevista a um jornal, na época do processo de remoção da vila:

Um dia surgiu a avenida. Já existia, mas agora tornou-se a AVENIDA... Iluminação a mercúrio. Uma beleza. Mas iluminada demais, ressaltava a feiúra das malocas. Era preciso removê-las e rapidamente. Os caminhões surgiram. Ninguém sabia o que era a tal Restinga, para onde iriam todos compulsoriamente... Um passarinho informara que seria uma espécie de Vila Mapa... Um pouco aborrecidos, um pouco esperançosos, lá se foram eles... Quilômetros e quilômetros de estrada e ao final o deserto... (Jornal *Zero Hora*, 18 maio, 1967, p. 12 e 13 *apud* GAMALHO, 2009, p. 43)⁴⁰.

A Vila da Restinga surge oficialmente em 1967, mas as remoções das populações para a "nova vila" continuam ao longo dos anos. Abaixo, trecho de matéria publicada no *Jornal Zero Hora*, que reforça a representação construída acerca dos "maloqueiros":

Um grupo de maloqueiros, remanescentes da vila que existia nas imediações do início da futura Avenida Perimetral, entre a rua Avaí e a Travessa do Carmo, estão sendo transferidos para a Vila Restinga, próximo a Belém Novo. Com a medida, recentemente adotada pelo Departamento de Habitação (DEMHAB), fica solucionado um problema social existente na zona central. O grupo de malocas produzia mal-estar entre os habitantes do local, que se queixavam de roubos atribuindo sua autoria aos maloqueiros [*sic*]. (Jornal *Zero Hora*, 16 de janeiro, 1970, p. 9, *apud* GAMALHO, 2009, p.47)

A Restinga vai ganhando outros contornos com o passar do tempo, aumentando sua população (recebendo a grande maioria de outras remoções feitas na cidade), com investimentos públicos na construção de escolas, acessos, postos de saúde, entre outros. Entretanto, mesmo com os investimentos que recebe, a Restinga ainda é uma área de periferia, pelo conjunto de características sociais que a constituem, geográfica e socialmente. Encontra-se distante do centro da cidade, com fragilidades no sistema de transporte e poucas vias de acesso, possui defasagens em relação à infraestrutura urbana,

⁴⁰ A autora faz ainda referências a outras matérias publicadas no *Jornal Zero Hora* acerca deste processo de desfavelamento que originou a formação da Restinga, e que dão uma noção da produção de discursividade, na época, sobre estas populações: "*Retirar a condição de "maloqueiro" desses sujeitos. Reeducação e acesso ao lote, educar para co-habitar, segundo palavras do prefeito* (ZH, 27 de fev. 1962, p.2)"; "*Malocas, o feio da Avenida vai sair* (*Zero Hora*, 11 de ago. 1969, p.3) entre outros (*apud* GAMALHO, 2009, p.44; p.47).

como saneamento, acesso ao fornecimento legal de água e energia elétrica. Entre seus moradores, predomina uma população de baixa renda, com baixo nível de escolaridade.

Em seu texto “*A vida dos homens infames*”, Michel Foucault (1992a), a partir do trabalho de leitura dos diversos registros e documentos históricos que compunham o material de uma de suas criativas pesquisas, reflete acerca da existência daqueles indivíduos ali citados, falando de uma *antologia de existências*, traduzidas em algumas linhas ou poucas páginas. Aquelas são vidas que, segundo o autor, não deixariam rastros se não tivessem sido atravessadas, de alguma forma, por um *encontro com o poder*: de milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro, aqueles registros compõem discursos que atravessaram vidas, deixando fragmentos de uma realidade da qual faziam parte. Como questiona Foucault: “[...] será que nos ficaria o que quer fosse, se, a dado momento [estas vidas] não tivessem cruzado o poder e provocado as suas forças?” (FOUCAULT, 1992a, p. 98-99). São vidas que tiveram suas trajetórias modificadas a partir deste encontro com o poder, constituindo uma *infâmia*, porque as palavras que a eles foram destinadas eram terríveis, os tornavam indignos na memória dos homens. Uma infâmia que não é compatível com nenhuma espécie de glória (FOUCAULT, 1992a, p.103).

De certo modo, não há como deixar de inspirar-se em Foucault para pensar acerca da vida destes empobrecidos que, diante de um poder e uma discursividade que lhes inscrevia numa condição *infame*, também tiveram suas vidas modificadas, suas trajetórias transformadas nesta relação. São famílias de indivíduos que foram “empurrados” para uma região a mais de 20 quilômetros dos lugares que ocupavam anteriormente. Famílias compostas por migrantes das zonas rurais do interior do Estado, moradores dos antigos becos e cortiços do centro, trabalhadores informais, biscateiros, desempregados, gente que não era incluída na sociedade da época e viviam como lhes era possível viver. Nesse novo espaço, deram continuidades às suas vidas, compondo-as a partir das relações que iam estabelecendo, desenvolvendo outras estratégias de relação com a comunidade ali formada, com o espaço social e com a própria cidade.

A Restinga forma-se a partir dos indesejados, dos degredados e desajustados, invisibilizados, como solução para um problema social da cidade. Desde seu surgimento, carrega em suas representações parte da discursividade que outrora inscrevia o indivíduo maloqueiro como um *desvio*, um *marginal*, e que, de certa forma, ainda está associada aos moradores do bairro, sob outras expressões e termos. Em nossos dias, pode-se questionar as formas como a população do bairro é caracterizada, os discursos que os definem; e, mais importante, as representações construídas pelos próprios moradores, os termos que definem este habitar e as maneiras como descrevem o morar neste espaço. Trata-se, certamente, de uma questão essencial para se pensar a constituição dos sujeitos jovens que habitam esse território.

A CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL: REFERÊNCIAS E REFLEXÕES

Ambiguidades e contradições são intrínsecas à produção de um território diversificado e complexo como a Restinga, considerando suas características e configurações. Conforme os dados do Observatório da Cidade de Porto Alegre⁴¹, a Restinga possui uma população de 60.729 habitantes (2010), correspondendo a 4,31% da população do município, em uma área que corresponde a 8,10% da cidade, sendo um dos maiores bairros da capital. O percentual da população de adolescentes é de 13,19% (idade entre 13 e 18 anos); e de jovens é de 19,32% (idades entre 19 a 29 anos). É uma região com população três vezes maior do que a pensada inicialmente para sua formação, maior inclusive que a maioria das cidades do Estado do Rio Grande do Sul, mas sem a estrutura social e econômica necessárias para elevar os seus índices de desenvolvimento humano. Atualmente a Restinga agrupa 27 vilas, entre elas: Pitinga, Restinga Nova, Restinga Velha, Mariana, Barro Vermelho, Chácara do Banco, Flor da Restinga, Monte Castelo e Santa Rita.

Os indicadores de renda apontam que a renda média é de três salários mínimos em 2010, sendo que 6,2% dos domicílios tinham rendimento domiciliar *per capita* até $\frac{1}{4}$ de salário mínimo e 23,6% de até $\frac{1}{2}$ salário mínimo. O percentual de responsáveis por domicílio com renda até um salário mínimo é de 30,3%; com renda até dois salários mínimos era de 70,1%.

Nos dados referentes à educação, o IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica) do ensino fundamental na rede pública de 1ª a 4ª série (na região) foi de 3,9 em 2009 e 4,1 em 2013; e de 5ª a 8ª série foi de 3,4 em 2009 e 3,3 em 2013 índices considerados preocupantes, pois ficaram sempre abaixo da média geral da cidade (as regiões com melhor nota obtiveram em 2013, respectivamente, 5,2 e 3,8). O índice de reprovação de alunos no ensino fundamental é cerca de 20%. A *distorção entre idade e série* no ensino fundamental em 2013 era de 34,43% (índice que vem piorando no último triênio); no ensino médio é de 47% (em 2009, o índice era de 52%). A taxa da população com menos de 15 anos considerada analfabeta é de 4% em 2010. Os índices de educação apontam para a carência dessa dimensão no bairro, sendo um dos critérios que mais atinge os jovens moradores: as poucas perspectivas de estudo, principalmente em relação ao ensino médio. A elevada distorção entre idade e série no ensino médio aponta para trajetórias escolares truncadas desses indivíduos.

⁴¹ O Observatório da Cidade de Porto Alegre conta com um sistema de gestão e análise de indicadores, software que fornece informações sobre a cidade a partir dos dados estatísticos disponibilizados no Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e estatística, possibilitando fazer o recorte dos dados por bairros da cidade. Disponível em: <http://portoalegremanalise.procempa.com.br>, acessado em 09 de novembro de 2014.

Em relação ao cotidiano dos jovens moradores da Restinga, além dos dados apresentados que são indicativos de sua condição juvenil, outros dois conjuntos chamam a atenção. O primeiro, em relação ao percentual de mães com menos de 19 anos: 19,6%; e deste percentual, 21,1% de jovens negras (dados de 2012). O segundo conjunto refere-se às mortes por homicídios: 78,5% do total eram de jovens do sexo masculino com idades entre 15 a 29 anos (em 2011 eram de 66,6%); destes, 84,6% eram negros (em 2011 chegou a 90%). Os dados sobre homicídio na Restinga indicam um corte específico de idade, de raça e de gênero (o homicídio feminino representou 2,9% das mortes, uma piora de 434,5% em relação ao ano anterior, 0,55% em 2011).

Os elevados índices de homicídio de jovens estão associados, principalmente, às ações do tráfico de drogas e disputas entre grupos rivais. A implantação do projeto Território da Paz na Restinga, que prevê policiamento comunitário permanentes, juntamente com outras ações de intervenção social, como atividades culturais sobretudo para jovens e adolescentes, reduziu por um período estes índices⁴².

Certamente, o tema da violência neste território merece um cuidado analítico particular. Por um lado, temos um fenômeno de produção de violência, um problema social de segurança pública, que pode ser afirmado pelos índices de mortes por homicídio na região, principalmente de jovens negros, pelas redes de tráfico de drogas e outras formas de criminalidade que se instaurarem nessa localidade pela ausência dos aparatos públicos de garantia de uma cidadania.

De outro lado, a forma como esta violência é apresentada nas diferentes mídias acaba por produzir uma representação deturpada da Restinga, eclipsando outras formas de produção e representação social produzidas nesse lugar. Angela Prysthon (2007) destaca que o noticiário sempre trata o lugar de modo sensacionalista, em situações de vida violenta, depauperada, fraturada, enfatizando falhas e perturbações do sistema urbano, bem mais do que outras realidades e representações. O efeito disso é que uma certa representação acaba “triunfando” e ganhando maior visibilidade. Forma-se, com isso, uma produção do real que é ficcionalizada, uma encruzilhada “[...] entre o real e o virtual, entre o referencial e o ficcional, entre a experiência e a mediação urbana” (PRYSTHON, 2007, p. 22).

⁴² De acordo com matéria publicada no *Jornal Diário Gaúcho* em 22 de setembro de 2012, “Somados os homicídios nos quatro Territórios da Paz de Porto Alegre [Restinga, Lomba do Pinheiro, Santa Teresa e Rubem Berta], os primeiros nove meses deste ano mostram uma queda de 12% nos índices em relação ao mesmo período de 2011. Um índice bem abaixo dos 50% que a Secretaria de Segurança Pública projeta para o segundo ano do RS na Paz”. A matéria aponta que a redução na Restinga chegou a 42% de redução de mortes, mas chama a atenção para uma tendência de elevação tendo em vista a redução nas ações relacionadas aos Territórios da Paz.

Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2012/09/a-paz-pela-metade-nos-territorios-da-paz-de-porto-alegre-3893834.html>. Convém destacar que o *Jornal Diário Gaúcho* possui grande circulação nas comunidades periféricas (está em 8º lugar no ranking de jornais de maior circulação no Brasil, segundo a Associação Nacional de Jornais) e pertence ao Grupo RBS, uma das maiores empresas de comunicação multimídia do Brasil e a mais antiga afiliada da Rede Globo de Televisão.

A Restinga é representada, sobretudo na imprensa e nos telejornais, como um território marcado pelo medo e pela violência, colocando os moradores numa condição de vítimas, e configurando uma oposição entre o “nós” e o “eles”, entre aquele que é “trabalhador” e aquele que é “vagabundo”, “bandido”. O problema dessa polarização é a associação direta entre *espaço* e *violência* que configuram, desse modo, o bairro para os próprios moradores. O sujeito não se sente valorizado por pertencer aquele espaço; pelo contrário, sente-se depreciado, estigmatizado, pois também lhe são atribuídos estereótipos e sentidos depreciativos. Configura-se, como ressalta Novaes (2006), um certo tipo de “exclusão por endereço”, ao se vincular representações generalistas aos habitantes de determinada região da cidade (bandidos, marginais, envolvidos no crime, etc).

Constituiria um estudo à parte trabalhar somente com as manchetes e notícias que circulam sobre a Restinga nos meios de comunicação de Porto Alegre. Como exemplo, destaco apenas algumas manchetes das matérias publicadas nos jornais de maior circulação da cidade e que salientam a representação da Restinga como território marcado pela violência⁴³. As manchetes: *“Tensão volta à Restinga: [...] depois de dez meses com sensação de paz, moradores temem balas perdidas. Em dez dias, idosa e criança morreram assim”*⁴⁴; *“Violência volta a assombrar moradores do Bairro Restinga, na Capital: A tranquilidade, que havia sido reestabelecida com a implantação do Território da Paz, parece ter se dissipado”*⁴⁵; *“Homem é morto a tiros perto de ônibus da Brigada Militar na Restinga”*⁴⁶; *“Trio é preso por assassinato cruel no Bairro Restinga: homem de 19 anos, foi espancado, amarrado e teve seu corpo deixado em um valão da Rua do Cedro em outubro”*⁴⁷; *“Jovem é morto com tiro no rosto no Bairro Restinga: rapaz teria sido assassinado pelo simples fato de estar transitando pela área considerada território de uma das gangues da região”*⁴⁸; *“Bairro Restinga Sofre com tiroteios diários há uma semana”*⁴⁹. As manchetes indicam medo, violência, insegurança e são veiculadas como características inerentes a esse bairro; além disso, o acento recai sobre os jovens, apontados como os principais protagonistas de práticas de violência e não como vítimas.

A violência como principal aspecto da representatividade da vida em uma periferia, como no caso da Restinga, acaba por eclipsar outras formas de produção social

⁴³ Há uma frequência elevada desse tipo de notícia sobre a Restinga circulando nas grandes mídias da cidade. As exceções se mostram, em geral, em eventos culturais, como o carnaval, as escolas de samba, entre outros que apresentam um outro lado do bairro. Nesse sentido, destaca-se a produção cultural como um das possibilidades de gerar uma visibilidade diferenciada para este espaço.

⁴⁴ Diário Gaúcho, 09/11/2012.

⁴⁵ Diário Gaúcho, 08/11/2012.

⁴⁶ Zero Hora, 28/12/2012.

⁴⁷ Zero Hora, 14/12/2012.

⁴⁸ Diário Gaúcho, 29/07/2013.

⁴⁹ Diário Gaúcho, 21/09/2013.

que caracterizariam este espaço⁵⁰. As relações de pertencimento, a constituição de laços e vínculos entre aqueles que compartilham o território, as formas de amizade e solidariedade, entre outras produções simbólicas que constituem o lugar e sua relação com os sujeitos que nele habitam, são duplamente “invisíveis”: de um lado, parecem não constituir parte da representação da periferia; de outro, talvez isso se configuraria como “espaços em branco”, situados fora de um ponto de observação de quem está “de fora da cena”, como um “[...] esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a e furta a nós mesmos no momento em que olhamos” (FOUCAULT, 1992b, p. 20). De forma semelhante, a extensa produção cultural que prolifera em nossas periferias não tem uma visibilidade destacada.

Poder-se-ia citar diferentes programas televisivos de auditório que abordam expressões culturais que emergem nas periferias e que, como *ondas*, entram e saem de moda, como o *funk de ostentação*⁵¹, as *batalhas de passinho*⁵², o *Rap*⁵³, entre outros fenômenos que constroem trajetórias artísticas meteóricas⁵⁴. Cabe destacar que estas produções culturais das periferias brasileiras inicialmente são divulgadas em meios alternativos (clipes na internet, músicas em rádios comunitárias, CDs e DVDs piratas, entre outros) e ganham destaque somente quando emergem como artefato simbólico para outras classes sociais, conquistando mercados e divulgação na mídia. Entretanto, ao chegar nos grandes veículos de comunicação, por vezes são apresentados de forma incompleta e estereotipada, em alguns casos desvalorizadas e depreciadas, colocadas em segundo plano em espaços midiáticos.

Deve-se reconhecer o quanto ampliou-se na última década a visibilidade das favelas e periferias nas mídias brasileiras, passando de um perfil associado à criminalidade e violência (exemplificados em filmes como *Cidade de Deus*⁵⁵ e *Tropa de Elite*⁵⁶) para um espaço de múltipla diversidade cultural (programas como *Central de*

⁵⁰ Interessante citar dois exemplos de mídias alternativas, produzidas localmente e que tencionam a visibilidade do território sob o ponto de vista de seus moradores. O primeiro é a TV Restinga (<http://www.tvrestinganaweb.com.br>), criada em 2011, como mídia alternativa que busca apresentar notícias produzidas sobre a região, tornando-se uma referência em difusão social e cultural. O segundo, é uma página criada no Facebook chamada Restinga da Depressão, que através do humor, noticia problemas relativos ao bairro, reafirmando em muitos casos, a representação social da Restinga como espaço de degradação social. (<https://www.facebook.com/pages/Restinga-da-Depressão>).

⁵¹ Vertente paulista do funk carioca, este estilo que ganhou proporções nacionais a partir de 2011 destaca em suas músicas o consumo e a ostentação, das vantagens da aquisição de bens materiais e a significação destes em um contexto de periferia. Outras informações: http://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_ostentação.

⁵² O passinho é estilo de dança performática ligada ao funk. Foi tematizado no documentário “A batalha do Passinho”, dirigido por Emilio Domingos e lançado em 2012.

⁵³ No movimento *hip hop*, mais especificamente artistas do *rap* ganharam reconhecimento nacional, participando ativamente de programas televisivos. Entre eles, Thaide, Happing Hood, MV Bill entre outros. Uma exceção são os *Racionais MC's* que, apesar do reconhecimento nacional, têm uma política de não veicularem sua imagem em grandes emissoras, sendo raros os momentos em que aparecem nos grandes veículos de comunicação.

⁵⁴ Um exemplo recente é o MC Gui, cantor e compositor de *funk* de ostentação que iniciou sua carreira aos 10 anos com vídeos postados na internet; hoje, aos 16 anos, é um dos artistas mais conhecidos do gênero no país, tendo seu primeiro álbum lançado pela gravadora Universal Music em 2014.

⁵⁵ MEIRELES, Fernando. *Cidade de Deus*. Brasil, 130 min, 2002.

⁵⁶ PADILHA, José. *Tropa de Elite*. Brasil, 118 min, 2007.

*Periferia*⁵⁷, *Esquenta*⁵⁸, seriados como *Cidade dos Homens*⁵⁹, a novela *Cheias de Charme*⁶⁰, entre outros), onde se retratam diferentes modo de vida que, de certa forma, apresentam a “positividade da pobreza”.

Parece ser difícil romper a dicotomia na apresentação destes espaços: ora se visibiliza sua violência (como a invasão da favela do Alemão no Rio de Janeiro pelo exército); ora se visibiliza sua alegria, veiculada em suas produções culturais, muitas delas tornando-se mercado midiático para novos estilos e novos artistas. Uma reflexão aprofundada sobre os múltiplos sentidos da pobreza em nosso país parecem esmaecer em relação a estes dois olhares, reproduzindo uma representação lacônica sobre as favelas e periferias ao mostrar seus sujeitos de forma incompleta. E como a televisão é signo de poder em nosso país (BUCCI, 2004), aparecer na “telinha” possibilita a esses sujeitos um reconhecimento de si, mesmo que transitório e incompleto.

A partir desse complexo cenário, entre os elementos que nos oferecem representações acerca da periferia mas que também contestam e recusam as posições que se mostram, cabe um olhar questionador acerca dos modos de vida dos jovens moradores dessa periferia de Porto Alegre. Trata-se de um olhar não estável nem neutro, mas que procura novas composições, invertendo os papéis de sujeito e o objeto, espectador e modelo (FOUCAULT, 1992b). Nessa perspectiva, busca-se refletir acerca dos sentidos construídos pelos jovens a partir da experiência de se viver neste lugar: o que significa ser jovem e negro na Restinga, considerando os altos índices de morte por homicídio? O que é educação, tendo em vista que aqueles jovens estudam em escolas com uma das piores médias da cidade nas avaliações governamentais? Diante das possibilidades de renda da família, que alternativas sobram para o lazer, o consumo, a formação complementar? Considerando que emprego e renda tornam-se necessários, não só por uma questão de sobrevivência, mas também para a garantia da vivência de sua própria condição juvenil (CARRANO, 2002), como operam com as poucas alternativas de trabalho? Que importância têm em suas vidas os vínculos estabelecidos com vizinhos, amigos e conhecidos, a partir das relações de solidariedade construídas? O que eles próprios “falam” da Restinga é diferente dos discursos que circulam sobre esse lugar? De que modo operam com estas inscrições, com a “exclusão por endereço” (NOVAES,

⁵⁷ *Central da Periferia*, Rede Globo de Televisão, 2006. Apresentação de Regina Casé. Programa televisivo que visitava diferentes periferias do país, apresentando suas expressões culturais.

⁵⁸ Nesse sentido, pode-se pensar no efeito de produção de sentidos sobre a periferia que um programa como o “Esquenta”, veiculado pela Rede Globo de Televisão, produz no imaginário da população, ao dar visibilidade às expressões culturais próprias das periferias. Apresentado pela atriz Regina Casé, o programa é veiculado nas tardes de domingo, organizado em temporadas ao longo do ano, apresentando diferentes expressões das favelas e periferias: produções culturais (músicos e artistas) como o *funk*, o *hip hop*, o *pagode*, o *samba*, entre outros; “personagens” distintos do cotidiano (pipoqueiro, manicure, taxista, etc.); estilos de moda; culinária; enfim, diferentes elementos que constituem um “modo de viver” destas populações. Outras informações em: <http://tvq.globo.com/programas/esquenta/index.html>.

⁵⁹ *Cidade dos homens*. Seriado exibido pela Rede Globo de Televisão entre 2002 e 2005, contava a história de dois meninos moradores de uma favela no Rio de Janeiro.

⁶⁰ *Cheias de Charme*. Novela exibida pela Rede Globo de Televisão em 2012, tinha como trama principal a história de três empregadas domésticas que se tornam cantoras de sucesso.

2006)? Esses são alguns questionamentos que surgem no horizonte desta perspectiva de análise, à medida que, ao invés de nos fixarmos com as certezas das respostas, nos colocamos a caminho pela via das dúvidas e das perguntas.

SUJEITOS NO/DO TERRITÓRIO: APONTAMENTOS ACERCA DOS MODOS DE VIDA DOS JOVENS NA RESTINGA

*Periferia é periferia... Que horas são, não sei responder.
Periferia é periferia... Milhares de casas amontoadas.
Periferia é periferia... Vacilou, ficou pequeno pode acreditar.
Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre.*

*Periferia é periferia... Vários botecos abertos, várias escolas vazias.
Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo.
Periferia é periferia... Mães chorando, irmãos se matando, até quando?
Periferia é periferia... Em qualquer lugar.... Gente pobre.*

*Periferia é periferia... Aqui meu irmão é cada um por si.
Periferia é periferia... Molecada sem futuro eu já consigo ver.
Periferia é periferia... Aliados drogados.
Periferia é periferia... Em qualquer lugar.... Gente pobre.*

Racionais MC's⁶¹

A dureza da poesia dos Racionais MC's procura, num tom de denúncia, apresentar recortes da realidade das periferias brasileiras, das dificuldades enfrentadas por quem habita esses territórios. Ao operar com estas representações, busca-se tencionar os discursos sociais em relação às práticas visibilizadas nesses territórios que tendem a observá-los de maneira homogênea e uniforme. Ao acentuar essa perspectiva, busca-se provocar outros olhares: periferia é periferia em qualquer lugar?

Nesse sentido, como nos alerta Ana Clara Ribeiro (2014), não podemos cair o *especialismo*, atribuindo ao espaço a capacidade de definir identidades sociais ou determinar comportamentos coletivos, correndo o risco de "guetificar", aceitando o território sem crítica, aprisionando identidades – nesse caso, identidades juvenis – dentro de determinados recortes do espaço físico. "As identidades sociais passam a ser tão carentes, tão fracas, tão pobres quanto a pobreza e a carência que estão condensadas em determinado recorte do espaço físico" (RIBEIRO, 2014, p.22). Considerando a complexidade constitutiva do espaço social, os múltiplos processos que compõem o processo de territorialização (SOLINÍS, 2009), este não deve ser analisado a partir de

⁶¹ Trecho da música: Periferia é periferia em qualquer lugar, composição de Edy Rock, Racionais MC's

sua *espacialidade*, mas das práticas e significações produzidas pelos sujeitos em suas vivências cotidianas. Nesse sentido, operar com os modos de vida destes sujeitos, as diferentes formas de se relacionarem com o social tendo em vista as estratégias de sociabilidade⁶² elaboradas em diferentes momentos de suas trajetórias, trânsitos e circulações. Pensar nesta perspectiva em relação aos jovens apresenta-se como um exercício epistemológico necessário para ampliarmos nossa compreensão do social⁶³.

Cabe destacar que estes jovens não transitam apenas na Restinga, expandem seus limites sociais e espaciais para outros lugares da cidade, da região e do mundo, visto que, pela inserção no *hip hop*, tem a possibilidade de circular em outros países. A comunidade local não é o único espaço de referência, operam com uma rede de significações mais ampla e que tensiona e ressignifica sua relação com o espaço (CARRANO, 2008). Entretanto, o espaço de habitação emerge como uma importante referência na constituição da subjetividade desses sujeitos. As dinâmicas de ação individual e coletiva que apreendem tem relação com este território, inclusive por ser é um importante *lócus* de sua ação. Assim, ao descrever elementos da constituição deste território em relação com os modos de vida desses jovens, estabelecemos um referencial que nos possibilita refletir acerca de suas inscrições e de suas práticas.

Em relação aos modos de vida, Isabel Guerra (1993) reflete que esta é uma noção que não apresenta um conteúdo preciso, tensionando, principalmente na sociologia, a relação entre indivíduo e estrutura, atores e sistema, sendo necessário escapar dos perigos de reificação e de raciocínio determinista. Um dos caminhos apontados pela autora é investir na análise da vida cotidiana, que não dispensa o recurso da análise do "sistema" de contexto, os recursos e quadros de referência da ação nem as racionalidades variadas que decorrem níveis cognitivos e emocionais ligados à ação. Nesse sentido, tomo a noção de modos de vida como uma espécie de *efeito* nas maneiras de se viver dos processos de subjetivação do sujeito, produzidos a partir dos discursos sociais que circulam sobre sua condição (ser jovem, ser morador de periferia, ser dançarino de *hip hop*, ser trabalhador, entre outros...), das experiências de pertencimento que vivencia – institucionalizadas ou não (a escola, a família, o trabalho, o grupo, etc) –, das alternativas que sua condição disponibiliza (acesso a bens materiais, culturais, de consumo e de direito: escola, renda, moradia, etc); do acesso a campos

⁶² Compreendo sociabilidade, fundamentado em Simmel (2006), como uma forma lúdica de sociação, na qual os indivíduos, em razão de seus múltiplos interesses (sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou determinados) desenvolvem uma espécie de unidade comum, produzindo novas formas de ser e estar com o outro, ou seja, de interações. A partir destas interações, elaboram outras possibilidades de ser e estar no social, ampliando sua socialização, ou seja, construindo diferentes tomadas de posição na sociedade.

⁶³ A perspectiva da *Sociologia do Indivíduo* ou *Sociologia em Escala Individual* emerge dessa perspectiva, pois toma o indivíduo (seus modos de vida, sua experiência, sociabilidade e socialização, posicionamento político, entre outros temas) como objeto central da análise sociológica, destacando-se a produção de pensadores contemporâneos como François Dubet, Bernard Lahiri, Danilo Martuccelli entre outros. (MARTUCCELLI; SINGLY. 2012).

simbólicos que possibilitam ressignificar suas opções (as artes, principalmente) e dos processos subjetivação, uma perspectiva de operar sobre si essas diferentes dinâmicas e produzir sentido a elas.⁶⁴.

Compreender os modos de vida desses jovens envolve pensar no fluxo de suas relações, dadas a conhecer pela convivência e participação em suas práticas, pela observação dos espaços em que circulam e, principalmente, por suas narrativas. Na pluralidade desses arranjos, reflexões que buscam exercitar pensamento, não na intenção de construir sistemas analíticos “duros”, mas de compreender dinâmicas de interação.

OLHARES EMOLDURADOS: IMPRESSÕES DO TERRITÓRIO

Nas inserções no campo de pesquisa, descubro na prática singularidades e especificidades deste território que ressignificam sentidos⁶⁵. Inicialmente, pela questão da circulação em relação à cidade: a Restinga é um bairro distante do centro cerca de 30 km, com um transporte público bastante precarizado, com tempo de deslocamento podendo ultrapassar 90 minutos. Veículos lotados na maioria dos horários, sem ar-condicionado, atravessando praticamente a cidade em sua extensão, representam uma reivindicação histórica de seus moradores. A população da Restinga passa dos 100 mil habitantes: tem elevada densidade demográfica, sendo composta de diversas vilas, sendo o transporte um elemento ímpar de mobilidade urbana, necessário para garantir o fluxo das pessoas e o acesso à cidade.

Pelo que já se observa de dentro do ônibus, são identidades diversificadas, heterogeneidades em suas maneiras de ser. Entretanto, alguns elementos apontam para certa singularidade, que possibilita reconhecer características do território a partir dos gestos, dos corpos, das falas, das práticas dos indivíduos em trânsito. As pessoas falam alto dentro do ônibus, contam histórias de suas vidas que podem ser acompanhadas por quem quer ouvir. Socializam-se com conhecidos que costumam fazer o mesmo trajeto, vizinhos e outros companheiros desse cotidiano. Para outros, o *smartphone* é a maior companhia, imersos nas redes sociais, as pessoas fecham-se ao que está a sua volta. Os fones de ouvido ajudam a criar uma realidade à parte; com exceção daqueles que resolvem compartilhar sua música – em geral o *funk* – com os demais através dos alto-falantes do celular, prática muito comum, principalmente entre os adolescentes.

⁶⁴ Esse sistema é inspirado pela leitura de Michel Foucault (2010), que apresenta o sujeito como constituído no complexo cruzamento de técnicas de dominação (poder), técnicas discursivas (saber) e técnicas de si (subjetivação). Um maior aprofundamento teórico desse esquema será apresentado mais adiante.

⁶⁵ São níveis diferentes de se conhecer um território: pelos discursos – o que se diz dele; pelas narrativas – o que os habitantes dele narram; pela circulação em seu espaço; por último, na experiência de habitá-lo. O último item possibilita uma ampliação na produção de sentidos (talvez por isso etnógrafos escolham habitar seus locais de pesquisa), mas na impossibilidade desse, procuro investir amplamente nos modos anteriores.

Alguns recostam-se nos bancos e dormem – trabalhadores cansados da jornada – que aproveitam o ônibus para esticar o tempo de sono. Ninguém tem o hábito de ler nos coletivos, nem mesmo o jornal do dia (nas diversas ocasiões em que me desloquei para a Restinga, o único com material de leitura em mãos era eu). As reclamações sobre o transporte são constantes, assim como os elogios e críticas ao motorista que trafega – “*Hoje está bom, ele está com pressa. Vamos chegar mais cedo*”; “*Oh motora... por que a lerdeza? Chega hoje?*”; “*Esse aí [o motorista] acha que está levando gado aqui atrás*”. Dividindo o apertado espaço, as pessoas compartilham mais do que desejam: o calor do corpo, os cheiros e suores, os hálitos, as telas dos celulares. Tudo parece comum, como parte da cotidianidade que os constitui. Pelo tempo que as pessoas ficam nos transportes públicos para deslocar-se para suas atividades, principalmente para trabalhar, e pelas formas de se relacionarem-se nesse espaço, o ônibus por si mesmo já se apresenta como campo privilegiado de observação de um imaginário popular.

Mas é a janela do ônibus que moldura uma realidade que se apresenta materialmente ainda mais heterogênea. E essa é uma característica marcante da Restinga: sua diversidade enquanto espaço social. Convivem na Restinga, lado a lado, signos marcantes do crescimento das populações empobrecidas dos últimos anos – reconhecidas recentemente como “consumidores”, da chamada “nova classe média brasileira”, ou nas palavras de Jessé de Souza (2010), os *batalhadores* -, materializados em lojas como uma *Subway*⁶⁶ na entrada do bairro, academias de ginásticas, agências bancárias, lojas de departamento (como as da Colombo) entre outros comércios locais que prosperam nas principais avenidas. Nas ruas laterais, conjuntos de casebres e casas improvisadas, de conjuntos habitacionais inteiros ocupados antes de serem concluídos, de estruturas precarizadas. Ruas de “chão batido”, com esgoto a céu aberto; instalações elétricas irregulares; carros abandonados nas ruas; crianças e jovens circulando por todo o espaço, alguns visivelmente “mal-vestidos”, expressão de uma condição de pobreza. O trânsito de pessoas na rua é sempre muito intenso nas principais vias, mesmo à noite. Nas vias secundárias, em geral pouco iluminada e com calçamento irregular, a circulação é mais restrita. São cenários que marcam um mosaico de contradições e complexidades.

A maioria dos participantes do *Restinga Crew* reside na Restinga; outros já residiram e se mudaram para outros bairros, mas sem perder a referência com o território. Uma série de arranjos envolve as opções de moradia desses jovens, em geral, associados às trajetórias biográficas. Inicialmente, morar na Restinga se dá por uma condição de migração urbana do interior para a capital, muito comum nas gerações de pais e avós desses jovens, que mudam de cidade na perspectiva de melhores condições de vida. Em segundo plano, mais presente na geração dos pais, por “migração” dentro da própria cidade (moravam em outras vilas e bairros e vieram para a Restinga), em geral, associado

⁶⁶ Rede internacional de fast-food.

às ações de remoção de vilas e famílias pelo poder público⁶⁷ ou ações de despejo de ordem pessoal. No caso dos jovens, mais especificamente, o fluxo ou permanência nos locais de moradia dependem de arranjos, tais como namoro ou constituição de família, possibilidade de emprego, mudança da família, ações de despejo ou desalojamento da residência. Alguns jovens acabam residindo em outros bairros e vilas (Bairro Lajeado, Lami, Lomba do Pinheiro), mantendo os vínculos na Restinga. Além do próprio grupo de amigos, que já é um vínculo valorizado, alguns possuem familiares que aqui residem.

Vejamos o caso de alguns dos jovens: Julinho, por exemplo, morava com os pais na Vila Bom Jesus, zona leste de Porto Alegre. A avó morava na Restinga, bairro de destino de sua mãe na ocasião da separação. Desde então, sempre morou nesse local, ficando com a casa que sua mãe construiu quando saiu da casa de seus avós. Rochinha e Marquinhos sempre moraram na Restinga, desde criança. André mora na Restinga desde criança, mudando de habitação conforme as possibilidades financeiras permitiam, tendo morado com Julinho por um tempo. Lucas foi o que mais transitou: morava com a mãe e a irmã em um município no interior do Estado e veio para a Restinga quando era criança. Quando sua mãe faleceu, foi morar com a irmã, tendo se mudado de sua casa aos 16 anos, por uma série de conflitos. Foi morar com o Julinho, num quarto alugado, e depois com outros amigos. Nos últimos anos, morava com a namorada (Tainá, que também é participante do grupo) no Lami (na vila chamada Lageado), numa peça que construiu nos fundos da casa da mãe dela. Quando romperam o relacionamento, voltou para a Restinga, alugando um quarto nos fundos de uma casa.

A casa de Julinho é uma referência para o grupo. Além da possibilidade de ensaios a qualquer hora, representa um lugar de acolhida para os jovens, no caso de necessidade. Atualmente, Rochinha divide com ele o espaço de moradia; Lucas e André já haviam morado anteriormente com ele. A casa localiza-se na Restinga Velha, próximo a uma garagem de ônibus, em uma rua bastante precarizada, sem calçamento nem pavimentação. Depois dos blocos de apartamento da Cohab que foram invadidos e nunca concluídos, mantendo um aspecto de obra inacabada, começam as casas e residências, e entre elas, na esquina de um acesso, a casa de Julinho.

Uma construção modesta, tijolos sem reboco, sem forro, composto de três peças e um banheiro. Na primeira peça, mais externa e com uma porta à parte, mora Rochinha, que divide as despesas com o colega. A peça maior era composta de quarto/sala/cozinha. O chão era composto de diferentes tipos de piso e uma parte de cimento. A cozinha tinha uma pia simples, um armário antigo, um micro-ondas e uma

⁶⁷ A remoção de famílias populares de áreas públicas ou privadas é fato ainda recorrente nos dias de hoje. Se analisarmos o crescimento da cidade de Porto Alegre, percebemos uma maior incidência de construção de residências na zona sul da cidade que historicamente recebia muitas dessas populações, "empurrando-as" para o extremo-sul da cidade. Conforme a urbanidade se desenvolve, populações carentes fixam suas residências em lugares mais afastados, sem investimento urbano necessário, reproduzindo modelos de habitação precarizados: um fenômeno de periferização.

geladeira. Não há fogão nem mesa. Um sofá individual no canto, colchonetes no chão e uma cama de casa. Uma escrivaninha com uma televisão LCD ligada a um computador com internet. Não há armários nem guarda-roupa, mas há um espaço com prateleiras bem organizadas (impossível não reparar em sua coleção de tênis, de diferentes marcas e cores). É uma casa simples, como a vida desse jovem pai de família.

Não tive oportunidade de conhecer outras residências dos participantes do grupo, por uma questão de circulação no território (a casa de Julinho fica mais próxima aos locais de treino dos jovens, o que facilitou o acesso). Ao andar por aquele local de moradia, duas situações me chamaram a atenção. A primeira, a provisoriade e precariedade das estruturas em seu entorno. Tendo em vista as dificuldades estruturais dos espaços em que vivem, a precarização dos serviços mais básicos (luz, água, esgoto, pavimentação, etc,) e a falta de investimento financeiro, os espaços caracterizam-se pela improvisação, pelo “jeitinho” que se dá para que as coisas funcionem (mesmo de forma precária). As instalações de luz e água são provisórias: os *gatos* (instalações elétricas irregulares) são comuns; as ruas não possuem pavimentação; o mato cresce nas calçadas. A falta de urbanização parece se reproduzir também nas residências, que apresentam-se inacabadas em sua grande maioria (sem reboco, pintura e acabamento), produzindo uma estética urbana marcada pela incompletude e improvisação. O segundo elemento de destaque refere-se à rede de solidariedade estabelecida: o importante apoio dos vizinhos e amigos, a ajuda mútua, os vínculos de amizade construídos, a solidariedade na dor diária, no sofrimento, nas dificuldades compartilhadas, mas também nas celebrações da vida, nos sucessos obtidos. Na entrada, Julinho saúda os vizinhos, que perguntam como vai e se não está precisando de nada. Estes indivíduos não vivenciam seus dramas cotidianos de forma isolada; contam com a solidariedade de vizinhos e amigos próximos que, de alguma forma, buscam contribuir em suas dificuldades.

Questionados acerca de como é habitar nesse espaço, a maioria dos jovens afirma que todos gostam de viver na Restinga. Em unanimidade, afirmam que “é bom morar lá”, reconhecendo que há problemas como em qualquer outro lugar da cidade. Afirmam que a relação com o território se dá porque há muitos amigos e familiares nesse espaço, ou seja, possuem laços que de certa maneira os vinculam entre si. Entretanto, reconhecem que precisam operar com as representações que são produzidas.

Eu vivi minha vida toda em vila [periferia], sempre morei nesse pedaço. Nunca morei em outro lugar. Minha mãe sempre batalhou muito pra gente ter as coisas, pra poder estudar, pra não passar necessidade. Sempre fomos pobres. Mas quem mora por aqui, sabe como é... é visto como “bandido”. Acham que quem mora aqui, é bandido. E isso aparece muito quando a gente sai daqui. Maluco já vai pensando que a gente é marginal.
(Rochinha, 19 anos)

Reconhecem que habitam um espaço com múltiplas restrições, atravessados por diferentes formas de violência, em especial a presença (e mesmo domínio em algumas regiões) do narcotráfico, que estabelece para eles uma série de restrições e proibições: de circulação no espaço, de convivência com moradores de outras regiões, de ameaças e perigos constantes. "*Claro que a gente sabe onde estão os esquemas, quem está na onde e quem não está. Às vezes estão na porta da tua casa*". Além disso, há a relação com a polícia que faz patrulhamento no território: "*Não tem aqui um que não tenha levado girica [revista] da polícia. Nem no ônibus o cara escapa*"⁶⁸ [referindo-se às abordagens policiais nos ônibus que vão para a Restinga, revistando todos os passageiros]. Essa relação de proximidade com a violência emerge não somente nos números de homicídio que caracterizam o território, mas numa relação cotidiana desses indivíduos com a perspectiva da morte, uma possibilidade iminente, seja como vítimas da competição violenta entre traficantes, seja pelo envolvimento direto como agentes no tráfico de drogas ou no próprio consumo, seja pela repressão policial ou ainda pela disputa de território entre gangues. Em diversas ocasiões, os jovens narram situações do dia-a-dia relacionadas com o narcotráfico: pela proximidade dos pontos de venda de suas residências e lugares onde transitam; pelo contato com algum conhecido, amigo ou familiar que se envolvem nesse meio, algumas vezes como usuário, outras como agente do tráfico; pelo cotidiano da vizinhança que por vezes é alterado devido a algum conflito entre grupos rivais ou com a própria polícia. A grande maioria dos jovens afirma conhecer algum amigo ou parente próximo que teve uma morte violenta, sendo essa uma situação que não raras vezes compõe seu cotidiano.

Mas de que forma operam cotidianamente? "*Ah, basta saber se cuidar, afastar-se dos caras que são 'encrenca' e ficar na sua, respeitar os outros*"⁶⁹. Parece ser uma fórmula simples, narrada com certa naturalidade, mas desvela alguns arranjos destes jovens na relação com o território. Primeiro, parecem *adaptar-se* a esse cotidiano. Aprendem a viver com a demora nos deslocamentos, com a precariedade da infraestrutura das vilas onde moram, dos direitos sociais negados. (Sobre)vivem da mesma maneira que seus pais, da mesma forma como viveram, na maioria dos casos, desde a infância. Esse é o seu modo de vida.

Um segundo arranjo refere-se ao reconhecimento de sua prática artística. O *hip hop* oportuniza a esses sujeitos uma diversidade de apresentações públicas, muitas delas na própria Restinga, que os diferencia. A visibilidade enquanto artista local amplia o leque de relações, acabando por conhecer outros jovens pertencentes às outras redes de sociabilidade (de times de futebol, de gangues, *skatistas*, entre outros, inclusive pertencentes ao narcotráfico). Ser conhecido, respeitar os "manos" para ser respeitado,

⁶⁸ Relatos dos jovens registrados no diário de campo.

⁶⁹ Relato de Julinho, 28 anos.

não envolver-se “onde não se deve” emerge nas narrativas desses jovens como atributos necessários para viver e circular na periferia. “O pessoal respeita a gente. Sabe que o nosso lance é outro. Em geral, a gente não tem problemas”⁷⁰. E é na relação com o grupo, nos vínculos de amizade estabelecidos e na convivência que se aprende códigos inscritos nas formas que estabelecem de circulação: “Eu aprendi a andar na rua com esses caras [com os participantes do Restinga Crew]”⁷¹.

Cabe destacar que estes *códigos* estabelecidos nas formas de circular pela periferia inscrevem-se também nas expressões corporais, manifestados em suas experiências de circulação em outros espaços urbanos. O relato dos jovens acerca da experiência de conhecerem uma favela na cidade de São Paulo, por ocasião da participação em um evento nacional de *hip hop*, elucida essa questão.

Nós chegamos lá em São Paulo. Os caras nos convidaram pra conhecer a quebrada deles. Tinha que subir o morro, junto com os caras do movimento que moravam lá. Mas dava pra ver que nós não éramos de lá, e isso se torna um perigo, mesmo subindo com gente que conhece. Aí nós andávamos com a cabeça erguida, não o suficiente pra acharem que a gente estava desafiando, olhando; nem baixa pra pensarem que nós estávamos com medo. Subimos respeitando. É assim que se anda na favela, na vila: tem que saber respeitar os caras. (Juca, 40 anos).

Ao operar com estas situações diariamente, tendo presente as relações de poder a que estão assujeitados (o tráfico, a polícia, as gangues, entre outros), os jovens desenvolvem estratégias e habilidades para circulação não só na periferia, mas na cidade como um todo. Entretanto, mesmo que suas práticas artísticas lhes possibilitem uma inserção social de maior amplitude e reconhecimento, manifestado inclusive na identificação com o território expresso por eles no nome do grupo (*Restinga Crew*), não deixam de “escapar” das marcas e representações atribuídas aos habitantes deste espaço.

Uma vez fomos convidados para nos apresentar num evento de dia inteiro que tinha camarim. Não éramos os únicos, tinham muitos outros dançarinos e grupos de dança por lá dividindo o espaço. Nós éramos os únicos de hip hop, de dança de rua. Quando chegamos, vestidos desse jeito, com mochila nas costas, boné, tatuagem, brinco... com essa pinta de pobre, alguns negros, já nos olharam diferente. Na metade da manhã já estávamos sozinhos no camarim: todo o resto sumiu, foram pra outros camarins, juntaram as coisas e levaram pra outros lugares, vazaram. Pensaram que essa galera de vila [da Restinga], só podem ser bandidos. “Vão nos assaltar”. É essa a imagem que fazem da gente. Mas na hora da apresentação, arrasamos. Foi legal ver todo mundo nos aplaudindo, gritando... Acho que desmanchamos um pouco essa imagem. (Julinho, 28 anos)⁷²

⁷⁰ Relato de Marcos, 26 anos.

⁷¹ Relato de Marquinhos, 14 anos, a respeito da relação com os amigos do grupo com quem apreendeu a circular pela Restinga e pela cidade, inclusive à noite. Registro no diário de campo.

⁷² Essa mesma história fez parte de uma entrevista realizada pelo jornal Zero Hora (19/10/2013) sobre a produção cultural na Restinga, com participação do Restinga Crew. O fato de estarem vinculados a uma matéria

O pertencimento ao grupo possibilita, a partir da inscrição no movimento *hip hop* e do reconhecimento ao longo de sua existência, uma experiência de um trânsito mediado em outros espaços urbanos em que circulam. São inúmeros os eventos de que esses jovens participam e que ampliam sua relação com outros espaços da cidade, para além da Restinga: apresentações de dança na Esquina Democrática, famoso ponto de circulação no centro da cidade; eventos na Casa de Cultura Mário Quintana, também no centro; competições com outros *bboys* pelos parques e praças da cidade (Parque Farroupilha/Redenção, Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, entre outros). O reconhecimento do grupo possibilitou ainda apresentações artísticas no Teatro Renascença e no Teatro São Pedro, além convites para eventos culturais (na PUCRS, Unisinos, escolas municipais e estaduais, entre outros) e dos circuitos de entretenimento (participação em festas e bares noturnos). Para estes jovens, essa possibilidade de transitar⁷³ em outros espaços urbanos contribuiu para uma apropriação dos recursos materiais e simbólicos da cidade, ampliando a construção de sua identidade e das suas relações com o território para além das caracterizações do espaço onde vivem (CARRANO, 2008). Tornam-se vistos e reconhecidos de uma maneira diferente nesses espaços do que na Restinga. Além disso, acabam ressignificando as representações relativas ao próprio espaço onde vivem:

Dois jovens relatam que foram assaltados na Redenção [Parque Farroupilha, no bairro Bom Fim] há uns dois anos atrás. Passaram o dia treinando no parque, anoiteceu e quando estavam indo embora, cruzaram por uma área mais escura para pegar o ônibus. Um cara armado os deteve: pediu o boné, dinheiro e queria os tênis Nike que um deles estava usando. Olharam e começaram a rir, porque o tênis era um Adidas. O assaltante calçou os tênis e deixou o chinelo de dedo, que um deles usou para ir embora, e ainda mais o dinheiro para pegarem o ônibus de volta pra casa. (Registro de relato dos jovens – diário de campo, outubro de 2013).

Ao relatarem o fato ocorrido, os jovens riam: "*Quem é que mora na Restinga e vai ser assaltado na Redenção?*"; fala que destaca a diferenciação e segregação existentes entre os territórios da cidade de Porto Alegre.

dominical em um jornal de grande circulação demarca o reconhecimento do grupo para além dos limites do território. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/10/cultura-na-restinga-hip-hop-que-leva-o-nome-do-bairro-4305658.html>, acessado em 20 de novembro de 2014.

⁷³ Convém destacar que uma das dificuldades para o trânsito dos jovens na cidade refere-se ao valor da passagem de ônibus na cidade. Em muitos casos, os jovens que moram em outros bairros deixam de participar dos treinos por não terem dinheiro para a passagem. Da mesma forma, algumas apresentações que fazem em alguns espaços são gratuitas (em algumas escolas, por exemplo), pedindo como contribuição o valor das passagens para deslocamento do grupo. Aqueles que recebem algum tipo de auxílio como o vale-transporte, por exemplo, emprestam e/ou utilizam as passagens que sobraram do mês para estas finalidades.

FAMÍLIA, AMIGOS E AS REDES DE SOLIDARIEDADE

Uma característica marcante na relação com o território é a criação de vínculos de amizade e solidariedade com a família, amigos, vizinhos. Parece que a provisoriade e precariedade do habitar, associadas às necessidades cotidianas de sobrevivência, acabam por incentivar o desenvolvimento de laços de solidariedade e vínculos de filiação (redes de amizade) envolvendo pessoas que habitam os mesmos lugares, em especial, familiares e parentes próximos. Em suas narrativas acerca do lugar onde moram, falam das pessoas que conhecem, das histórias de infância, dos *"manos e minas que são parceria"*, e estas justificam a positividade em se habitar esse território e não abandoná-lo, ou em caso de saída, de manter se manter os vínculos. Não pensam em deixar este espaço porque construíram uma identificação com ele: sua trajetória, sua biografia, suas referências de vida estão relacionadas ao lugar em que habitam. Reafirmam que *"morar na Restinga não é ruim assim como falam"*.

De certa maneira, a resolução de problemas em seu cotidiano perpassa a dimensão dos vínculos e dos modos de habitar o local. No acontecimento descrito a seguir, percebe-se alguns elementos de articulação dessas dimensões

Logo no início do treino, um defeito na caixa de som, que não ligava. Sugeriu que dessem uma olhada no fusível, que havia queimado e precisava ser trocado. "Alguém tem dois reais para comprar um fusível?", perguntou Julinho. Ninguém ofereceu. Passado algum tempo, como não haviam manifestações, entreguei o valor necessário. "E agora, quem vai comprar?". Foguinho, por conhecer melhor o bairro, pegou uma bicicleta emprestada e foi. Depois de um tempo, retorna e devolve-me o dinheiro: "Não encontrei nada aberto" [já se passavam das 19h30]. Julinho e André conversando, lembram de uma loja de computadores na outra rua que pode ter o fusível. Outro jovem se oferece para ir. Entrego novamente os dois reais e ele sai. Quando retorna, me devolve um real, pois havia conseguido comprar o fusível.

Colocado o novo fusível, ligamos a caixa novamente. Não houve resultado. E agora, como resolver? Depois de conversarem por um tempo, combinam que dois guris mais novos (Marquinhos e Mateus) iriam levar a caixa pra casa e no dia seguinte, na parte da tarde, depois da escola, para entrega-la em uma oficina que coloca som em carros, cujo dono é amigo do Foguinho, e que poderia consertá-la.

- "Mas a gente nem conhece o cara!", justificaram.

- "Não tem problema, vocês chegam lá com a caixa, dizem que são meus amigos e pedem pra ele dar uma olhada. Ele me conhece, vai saber se tem conserto ou não".

O treino seguiu com a música sendo tocada nos alto-falantes dos celulares, tentativa que foi pensada logo que a caixa falhou, o que durou pouco tempo, pois não possuíam volume suficiente. Foi o único treino que acompanhei e que não havia música tocando. (Registro em Diário de campo, maio de 2013).

Este acontecimento destaca a composição dos (re)arranjos para se buscar a solução para problemas cotidianos. Como os recursos econômicos são limitados, recorrem a redes de solidariedade para “darem um jeito” de resolver as necessidades. Improvisam soluções que, na maioria das vezes, acabam sendo provisórias, envolvendo os mecanismos que têm a seu dispor para esse fim (no caso da caixa de som, voltou a dar problema em outra ocasião). Nesse processo, percebem-se contornos de uma dinâmica na resolução de problemas: primeiro, não se envolvem diretamente (a maioria dos jovens que estavam participando do treino não ofereceu recurso ou suporte); aguardam para ver se a situação pode ser remediada de alguma forma (como improvisar a música com os telefones celulares); buscam resolver as questões localmente; envolvem uma rede de amigos e conhecidos aproveitando diferentes suportes para auxiliar na resolução das necessidades. Em momento algum planejam, por exemplo, qualificar o equipamento de som coletivo ou ainda angariar recursos para o conserto da caixa. As soluções seguem a lógica do improviso: aciona-se os suportes disponíveis para se resolver os problemas.

PERSPECTIVAS DE ESTUDO E TRABALHO

Em relação à escolaridade, há um cenário bastante diversificado. Alguns ainda estão estudando (finalizando o ensino fundamental – 8º e 9º anos); outros já estão no ensino médio; dois fazem curso profissionalizante e ninguém está na faculdade. E há aqueles que interromperam sua trajetória escolar.

Dos mais velhos, que são referência para o grupo, Julinho não cursou ensino médio, apenas o fundamental; Foguinho parou no início do ensino médio; Marcos é o único que concluiu o ensino médio. Entretanto, todos os três, que participam do grupo desde sua fundação, trabalham como educadores sociais de *hip hop* nas escolas, desenvolvendo um importante trabalho pedagógico com arte com alunos da educação básica. São contratados como oficinairos em projetos como o “Mais Educação”, “Escola Aberta” entre outros, sendo que Julinho e Seco tem nessas atividades sua fonte de renda e sustento. Foguinho, que trabalha numa empresa de instalação de ar-condicionado, deseja deixar o emprego para trabalhar como educador, função que já desempenhou no passado.

Destacam, em suas falas, a importância da escola para a vida, e buscam incentivar os mais novos a estudar. Entretanto, vivem em espaços em que a escolarização não representa, necessariamente, uma melhor condição de vida e onde a

necessidade de se ter renda para viver emerge como desafio constante. As escolas da Restinga, nesse sentido, não representam um incentivo aos estudos. Apresentam estruturas deficitárias, há falta de professores nos quadros técnicos, com o registro de baixos índices nos indicadores do município. Existem somente duas escolas de Ensino Médio em toda a Restinga, considerando sua população.

Na educação profissionalizante, apenas dois desenvolvem atividades: Lizandro, que cursa “básico em madeira e mobiliário” (carpintaria) no Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) da Restinga; e Anderson, que cursa “auxiliar administrativo”, ênfase dada em sua escola que possibilita a ele estagiar no Centro Administrativo do Estado. Ambos recebem apoio financeiro, por desenvolverem atividades profissionais relacionadas ao ensino, e buscam nessa formação uma garantia de emprego no futuro⁷⁴.

A faculdade é um horizonte distante para estes jovens. A maioria deles não cogita cursar o ensino superior. Em uma única ocasião, Rochinha indagou-me como é fazer faculdade e quais as formas de ingresso e possibilidades de acesso. Revelou-me o desejo cursar educação física ou dança, porque estão mais próximas às práticas que desenvolve e com as quais se identifica, mais do que sua atual ocupação (serve o exército como soldado). Concluiu o Ensino Médio há dois anos, mas sente que precisa atualizar-se: *“Minha escola era muito fraca. Precisaria estudar muito mais se quisesse fazer faculdade”*. Trabalhar com a dança, para ele, mais que um desejo, seria uma realização.

Esse é um elemento muito presente entre esses jovens: o desejo de trabalhar profissionalmente com a dança. Almejam, assim como os companheiros que já o fazem, serem educadores de *hip hop* ou mesmo participantes de algum grupo/companhia profissional de dança; ou ainda serem reconhecidos artisticamente como dançarinos de *hip hop* que se profissionalizam. Desejo narrado por diferentes jovens em diferentes ocasiões⁷⁵. Nesse sentido, a dança de rua estabelece-se como atividade paralela à vida profissional que é encarada apenas como forma para de se sustentar, e assim, garantir a continuidade de suas práticas juvenis, principalmente a dança (Rochinha e André afirmaram em ocasiões distintas que, se pudesse, gostaria de ter um trabalho que lhe pagasse as contas e deixasse tempo para dançar: *“Se me oferecessem R\$ 600,00 limpos pra dançar, e eu não precisasse gastar com ônibus, eu aceitava na hora”*⁷⁶).

Porém, a realidade de trabalho desses jovens é bem diferente. Apresentam um leque diversificado de atividades profissionais que desenvolvem, a grande maioria sem

⁷⁴ Cursos profissionalizantes não são uma realidade comum para estes jovens. Apesar de dois integrantes estarem associados a esta modalidade, ela exige um suporte familiar que a maioria deles não possui. Logo que chegam à adolescência, são incentivados a trabalharem para auxiliar financeiramente as famílias, e também o desejam com fonte de renda própria. A possibilidade de uma moratória social (MARGULIS; URRESTI, 1996) para o estudo não é algo acessível a todos.

⁷⁵ Certa vez, em uma conversa coletiva, comentaram que o maior desejo seria construir um *centro de juventude* na Restinga, onde o grupo todo pudesse trabalhar com dança de rua como prática educativa para outros jovens.

⁷⁶ Relato de fala de André, 28 anos.

vínculos formais de trabalho, sendo atividades provisórias e temporárias. Impressiona a variedade de funções que já desempenharam: auxiliar de pedreiro, soldador, serviços gerais de limpeza, atendente em comércio, chapista, vendedor, *office boy*, distribuidor de panfleto, manicure (caso das meninas) entre outros citados. “*Eu já fiz de tudo*”, fala de um jovem que expressa uma relação multifacetada com o trabalho⁷⁷.

O trabalho está associado ao sustento, uma forma de se obter renda (não a única, como veremos mais adiante) que garanta sua sobrevivência e permita vivenciar sua própria condição juvenil (CARRANO, 2003; DAYRELL, 2009) no acesso ao lazer e ao consumo, principalmente. Não vivenciam períodos de moratória social (MARGULIS; URRESTI, 1996), pois são impossibilitados pelas necessidades que emergem desde muito cedo em suas vidas. Ao mesmo tempo, consideram que “qualquer trabalho é trabalho”, desde que garanta certa renda e não impossibilite de viver sua liberdade, sua dança e suas práticas: sair com os amigos, ir para festas e, principalmente, participar dos treinos e do grupo.

Eu não reclamo no trabalho. Eu preciso dele, é o trabalho que me sustenta. Não falto, não chego atrasado. E tento ser compreensível, porque os caras [que o empregam em uma empresa de instalação de ar condicionado] também tem que ser responsáveis. Me disseram que iam baixar as comissões pagas porque as instalações estavam baixas. Eu aceitei. De R\$15,00 que pagavam a instalação e R\$ 7,00 a lavagem, ficou tudo por R\$ 6,00. É metade, mas é melhor que nada. E, realmente, está tendo pouco trabalho. Vou lá brigar com os caras? Pra me mandarem embora? Não, vou esperar. Quando a coisa melhorar, vou lá e renegocio de novo. (Lucas, 25 anos)

Essa multiplicidade de experiências de trabalho lhes proporciona diferentes habilidades e aprendizados que vão sendo utilizados ao longo de sua trajetória de vida. Então, trabalhar como auxiliar de pedreiro os possibilita construir e reformar suas próprias residências (construção do “puxado” onde moram; casa construída para morar com a namorada, no fundo da casa da mãe; reforma dos quartos que são vagos pelos irmãos que deixam a casa, entre outros exemplos que são citados); ter trabalhado com serigrafia possibilita imprimir e desenhar camisetas relacionadas ao *hip hop* para venda; manicure permite fazer trabalhos autônomos, e assim por diante. Além disso, possibilita “arranjar um bico”, um trabalho temporário para conseguir uma renda extra e temporária.

⁷⁷ Outro elemento presente na perspectiva desses jovens refere-se ao que Regina Novaes (2006) denomina de exclusão por endereço: afirmam que nas entrevistas de emprego mais formalizados percebem por parte dos entrevistadores expressões de admiração, negação e contrariedade quando se apresentam como jovens moradores da Restinga.

A relação entre trabalho e renda está sempre associada, desenvolvendo formas de, no dia-a-dia, operar entre economia e incremento de renda. Um exemplo é narrado por Lucas:

Tem um bar lá perto de onde trabalho que tem uma pizza broto que custa R\$ 5,00. Eu compro mais R\$ 1,50 de queijo, coloco por cima, esquento e como. Dá para matar a fome legal. Quando a empresa paga o almoço, aí eu como bastante salada e carne pra compensar a alimentação. Não tem como estar comprando salada sempre, porque além de caro, não tenho tempo, estraga. Assim eu balanceio a alimentação. Porque às vezes falta uma proteína no músculo para aguentar o peso. (Lucas, 25 anos)

Não desenvolvem uma identificação com o trabalho profissional que realizam, não constroem uma identidade a partir de sua profissionalização (como parece ser uma ocorrência das gerações passadas, para as quais o trabalho era considerado a principal atividade de vida, e por isso, vínculo de identidade: sou vendedor; sou soldador; sou o que faço). Como suas experiências de trabalho tendem a ser, em geral, efêmeras e ocasionais, não chegam a produzir esse tipo de vinculação.

AS RELAÇÕES DE CONSUMO

A roupa de marca, o celular de último modelo, os adornos e estilos adotados, como formas simbólicas de uma inserção social, acabam por colocar em contraponto os discursos acerca da produção da pobreza em nosso país, segundo os quais tais formas de consumo não correspondem à escala de prioridades "próprias" a essas pessoas. Mesmo vivendo num espaço caracterizado por tais condições sociais, os jovens não deixam de desejar bens de consumo que os diferencie em seu espaço social e os aproxime, de certa forma, da condição de vida de outros jovens da cidade. Objetos como o tênis, o boné, a roupa, o *smartphone*, entre outros, ganham um sentido simbólico que extrapola o valor material. Simbolicamente, buscam um reconhecimento que é diferenciado, compondo parte do estilo manifestado nas formas de se vestir e dos objetos utilizados. A condição de trabalho e renda, como apresentado anteriormente, representa para estes sujeitos jovens uma forma de garantir a vivência de sua condição juvenil, mais próxima à experiência de outros jovens com quem compartilham um modo de vida geracional (CARRANO, 2003). Dessa maneira, como as condições de consumo são restritas pela condição financeira e, por vezes, os objetos têm um valor que ultrapassa sua possibilidades, a garantia de aquisição acaba exigindo deles a criação de diferentes arranjos.

A mais usual é a “compra a prazo”, a divisão do valor do produto no maior número de parcelas possíveis, garantindo certa “ilusão” de um valor menor para pagamento mensal (em alguns casos, preferem comprar com o acréscimo de juros, porque aumenta o número de vezes em que se é possível parcelar). O problema dessa forma é que a maioria não possui vínculos de trabalho formal que garanta esta forma de financiamento nas lojas e centros comerciais. Assim, precisam contar com o apoio de familiares e/ou amigos que “emprestem o nome” para poderem comprar. Nesse sentido, “manter o nome limpo”, ou seja, “pagar as contas em dia”, a fim de impedir o bloqueio ao acesso ao crédito, é uma condição fundamental que deve ser garantida, pois é a “chave de acesso” à possibilidade de consumo. A maioria dos jovens possui alguma “conta” para pagar, referindo-se sempre aos objetos que compraram à prestação; o importante, nesse caso, é “honrar as dívidas”.

Outras formas de acesso ao consumo emergem nesse cenário, como a de apelar ao comércio alternativo, muito presente na Restinga. Em certa ocasião, um jovem estava oferecendo telefones da marca Sony similares aos originais por R\$ 250,00 (o preço de um original é superior a R\$1.500,00); outro jovem mostra seu novo telefone: comprou de um conhecido por R\$ 70,00, e afirmou que este possui ainda outros modelos à venda; outro afirma que na Restinga é fácil conseguir as coisas, basta saber onde se deve ir e quem procurar.

“As trocas” são também uma forma de adquirir objetos, que podem ser permanentes ou temporárias, permeadas pelos diferentes vínculos de amizade que estabelecem. Assim, em determinadas ocasiões, acompanhei o empréstimo de tênis e camisetas entre os jovens para irem em uma determinada festa; ou empréstimo da bicicleta para deslocar-se em determinados dias; ou, ainda, o câmbio por objetos de interesse comum, como ilustra o trecho abaixo:

Lucas procura negociar com Anderson a aquisição do seu moletom: “*Cara, esse teu moletom é muito legal. O que tu quer por ele? Te dou R\$ 30,00. Não?! Então quem sabe um par de tênis?*” (Diário de Campo, junho de 2013)

Alguns desses artefatos estão associados à cultura *hip hop*, principalmente bonés e camisetas. Aproveitando a circulação em diferentes espaços juvenis e os vínculos de amizade estabelecidos, a venda de materiais relativos à cultura *hip hop* emergem como uma forma de consumo e de renda. Julinho, em certa ocasião, apresenta alguns desses materiais: bonés customizados, com valores diferenciados. Os produtos são de ótima qualidade, apresentam detalhes de estampa e de produção bem acabados, apresentando boa saída. Explica-me que o boné mais caro (a R\$65,00) é vendido no centro da cidade (nos camelôs, ou seja, no comércio informal) por R\$ 120,00. Consegue os bonés com alguns conhecidos da cidade de Bento Gonçalves, que os trazem de Santa Catarina ou do

Paraguai. Como apresenta uma boa qualidade de produção e boa vendagem, consegue deixar alguns exemplares em uma loja na Restinga, que os comercializa em regime de consignação. Além de garantir o acesso aos produtos associados à cultura *hip hop*, o recurso extra adquirido contribui para o financiamento de algumas das atividades desenvolvidas pelo grupo, garantindo passagens de ônibus, compra de materiais, financiamento para participação em eventos, entre outras aplicações.

Os diferentes arranjos sugerem dois elementos importantes de análise: as redes de consumo na periferia e as formas de gestão financeira desses sujeitos. O morador de periferia também é um consumidor. Como aponta Canclini (2008), consumir, em uma sociedade pós-capitalista, constitui parte da condição de cidadão, de sua cidadania. O consumo associa-se ao reconhecimento do espaço social que se ocupa: consumir é reconhecer-se e ser reconhecido numa relação simbólica. A lógica, segundo o autor, que rege a apropriação dos bens enquanto objetos de distinção não está ligado à satisfação das necessidades materiais, mas à escassez desses bens e da impossibilidade de que outros os possuam, diferenciando-os. Assim, o consumo é um conjunto de processos socioculturais e consumir é participar do cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e reproduz e seus modos de usá-los (CANCLINI, 2008). Nesse sentido, para esses jovens, possuir tênis de marcas, *smartphones*, bonés, entre outros, representa operar com signos de pertencimento e de inserção em um sistema social. Consumir, na periferia, acaba tornando-se uma forma inclusão social.

Essas formas de consumo sustentam uma diversidade de redes a ela associados. Podemos citar as redes formais de consumo, expresso na diversidade de comércios locais que tem-se ampliado na Restinga, reconhecendo aquela população como consumidora potencial; redes de solidariedade entre os indivíduos que mediam as compras no mercado formal através de financiamentos, parcelamentos e cedência de crédito, mas também possibilitam as trocas e empréstimos, associadas aos vínculos de amizade, ampliando o acesso à diferentes bens de consumo; as redes informais de consumo, que incentivam mercados alternativos (produtos similares, importações, *pirataria*, entre outros) e ilegais (compra de mercadorias roubadas) a partir das demandas de aquisição.

Associada a dimensão do consumo, as formas de gestão financeira dos sujeitos baseiam-se não em um planejamento detalhado para um consumo futuro (poupança, fundos de reserva, entre outros), mas para um consumo imediato, sem preocupar-se com a renda disponível ou com coberturas futuras. Caso a renda obtida não seja o suficiente para “fechar as contas do mês”, procuram-se outras alternativas como incrementos de rendas com trabalhos temporários, empréstimos financeiros, entre outros. A gestão financeira segue a lógica do tempo presente, onde o desejo e a necessidade são mediados pelos arranjos de possibilidade.

Ao acompanhar a organização de uma atividade que estavam promovendo, o Arena Porto Alegre⁷⁸, percebo essas lógicas em ação. O evento, realizado na Casa de Cultura Mário Quintana previa a premiação em dinheiros para os *bboys* vencedores das batalhas. Os custos do evento (passagem áreas, auxílio de custo aos envolvidos no evento e premiação dos vencedores) eram supridos, em parte pelas inscrições pagas pelos participantes. Com o decorrer do evento, percebo que, apesar do número grande de jovens que circulam e participam da atividade, a maioria não está efetuando o pagamento das inscrições. Os custos são bem elevados, uma vez que alguns dos oficinairos participantes vinham de São Paulo, tendo suas passagens e hospedagem custeadas pelo evento, e o valor de premiação passava de R\$ 1.000,00.

Destaca-se modo como a cobrança das taxas era realizado no evento. Não havia um esquema de inscrição, nem alguém designado para controlar o pagamento dos participantes, nem restrições na entrada. De tempos em tempos, era anunciado no microfone que as taxas deveriam ser acertadas com o Julinho, que recebia o dinheiro e anotava em um caderno. Considerando que mais de duzentas pessoas circularam na parte da tarde, era pouco viável que houvesse mesmo um esquema rígido de cobrança. Deixava-se ao encargo da “consciência de cada um” ir e acertar o valor, contribuindo para a realização do evento. Ao questionar socializar minhas preocupações com Julinho, um dos organizadores do evento, ele me explica:

Ah, dá-se um jeito. As inscrições pagam uma parte do evento. Ainda vai chegar mais gente à tarde pras peleias. O restante a gente batalha. Tem que ter uma premiação alta, senão o pessoal não vem no evento, não gasta para estar aqui. O mais importante é curtir o evento, dançar, conhecer gente. Eu já participei de outros eventos em que não conseguiram pagar a premiação. Isso tudo a gente negocia. O importante é aproveitar o clima aqui. (Julinho, 28 anos).

A resposta demonstra uma outra lógica, utilizada por eles, para pensar e agir diante das dificuldades financeiras. Minhas preocupações são de uma ordem mais institucionalizada, associadas à estrutura do evento e aos efeitos futuros de uma dívida dessas, da responsabilização desses valores, baseada em minhas experiências de gestão⁷⁹. Entretanto, estes jovens não compartilham da mesma lógica e produzem significações de outra ordem. Preocupam-se com o momento, com aquilo que é vivido e seus desdobramentos, não com o futuro e suas possíveis preocupações. O fato de já

⁷⁸ Refiro-me ao evento conhecido como “Arena Porto Alegre”, na Casa de Cultura Mário Quintana, que apresenta workshops de diferentes estilos na parte da manhã e promove competições de dança na parte da tarde (conhecidas como *batalhas*). O evento prevê premiações para os *bboys* vencedores. Acompanhei a primeira edição do evento realizada em 20 de julho de 2013.

⁷⁹ Nesse sentido, é interessante perceber o quanto como pesquisador, apesar da abertura e escuta para compreender as dinâmicas dos espaços pesquisados, fazemos isso sempre me relação com a nossa cultura, as experiências e modos de ver o mundo que constituem nosso olhar. Compara-se um sistema de significação com outro (RANCI, 2005).

terem vivenciaram situações semelhantes anteriormente e de terem “dado um jeito” contribui para a construção de uma lógica de ação mais voltada às necessidades do tempo presente. Aliás, essa mesma lógica orienta as vivências próprias dos espaços onde moram: na periferia, importa estabelecer a necessidade do hoje, do agora. O tempo futuro, o amanhã, terá suas próprias (pré)ocupações quando tornar-se hoje. Até acontecer, esse tempo é uma incerteza.

Mais do que espaço de moradia, a periferia é um território de construção de identidade e de ação social. É nas relações de poder desse espaço que aprendem a viver em sociedade, compreendem as dinâmicas sociais a que estão assujeitados e aprendem a “jogar o jogo”, desenvolvendo estratégias e resistência que desenvolvem nos efêmeros espaços que se abrem para que exerçam suas práticas.

O caráter informal, provisório e inacabado que caracteriza a estética do território em que habitam (casas irregulares, sem escritura, com infraestrutura precária, construídas sem acabamento) também espelha o acesso aos bens e direitos públicos que lhes são inviabilizados, negados ou concedidos de forma insuficiente e/ou insatisfatória (escolas precarizadas, postos de saúde sem atendimento, pouca segurança pública, transporte deficitário, entre outros problemas históricos e estruturais da região). As relações de trabalho e emprego acabam seguindo essa mesma lógica de informalidade e provisoriedade, constituindo relações incertas e temporárias. Nesse contexto, reforça-se os vínculos de solidariedade desenvolvidos com os familiares, amigos, vizinhos e conhecidos que emergem como um importante arranjo na garantia de se buscar soluções para os problemas cotidianos.

Os diferentes arranjos adotados cotidianamente por esses jovens indicam modos de se viver na periferia que se traduzem, de certa maneira, em estratégias de inserção e resistência nos diferentes espaços sociais em que se relacionam. O modo como andam na rua (horários estabelecidos, trajetos adotados, lugares de passagem, com intuito de evitar possíveis conflitos com o tráfego ou com a polícia); as maneiras de se conseguir trabalho (lugares que estão contratando; o que dizer nas entrevistas de emprego, habilidades mais valorizadas, pluralidade nas qualificações exigidas); trabalhos temporários para se conseguir uma “grana” extra (como, por exemplo, a customização de bonés e camisetas para serem vendidos aos jovens identificados com o *hip hop* nas diferentes atividades e eventos de que participam); como fazer (ou quem sabe fazer) ligações irregulares de luz, telefone, internet, até mesmo coisas mais simples, como onde esconder o telefone no ônibus para evitar assaltos, manifestam uma série de saberes e posturas adotados sobre como conduzir a vida e superar as dificuldades encontradas, a partir de pequenas soluções temporárias e provisórias, mas singulares.

Considerando as relações que estabelecem no lugar (amigos, família, grupos de referência), além da familiaridade com as estratégias de “morar ali” (conhecer os modos

de vida), eles produzem justificativas para *habitar* esse território, explicações e produções de significado (resultados de uma operação sobre si mesmos) que compõem seu *modo de vida*. Não pensam em deixar aquele espaço porque construíram uma identificação com ele: sua trajetória, biografia, referências de vida, tudo está relacionado a este lugar e às pessoas que aqui habitam. Outro elemento de destaque na relação de seus modos de vida com o território refere-se à potencialidade das ações sociais e culturais ali realizadas. As práticas culturais coletivas (considerando os outros grupos e expressões artístico-culturais que existem no bairro) constituem expressões de valorização, reconhecimento e identificação dos sujeitos nelas envolvidos, o que resulta numa visibilidade diferenciada dos modos de vida escolhidos. Quando falam sobre os espaços em que transitam na Restinga e os diferentes indivíduos com que se relacionam, justificam: "*Sabem que eu sou assim; confiam em mim*"; "*O pessoal sabe que não me envolvo com esse tipo de coisa*"; "*O pessoal vê a gente no palco e sabe que nosso lance é outro*"⁸⁰. Essas falas destacam a importância de ser reconhecido na periferia, o que possibilita a esses jovens *bboys* envolverem-se em outras ações comunitárias, considerando o trânsito que possuem; um exemplo disso são as apresentações locais em diferentes espaços, a participação em eventos de outros grupos culturais e assim por diante. O reconhecimento possibilita dialogar com sujeitos locais a partir de um papel social de maior relevância.

Os modos de vida desses jovens resultam de um complexo jogo de relações, envolvendo arranjos dinâmicos constituídos nos diferentes espaços de interação, neste caso especialmente, no território onde habitam. Essa dinâmica envolve os jogos de poder a que estão assujeitados, os discursos sociais que os circunscrevem, produzindo representações acerca de quem são, de suas práticas e identidades, mas também uma produção própria dos sujeitos, uma certa *inventividade* que busca construir estratégias para conduzir a própria vida conforme as significações que reordenam e reorganizam essas relações.

⁸⁰ Registros do diário de campo relativo à expressões diversificadas dos jovens sobre o habitar a Restinga.



Imagem 5- Sujeitos em (des)equilíbrio

**- CAPÍTULO IV -
O CUIDADO DE SI:
PRÁTICAS NA CONSTRUÇÃO DE ÊTHOS**

A partir da ideia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma consequência prática: temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte.

Michel Foucault⁸¹

Criar-se como uma obra de arte diz respeito ao fato de que não somos sujeitos acabados, universais, resultado de sistemas que pré-determinam nossa forma de ser. Se assim fosse, seria possível deduzir o que se é (o que se *foi* e o que *será*) a partir da análise das causas e efeitos, no interior dos diferentes sistemas em que estamos inseridos de alguma forma. Entretanto, isso não é possível: resistência, liberdade, criatividade, mais do que palavras, são dimensões constitutivas do sujeito. Assim como uma obra de arte não tem um sentido definido *a priori*, é resultado das múltiplas interpretações e produções de sentido que operam sobre ela, da mesma forma o sujeito apresenta-se como possibilidade artística: está inserido em tramas simbólicas que o significam (linguagem, cultura) e sociais que o circunscrevem (território, sociedade, institucionalidade, relações de poder), porém ele sempre tem a capacidade de operar sobre e si e multiplicar o campo de produção de sentidos e de práticas sociais, relacionadas ao seu modo de vida, constituindo uma existência mais próxima daquilo que deseja. Como o artista, toma aquilo que está a sua disposição para criar (-se) forma artística, obra que transcende significações.

Ao *olhar* para o contexto e as biografias de jovens moradores da Restinga, envolvidos em uma experiência de prática cultural ligada à dança, indagava-me acerca das formas como eles operavam com as diferentes dinâmicas e dos sentidos que produziam para suas existências. Pode-se identificar, ali, a construção de formas de resistência relacionadas a práticas na cultura *hip hop*, mais especificamente na dança, presentes nas maneiras de ser e estar no mundo que “contradizem” os discursos produzidos (e esperados) acerca desses indivíduos. Apesar de lidarem com certa frequência com um reconhecimento negativo de suas práticas⁸², não deixam de manter e investir em ações como grupo, numa perspectiva de resistência e oposição a essa discursividade: fazem amigos e da dança uma referência central em seu cotidiano. Mesmo sem retorno financeiro iminente, não faltam aos treinos e apresentações;

⁸¹ FOUCAULT, 1995, p. 306.

⁸² Em diversas interações na família, na escola, no trabalho, entre outros espaços, esses jovens lidam com afirmações acerca de suas práticas que ora as inscrevem de modo desviante e marginal, ora como passatempo, “coisa de jovem”. Expressões como: “Dançar é coisa de vagabundo, de quem não quer nada da vida”; “Lá só tem gente desocupada como tu”; “Deveria estar estudando ao invés de perdendo tempo dançando”; “Ah, é muito bonito, mas não dá para viver disso, né?!”; entre outras narradas por esses jovens, são comuns de serem ouvidas em seu cotidiano (escola, família), principalmente por quem não conhece a fundo suas práticas. Associa-se a isso o fato de serem jovens pobres, moradores de periferia e que teriam “opções limitadas de vida e futuro”.

socializam sua arte, suas técnicas e aprendizados com outros jovens, gerando vínculos de amizade e solidariedade; conciliam o restante de sua vida social com as atividades desenvolvidas no âmbito da dança grupal, priorizando-as em detrimento do trabalho, do estudo, da vida familiar e afetiva (inclusive, chegam a optar por fontes de trabalho de menor remuneração, desde que o trabalho não os impossibilite de estar com esse grupo; investem recursos próprios para “dançar” (passagens de ônibus, participação em eventos e oficinas de formação, entre outros gastos); não cogitam abandonar ou desvincular-se destas práticas para investir em atividades que pudessem gerar outro tipo de retorno ou a possibilidade de ampliar no futuro seus rendimentos, nem mesmo refletem sobre isso. O grupo de amigos, a dança, a arte, tudo isso se transforma numa espécie de teimosia: são vínculos que possibilitam a construção de um outro modo de ser, de resistir às pressões a que estão *sujeitos* no espaço onde vivem, e têm para esses sujeitos significação especial.

Nesse sentido, trata-se de uma forma particular de *resistência*: esses jovens operam com a possibilidade de resistir a um tipo de subjetividade tematizada negativamente, de resistir aos jogos de poder das relações sociais, de resistir aos discursos que falam deles como “sujeitos de periferia”. Contudo, é uma resistência concebida não como mera oposição mas como *criação* (inventividade), na medida em que oportuniza modos de ser (novas formas de subjetividade) e de relacionar-se com o social (novas formas de política). Essas práticas configuram-se numa condição dual (e paradoxal ao mesmo tempo): são *coletivas*, uma vez que exercidas com os pares, vivenciadas com o *outro*; e são igualmente *singulares*, pois emergem não de processos objetivados, mas de operações do indivíduo sobre si mesmo, que tendem a guiá-lo em seus modos de vida.

Esta compreensão, que será melhor definida ao longo do texto, emerge do encontro com a obra de Michel Foucault, mais especificamente o curso intitulado *A Hermenêutica do Sujeito* (2010), que nos oferece inspirações teóricas para compreender as práticas destes jovens e fundamentar, de forma mais ampla, as análises que aqui fazemos, refletindo acerca da constituição do sujeito e das operações que efetua sobre si em relação aos contextos em que está inserido.

UM OUTRO OLHAR SOBRE O SUJEITO: O CUIDADO DE SI

Ao comentar acerca da produção de suas pesquisas nos anos de 1980, Michel Foucault avalia que o tema geral de seus trabalhos sempre foi relacionado ao *sujeito*. Os temas de interesse de Foucault não eram exclusivamente o *poder* ou o *saber*, como frequentemente encontramos nas referências ao filósofo: seu objetivo era, como ele

mesmo afirmou, o de criar uma história dos diferentes modos pelos quais, na cultura, os seres humanos tornam-se *sujeitos* (FOUCAULT, 1995). Em suas pesquisas, procurou lidar com três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos. O primeiro refere-se ao modo da investigação, onde o foco de análise é a objetivação do sujeito do discurso, as formas como é constituído na relação com o saber (principalmente como objeto da ciência), ou seja, a emergência do sujeito a partir de projeções teóricas. O segundo refere-se às “práticas divisoras”, o sujeito dividido em relação aos outros (o louco, o são, o doente, o sadio, o criminoso) nas relações de poder, ou seja, a emergência do sujeito a partir das práticas sociais de separação. O terceiro modo refere-se às formas pelas quais um ser humano reconhece-se como sujeito, partindo da questão da “sexualidade”, especificamente, para a formação de uma ética de si e a emergência do sujeito nas práticas de si (FOUCAULT, 1995; GROS, 2010).

No primeiro e no segundo modos de objetivação, Foucault (2006) examina o problema das relações entre o sujeito e os jogos de verdade, a partir de práticas coercitivas (como na psiquiatria e no sistema penitenciário) ou nas formas de jogos teóricos e científicos (análise dos discursos e linguagens). Entretanto, no terceiro modo, Foucault opera um deslocamento em suas pesquisas, pensando os jogos de verdade não somente a partir de práticas coercitivas, mas a partir de uma ação de si para si mesmo – uma prática de autoformação do sujeito.

Parecia agora que seria preciso empreender um terceiro deslocamento a fim de analisar o que é designado como “o sujeito”; convinha pesquisar quais são as formas e as modalidades da relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito. (FOUCAULT, 2012, p. 12)

A produção destes deslocamentos por Foucault pode ser visto, conforme nos aponta Rosa Maria Bueno Fischer (2012), sob duas óticas. A primeira, da trajetória de um historiador que quer libertar-se da ideia de um sujeito constituinte, transcendente e ideal; e, por isso, suas análises apontam, dentro da trama histórica, para um sujeito que se constitui no interior destas relações. A segunda nos defronta com o controle e fragmentação dos indivíduos, a partir de um conjunto de técnicas e procedimentos que, segundo a autora, “[...] se tornam perfeitamente disponíveis a uma série de saberes: constituem-se subjetividades, no seio de lutas por imposição de sentido, na história da produção de efeitos de verdade” (FISCHER, 2012, p. 60). Ou seja, na construção de seu pensamento, Foucault não abandona estas três perspectivas, mas busca complexificá-las, ao questionar-se acerca das formas e modalidades pelas quais somos levados a nos reconhecer como sujeitos; mais especificamente, acerca do domínio da sexualidade, como nos constituímos como “sujeitos de desejo”.

Esse projeto é colocado da seguinte forma por Foucault (2010):

Houve três caminhos para encontrar uma saída: [para um novo pensamento acerca da verdade e do sujeito]
- ou uma teoria do conhecimento objetivo; e, sem dúvida, seria preciso buscá-la no âmbito da filosofia analítica e do positivismo;
- ou uma nova análise dos sistemas significantes; e é onde a linguística, a sociologia, a psicanálise, etc. deram lugar ao que se chama de estruturalismo;
- ou tentar recolocar o sujeito no domínio histórico das práticas e dos processos no qual ele não cessou de se transformar (FOUCAULT, 2010, p. 474)

O autor explica que recusava fazer uma "teoria do sujeito" *a priori*; procurava, sim, mostrar como este era constituído (sujeito louco, sujeito delinquente, sujeito desejante), a partir de um certo número de práticas existentes (jogos de verdade e de poder). Assim, o sujeito não era para ele uma substância, mas uma *forma*, que nem sempre é idêntica a si mesmo.

Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. (FOUCAULT, 2006, p. 275).

Assim, Foucault investe em uma análise que possibilita pensar nos processos de autoconstituição do sujeito a partir de práticas de si, uma maneira ativa de o sujeito operar diante de esquemas que encontra propostos ou prescritos em sua cultura, sociedade e grupo, produzindo sentidos a partir deles, sentidos que permitem manter ou fixar ou transformar sua identidade (e modos de ser) a partir de relações de domínio sobre si ou de conhecimento sobre si. Essa operação pode constituir-se como inventividade e criação, mesmo que sempre atrelada aos esquemas propostos socialmente.

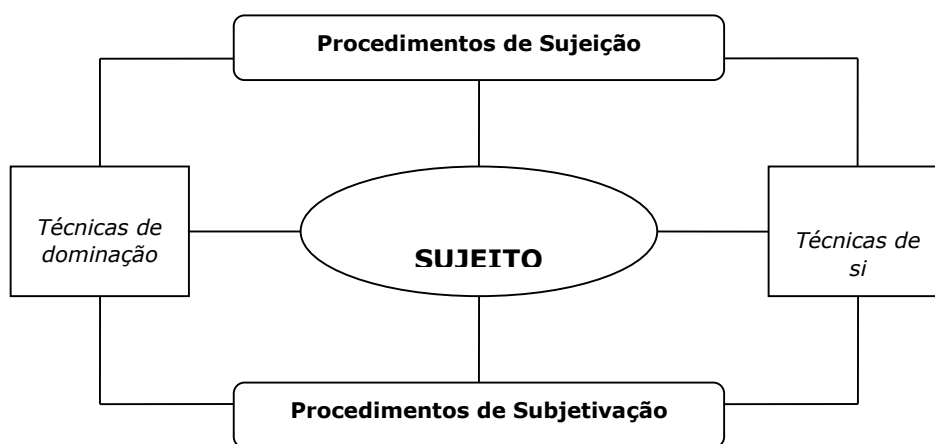
A novidade desta perspectiva, como afirma Gros (2010), é colocar o sujeito numa posição ativa e numa autonomia relativa, pois, sendo resultado do cruzamento de técnicas de dominação e técnicas de si, numa relação consigo, o sujeito apresenta-se como dobra dos procedimentos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição. O autor destaca ainda que Foucault não "descobre" em 1980 a liberdade do sujeito⁸³, ignorada até então, pois não abandona os processos sociais de normalização nem os

⁸³ Foucault afirma que lidar com o tema da *libertação* exige precaução e certa limitação. Inicialmente, porque corre-se o risco de remeter a uma ideia de natureza ou essência humana que foi alienada ou aprisionada em/por mecanismos de repressão, e bastaria "romper os ferrolhos repressivos" para o homem reconciliar-se consigo mesmo, retomando sua natureza e origem, o que não é o caso. Isso não quer dizer que não exista *libertação* no sentido estrito (como por exemplo, quando um povo liberta-se do seu colonizador), mas isso não constitui práticas de liberdade, que seriam necessárias para que os indivíduos possam definir sua própria existência e da sociedade política. (FOUCAULT, 2006, p. 265-266). Assim, não é uma questão de pensar na *libertação do sujeito* mas sua inscrição em *práticas de liberdade* que possibilitem a experiência de construir a si mesmo.

sistemas de identificação, para fazer emergir um sujeito livre, autocriado. O que o filósofo faz é justamente inscrever historicamente tanto as técnicas de si quanto as técnicas de dominação, o que impossibilita a formulação de um sujeito essencial, a-histórico, sem relação com os contextos socioculturais em que vivem os indivíduos.

A partir da análise de Gros (2010) acerca da produção do sujeito em Foucault, pode-se pensar de maneira mais sistemática a constituição do sujeito, conforme o esquema a seguir. Saliento que é apenas uma síntese didática, pois não há nenhuma forma de hierarquia ou sequência nas ordens sugeridas: formam uma complexa trama de diferentes procedimentos e técnicas que vão se entrelaçando, constituindo a experiência do sujeito.

/



Como afirmado anteriormente, o sujeito apresenta-se como *uma dobra* dos procedimentos de sujeição e de subjetivação; resulta das tensões operadas no indivíduo a partir da experiência das técnicas de si relacionadas com as diferentes técnicas de dominação. Os procedimentos de sujeição dizem respeito às determinações exteriores ao sujeito, que o colocam como objeto de conhecimento, com efeito sobre as estratégias de governo às quais se submetem os indivíduos (códigos e regras morais, formas de governo, práticas institucionais, entre outros). São construções do campo do saber e do poder que “produzem” um sujeito, “ditam” modos de ser e estar na cultura, exercendo controle sobre suas formas e expressões.

Aproximando essa discussão do tema de nossa tese, podemos citar como procedimentos de sujeição as diferentes forças às quais os jovens pesquisados estão sujeitos, num espaço como a periferia: o problema da violência que os atinge; as ações de interdição do narcotráfico; os “códigos” que regem as relações nesse espaço; bem como os discursos que circulam no social e que descrevem esses jovens como “perigosos”, como possíveis “marginais”, dadas as circunstâncias em que vivem. As técnicas de dominação estão relacionadas a esses procedimentos de sujeição, pois se referem às técnicas de poder que procuram determinar a conduta dos indivíduos,

submetendo-os a certos fins ou à dominação. Podemos ainda associar a técnicas de dominação à exigência que se faz a esses sujeitos, jovens da periferia, no sentido de investirem em sua formação escolar, por exemplo, para terem resultados de sucesso na vida futura; ou ainda de participarem em projetos sociais para aproveitarem seu tempo livre, a fim de não se envolverem com o tráfico e a "bandidagem".

A partir de técnicas que produzem formas de assujeitamento, por parte do indivíduo, há processos de subjetivação, que se referem às maneiras como o sujeito irá fazer uma experiência de si num dado jogo de verdade. A partir do que está disposto ao indivíduo, que elaborações irá produzir e que constituiram uma verdade para si que servirá como guia para suas ações? As técnicas de si representam essas operações que o sujeito faz sobre si mesmo, sozinho ou com a ajuda de outros, e que configuram as maneiras de "conduzir-se", seu modo de ser, de construir o próprio corpo, suas diferenciadas maneiras de agir no mundo. Dessa forma, o sujeito acaba se produzindo no entrecruzamento de diferentes procedimentos e técnicas, de modos de assujeitamento e modos de subjetivação, de práticas de si e práticas de dominação, não reproduzindo somente formas de assujeitamento e de dominação, mas também formas de resistência, inventividade de novas formas, práticas de liberdade.

Voltando ao caso dos jovens de periferia, percebe-se que eles produzem constantemente outros modos de ser, que superam (ou questionam) os modelos oferecidos. Produzem inscrições para além daquelas a que estão dispostos. A partir de grupos de amigos, criam espaços de referência para suas ações; da dança e da cultura emergem formas de resistência, novos significados acerca do que é morar na periferia; nos espaços de sociabilidade (como as oficinas de dança), redefinem relações de pertencimento, dão uma outra visibilidade a suas formas de viver.

Retomando o argumento principal, esse processo de "produção de si" não está dissociado de um contexto histórico e social em que o sujeito vive, nem é exterior às produções de saber e poder que os atravessam. O sujeito não é simples fruto de determinações; existe um trabalho sobre si, uma forma de resistência às formas de sujeição. Tampouco isso representa o encontro com um sujeito essencial, natural, que existira adormecido, esperando libertar-se, e que chegaria a ser algo totalmente separado das condições concretas de sua existência.

O posicionamento teórico construído por Foucault é altamente inspirador para esta tese, na medida em que nos estimula a analisar a construção do sujeito, tendo como foco principal a experiência que os indivíduos e grupos fazem de si, ao se tornarem sujeitos de certas verdades, considerando não apenas as condições sociais e culturais a que estão submetidos⁸⁴.

⁸⁴ Considero importante aqui sublinhar que estou ciente dos diferentes caminhos teórico-metodológicos que poderiam ser assumidos num trabalho como este, sobre juventude de periferia, cultura e constituição de si. Ao

O CUIDADO DE SI: PRÁTICAS SOBRE SI MESMO

O conceito de *cuidado de si*, discutido por Foucault (2010), remete a um conjunto de práticas e de técnicas que tiveram uma grande importância na Antiguidade Clássica. Denominado *epiméleia heautoû*, em grego, o cuidado de si era um preceito que comportava um conjunto de práticas e de técnicas de si, atreladas à prescrição délfica do *gnôthi seautón*, que dizia: conhece-te a ti mesmo.

O ponto de partida de Foucault são os preceitos de Delfos, direcionados a quem ia consultar o deus Apolo, a partir do oráculo do templo, devendo ser lido como uma espécie de recomendação. Em resumo, os três preceitos eram os seguintes: primeiro, nada em demasia (*medèn ágan*), ou seja, evite levantar questões demais, concentre-se no que se quer saber; segundo, não faça promessas que não pode cumprir, não se comprometa com nada que não possa honrar; e, terceiro, conhece-te a ti mesmo (*gnôthi seautón*), ou seja, examina a ti mesmo, cuida de ver em ti mesmo aquilo que procuras. O que Foucault (2010) salienta é que, no curso da história do pensamento filosófico, o princípio délfico do *conhece-te a ti mesmo* foi tomado como elemento central no pensamento cartesiano, sendo um elemento fundamental no acesso à verdade, o que contribuiu para desqualificar o complexo e rico princípio do cuidado de si, no campo do pensamento filosófico moderno.

Entretanto, para o autor, o fio condutor da articulação entre subjetividade e verdade é o *cuidado de si*; o *conhece-te a ti mesmo* seria apenas uma das referências de um preceito mais amplo (CANDIOTTO, 2008). O cuidado de si pode ser localizado, na Antiguidade, no momento socrático-platônico, e até mesmo antes disso, sendo referido principalmente por Sócrates, que se apresenta na *Apologia* como o mestre do cuidado de si. O filósofo é aquele que vela para que os cidadãos “cuidem de si mesmos”. Mas o que, afinal, é cuidar de si?

O cuidado de si, traduzido pelos latinos como *cura sui*, diz respeito a diferentes atitudes consigo, com os outros e com o mundo; um olhar que se dirige do exterior para o interior; uma vigilância dos pensamentos; trata-se de ações exercidas sobre si, com o objetivo de modificar-se; designa maneiras de ser; formas de reflexão e de práticas que constituem a relação entre subjetividade e verdade (CANDIOTTO, 2008, p.91).

Dessa forma, ao fazer um trabalho sobre si, ao exercer ações sobre si mesmo, a partir de um conjunto de técnicas, o sujeito não somente age com e para o conhecimento de si (pois não é possível cuidar de si sem conhecer-se), mas também volta-se para o conhecimento “de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são

escolher Foucault e suas formulações a respeito de uma ética de si, escolho uma das possibilidades de tratar o tema, que funcionará como a vertente conceitual principal, mas não única, dialogando com outras formas de se pensar o problema.

simultaneamente verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade” (FOUCAULT, 2006, p. 269).

Assim, entendido como um princípio de vida, uma prática constante, o cuidado de si configura-se como uma prática ascética⁸⁵, um exercício sobre si, através do qual o sujeito procura se elaborar, se transformar, atingir um certo modo de ser. Foucault (2010) afirma que o termo *epiméleia* não designava apenas uma atitude de consciência ou uma forma de atenção sobre si mesmo, mas referia-se a uma ocupação regrada, um trabalho com procedimentos e objetivos próprios, ou seja, configurava um modo de pensar a liberdade individual – e a liberdade cívica até certo ponto – como ética. O cuidado de si, destaca Foucault (2006), é ético em si mesmo, porque implica relações complexas com os outros; também é uma maneira de cuidar dos outros, na medida em que cuidar de si é ontologicamente primário. Quem não cuida de si pode tornar-se escravo dos seus desejos, ou exercer um poder tirânico sobre os outros, por não conseguir dominar-se.

Neste sentido, é importante resgatar a compreensão dos gregos a respeito do que seria a ética: o *êthos* era a maneira de ser e a maneira de conduzir-se, um modo de ser do sujeito, de tornar-se visível para os outros. O *êthos* de alguém se traduzia pelos seus hábitos, as formas de ser e de relacionar-se, de colocar-se frente aos acontecimentos; era uma forma concreta de viver a própria liberdade como sujeito. Assim, conforme destaca Foucault (2006, p. 270), para que um *êthos* seja bom, belo, honroso, memorável, respeitável, que possa ser exemplo, é preciso todo um trabalho de si sobre si mesmo. O cuidado de si não é egocêntrico; como princípio ético, atravessa as relações consigo, com o outro e com a cidade, constituindo formas do sujeito “lidar” com uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele, mas que podem modificar sua maneira de ser.

O *êthos* também implica uma relação com os outros, já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente - seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade. Além disso, o cuidado de si implica também a relação com um outro, uma vez que, para cuidar bem de si, é preciso ouvir as lições de um mestre. Precisa-se de um guia, de um conselheiro, de um amigo, de alguém que lhe diga a verdade. Assim, o problema das relações com os outros está presente ao longo desse desenvolvimento do cuidado de si (FOUCAULT, 2006, p. 271).

Importante ainda destacar que Foucault (2012) investe seu olhar não na construção moral do indivíduo, mas na sua construção ética. O autor define moral como um conjunto de valores e regras propostos aos indivíduos e aos grupos, por intermédio de diferentes aparelhos prescritivos (como a família, as instituições educativas, etc). Além disso, moral refere-se também ao comportamento dos indivíduos em relação às

⁸⁵ Para Foucault, o ascetismo é tomado num sentido geral, não como uma moral da renúncia mas como um “exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2006, p. 265).

regras e valores que lhes são colocados, à forma como se submetem a um determinado princípio de conduta, referindo-se a fenômenos da *moralidade dos comportamentos* (FOUCAULT, 2012, p. 33-34). Entretanto, o interesse do autor é analisar a maneira pela qual o indivíduo “conduz” a si próprio, ou seja, como se torna um sujeito moral, agindo com referência a diferentes códigos prescritivos. Assim, ao focar-se nas diferentes maneiras de conduzir, de operar não simplesmente como agente moral, mas como sujeito desta moral, Foucault concentra sua análise numa perspectiva ética. Dito de outro modo, ao efetuar um trabalho sobre si, no sentido de melhor conduzir-se, de buscar uma conduta frente aos acontecimentos do cotidiano, à maneira de viver sua vida em liberdade, o indivíduo constitui-se como sujeito ético, pois busca maneiras de ser e de se conduzir a partir das diferentes verdades a que tem acesso. Nesse processo de cuidar de si, apropria-se dessas verdades, opera com transformações em si com elas, ou seja, constitui uma ética associada a jogos de verdade.

Na Antiguidade, a verdade não estava dada: o acesso à verdade dependia de um movimento de transformação do indivíduo para alcançar a verdade, a partir dos cuidados consigo, das técnicas de si. Ao cuidar de si, cuidava-se também dos outros e da cidade, pois o eu e o outro na Antiguidade Clássica estavam sempre relacionados. Por isso, Foucault (2006) afirma que o cuidado de si atravessou todo o pensamento moral da Antiguidade, pois para os gregos e romanos, praticar de forma adequada a liberdade e conduzir-se bem (a si e a cidade) requeria cuidar de si, superar-se a si mesmo, para dominar em si aquilo que poderia arrebatá-lo, o que conferia à ética antiga uma forma muito particular. Nas palavras do próprio autor:

[...] pois o que é a ética senão a prática da liberdade. A prática refletida da liberdade?
[...] A liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade. [...] O cuidado de si constituiu, no mundo greco-romano, o modo pelo qual a liberdade individual - ou a liberdade cívica, até certo ponto - foi pensada como ética. (FOUCAULT, 2006, p. 267).

Seria equivocado considerar, alerta o autor, o cuidado de si como uma invenção do pensamento filosófico. Era de fato um preceito de vida muito valorizado, uma forma de conduzir-se, que surgia sob a forma de diferentes exercícios, práticas filosóficas ou espirituais, convertido em fórmulas como: “ocupar-se consigo mesmo”, “ter cuidados consigo”, “retirar-se em si mesmo”, “recolher-se em si”, “ser amigo de si mesmo”, “prestar culto a si”, entre outros. O cuidado de si teve sua “época de ouro” no período helenístico e romano, nos séculos I e II, mas continuou a ecoar nos tempos seguintes, como veremos a seguir. Nos séculos IV e V, Foucault aponta uma mudança da ascese filosófica pagã para o ascetismo cristão, da filosofia para a espiritualidade, onde o cuidado de si é associado à conversão. Na modernidade, há o rompimento completo entre filosofia e espiritualidade.

Foucault (1990) aponta, no *Alcebiades* de Platão, três temas principais em relação ao cuidado de si: a preocupação com a vida política e o cuidado de si como necessário para exercer-se a função política; a superação de uma educação defeituosa, o cuidado de si como forma de superar as vicissitudes da formação; e o conhecimento de si, sendo o cuidado de si uma estreita ligação com as formas de “conhecer-se”. Entretanto, ao longo do período helenístico e, ainda, quatro séculos mais tarde, em Sêneca, Plutarco, Epícteto, Epicuro e Marco Aurélio, percebe-se uma ampliação do cuidado de si, para além do imperativo socrático. Ocupar-se consigo passa a ser um princípio universal, devendo-se até mesmo afastar-se da política para melhor ocupar-se consigo. Além disso, cuidar de si não é mais uma obrigação das pessoas jovens, ocupadas com sua educação. Passa a ser uma maneira de viver, da qual cada um deve incumbir-se ao longo de sua vida. O conhecimento de si passa a ter um papel fundamental no cuidado de si e nas relações que nele estão envolvidas. No estoicismo romano, o cuidado de si torna-se um preceito que envolve a plenitude da existência, referindo-se a uma arte de viver (*tékhen toû biou*) e que se desdobra em três funções: de luta, de crítica e de terapia (FOUCAULT, 2010; CANDIOTTO, 2008).

Quando se fala, aqui, de uma *função de luta*, segundo Foucault, quer-se afirmar que a prática de si é conflitiva consigo mesmo, exige enfrentamento permanente do sujeito diante das situações, acontecimentos, provações existenciais com que irá deparar-se, e por isso, faz-se necessário estar habilitado para suportar acidentes, infelicidades e desgraças que possam ocorrer. A *função de crítica* refere-se ao olhar sobre si, a necessidade de desfazer-se de maus hábitos, de corrigir-se, de desaprender e reaprender, a fim de libertar-se das dependências. E, por último, a *função terapêutica*, curativa, que se aproxima mais de um modelo médico do que pedagógico, que conjuga o cuidado do corpo e da alma, colocando como tarefa da filosofia curar o *páthos* da alma, e o da medicina, de curar o *páthos* do corpo.

Foucault (1990) destaca algumas mudanças históricas na concepção do cuidado de si. O modelo pedagógico de Platão é substituído por um modelo médico, sendo o cuidado de si não mais uma forma de pedagogia, mas um cuidado permanente, a ponto de cada um “tornar-se médico de si mesmo”. O cuidado de si deixa de ser uma forma de preparar-se para a vida adulta, ou para uma outra vida, e passa a ser tarefa para a vida toda, uma forma de obter uma realização total antes da proximidade da morte, buscando a velhice como plenitude. E, por fim, começam a surgir diferentes práticas que emergem a partir da cultura de si, e que estabelecem relações entre as técnicas de si e o cuidado de si. Essas práticas são exercícios diários, atividades sobre si, que auxiliam o sujeito no processo de autoconduzir-se, de ocupar-se consigo.

As técnicas de si eram tratadas por pitagóricos, socráticos e cínicos como sendo formas de domínio no cuidado de si, exigindo exercícios constantes, treinos de si por si

mesmo. Devia-se voltar-se para si mesmo, manter uma vigilância contínua, abrir-se diante de si. Era uma atividade regrada, exercida no cotidiano, envolvendo três grandes domínios: da dietética (corpo), da economia (familiares e casa) e da erótica (amor). As técnicas de si permitem ao indivíduos operarem sobre seus corpos, suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser. Podem ser exercidas de forma individual ou com o auxílio de outros, e permitem ao indivíduo se transformar, a fim de chegar a um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade. Na Antiguidade, o cuidado de si era associado a diversas técnicas, destacadas por Foucault (2010), tais como: exercícios de abstinências; memorizações e meditações; silêncio e escuta dos outros, principalmente do mestre; meditações, entre outros; posteriormente, no Cristianismo, o exame de consciência e a confissão também serão considerados práticas de si.

De forma especial, a escrita é destacada por Foucault como uma prática de si que constituiria uma etapa essencial no processo de *askesis*: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros, transformados em princípios de ação (FOUCAULT, 1992c). A escrita era um operador entre a meditação e o pensamento sobre si, um exercício de registro acerca do trabalho do pensamento, uma forma de apropriar-se das leituras e de fazer, a partir delas, da própria verdade, a fim de conduzir-se e governar-se. Os *hypomnematas*, cadernos de notas ou apontamentos sobre leituras, conversas e reflexões, são um dos suportes estudados por Foucault e que serviam como livro de vida, guia de conduta, que deveriam ser relidos de tempo em tempo, como forma de reatualizar o que estava escrito, bem como um registro de memória material das coisas lidas, vividas, ouvidas e pensadas. Assim, os *hypomnematas* constituíam verdadeiros veículos sobre a subjetivação dos discursos, das narrativas sobre si mesmo, uma “[...] recoleção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (FOUCAULT, 1992c, p. 138).

Entretanto, ao olhar as práticas de si na Antiguidade, principalmente na cultura grega e greco-latina, Foucault (2012) afirma que, certamente, essas práticas tiveram considerável importância na formação de nossas sociedades, ao relacionarem-se com “artes da existência”; ou seja, tratava-se de práticas exercidas de forma voluntária pelos indivíduos que, num processo de reflexivo, faziam uma experiência de si, ou seja, “[...] não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se, em seu eu singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo” (FOUCAULT, 2012, p. 17-18).

Entretanto, a intenção não é estabelecer comparativos entre a Antiguidade e a contemporaneidade, buscando atualizar o conceito de cuidado de si⁸⁶. O que este conceito sugere é uma possibilidade de se pensar nas práticas do sujeito sobre si, refletindo acerca das maneiras de ser e de constituir-se, contribuindo na reflexão acerca da produção de subjetividades na contemporaneidade. O autor sugere que pensar essas práticas de si não como invenções do indivíduo, mas como “[...] esquemas que podem ser encontrados em sua cultura e que lhes são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social” (FOUCAULT, 2006, p. 276). A intenção é contribuir na compreensão das práticas contemporâneas de formação de subjetividades, das formas como nos constituímos sujeitos em determinados contextos.

Com a noção de *epiméleia heautoû*, temos todo um *corpus* definindo uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente na história das noções ou das teorias, mas na própria história da subjetividade, ou se quisermos, na história das práticas de subjetividade. (FOUCAULT, 2010, p. 12)

Deleuze (1992) reconhece que o método de Foucault, essencialmente, não é um retorno aos gregos, mas uma forma de questionar hoje nossos próprios modos de existência, as possibilidades de vida e os processos de subjetivação: “[...] será que temos maneiras de nos constituirmos como ‘si’, e, como dizia Nietzsche, maneiras suficientemente ‘artísticas’, para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo?” (DELEUZE, 1992, p. 124). Orientado por este questionamento, o que se propõe a analisar, a partir das experiências e dos modos de ser desses jovens moradores de uma periferia, como se constituem práticas do cuidado de si, ou seja, de que maneiras operam sobre si produzindo um *êthos*, uma maneira de ser e de conduzir-se, de tornar-se visível aos outros, dando sentidos às suas trajetórias e formas de existência. Considerando sua condição social e cultural e tendo em vista os regimes de verdade que circulam nesses espaços, a proposta é problematizar as experiências que esses sujeitos vivenciam e que produzem, numa relação consigo, verdades a orientar formas de ser e estar no mundo.

A EXPERIÊNCIA DE SI: ELEMENTOS PARA PENSARMOS AS PRÁTICAS DE SI CONTEMPORÂNEAS

Ao analisarmos os modos de vida desses jovens, as relações que estabelecem com os diferentes contextos, surgem alguns elementos que permitem analisar os modos de conduzir-se: as estratégias de sobrevivência que desenvolvem na sua relação com o

⁸⁶ O próprio autor afirma: “De forma alguma faço isso para dizer: ‘infelizmente, esquecemos o cuidado de si; pois bem, o cuidado de si é a chave de tudo.’ Nada é mais estranho para mim do que a ideia de que a filosofia se desviou em um dado momento e esqueceu alguma coisa e que existe em algum lugar de sua história um princípio, um fundamento que seria preciso redescobrir (FOUCAULT, 2006, p. 270).

mundo do trabalho e do consumo; as formas de operar com as diferentes dinâmicas de poder a que são assujeitados (por exemplo, as atitudes de respeitar para ser respeitado, não envolver-se nas redes associadas ao tráfico ou a violência, entre outros); o respeito às expressões e manifestações que diferem das suas, entre outros elementos apontados anteriormente. Entretanto, no intuito de melhor focar a análise das práticas aqui tratadas, convém centrar-se nas experiências que eles vivenciam, relacionadas às práticas de dança do *hip hop* e aos vínculos de amizade e solidariedade que desenvolvem, pois estas representam inserções diferenciadas, possibilitando operar em um campo simbólico a que a maioria dos jovens de periferia não acessa.

John Dewey (2010) afirma que a experiência consiste na interação do ser vivo com as condições em que está inserido, no mundo em que vive, no seu próprio processo de viver. Segundo o autor, a vida é feita de histórias, de acontecimentos, de eventos que compõem um fluxo, mas não necessariamente uma sequência, uma marcha. Nesse fluxo, certos elementos se diferenciam como experiência, pois ganham, por parte do indivíduo, uma significação que os diferencia, uma qualidade emocional, estética e intelectual que os constitui de outra forma, numa escala diferente do que ele vivencia no dia-a-dia. Nesse contexto, o indivíduo elabora “aquilo que já viveu”: a compreensão e os sentimentos, o significado atribuído a alguns desses elementos vividos é o que os constituirá como experiência.

Num sentido complementar, Foucault (2012) nos diz que compreende a experiência como a correlação entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade em uma cultura, ou seja, também constituem uma experiência as condições que levam o sujeito a reconhecer-se, a relacionar-se com diferentes campos que articulam sistemas de regras e coerções que os inscrevem e no qual produzem significações, resistências, formas próprias de conduta. Para o autor, a experiência é algo do qual se sai transformado.

Nesse sentido, Marilena Chauí (2002), ao debruçar-se sobre a obra de Merleau-Ponty, aponta que a palavra experiência é composta pelo prefixo latino *ex*, que indica “para fora”, “em direção a” – e pela palavra grega *peras* que indica limite, demarcação, fronteira. Assim, *experiência* “significaria um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade” (Idem, p. 161). Essa ação de sair para além dos próprios limites coloca a experiência não com coisa, como objeto a ser separado para ser compreendido, mas como parte do próprio pensamento. “A experiência é o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando pensamos” (Idem, p. 164). Assim, ela não é posta, mas manifesta-se naquilo que é o “próprio mundo que se põe a si mesmo como visível-invisível, dizível-indizível, pensável-impensável” (Idem, p. 165).

É partir do envolvimento com práticas coletivas relacionadas à cultura e à dança, esses jovens ingressam em um campo que lhes proporciona vivenciar elementos além de seus limites, que os “empurra em direção” às múltiplas e diferenciadas aventuras, variadas atividades que ampliam os horizontes de seu próprio mundo e proporcionam uma diversidade de “histórias para contar”. É a partir do grupo de dança de rua que experenciam os amigos, a arte e a dança, as apresentações e o palco; isso lhes proporciona uma visibilidade diferenciada, conhecem e desenvolvem vínculos com outros jovens de outras cidades pelo Brasil afora, que também compartilham dessas práticas. É na trama dessas relações que a experiência desses jovens se constitui.

O movimento da experiência é semelhante à figura do *marinheiro comerciante*, trazida por Benjamin (2011): o marinheiro, ao viajar para longe, acaba tendo muito a contar, ou seja, transforma-se em referência narrativa, a partir daquilo que conheceu e experimentou⁸⁷. Assim, o conceito de experiência compreende o processo de produção de sentido que o sujeito vivencia; nessa dinâmica, acaba produzindo verdades sobre si, sobre sua vida, sobre sua história, sobre seu mundo. É no entrecruzamento dos sentidos que produz acerca de si e dos discursos sociais que o inscrevem, das práticas institucionais que buscam regular seu comportamento e das práticas juvenis, que vivencia e elabora os parâmetros éticos do modo de conduzir-se e relacionar-se.

Assim, pensando na interseção entre os diversos estudos de juventude apontados nesta tese e as construções elaboradas acerca dos modos de ser dos jovens, em especial de periferia, e considerando o contexto e a realidade social dos jovens do *Restinga Crew*, elejo três planos de experiência desses jovens, para uma análise mais concentrada. Tais planos foram considerados como primordiais na constituição de si desses jovens. Poder-se-ia pensar em outros planos de análise; porém, considero que os três tópicos dão conta de uma complexidade de dinâmicas, conforme as anotações e acompanhamentos que fiz com o grupo.

O primeiro plano é o da amizade, refere-se aos vínculos que os jovens desenvolvem com seus pares, às redes de sociabilidade e solidariedade em que se inserem e que tendem a modificar as relações sociais estabelecidas em outros espaços, constituindo-se como formas políticas, uma vez que alteram os modos de lidar com o social e o público (plano político). O segundo plano é o da dança, compreendida como uma produção artística que tem efeito sobre si mesmo, uma espécie de “técnica de si” que articula não somente um trabalho sobre si, mas a construção de uma identidade, gerando reconhecimento e visibilidade (plano tecnológico). O terceiro plano é da finitude; refere-se às opções de vida desses jovens, atreladas à possibilidade de encontrar um fim

⁸⁷ Essa imagem de Benjamin (2011) traz um movimento interessante para a experiência: ela faz sair de si e ir “para mais longe”, para além dos limites conhecidos, ampliando-os; porém, torna-se passível de consciência somente no momento em que retorna e se narra; é no retorno (a si) que se percebe que “foi além”. A experiência constitui-se porque há retorno: se fosse uma “viagem” constante, não seria experiência.

iminente (devido à sua condição social); tais escolhas acabam por alterar as maneiras de conduzir-se, principalmente no que diz respeito às maneiras de operar com o tempo, manifestando-se de forma empírica e simbólica (plano ontológico). Esses três planos não se separam nem se distanciam, tampouco podem ser compreendidos de forma dualista. A separação aqui estabelecida busca configurar-se apenas como estratégia analítica. Implicados um no outro, os três planos constituem matéria da experiência de vida desses jovens e resultam em modos de ser no mundo, formas de viver no social e na cultura, de relacionar-se consigo mesmo, com o outro e com a sociedade.



Imagem 6- As relações de amizade

**- CAPÍTULO V -
A POLÍTICA DA AMIZADE:
REFERÊNCIAS PARA UM MODO DE SER**

DA FAMÍLIA À AMIZADE: A CONSTRUÇÃO DE RELAÇÕES

*Tô cansado desta lama e de toda falsidade
Já não posso distinguir os amigos de verdade!*
Thaíde⁸⁸

A perspectiva de se analisar o plano da amizade está conectada aos diferentes vínculos interpessoais que os jovens desenvolvem em suas relações. Inegável em suas trajetórias a importância conferida às duas principais ordens de vinculação que estabelecem: a família e os amigos. Ora essas duas ordens fundem-se; ora elas se separam, com atribuições de sentido diferenciados para cada uma delas.

Fonseca (2004), em estudos antropológicos sobre as periferias de Porto Alegre, destaca, no modo de vida desses sujeitos, a importância que atribuem à família e aos laços consanguíneos. A família, que necessariamente não se traduz em um modelo clássico, nuclear, diz respeito a diferentes laços que unem os sujeitos (de parentesco, de proximidade, de solidariedade), em torno de uma mesma referencialidade (na maioria dos casos, as figuras femininas: a mãe, a avó, etc)⁸⁹. A família, assim, acaba sendo o primeiro espaço de relações de alteridade desses jovens, na qual eles vivenciam experiências de reconhecimento e de mediação, nas diferentes dinâmicas de inserção social. Aprendem ali como lidar com as lógicas do espaço que habitam, desenvolvendo inúmeras estratégias de resistências. Trata-se, para eles, de um espaço de relativa segurança, de garantia e de suporte para a sobrevivência (lugar para morar, para alimentar-se), bem como de apoio emocional. Ela emerge nas narrativas dos jovens como referência de “cuidado”, espaço fundante da constituição de modos de vida.

Minha mãe sempre se esforçou para nos dar as coisas. Sempre foi muito presente na minha vida. (Marquinhos, 14 anos).

Eu praticamente fui criado pelos meus avós e pelos meus tios. A família se reunia sempre nos finais de semana pra fazer festa. Era churrasco e cerveja sempre. Eu lembro de levantar de manhã e encontrar as pessoas “jogadas” pela casa dormindo. Aí o povo ia levantando, iam fazendo

⁸⁸ Trecho da letra da música *Falsidade*. Thaíde e DJ Hum. Composição: Thaíde.

⁸⁹ Fonseca (2004) destaca que durante muito tempo trabalhou-se com uma perspectiva ontológica do modelo conjugal de onde se derivava todo e qualquer comportamento familiar. Entretanto, hoje, novas práticas e valores são constitutivos das formações familiares, desde elementos econômicos (renda estável) a vínculos afetivos, expandindo suas formações para além de critérios de parentesco. Assim, as formações familiares apresentam contemporaneamente uma diversidade que pode ser compreendida apenas pelos sentidos produzidos pelos sujeitos envolvidos nessas relações.

almoço, depois café da tarde... Só iam embora no final do domingo. Mas era muito divertido esses encontros. (Julinho, 28 anos).

Eu sou muito parecido com a minha mãe. Ela me ensinou muitas coisas. Quando eu era criança, ela lia livros de poesia para mim, me mostrava quadros. Eu pedia pra minha irmã ler para mim as poesias que sabia que minha mãe gostava a copiava, desenhando as letras e dava de presente para ela. (Lucas, 25 anos)

Lembro da minha avó sentada tomando chimarrão e vendo novela. Nessa hora, ela não deixava ninguém falar: "Cala a boca, menino". Só nos comerciais a gente podia abrir a boca. Meu avô era negro e alto; minha vó era branca, italiana. Aí a gente brincava com ela: "Ah, a vó gosta de um neguinho". Mas ela retrucava, porque não via o marido como negro. Dizia que ele era trabalhador, um homem sério e respeitador. Acho que pra avó ser negro era ser malandro. Eles foram uns dos primeiros moradores da Restinga. Vieram para cá removidos de uma outra vila onde moravam. (Julinho, 28 anos).

Essas diferentes narrativas reforçam a centralidade da família. A figura materna emerge como referência de afeto e de cuidado, desenvolvendo com os jovens, de um modo geral, uma relação de maior identificação e proximidade. É ela que mantém o vínculo familiar, e é em torno dela que toda a família se relaciona. O espaço familiar, como dissemos anteriormente, figura como mediação com o social, de reconhecimento das especificidades do território em que se vive, de operação com os discursos sociais e, ainda, como o lugar em que se aprende e se pensam estratégias de resistência (a avó que não via o marido como *negro*, mas como *sério e trabalhador*, nos diz das maneiras de se lidar com os discursos de preconceito, o que não deixa de ser um aprendizado das dinâmicas do social para esses jovens). Algo fundamental: a família é um espaço de confiança; faz parte da família aquele que desenvolve vínculos de mutualidade e solidariedade, que configuram o pertencimento àquele espaço de nucleação.

Nessa perspectiva, a relação que os jovens desenvolvem com os amigos, com o grupo de pares onde se estabelece uma vinculação mais estrita, acaba sendo reconhecido também como *família*; usa-se a palavra *irmão* (ou o termo *mano*, especificamente), como forma de reconhecimento, de aceitação e de manutenção de vínculos.

Meus amigos são minha verdadeira família. Meus verdadeiros irmãos estão aí no Restinga Crew, essa galera, por tudo o que a gente já viveu junto, a gente sabe que pode contar com eles. É uma família que se escolhe. (Lucas, 25 anos)

Pode-se pensar, a partir disso, na constituição de *função fraterna* entre esses jovens; tal função diz respeito, aqui, às relações de alteridade que eles estabelecem com seus semelhantes – os *manos* – e que são constitutivas de sua formação como sujeitos. O termo é sugerido pela psicanalista Maria Rita Kehl (1999; 2000), referindo-se aos laços de amizade transformados em laços fraternos, uma espécie de "irmandade de sangue". A

adolescência e a juventude, como sabemos, constituem-se, em muitas culturas, como períodos marcados por grandes formações fraternas. O grupo de pares possibilita o reconhecimento de traços identificatórios, estabelece laços de cumplicidade entre “os irmãos”, o que permite, em muitos casos, “enganar o pai”, ou seja, em termos mais amplos, algo que permite enfrentar as figuras de autoridade coercitivas, proibidoras e tutelares. O grupo possibilita monções de liberdade, legitimadas em suas interações, o que resulta em um certo enfraquecimento do “poder de verdade absoluta” que a palavra paterna assume, principalmente na infância (KEHL, 2000).

Dessa maneira, o grupo emerge como uma experiência que permite ultrapassar os limites, não de forma individual, mas coletivamente, amparado pelos laços tecidos em parceria. Assim, é possível diminuir a ameaça e a culpa que podem cair sobre cada um, isoladamente. A experiência compartilhada possibilita trocas de impressões e reflexões acerca do vivido, contribui para alterar o campo simbólico, além de permitir que se questionem verdades tidas como absolutas. Tais tipos de experiência constituem, dessa forma, práticas de liberdade, que legitimam os sujeitos como criadores: práticas de linguagem (gírias, neologismos, apelidos e novas formas de significação), de narrativas (histórias compartilhadas) e de modos de ser (atribuição de sentidos para experiências que a cultura ainda não classificou) (KEHL, 2000, p. 41-42).

Ao observar a prática de *rappers*, em especial do grupo Racionais MC's, Kehl (1999) destaca que o tratamento de “mano” indica uma intenção de igualdade entre esses sujeitos, de identificações horizontais, em contraposição aos modos de dominação vertical. A grande fratria se une como forma de denúncia e resistência às condições de vida da periferia, às diferentes violências a que são submetidos. Amplia-se a fratria para outros indivíduos jovens que, como eles, sentem-se “órfãos de um pai”, figura que, muitas vezes, nega-lhes visibilidade, produz marginalização e exclusão. No *Restinga Crew*, os jovens tratam-se por “mano”, designação que revela, além da horizontalidade das relações, um sentido de vinculação familiar, produzido a partir da confiança que estabelecem entre si, desenvolvida nas identificações comuns e no compartilhamento de experiências.

Essa vinculação dos grupos de pares, tratada como algo fundido ao sentido de “família”, entretanto, não se mostra de forma simples e ausente de conflitos; há, certamente, prioridades, quando se comparam as relações com os “iguais” e com aqueles da família propriamente dita, de laços consanguíneos. Apesar dos laços de confiança, que plenamente justificam o uso cotidiano da palavra “mano”, pode-se dizer, considerando o grupo que pesquisamos, que os vínculos familiares se mostram como mais estáveis, se comparados às relações de amizade. Na família, os laços vão além da relação individual com pais, tios, avós ou irmãos; envolvem as diferentes relações circundantes. Quando se trata de laços de consanguinidade, estes são mais difíceis de serem rompidos,

considerando-se o afeto, os sentimentos de carinho e amor – que geram certa “obrigatoriedade” quanto à manutenção dos vínculos. Podem-se “romper os laços” com os irmãos de sangue, mas dificilmente alguém separa-se da mãe, por exemplo, ou de sobrinhos e outros parentes. A forma como esses jovens lidam com o conflito entre irmãos, por exemplo, aponta para os limites de que tratamos aqui.

Quando sua mãe faleceu, Lucas tinha apenas 12 anos, indo morar, então, com a irmã mais velha. Ficava em casa cuidando dos sobrinhos, o que gostava bastante de fazer, mas não tinha dinheiro para suas coisas. A irmã dizia que ele precisava ir trabalhar... mas de que forma se ficava com os sobrinhos? E também não lhe dava dinheiro: “Eu não sou a tua mãe”. Tantos conflitos e a relação ficou insustentável: aos 16 anos saiu de casa e foi morar junto com o Julinho. Momentos de muita liberdade, de investir no que queria fazer com sua vida, de construir seu futuro. Conversa com a irmã, muito para manter contato com os sobrinhos, mas carrega ainda muitas mágoas de sua relação. (Relato de Lucas, 25 anos, registrado em diário de campo).

Sob outro ponto de vista, a família pode ser compreendida a partir de sua institucionalidade, como primeiro espaço de socialização do indivíduo e de responsabilidade por suas inserções na cultura e no social. Contemporaneamente, fala-se na crise da instituição familiar, ao perceber-se que sua função social modifica-se, a partir da ampliação de suas configurações e da fluidez das novas relações; simultaneamente, há uma memória discursiva, que remete a ditos como a célebre frase de Rui Barbosa: “a família é a célula *mater* da sociedade” – enunciações tensionadas quando se observam e analisam arranjos familiares contemporâneos (BAUMAN, 2001).

Inegável que os jovens criam formas de identificação, de pertencimento, de reciprocidade e de cumplicidade nas ações que desenvolvem coletivamente; entretanto, essas relações são mais propícias de serem analisadas no plano da amizade do que especificamente de vínculos fraternais, de família, mesmo que os vocábulos usados constituam efetivamente outra forma de expressar (e nomear) as amizades estabelecidas.

Pode-se dizer que a amizade emerge como uma possibilidade de firmar laços mais livres, sem a obrigatoriedade da manutenção das relações; nelas, um rompimento pode ser efetivado de forma quase natural, sem uma perda maior para o indivíduo. Francisco Ortega (1999) destaca que a amizade constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizada, possibilitando a criação de vínculos interpessoais, diferenciados daqueles do espaço familiar e parental. Tendo em vista as mudanças no contexto social contemporâneo (crise das instituições socializadoras, dificuldades de ascensão social, diminuição do *status* de bem-estar social garantido, fluidez das relações, entre outros), o indivíduo passa a contar consigo próprio para superar as novas condições de exigências desse cenário. A amizade seria, então, uma saída para os

dilemas vivenciados na saturação das relações institucionalizadas, que levam a processos de individuação e inclusive a experiências radicais de certa solidão.

Ao tornar-se “arquiteto de uma rede”, o indivíduo passa a iniciar suas relações sociais em um universo construído por ele mesmo, passando a experimentar diferentes formas de existência possível, sem uma tipologia específica e normativa. A amizade passa, assim, a ser definida por características como: “[...] espontaneidade, reciprocidade simétrica, não fixação num contexto determinado, igualdade, controle interativo (como consequência da pouca normalização e sanção exterior)” (ORTEGA, 1999, p. 156). Essa liberdade nos vínculos, proporcionada pela amizade, torna possível ampliar as interações dos jovens, para além de seus espaços tradicionais de vinculação, resultando em outras formas de sociabilidade⁹⁰. A amizade, destaca o autor, é transversal à ordem da instituição, uma forma de esquivar-se das convenções sociais e de gerar espaço próprio, inclusive como forma de resistência ou desvio. “Toda a amizade, por conseguinte, é um ponto de resistência social” (ORTEGA, 1999, p. 157).

Assim, a amizade é pensada como forma de relação mais igualitária, ligada a laços de espontaneidade e reciprocidade produzidos na interação entre os indivíduos, que se colocam em uma condição aberta de alteridade, focada nas múltiplas dimensões postas em comum. Por que são *amigos* os componentes do *Restinga Crew*? Inicialmente, porque compartilham modos de vida semelhantes: frequentam os mesmos espaços e territórios (a rua, a escola); possuem interesses em temas e práticas ligados à cultura *hip hop* (música, dança, grafite, estilo); compartilham experiências de vida em comuns (vivências e dilemas muito semelhantes); reconhecem-se através de outros amigos, conhecidos e parentes; praticam as mesmas atividades: a dança de rua, as festas, o futebol. Mas, para além disso, reconhecem-se como iguais e, mais ainda, instauram laços de confiança e compromisso, de cuidado mútuo e, em certa medida, de ternura. O amigo é aquele que está junto, com quem se pode contar quando precisar, que participa da sua vida, que compartilha interesses e, acima de tudo, partilha dos mesmos acontecimentos e experiências que se tornam histórias a serem contadas.

As relações de amizade ressignificam as formas e os modos de relação destes jovens, de tal forma que acabam tornando-se referência para as interações desenvolvidas em outros planos. Ao falar de sua relação com os três filhos (dois meninos

⁹⁰ Para Simmel (2006), a sociabilidade configuraria uma forma lúdica da ética da sociedade concreta, ou seja, ao inserir-se em práticas de sociação, o indivíduo, em um plano simbólico, experienciaria os conteúdos éticos da vida social num plano reduzido, adequando-se aos contextos comuns das relações, reduzindo a dimensão do conflitos e exercitando sua alteridade. O grupo manifesta em suas convergências e divergências, fenômenos proporcionais que revelam “*esteticamente* a mesma proporção que a seriedade da realidade exige em termos éticos” (SIMMEL, 2006, P.78). Assim, o grupo de amigos configuraria uma experiência ética da vida em sociedade.

- 8 e 6 anos; e uma menina - 5 anos, filhos de um relacionamento anterior), Julinho reconhece-se mais como amigo do que pai⁹¹:

A gente faz muita bagunça juntos. Sou meio "criança" também, mas sei quando tem que colocar ordem. Comigo a coisa é bem organizada. A gente dança junto, faço alguns movimentos com eles. O legal é que as vezes eles me inspiram a fazer algo diferente. Eles me mostram: "pai, olha o que eu consigo fazer!" E eu digo: "Ah, que legal", e tento fazer junto. E aí já entra em alguma coreografia. Acaba que eu sou mais amigo do que pai. (Julinho, 28 anos).

Da mesma forma, as diferentes redes de amizade que esses jovens desenvolvem dentro de fora do *hip hop* são acessadas na execução de suas atividades culturais e profissionais. Ao organizar um evento de dança, por exemplo, contam com o envolvimento de outros jovens, pertencentes a outros grupos de dança, motivados mais pelos vínculos de amizade do que pela participação no Movimento *Hip Hop*, apresentando suas produções artísticas sem interesse financeiro. Também se valem dos amigos para promover-se, acessando espaços públicos de participação a partir de contatos estabelecidos, como é o caso da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, que abre espaço não somente pelo reconhecimento do trabalho do grupo, mas também pela amizade desenvolvida com os produtores culturais que gerenciam aquele espaço.

Os vínculos de amizade também são desenvolvidos para além dos espaços territoriais por onde eles transitam. As redes sociais virtuais ampliam as redes essas possibilidades de relação, permitindo o contato com outros jovens associados ao *hip hop*, principalmente à dança de rua, em outras cidades do Brasil; dessa forma, compõe-se uma rede que possibilita trocas mútuas e, nas ocasiões em que se encontram, dá-se o fortalecimento desses vínculos, dentro das mesmas lógicas de confiança e solidariedade que vivenciam cotidianamente. São inúmeras as relações estabelecidas por eles: basta acompanhá-los nas redes sociais virtuais, as diferentes interações com *bboys* (na maioria das vezes) de outros lugares do país e até do mundo.

Julinho conta que, através do Orkut, foi procurado por um cara da Bahia que assistiu a um vídeo dele na internet e queria aprender a realizar um determinado movimento para sua performance. Utilizando a ferramenta de conversa do Orkut, através do bate-papo e com o envio de algumas fotos, ensinou algumas técnicas para auxiliar o bboy a fazer o movimento que desejava aprender. Numa ocasião posterior, quando participava de um evento em Salvador, na Bahia, foi reconhecido pelo jovem: "Você não é o Julinho de Porto Alegre? Lembra de mim? Você me ensinou uns lances

⁹¹ Em suas relações familiares, esses jovens acabam produzindo também outras representações parentais a partir de suas experiências. No grupo, Julinho e Lucas são pais; os filhos não moram com eles, porém, sentem-se responsáveis (o pagamento de pensão é um dos destinos de suas fontes de renda) e procuram estar presentes na vida dos filhos, levando-os, inclusive, para participarem das atividades relacionadas à dança de rua. Inegável que ter um pai vinculado a uma determinada cultura juvenil e reproduzindo em seu modo de vida essa estética (*bboy*, tatuado, vestido de boné e roupas largas, usando *piercings* e alargadores) foge aos padrões sociais "normalidade" dessa figura. Esses jovens acabam por produzir um tensionamento na compreensão desses papéis e representações.

pelo Orkut". Desse encontro, surgiu um vínculo de amizade duradouro entre os gaúchos e os baianos, amigos em comum dos interlocutores. Visitaram as casas onde moravam, circularam a pé por toda a cidade, conhecendo seus principais pontos turísticos. Inclusive, realizaram uma batalha socializada no YouTube. Ainda hoje mantêm contato. (Relato de Julinho – registro no diário de campo).

No âmbito mais específico do grupo *Restinga Crew*, quando afirma a convicção de os amigos serem "a família que a gente escolhe", Lucas reconhece o papel dos companheiros, particularmente quanto ao suporte que proporcionam entre si às suas próprias trajetórias. Os vínculos são reforçados pela experiência, "por tudo o que a gente já viveu junto", que representa, em parte, a superação das dificuldades surgidas nas trajetórias de cada um. Nesse sentido, percebe-se que os amigos são de grande relevância na biografia desses sujeitos, pois representam um dos poucos suportes a que têm acesso para superar as dificuldades cotidianas.

No contexto das atividades do *Restinga Crew* que acompanhei, podia perceber a concretude dessas vinculações. O clima de acolhimento nos treinos, as conversas em grupo, o riso e a brincadeira (a "pegação no pé"), a solidariedade em pagar as passagens dos ônibus que tomávamos juntos, os lanches divididos, entre outros pequenos gestos do dia-a-dia, revelavam não apenas relações de companheirismo, mas de intimidade, de confiança mútua e preocupação com o outro. Conversam sobre suas vidas, aconselham-se, buscam apoiar-se nas demandas do cotidiano (emprestam uma passagem para o amigo deslocar-se, pagar a entrada de uma festa, fazer companhia nos trânsitos pela cidade, compartilham músicas, vídeos e outras mídias). Dividem irmãmente, entre si, aquilo que aprendem, processos e experiências, não somente em relação à dança e ao universo da cultura do *hip hop*, mas também de aspectos da vida social (como circular pela cidade, onde conseguir vaga de emprego, onde comprar artigos mais baratos), afetiva (como "chegar" nas meninas), de lazer e diversão (acesso a festas, bares para conhecer). Em uma palavra: ampliam significativamente o sentido dos vínculos de amizade.

Aqui não somos só um grupo de dança de rua. É um grupo de amigos, de gente do bem, e faz estar aqui. Ajuda a esquecer dos problemas da vida. (André, 27 anos).

A disponibilidade do grupo, as dinâmicas de suas relações internas que valorizam a participação dos jovens, as possibilidades de inserção, a visibilidade proporcionada por participarem de um grupo como esse, relacionados com a produção de significação que circula entre eles, transforma o grupo de amigos numa experiência de vida singular. Trata-se de um espaço que opera em um sistema simbólico, diferente de outros espaços em que circulam, exatamente por ali participarem de modo ativo da construção das próprias significações que os regem. Para além de simplesmente aprenderem técnicas

de dança de rua, estes jovens, em grupo, aprendem modos de ser, valores de amizade e solidariedade; enfim, identificam-se com a experiência coletiva.

No grupo o pessoal era legal, não era de arrumar confusão, de sair por aí brigando. A gente curtia o nosso espaço, a nossa dança, não ficava desafiando os outros por aí. Dizem que a dança afasta o pessoal da droga e isso é verdade, porque aproxima gente que está interessada em outro lance. Vi muito molequinho que vinha participar com a gente e se afastava desse caminho. (André, 27 anos).

Os amigos do grupo tornam-se referência uns para os outros e, ao se apoiarem, tornam possíveis a vivência de inúmeras práticas de arte e sobrevivência - mesmo que esse processo contradiga as dinâmicas juvenis mais conhecidas entre grupos de periferia urbana. Para além dos cenários de exclusão e violência que os cercam, das restrições e tutelas que os assujeitam, estabelecem laços de confiança e solidariedade, propiciadores de novas maneiras de viver; ganha força a vivência da arte (não apenas da produção de dança, mas das própria "estética da existência" - como lemos em Foucault (2010; 2006), a partir dos filósofos antigos.

Nesses arranjos, a relação com os amigos do grupo produz uma tensão nas escolhas daquelas vidas individuais, levando-os a questionar os próprios modos de vida. Por estar inserido em um campo simbólico mais amplo - a cultura *hip hop* -, o grupo acaba por reproduzir discursos e atitudes nem sempre assumidos pelos jovens, principalmente quando no início de sua vinculação com os demais. Um caso exemplar refere-se ao uso de drogas: alguns integrantes acabam fazendo uso eventual de maconha, algumas vezes consumindo conjuntamente. O tráfico de drogas é um dos fenômenos sociais que mais interfere na vida dos moradores de periferia, problema reconhecido em muitas letras de *rap* e discursos associados ao movimento *hip hop*, que reconhece essa problemática e procura colocar-se como alternativa a esse sistema. O jovem que me relata o fato afirma conhecer essa prática e já ter conversado com os outros sobre isso. Entretanto, sua atitude como amigo é a de compreender, não de julgar. Nesse caso, estabelece um certo silêncio velado sobre o assunto.

Eu sei que os caras usam. Eu não curto, não faz a minha cabeça. Avisei, mas a gente tem que respeitar o que cada um escolhe. Sabem que não é esse o caminho, mas se querem usar, não sou eu que vou impedir. (Relato de jovem)

O exemplo citado mostra certo tensionamento nas práticas e nos modos de vida da periferia, especialmente dos jovens. Mesmo tendo acesso a um campo simbólico que significa de uma outra forma esses fenômenos, por vezes acabam reproduzindo práticas e discursos usuais em seu cotidiano. De forma semelhante, a resolução de conflitos

interpessoais entra nessa ambiguidade, podendo seguir em alguns casos a lógica dos códigos que imperam no território que habitam (se não nas vias de fato, ao menos discursivamente), fazendo uso de formas violentas que justificam a manutenção da honra e da dignidade do indivíduo (principalmente por parte dos homens)⁹².

Por mais que os laços de amizade sejam fundamentais em suas trajetórias, a tensão e os conflitos interpessoais constituem uma realidade comum nas interações, podendo resultar em três atitudes frequentes: a *superação*, mantendo os vínculos existentes e dialogando para resolver as diferenças; o *afastamento*, que sugere uma diminuição de intensidade nas relações, distanciando-se das atividades e espaços de circulação, mas sem romper necessariamente com a amizade; o *rompimento*, que significa a quebra total dos laços que unem os sujeitos. O conflito (a briga, a discussão, as divergências de ideias e posições) pode produzir como efeito uma dessas formas de solução, de acordo com o grau de transgressão nos laços de confiança e respeito estabelecidos entre os sujeitos e o impacto gerado na relação com o outro e com o grupo. Quanto mais o indivíduo tem sua confiança no outro abalada, quanto mais interfere na autoimagem que produz de si mesmo e dos valores que suas atitudes buscam representar, quanto mais infringe os códigos implícitos na amizade coletiva, mais deterioradas tornam-se as relações.

Logo que comecei a acompanhar as atividades do *Restinga Crew*, alguns jovens decidiram se afastar do grupo, por divergência nos modos de conduzir-se. As críticas acabaram assumindo dimensões pessoais (uma vez que a dinâmica do grupo não faz uma divisão clara entre os papéis individuais e os coletivos) e os conflitos constantes geraram rompimentos mais radicais.

O Restinga Crew melhorou muito nos últimos tempos. Teve um pessoal que saiu e formou outro grupo. Uma galera que quando estavam no grupo, a gente acabava brincado, discutindo. Os guris reclamavam que queriam aprofundar umas coisas, fazer mais apresentações, mas não se envolviam para conseguir as coisas. Além disso, reclamavam que a gente não saía mais juntos, não estava fazendo festa. Foi melhor assim, o clima ficou mais tranquilo e eles tem mais liberdade. (Julinho, 28 anos).

Sendo o grupo um elemento central nos vínculos de amizade, escolher deixar o grupo e afastar-se afeta as relações, podendo produzir mágoas e ressentimentos. Porém,

⁹² Claudia Fonseca (2004) destaca que a honra, num espaço de periferia, figura como elemento chave que regula comportamento e identidades. Contrário ao sentimento de humilhação e vergonha, a honra surge como princípio individual para se manter o orgulho pessoal, esforço de reconhecimento positivo da própria imagem segundo as normas socialmente estabelecidas, tornando-se um código social de interação, onde o prestígio pessoal torna-se bem simbólico fundamental. A honra está relacionada às relações de poder, à capacidade de o sujeito reconhecer e ser reconhecido, respeitar e ser respeitado, no espaço onde vive. "Através do código de honra, moldam-se atitudes em um conjunto aparentemente coerente e adaptado à realidade, dando a cada um a possibilidade de enaltecer a autoimagem conforme as normas sociais acessíveis" (Idem, p. 15). Assim, para se manter a própria honra, justifica-se o uso de formas de violência física e moral, a fim de reparar possíveis danos à autoimagem produzida.

com o passar do tempo, esses vínculos têm a possibilidade de serem retomados. Nesse caso, não se passou muito tempo para os jovens que haviam saído retornarem à convivência, sendo acolhidos de forma espontânea. Apesar da crise, o conflito interpessoal produziu, nesse caso, um afastamento que acabou sendo positivo para os jovens repensarem suas dinâmicas de relação. Entretanto, em alguns casos, os conflitos podem assumir uma grandeza de tal ordem, que podem produzir não apenas o rompimento das relações, mas podem transformam-se, inclusive, em inimizades.

O acontecimento que descrevo a seguir é exemplar e bastante original para se compreender a complexidade dessas relações. Através do *Facebook*, dois jovens começaram a trocar acusações acerca de suas condutas pessoais, cujo conteúdo não convém explicitar ou descrever aqui; apenas apontar que diziam respeito à atuação no interior do movimento *hip hop*, na condição de educadores sociais, principalmente no respeito aos códigos de comportamento esperados. Os dois jovens estavam envolvidos no Movimento *Hip Hop*, com trajetória relacionada ao *Restinga Crew* (um, atual integrante, e um ex-participante do grupo), e já haviam entrado em conflito em ocasiões anteriores. A troca de acusações espalhou-se pela rede virtual no período de uma semana, envolvendo, além dos jovens da *Crew*, outros jovens do Movimento *Hip Hop*, que postavam comentários, ora defendendo um lado, ora outro. Nos espaços de treino, o assunto foi pauta intensa nas conversas, tendo os jovens assumido como posição coletiva revidar as ofensas que estavam sendo veiculadas e disseminadas nas redes de amizade (era assim que consideravam as expressões postadas, como ofensas, pois questionavam “a moral” do grupo e de seus participantes).

Na primeira oportunidade em que se encontraram pessoalmente, numa reunião municipal do Movimento *Hip Hop*, instaurou-se um clima de provocação entre os envolvidos: “*E aí, qual é? Eu não tenho medo de você*”. Não demorou para o gesto tornar-se (quase) agressão física, e os dois foram apartados pelos demais. O caso não chegou a concretizar formas de violência na resolução do conflito; acabaram ignorando-se mutuamente, e com o passar do tempo, seguindo cada um suas atividades em separado. Entretanto, o fato provocou outros jovens a manifestarem-se acerca da briga entre os dois. Algumas falas registradas: “Isso que aconteceu aqui hoje não pode. Porque lá fora, primeiro é grito; depois é soco; e por último é tiro. Já vi muito *mano* morrer por questões como essas. Isso é coisa que vocês têm que resolver, não dá para trazer pra cá, porque prejudica o movimento” (manifestação de um *rapper*). “Cara, tu não é homem? Vai e resolve lá fora depois. Porque é assim que homem resolve as coisas, cara a cara, lá fora, em pé de igualdade. No meu pedaço é assim que a gente resolve as coisas” (manifestação de um jovem).

O conflito entre esses jovens revela as tensões que emergem das relações de amizade. Mesmo que tenham vínculos anteriores de pertencimento ao grupo *Restinga*

Crew e ao Movimento *Hip Hop* e estarem ligados à mesma expressão artística (dança de rua), as críticas e trocas de acusação apresentam um limite da relação: não se deve romper com o respeito estabelecido entre os indivíduos. Questões como a difamação e a mentira, que “mancham” a autoimagem produzida pelo sujeito, não são tolerados por eles. Além disso, o envolvimento com os pares afetivos dos companheiros e a busca de favorecimento individual, em detrimento do coletivo, surgem também como códigos que não devem ser quebrados. Quando rompidos, emergem como conflitos que parecem seguir uma lógica de resolução, aprendida naqueles espaços periféricos. Elementos como a honra, a verdade, a palavra (FONSECA, 2004), constitutivas do gênero masculino, aparecem como sendo centrais na constituição da identidade do indivíduo, devendo ser defendidos até mesmo de forma física (a briga como consequência). No gesto dos jovens, percebe-se essa relação: não são aceitas provocações que alteram a imagem e a honra. A resposta primária para isso parece ser, sempre, a violência física.

Entretanto, essa forma de agir tem, entre eles mesmo, o seu oposto, o que coloca em jogo códigos de ética diferentes. A cultura *hip hop* busca manter também um discurso acerca da “não-violência”, do respeito à diferença e à diversidade, do impacto e consequências destas posturas na vida dos indivíduos. Faz-se referência, entre eles, ao fato de que a opção pela violência seria um dos maiores problemas nas periferias (a violência em todas as suas formas – física, simbólica, material, psicológica e social –, como vinculada à situação de desigualdade social). Porém, estas práticas não deixam de emergir nas ações dos jovens que, perpassados por discursos contraditórios, reproduzem diferentes tomadas de posição em seus modos de vida. A fala de alguns participantes parece expressar o quanto as estratégias de resolução de conflitos violentas configuram-se como uma opção concreta e desejável (*ir pra rua pra resolver; ser homem é encarar o que te falam; começa no grito e pode terminar no tiro, etc*). É no tensionamento dessas diferentes posições que os jovens acabam produzindo posturas éticas a guiar suas vidas.

Dessa maneira, entendemos que as relações de amizade emergem também como um campo de desenvolvimento ético, uma vez que na troca com os amigos esses jovens constroem modos de ser e formas de conduzir-se, os quais tendem a constituir maneiras de viver e de relacionarem-se, seja com o amigo mais próximo, seja no âmbito dos espaços sociais em que circulam.

Cabe destacar ainda que as relações éticas de amizade, observadas com contexto da experiência do grupo, mostra-se essencialmente masculina. Os vínculos estabelecidos com as mulheres, em geral, são de interesse especificamente amoroso. As poucas mulheres que participam das atividades tinham relacionamentos estáveis com membros do próprio grupo. A vinculação que desenvolviam com os demais participantes era mais de camaradagem e simpatia, do que de amizade. Raramente as mulheres participavam das dinâmicas do grupo, mantendo-se, em geral, sempre mais reservadas. Mesmo entre

elas, não se constatava o mesmo tipo de vinculação presente nas relações entre os rapazes: conversavam, dançavam, desenvolviam coreografias, entre outras ações, mas não compartilhavam a vida, no mesmo grau de compromisso que os homens; não integravam o cotidiano nem compartilhavam histórias e aventuras em comum, como no caso dos homens. Desenvolviam relações numa ótica mais próxima à do coleguismo do que à da amizade. Não chegavam a integrar com a mesma frequência as atividades, a não ser em participações ocasionais ; também não se envolviam com o mesmo empenho nas práticas de dança como os rapazes, que tornavam essa atividade foco principal de suas atividades. As mulheres, nesse caso, estavam mais preocupadas com a manutenção dos vínculos afetivos (os namorados) do que ampliar suas relações com outros rapazes. O grupo acaba sendo um referencial de sociabilidade importante, de desenvolvimento de práticas no âmbito da cultura, mas não um espaço de amizade, no mesmo sentido construído pelos jovens.

NOSSA CARA, NOSSO JEITO: A AMIZADE COMO PRINCÍPIO ÉTICO E POLÍTICO

Ortega (1999) destaca que a amizade representa, hoje em dia, “uma possibilidade de utilizar o espaço aberto pela perda de vínculos orgânicos, de experimentar a multiplicidade de formas de vida possíveis” (p. 158). Espaço de abertura e experimentação, a amizade instaura uma hermenêutica aberta, uma relação de construção de sentido para os vínculos estabelecidos, a partir das relações de alteridade instaurados no encontro com o outro. No amigo encontra-se um apoio triplo: emocional, cognitivo e material. Na desinstitucionalidade que as relações de amizade possibilitam, os indivíduos criam laços mais livres uns com os outros.

O autor aponta que, nas últimas entrevistas que concedeu, Foucault trata da amizade como uma possível reabilitação da estética da existência. Ao refletir sobre os sentidos da amizade na Antiguidade, Foucault procura não estabelecer um anacronismo, mas reabilitar a amizade como forma de possível de existência. A amizade praticada na Antiguidade constituía uma relação institucionalizada, implicando um sistema de coações, hierarquias, tarefas e obrigações. Na *polis* grega, tinha uma função de integração social, pertencendo ao sistema de relações sociais que regulavam a vida na cidade. Ao buscar reabilitá-la, Foucault busca introduzir, segundo Ortega (1999), o componente de *Eros* na relação de amizade, o que não implica que a amizade tenha, necessariamente, um caráter sexual. A reciprocidade das relações acontecia somente mediante a supressão das relações sexuais. A amizade representaria uma relação com o outro, e não teria a forma de unanimidade consensual nem de violência direta. Para Foucault, afirma Ortega (1999), tratar-se-ia de uma relação agonística, que é ao mesmo tempo incitação mútua

e luta. Trata-se, antes, de relações livres, que apontam para o desafio da reciprocidade e não da submissão ao outro (e *do* outro).

Assim, reflete o autor, se o poder é um jogo estratégico, a amizade procuraria “jogar” dentro das relações, com um mínimo de dominação, criando relacionamentos intensos e móveis, que não permitam que este jogo com o poder (entendido como possibilidade de dirigir e mudar o comportamento do outro) se transforme em estados de dominação. “Desigualdade, hierarquia e rupturas são componentes da amizade” (ORTEGA, 1999, p. 168). Nessa perspectiva, para Foucault (2006) a amizade é polimorfa; não se baseia em normas de convivência ou regras de comportamento, mas em uma ética relacional, que configura o espaço projetado pelos amigos e suas práticas, tendo relação com cada um (dos amigos envolvidos) e com o espaço político que compõem juntos. Ensaia-se uma espécie de *liberdade compartilhada*, através da qual todos podem experimentar distintos modos de relação. Assim, emerge o princípio do *cuidado de si* como *cuidado do outro*, uma vez que o grupo de amigos é espaço de cuidado e prática política, uma vez que formam comunidade que permitem o exercício dos princípios éticos e dos valores estéticos a orientar o sujeito.

Assim, ao ressignificar os sentidos da amizade, para além dos atribuídos na Antiguidade, Foucault procura falar de uma ética da amizade que propicia aos indivíduos estabelecerem relações mais livres, sem as limitações e restrições das instituições sociais. Um novo “direito relacional” possibilitaria construir novas formas de comunidade, novos modos de vida, a partir das relações que os sujeitos estabelecem⁹³. Estas novas formas de existência são possíveis de serem alcançadas por meio de um certo trabalho sobre si, de certa *ascese*, que tem a forma a forma da amizade. O indivíduo possui, segundo Foucault (2010), a capacidade de efetuar determinadas operações sobre si, para se transformar e constituir para si uma forma desejada de existência. Ortega resume assim o projeto de Foucault:

O projeto foucaultiano de uma ética da amizade no contexto de uma possível atualização da estética da existência permite transcender o marco da auto-elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva. A amizade supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) suscetível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação. Processos de subjetivação dão conta da produção de formas de vida e de sociedade. Nem todas as subjetivações têm um tipo de sujeito como objetivo; existem subjetivações sem sujeito (de tipo acontecimento) e subjetivações coletivas, as quais a amizade pertence. O projeto de uma ética da amizade consiste na busca de lugares de produção de subjetividade. (ORTEGA, 1999, p. 172).

⁹³ Ortega (1999) aponta que na análise de Foucault, a amizade como forma de existência e possível atualização estética limita-se quase que exclusivamente à cultura homossexual, falando de um “estilo de vida *gay*”, o que não constitui uma limitação teórica para pensarmos na ampliação desta análise para outros grupos e situações. Quando fala em “direito relacional”, expressa a luta homossexual, mas é algo ampliável a outros tipos de conflito sociais: movimentos antirracistas, feministas, entre outros, que lutam pelo reconhecimento de outras possibilidades de relações ao invés de impedi-las ou bloqueá-las.

A experiência de amizade desses jovens configura o espaço intersticial a que se refere Ortega (1999) ao combinar, em sua dinâmica, necessidades e interesses de ordem individual e coletiva, produzindo, a partir das interações e apoios que estabelecem, formas de existência que lhes são próprias. A amizade, como forma do cuidado de si (FOUCAULT, 2006; 2010), estabelece uma prática *ascética* e *agonística*. Ascética, porque exige um trabalho sobre si, um processo de significação das experiências vividas junto aos amigos, de reflexão acerca do que se dizem, das diferenças nos modos de ver e se relacionar e dos sentimentos e emoções despertados nessas interações. É preciso produzir *explicações para si*, lógicas que justifiquem as opções e escolhas do indivíduo e seu papel no coletivo. *Agonística* porque acontece a partir da tensão, do conflito, da disputa entre as diferentes formas de ser e conduzir-se (algumas vezes duais e antagonistas), e que surgem para esses jovens como possibilidade.

Apesar de ser uma *prática de si*, este não é um exercício vivido na solidão. O grupo de amigos, a coletividade é quem provoca e incita o trabalho sobre si, pois é a partir dele emergem os modos de ser e de conduzir-se, modos que configuram formas de relacionar-se consigo mesmo, com o outro e com os diferentes meios sociais em que cada um circula. É uma produção ética que tem nos amigos uma referência para sua elaboração e também como suporte para encarar as diferentes escolhas no modo de conduzir-se. O grupo de pares e os amigos acabam tendo papel preponderante na construção ética desses sujeitos.

Galera, queria agradecer a cada um que me ajudou a estar aqui hoje. A gente treina muito para chegar, supera as críticas, se esforça para estar aqui. E quero dividir isso com vocês. Sem meus amigos, não seria quem sou. (Rochinha, 19 anos).

O trecho acima descrito foi o desabafo de um jovem, após conseguir vencer uma competição local de *bboys*. Em sua fala, deixa claro o trabalho sobre si que opera: é necessário superar-se para se ter êxito, saber lidar com suas questões e dificuldades e não desistir de sua arte. Sabe que não o faz sozinho: amigos o acompanham, camaradas da *Crew* auxiliam em seus processos e ampliaram suas possibilidades; outros *bboys* da rede em que está inserido reconhecem seu esforço, a qualidade técnica de sua dança, obtida com muito esforço. Complementar a esse sentido, Julinho comenta acerca da dinâmica do grupo, nas diferentes contrapartidas que estabelecem no plano individual e coletivo. Quando fala em "superar-se", está se referindo especificamente à qualidade técnica da dança que realiza. Entretanto, essa é uma dimensão plenamente possível de espelhar outros sentidos de desafio e superação, que encontra em sua trajetória de vida e que têm nos amigos do grupo um suporte fundamental:

O problema de você não ter quem te desafie, que seja melhor que tu, que te incentive a se superar, acaba que você se acomoda. Muita gente já me perguntou: "Porque tu não sai do Restinga e vai pra outros grupos melhores, onde tu vai ser mais valorizado" Mas eu gosto de estar aqui. O Restinga Crew é o meu lugar. Aqui sou uma referência: incentivo, ligo pros guris, trago a caixa de som, consigo apresentações, meio que ajudo o grupo a se manter. E o grupo me ajuda. (Julinho, 28 anos).

A amizade ensaia modos de resistência às formas normalizadas e instituídas de relação; potencialmente, é um espaço transgressor, pois promove relações de improvisação de si mesmo, a partir do encontro com o outro e das trocas coletivas que gera. Nesse sentido, como espaço de produção ética, promove uma ressignificação do sentido político, uma vez que produz efeitos nos modos de existência e nas formas de relação com o outro (alteridade), transformando as maneiras de o sujeito inserir-se nos espaços sociais e públicos. Compreendendo a política como uma forma de ocupar-se com aquilo que é próprio da *polis*, com o que é público e coletivo, a amizade também embasa as relações do plano político desses sujeitos. A amizade é política, uma vez que atribui sentidos para a vida em sociedade, colocando-se como espaço de mediação das relações.

Em outras palavras: esses jovens não vivenciam seus dramas cotidianos de forma isolada, contam com a solidariedade de amigos que, de alguma forma, buscam contribuir em suas dificuldades. Trata-se do importante apoio dos vizinhos e amigos, da ajuda mútua, dos vínculos de amizade que são construídos, da solidariedade na dor diária, no sofrimento, nas dificuldades compartilhadas, mas também trata-se das celebrações da vida, da partilha dos sucessos obtidos. Como estratégia de sobrevivência, os amigos tornam-se suporte de vida em diversas ocasiões, desde nas questões mais simples, como hospedagem, empréstimo de objetos, até nas questões mais complexas, como o apoio para atividades desenvolvidas no âmbito do *hip hop*, empréstimo de valores financeiros, entre outros. Não estabelecem relações unilaterais: também procuram demonstrar apoio e compromisso para com os outros membros das redes de solidariedade. Assim, ocupam-se com as demandas apresentadas de forma coletiva. Essa é uma importante dimensão do plano político da alteridade: buscar o bem comum, não apenas a satisfação do desejo egoístico; abrir mão de interesses privados.

As práticas no âmbito da cultura do *hip hop* também dizem respeito a uma dimensão política. Ao participarem de apresentação artísticas no próprio bairro, em escolas e eventos filantrópicos, por exemplo, realizam ações sociais que buscam ressignificar as representações produzidas acerca de si próprios, superando imagens negativas que circulam acerca dos jovens de periferia e constituindo uma ação social com grande impacto na vida de outros jovens. Buscam socializar suas experiências coletivas com o outro, sempre. O grupo mantém suas atividades abertas para quem quiser participar, pois compreendem que, ao ingressar no âmbito daquelas práticas, os jovens tendem a modificar suas trajetórias de vida.

A gente sabe que o hip hop é uma porta de entrada para uma vida diferenciada. (Marcos, 27 anos).

Ao manter seus laços com o Movimento *Hip Hop*, o grupo tem acesso a ações e projetos de ordem política mais tradicionais, organizadas no âmbito do movimento, que por vezes englobam relações de poder com outros espaços institucionalizados (governo, partidos políticos, organizações não governamentais, entre outros). Apesar de serem pautas importantes para o reconhecimento e conquista de espaço do *hip hop*, como ação social dos jovens de periferia – em sua dimensão político-cultural –, os jovens do grupo preferem inserir-se em espaços comunitários locais, priorizando atividades de fruição de sua arte e a visibilidade de suas expressões culturais.

O pessoal lá [referindo-se ao Movimento Hip Hop e suas instâncias de representação] pensam muito em si mesmo, só falam em dinheiro, em projeto, em gravar CD e fazer show. Se esquecem totalmente da cultura, dos grupos. Tem gente boa lá, mas tem muito interesseiro. Ai não dá, porque tem que ficar brigando por espaço. A gente prefere investir por aqui mesmo, nas nossas ações. (Marcos, 27 anos).

Pautados pelo compromisso com o próprio grupo e suas práticas, optam por modos de inserção de âmbito mais local, produzindo ações coletivas em espaços comunitários. Dessa maneira, preferem desenvolver ações como: educadores, oportunizando oficinas e apresentações nas escolas e instituições sociais; como produtores de cultura, investindo na visibilidade de sua arte e seus significados, nos espaços locais a que conseguem acessar; como espaço de inserção e inclusão de outros jovens que decidam participar dos treinos e atividades que o grupo realiza.

Em sua experiência, esses jovens ressignificam o plano político da amizade, superando a visão da política como algo meramente ideológico, tradicional e institucionalizado, para uma política da ordem das relações interpessoais e comunitárias, investindo nos efeitos sociais de práticas e atividades diversas, na vida e na trajetória dos jovens inseridos em suas redes. Assim, eles ensaiam formas de compreender o político como um espaço do agir, da possibilidade de experimentação, um espaço em aberto, ainda a ser preenchido, como afirma Ortega (2000):

Vivemos em uma época de despolitização que exige uma reinvenção do político, entendido como o espaço do agir e da liberdade, da experimentação, do inesperado, do aberto, um espaço vazio, ainda a ser preenchido: a amizade como exercício do político. A amizade constitui uma nova sensibilidade e uma forma de perceber diferente, baseada no cuidado e na encenação da "boa distância". Somos capazes de aceitar o desafio de pensar a amizade para além da amizade própria, de imaginar metáforas e imagens para nossas relações de amor e amizade, de usufruir o sabor doce dessa nova amizade? (Ortega, 2000, p.117)



Imagem 7- A dança de rua

- CAPÍTULO IV -
A DANÇA: UMA OPERAÇÃO SOBRE SI,
UM EFEITO PARA O MUNDO

Ao falar das construções simbólicas do homem, o filósofo Ernest Cassirer (1995) descreve a arte não como mera reprodução, nem apenas como representação da realidade, do mundo concreto. “A arte é um dos caminhos conducentes a uma visão [sub]objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade” (CASSIRER, 1995, p. 126). Segundo o filósofo, a arte nos ensina não apenas a conceitualizar o mundo, mas a visualizar: nos dá uma imagem mais rica, viva e colorida da realidade, uma visão mais profunda da sua estrutura formal. Trata-se de acessar a uma outra forma de se ver o mundo e *no* mundo.

A arte é uma expressão de nossa humanidade, uma forma de conhecer o mundo que não é propriamente da ordem da razão, mas essencialmente estética. Talvez por isso a arte seja impossível de ser definida de forma unívoca. Como atividade humana, está presente, na totalidade das civilizações, culturas e grupamentos humanos. Muitas vezes nos questionamos acerca do que é a arte, e buscamos construir critérios racionais para defini-la. Como reflete Marcos Vilella Pereira (2012), buscar essas definições acerca da arte é lidar com temas complexos e controversos, o que na maioria das vezes acaba resultando na impossibilidade de classificações universais ou definições precisas. A arte talvez devesse ser analisada a partir das operações que se produzem sobre ela, da experiência no e do campo artístico específico, procurando desviar-se de uma captura reducionista, generalizada e classificatória. Pensar na arte em termos de potencial artístico, ou seja, como acontecimento estético: abertura do sujeito ante o mundo. A partir desse olhar, podemos dizer, com o autor:

[...] a obra de arte pode *expressar* algo quando ela é a materialização ou a vivificação de uma ideia ou sentimento que apela ao seu criador para alcançar a existência; a arte pode *comunicar* algo quando sua materialidade é portadora de um conteúdo, quando ela veicula uma ideia, uma intenção, uma mensagem moral ou política; a arte pode *representar* algo quando, articulando sua potencialidade expressiva e comunicativa, *significa* algo, quando sua existência remete a algo que não está ali. (PEREIRA, p. 184-185)

A partir de Oscar Wilde (“Toda a arte é perfeitamente inútil”)⁹⁵, Pereira (2012) afirma que tal concepção inaugura uma “[...] visão contemporânea da dimensão conceitual da arte e proporciona a compreensão da experiência com a obra de arte como uma experiência singular e subjetiva que pode bem ser individual ou coletiva, mas que definitivamente vai na direção da singularidade” (Idem, p. 185). E, por singularidade, entende-se a visão do artista, do espectador, do crítico; ou seja, passamos a ver a arte

⁹⁴ Esta frase estava fixada em um cartaz numa pequena sala de aula de uma escola municipal onde Julinho atua como oficina de dança de rua. É atribuída ao coreógrafo russo George Balanchine (1904-1983).

⁹⁵ Frase do prefácio do livro: O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde.

como produção de efeitos de sentido. A dança de rua, nessa acepção, é arte igualmente, porque produz efeitos de sentido para o sujeitos, para os jovens que a praticam, para aqueles que a ela assistem, para os que se encantam com as performances produzidas. Não convém buscar classificações acerca da dança de rua em suas expressões (*breaking, popping, house*, entre outros estilos que a compõem), nem compará-la aos estilos clássicos ou contemporâneos de dança (*jazz, balé, dança contemporânea*), apesar de apresentarem caracterizações que os aproximam como artes do corpo.



Imagem 8- Tatyana – Déborah Colker, 2011



Imagem 9 - Restinga Crew e Efeito Coringa - 2013



Imagem 10- Grupo Corpo



Imagem 11 - Air Chair

Ao analisar as práticas de dança de rua, mais do que uma composição técnica, de movimentos, passos e coreografias, emerge uma *arte do corpo*, uma produção que transcende um conhecimento técnico e ganha contornos de criação artística, de formas criativas de expressão desses sujeitos. Como construção artística e simbólica, possibilita uma visibilidade social dos jovens, um reconhecimento de suas formas de expressão a partir da arte – inicialmente para o grupo de amigos, ao apresentarem os passos e sequências, os movimentos novos que criam; posteriormente, a um público mais amplo, nas apresentações públicas que realizam; depois ainda, para outros jovens que também estão inseridos no circuito do *hip hop*, pelo compartilhamento nas diferentes redes sociais virtuais, produzindo uma imagem desses jovens para além dos territórios onde circulam.

O reconhecimento “externo” é visível nas manifestações de quem assiste (principalmente do público jovem), que grita, incentiva, aplaude a *performance*, reconhece as habilidades e esforços; nas postagens que são compartilhadas (e curtidas), nas mensagens que recebem, nos amigos que conhecem quando participam de atividades de dança de rua pelo país. Para esses sujeitos, é uma condição de espetáculo: sentem-se, efetivamente, como artistas no palco⁹⁶.

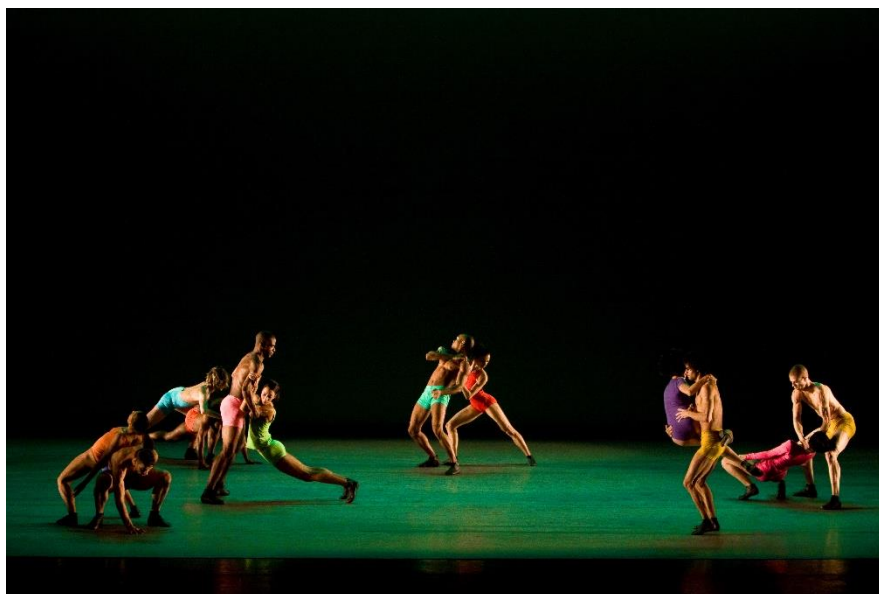


Imagem 12- Espetáculo Imã - Grupo Corpo



Imagem 13 - Restinga Crew – Apresentação

⁹⁶ Muitas apresentações e performances destes jovens estão disponíveis em vídeo no *YouTube* (www.youtube.com), gravados e disponibilizados pelos próprios participantes do grupo, forma de garantir visibilidade e reconhecimento e como registro de suas performances.

Não é somente o pertencimento a um grupo de amigos que sustenta e motiva a convivência entre esses jovens; tampouco, seria insuficiente afirmar que o que mantém a participação dos jovens no grupo é sua identificação com a cultura *hip hop* e as respectivas formas de sociabilidade que este espaço representa. A dança constitui um importante elemento na constituição da experiência de vida destes jovens, uma prática que está relacionada a uma complexa rede de produção simbólica de seu cotidiano. A dança possibilita um certo número de operações de produção de sentido que (re)significa a relação desses jovens uns com os outros, com o território onde vivem, nos espaços sociais por onde circulam e, principalmente, sobre si mesmos, produção de suas identidades e modos de ser.

VOCÊ É SEU PRÓPRIO LIMITE: A DANÇA COMO PRÁTICA DE SI

Durante um treino que acompanhava, chega um jovem negro de boné vermelho, camiseta e mochila. Vai cumprimentando os demais que chegaram, num gesto de passar de mãos que se fecham e trocam um pequeno soco. Joga a mochila num canto, quase que querendo livrar-se do peso que carrega. Noto nele um certo cansaço, um rosto fechado. Começa a alongar-se. A música propõe uma batida contínua, quase que como um pulsar que vai dando ritmo às práticas e movimentos. Estabelece-se uma espacialidade: um círculo é formado, deixando o centro livre (prática comum, que lembra também as rodas de capoeira). Os exercícios, alongamentos e primeiras tentativas acontecem nos espaços ao redor do círculo; o centro, que se constitui palco, é espaço de visibilidade diferenciada, para onde convergem as atenções. Quando se dirigem ao centro, é hora de fazer valer o esforço e a tentativa. Mesmo que não seja uma apresentação, ao chegar ao centro, mostra-se que se está pronto, que se evolui, que é possível fazer tal movimento. O jovem descrito conclui o alongamento. Coloca-se no centro e inicia uma sequência de passos rápidos, uma coreografia que encontra ritmo na batida da música. Joga-se no chão e, de costas, inicia uma série de giros sobre o próprio corpo, numa velocidade que impressiona.

Recordo-me de Araújo e Coutinho (2008) que, em artigo sobre as práticas que deram início ao movimento *hip hop* nos Estados Unidos, na década de 70, falam acerca deste giro sobre o próprio corpo (*spin*) como uma coreografia que representa o movimento das hélices dos helicópteros que levavam a juventude norte-americana para a Guerra do Vietnã. Este jovem, aqui na Restinga, faz o mesmo movimento em outro tempo. Ao concluir, ergue-se renovado: ri com os amigos, muda a expressão em seu rosto, ele parece mais leve, mais sereno, aliviado. Não sei se ele sabe dessa relação do

movimento com a representação dos helicópteros de guerra, mas parece que a dança lhe traz certa paz: um movimento de liberdade.

Em um espaço de tantas restrições e condicionamentos, a arte supera limites e barreiras, submete a vida cotidiana à produção de pensamento e a transforma, possibilitando um processo de produção criativa, de forma autônoma e singular, de uma arte que emerge como uma prática de liberdade. A dança é uma construção artística que está relacionada não somente a critérios técnicos (perfeição de execução dos passos, sincronia, harmonia), mas a um trabalho que o sujeito exerce sobre si mesmo. Certamente a condição física é um dos principais componentes de sua constituição, mas envolve a capacidade de criar a arte do movimento a partir de matérias que surgem na vida e no cotidiano do próprio *bboy*. Sérgio Riberio, conhecido por *TBS*, um experiente *bboy* paulista, assim define os sentidos da dança de rua como produção artística.

O que manda na dança é o seu jeito, a sua expressão. É investir na originalidade, ver o que tem no cotidiano e colocar na tua dança, pra ser você mesmo. Tem gente que fica vidrado e quer imitar aquele dançarino. Olhar os vídeos, tenta copiar o estilo, os passos, as sequências. Não precisa imitar o dançarino aquele; seja você mesmo. Constrói você mesmo a tua arte. Ela vai ter muito mais valor do que imitar. Vocês têm que pensar que tudo vira arte. A gente transforma o sofrimento em arte. Colocar as coisas do cotidiano na dança: cara caminhando estressado, outro procurando emprego, o jeito de caminhar da bandidagem, o mestre sala. Tudo vira dança! (Sérgio Ribeiro, TBS, 36 anos).

Não é preciso fixar-se em normas ou estilos, em produzir elementos técnicos; a dança é arte de (re)criar-se a partir daquilo que se é e vive. Dor e sofrimento, felicidade e alegria, dúvidas e tristezas, êxitos e fracassos, o que se vive e o que se sente tornam-se elementos para construir a dança. Para isso, é necessário operar com emoções e sentimentos, mas também com o corpo, tornando-o ágil, forte, flexível para executar os movimentos e os passos que se criam e se (re)produzem. A dança, como forma de expressão, considerará, desse modo, o gesto de trabalhar sobre si: operar transformações em seu corpo, canalizar suas emoções, coordenar pensamentos, modificar a si próprio, em vista de sua produção artística, reflexionada em seu estilo e modo de ser. Nesta perspectiva, a dança é uma técnica de si, pois proporciona ao indivíduo, ora em sua individualidade, ora com a ajuda dos amigos e companheiros, operar sobre seu corpo, seus pensamentos, suas condutas e seus modos de ser (FOUCAULT, 2006). Essas transformações que o sujeito realiza possibilitam não apenas a construção de uma expressão artística, mas também sentir-se parte de uma cultura que é compartilhada pelos seus pares (*hip hop*), integram-se em práticas comuns aqueles que considera amigos, produzindo um reconhecimento de si e do outro.

Entretanto, como prática do cuidado de si, a dança envolve um processo de formação do sujeito, que abarca continuidades e descontinuidades, um fluxo constante, uma vez que não se atinge um estado definitivo. É necessário operar sobre suas próprias limitações – físicas, técnicas, psicológicas – até conseguir realizar aquilo que, inicialmente, parecia-lhe impossível e improvável, ou seja, tensionar os limites do estado atual em que se encontra. Em sua parte técnica, a dança de rua abarca movimentos extremamente complexos, com alto grau de exigência física e de precisão. Sendo uma arte em constante processo de criação, exigirá dos jovens *bboys* conduzirem sua dança a novas possibilidades, uma vez que estabelecem comparativos com outros *bboys*, não no sentido de estabelecer uma ordem classificativa (quem é o melhor), mas de superar a si mesmo. Essa é uma das motivações (e, ao mesmo tempo, uma exigência implícita em suas práticas) que levam os jovens a investirem em treinos e preparações constantes.

Buscando melhor compreender a complexa experiência desses jovens com a dança e suas práticas e os sentidos que constroem a partir do que vivenciam, descrevo a seguir quatro exemplos das práticas dos jovens do *Restinga Crew* em suas atividades de treino acompanhadas durante a pesquisa.

A flexibilidade de Marquinhos

A dança de rua exige do corpo flexibilidade para suas expressões: muitos movimentos que compõem o estilo surgem a partir da possibilidade de estender os membros do corpo para além dos limites usuais, produzindo leveza e amplitude nos passos realizados. No grupo, Marquinhos, 14 anos de idade, envolvido na dança há cerca de dois anos, é integrante com maior flexibilidade nos membros do corpo: uma elasticidade corporal que impressiona, pois realiza posições na dança com os braços e as pernas, posições que os outros não conseguem atingir, apresentando também maior capacidade de alongamento. Seus passos beiram o contorcionismo, e os integrantes do grupo apostam muito em suas habilidades. Assim, investe de forma intensa em movimentos e manobras de difícil realização (movimentos conhecidos por *power moves*, que exigem força física e condicionamento). Marquinhos afirma que gosta de fazer esses movimentos porque são os mais difíceis, constituindo-se para ele um desafio constante em superar-se; para isso, chega a treinar todos os dias, se possível.

A primeira vez que vi um bboy fazer um air chair [movimento em que o dançarino fixa uma posição no ar, sustentado o corpo com apenas uma das mãos apoiadas] fiquei impressionado. Como o cara consegue? Eu também quero fazer. (Marquinhos, 14 anos).

Do encantamento, surgiu o desejo (e o desafio) de também repetir a técnica. Em parceria com os integrantes mais experientes, busca aperfeiçoar sua condição física, para

conseguir realizar os movimentos, acompanhando as performances de outros *bboys* e procurando *dicas* de como melhorar sua performance. A dança acabou tornando-se uma atividade fundamental em seu cotidiano. Afirma que não imagina seu mundo sem a dança:

Dançar é muito bom. Impossível não gostar. A gente se realiza na dança. Eu até me sinto mal quando passo muito tempo sem treinar. Tudo vai embora quando se está dançando. (Marquinhos, 14 anos).

Em sua experiência com a dança, Marquinhos nos dá a conhecer um importante elemento acerca de sua prática: a dança o faz transformar-se, proporciona um trabalho sobre si, numa perspectiva física, simbólica e psicológica. Ao identificar-se com a dança, e na relação com os demais amigos com quem interage, amplia os horizontes de participação. Diante de uma vida repleta de fragilidades, descobre o simbolismo de uma dança que apresenta uma batida forte, um ritmo marcado, que exigem força e flexibilidade. Dedicar-se a essas práticas é aprender, de certo modo, a ter força e flexibilidade também nos demais aspectos de sua vida cotidiana.

Em um mundo a girar, um (contra)giro

Lucas é um *bboy* bastante experiente; participa do grupo praticamente desde seu início. No período de cerca de um mês, acompanhei suas tentativas em dar novas formas para um movimento conhecido por *spin* (usualmente “abrasileirado” para *pião*) que consiste, basicamente, em girar com as costas apoiadas no chão. Ele buscava um estilo próprio de execução daquele movimento. Na primeira vez em que o vi realizar o *spin*, impressionou-me a velocidade com que (literalmente) girava em torno do próprio eixo do corpo, e a quantidade de giros realizados.

Como esse movimento possui uma grande variedade de possibilidades, de formas de entrar e sair do giro, de variar a rotação, de aumentar ou diminuir a velocidade, Lucas começou a treinar mudanças coreográficas, buscando variar o giro e tentando concluí-lo em uma posição estática invertida (depois de girar, termina de cabeça para baixo com as pernas levantadas, levemente curvadas). A ideia de realizar essa variação veio de vídeos acessados na Internet, produzidos por *bboys* de São Paulo, que o inspiraram a buscar implementar outras técnicas em seu repertório.

Na primeira semana, realizava os *spins* como estava acostumado, mas, quando tentava a variação (a primeira consistia em *chutar* enquanto girava, o que fazia com que seu corpo se elevasse do chão), mas perdia a frequência do giro e a precisão do movimento. Entre tentativas frustradas, giros perdidos, descanso e água, seguiram-se os dias. Na semana seguinte, percebi que os *chutes* eram mais precisos e que ele

aumentava a velocidade do giro intensamente. O movimento iniciava com alguns passos dentro da música, para “pegar” a sincronia e o ritmo; evoluíam para um trabalho de pernas e mãos no solo, com que iniciava os giros; rodava sobre o próprio eixo com as costas apoiadas no chão, e iniciava uma sequência de chutes que faziam com que seu corpo se erguesse; então, em uma grande velocidade, interrompia o giro para um movimento estático de cabeça-pra-baixo. O que não conseguia (ainda) era concluir o movimento, devido à dificuldade em mudar o movimento corporal. Para minha surpresa, na terceira semana já realizava completamente todos os passos. Ao acertar pela primeira vez, foi saudado pelos que assistiam, com aplausos e assovios, e, ao erguer-se, comemorou. Ao perguntar sobre seu processo, sobre as tentativas em mudar os giros sobre o próprio corpo, explica-me:

A dança exige amor e disciplina. Treinar o movimento, ter precisão do corpo. É isso que aperfeiçoa a gente, mas é difícil. Mas quando tu consegue fazer, dá uma alegria danada, uma satisfação que não cabe no próprio corpo. E quanto mais difícil, mais satisfação se sente. (Lucas, 25 anos).

Era o resultado do trabalho de algumas semanas que ali se realizava; vivia o reconhecimento pelos amigos e companheiros de dança, saudado por seu esforço e dedicação e por construir novos contornos para a arte que conjuntamente é admirada e elegida como modo de vida. Esse conjunto de fatos traduz, na minha perspectiva, a possibilidade de um jovem como ele superar-se, de transcender a si mesmo e às limitações que encontra, de ampliar os próprios horizontes, a partir de uma experiência que o sujeito opera sobre si mesmo. Aos olhos leigos de um observador, parece ser o (im)possível o que se realiza ali.



Imagem 14 - Flexibilidade

O mundo de ponta-cabeça de Julinho

Para um *bboy*, a idade começa a constituir-se um limite. O condicionamento físico que a dança de rua exige (alguns estilos mais que outros, certamente) faz com que os indivíduos atinjam o seu auge próximo dos 20 anos de idade. Por isso, quanto mais cedo se inicia nessas práticas, maiores as possibilidades de aperfeiçoamento técnico, ampliando o leque de diferentes técnicas, acrobacias, manobras que consegue realizar. Para Julinho, com quase 30 anos, as limitações físicas começam a surgir (até mesmo pela grande número de lesões que acumula ao longo da vida, a grande maioria das quais não é tratada adequadamente); o que antes parecia realizar-se com naturalidade, hoje exige um esforço maior. Julinho relatou-me que alguns movimentos, que fazia quando mais jovem, hoje já não lhe parecem possíveis. Um deles, exemplifica, é o salto lateral com um giro de 360°, conhecido por *folha seca*. Realizava-o normalmente, até que, em certa ocasião, bateu o joelho em um obstáculo que havia no local – uma mureta sobre a qual estava saltando –, sofrendo grave lesão que o tirou da dança por algum tempo. Depois daquilo, seu corpo parece que começou “a resistir em realizar o salto”: a marca da lesão ficou gravada em sua memória corporal, manifestando-se em uma espécie de resistência que o “segura” quando tenta realizar o salto. Nesse caso, superar as limitações da idade do corpo, manter-se em forma, manter a precisão dos movimentos – tudo isso constitui prática constante, mesmo para *bboys* mais experientes.

Ao chegar em um treino, encontro Julinho de “cabeça-pra-baixo”, com o corpo apoiado sobre a cabeça, protegida por uma touca de lã, fazendo giros sobre o corpo; até certo momento, ele conta com os braços para equilibrar-se. Porém, conforme se impulsionava, erguia os braços, tendo apenas a cabeça como apoio, a girar sob si mesmo. A visão surpreendeu-me, não tanto por encontrá-lo naquela posição, que já havia visto anteriormente, mas por realizar tantos giros sobre o próprio. Depois de algumas voltas, deitava no chão para descanso. Ao comentar com ele acerca do quanto aquele movimento parecia difícil e improvável para mim, contou-me que estava treinando novamente aquela técnica porque realizava muitas voltas naquela posição e agora estava ficando “enferrujado”:

Bboy tem que estar sempre treinando, sempre se puxando, porque senão a idade pega, o corpo vai ficando pesado e o cara não vai mais conseguindo, vai perdendo o fôlego. Essa gurizada que começa cedo tem muito mais gás que a gente. (Julinho, 28 anos).

Conforme a sequência de treinos seguia, via Julinho ampliar o tempo de giros: *já consegui ficar mais de um minuto girando daquela forma*. Chegou a fazer a manobra sem a touca de proteção (não entendi com ele suportou os giros na “própria pele”). Agora,

treinava os movimentos de finalização, que consistiam em interromper o giro e ficar novamente em uma posição estática, postura que serve para diferenciar a qualidade de um *bboys*, pois a dificuldade está justamente na capacidade de intercalar, com precisão, movimentos e manobras diferentes. Concluir os movimentos em posições estáticas constitui uma das características desse estilo de dança, e certamente apresenta elevado grau de dificuldade.

Do singular ao coletivo: manifestações do estilo

Em um treino para apresentação a ser realizada naquela semana, o grupo ensaia uma coreografia. No lugar da liberdade usual do treino, esse difere por se tratar de uma *performance* dirigida. Julinho coordena, combinando com os integrantes elementos para a coreografia. Entre conversas e exemplificações, contagens de compasso e passos ensaiados, eles configuram a apresentação. No início, tudo parece um pouco confuso, pelos compassos combinados, o repasse dos movimentos e a coreografia dos dançarinos. Repassam uma vez, duas vezes, três vezes. Decidem, então, ensaiar a coreografia “pra valer”, ou seja, com a música em andamento e sem interrupções. A *performance* inicia com quatro jovens fazendo passos sincronizados à frente. Abrem o centro, deslocando-se para as laterais, posicionando-se cada um numa posição estática invertida; do fundo, Julinho toma impulso, encosta a cabeça no chão, ergue os pés e impulsiona-se de cabeça para baixo, com o corpo reto (pés voltados para cima, como uma trave) até o centro. Apoiar-se sobre os braços, estabiliza-se, e começa a girar; depois de tomar outra impulsão, recolhe os braços e fica girando sobre seu próprio corpo. São cerca de dez giros, concluídos numa postura de apresentação, até retornar para o fundo. Os jovens voltam suas posições, e fazem novos passos de dança. Novamente, deixam o centro livre para Lucas, que inicia seus passos, dando início a uma série de giros, conforme havia ensaiado anteriormente. Ao concluir, entram novamente em formação, seguindo com a coreografia coletiva. Na conclusão da coreografia, Julinho e Rochinha realizam os assim chamados “saltos mortais”, atravessando correndo o palco, saltando e girando sobre o próprio corpo; Lucas realiza novos giros, terminados numa postura fixa, bem como Marquinhos e Anderson, que participam da coreografia.

Surpreende a facilidade com que coordenam a dança, compõem as *performances* e coreografias e harmonizam-se, em tão pouco tempo. O ensaio mostra o quanto esses jovens têm intimidade com a dança e com seus companheiros, o que é expressado na sincronia dos passos e movimentos. Além disso, por serem práticas cotidianas, talvez esses jovens não percebam o quanto evoluem em seus treinos técnicos, o quanto superam-se e constroem, a partir do próprio desenvolvimento, expressões artísticas novas, naturalizando em seus corpos movimentos de extrema complexidade, mas de

uma estética e plasticidade que transcendem limites. Sua arte consiste nisso: expressão simbólica de corpos livres, de espíritos livres, de jovens que superam as circunstâncias que os inscrevem em sua dança. Ao vê-los realizar esses passos, lembro-me de uma fala comum expressa entre esses jovens: “você é seu próprio limite”.

Retomando a discussão acerca da exigência física, estamos diante de um corpo machucado, ferido. São diversas as marcas deixadas pela dança, como cortes, arranhões, cicatrizes; mas o que mais os preocupa são as lesões. São inúmeros os casos de lesão (muscular, de articulação, nervosa, óssea), resultado da falta de infraestrutura adequada para estas práticas: no lugar onde frequentemente treinam, o parquet apresenta espaços falhados; não possuem colchões ou tatame para treinar determinados movimentos, que resultam em impacto no chão; não fazem exigências nas apresentações que realizam, dançando em qualquer espaço disponível. Não contam com acompanhamento profissional de nenhuma natureza e têm dificuldades de acessar o sistema público de saúde, quando necessitam (por demora nos atendimentos, falta de especialistas, ou em virtude das atividades de trabalho de cada um, entre outros motivos). Sendo o tratamento adequado uma realidade distante (relataram que é quase impossível conseguir uma consulta com traumatologista; e, se conseguem, não têm como fazer exames e o tratamento indicado, por falta de recursos), quando lesionados, tendem a reduzir os treinos e as atividades de dança. Trocam entre si receitas de tratamentos, pomadas e medicamentos, que utilizam nos processos de cura. Em casos de lesão severa, alguns aprendem a conviver com a dor e a lesão.

Nesse sentido, as dimensões do cuidado de si e do cuidado com o outro fundem-se no compartilhamento das práticas e saberes, necessários para a cura de si. Sabem o quanto é necessário cuidar do corpo, não para buscar um corpo normatizado dentro de um padrão estético (apesar de apresentarem, por vezes, uma condição física próxima à representação de corpo vendida em academias e centros de exercício), mas para se ter um corpo que possa ser artístico. Poder-se-ia falar numa dimensão esportiva da dança, dada a necessidade de se investir no preparo físico, na qualificação do condicionamento do corpo e, conseqüentemente, no cuidado com as lesões e ferimentos, considerando o alto grau de exigência de sua prática. Porém, sua maior diferenciação está atrelada à construção simbólica que se opera na dança.

Eu gosto da dança, faz bem pra mim. Eu treino para melhorar eu mesmo (sic). Não quero competir com aquele cara, ficar melhor que ele. A gente dança e se sente leve. Vem pra cá, sua e volta melhor pra casa. E quero continuar com a dança, gostaria de trabalhar com isso, mas é difícil. (André, 27 anos).

A dança configura-se como uma prática sobre si mesmo, sobre seu corpo, suas emoções e sentimentos, de operar sobre si e decidir-se acerca das formas de conduzir-se

na vida. A dança apresenta-se como uma ação que exige postura corporal, preparo físico, concentração, controle sobre as emoções, um esforço para além dos próprios limites. Além disso, ocorre num espaço mediado, de encontro com outros jovens que, como ele, compartilham de condições e situações a circunscreverem experiências de vida no mundo, dividindo, no grupo, opiniões, posicionamentos, identificações. Como produção artística, realiza-se na complexidade da criação individual atravessada pelas relações de alteridade – com o outro, com o grupo – que se estabelecem, ressignificando para esses sujeitos as relações que estabelecem no cotidiano de suas ações.

Assim, dançar não é somente uma forma de condicionamento corporal, nem uma questão técnica apenas. Dançar é uma arte. E, como arte, é preciso a cada um expressar-se, deixar fluir elementos da subjetividade do dançarino (suas emoções e sentimentos, suas marcas, suas crenças, suas atitudes), elementos que o transcendem e se transformam em movimento. Criação simbólica, constituída a partir das representações da própria realidade, das situações que vivem no cotidiano na periferia (o desemprego, a violência, a malandragem, as amizades, a família, entre outros) e se tornam parte de seus modos de vida. A dança de rua é arte que transcende o real, produzindo (novas) significações em movimentos, mais abrangentes do que se compreenderia apenas com as palavras. Envolve até mesmo quem somente assiste. Desaloja, surpreende, faz pensar. Constitui-se experiência, porque faz sair de si para voltar a si (CHAUI, 2010), ultrapassar as próprias fronteiras e limites ao agir sobre si mesmo (FOUCAULT, 2010, GROSS, 2010).

ESSA É A NOSSA ENERGIA: A DANÇA COMO PRODUÇÃO SIMBÓLICA

*Para evoluir na dança, é importante saber da cultura. A dança é apenas um dos elementos, tem que conhecer e compreender dos outros também: o rap, o DJ, o grafite e o breaking. Quanto mais conhecimento da cultura, melhor vai ser a tua dança. A cultura também é importante para evoluir.
(Lucas, 25 anos)*

O destaque feito por Lucas refere-se à interação desses jovens com a cultura *hip hop* na qual se inserem e que se apresenta como um profícuo campo de produção simbólica, compartilhada com outros jovens. A cultura *hip hop* distingue-se como suporte na biografia desses indivíduos, ao propor sentidos para suas práticas (neste caso, a dança) e seus modos de ser e viver na periferia. A partir do que vivenciam em grupo, buscam apreender e aprofundar não somente as técnicas relacionadas à dança, mas a produção de sentido que circula nessa cultura. Mesmo que a liberdade seja um dos

princípios básicos de criação artística, a aproximação com estilos que remontam à sua origem são fundamentais para se manter uma identificação comum entre as diferentes manifestações e expressões, surgidas nos diferentes territórios em essa arte e esses jovens se inscrevem.

Não basta apenas praticar a dança. Tem que ter a consciência também, saber suas origens, estudar sobre a dança, aprofundar. Não pode dançar de cabeça vazia: tem que ter fundamento. (Sérgio Ribeiro – TBS, 36 anos).



Imagem 15- Preparação

Durante um período extenso, acompanhei Rochinha investir no aprendizado de um dos fundamentos mais tradicionais da dança de rua, o *sixtep*, que consiste em apoiar os braços no chão e elevar as pernas, fazendo-as girar sobre o próprio eixo, mudando os braços de apoio de lugar, em sincronia com os movimentos de pernas. São poucos os jovens no Restinga que realizam esse movimento, pelo grau de dificuldade e sincronia, apesar de ser um dos mais tradicionais do *hip hop*. Ao longo dos treinos, Rochinha foi treinando a execução desse movimento complexo até conseguir realizá-lo com perfeição. Conversando sobre o grau de dificuldade do movimento, afirmou: “Desde que eu entrei no grupo, eu venho tentando. Mas esse mês eu decidi que tinha que aprender de vez” (Rochinha, 20 anos). Tarefa proposta e realizada, foi inspiradora para que outros jovens no grupo começassem também a treinar o mesmo passo e os mais experientes retomarem a técnica. Pelo tempo de participação no grupo (cerca de oito anos), Rochinha apresenta experiência no campo da dança, participando das coreografias produzidas envolvendo movimentos que exigem bastante técnica e treino, e também

realizando performances *solo* nas apresentações do grupo. Em sua dança, expressa uma alegria diferenciada, um certo "gingado" que o diferencia em relação aos demais, uma inserção do que comumente chamamos de *brasilidade*: proximidade com o samba, a capoeira e outras manifestações das culturas negras.

Essa dinâmica própria da dança de rua faz questionar acerca da produção de sentido nesse campo simbólico, entre aquilo que se constitui como tradição (manutenção de certos parâmetros de identificação) e de inovação (adaptabilidade, recriação e releitura de outros elementos). No caso da dança, nos torneios e competições, é bastante comum os *bboys* realizarem em suas *performances* passos considerados clássicos no *hip hop*, para além daquilo que apresentam como criação. Realizá-lo, de certa forma, é mostrar domínio sobre as técnicas que fundamentam a dança de rua, deixando vivas as tradições do movimento que os conecta com outros dançarinos ao redor do mundo e que, ao mesmo tempo, servem como princípio de criação. Assim, mantêm-se elementos comuns que os unificam, mas também criam novos, que os diferenciam de outros dançarinos. Ter domínio dos passos principais é uma forma de "sentir-se parte", de mostrar aprimoramento e aperfeiçoamento técnico, mas também uma forma de não perder aquilo que caracteriza aquela cultura.

Participo há um tempão do movimento. Graças a ele pude conhecer outros lugares, outras pessoas, outros estilos. O que vocês dançam aqui em Porto Alegre é diferente do que se dança em São Paulo, é diferente do que se dança na Bahia. Mas é tudo hip hop, entendeu? Essa diversidade é bonita. E você vê o cara botar elementos da realidade dele, da cultura dele na dança. Então, vai passo de baião; de forró; de capoeira; da chula aqui de vocês. É uma diversidade bonita de ver. (Sérgio Ribeiro - TBS, 36 anos)

A diversidade constitutiva do hip hop enquanto cultura apresenta-se composta por processos de *homologia* e *bricolagem* (FEIXA, 2008). *Homologia* refere-se à simbiose que se estabelece em cada cultura particular, entre os artefatos, estilos e identidades de grupo. No caso do *hip hop*, refere-se às práticas comuns, estabilizadas em diferentes tempos e lugares, e que mantêm uma unidade na cultura. Mantêm-se passos, traços, rimas, batidas, que surgiram no início do movimento nos anos 70 nos Estados Unidos e que são comuns em diversos lugares do mundo, inclusive no Brasil, compondo a estrutura do movimento. O conceito de *bricolagem* serve para compreender a maneira como objetos e símbolos são reordenados e recontextualizados, para comunicar novos significados (FEIXA, 2008). Nas culturas juvenis, destaca Feixa (2008), essa resignificação pode acontecer, basicamente, pelos códigos gerados nas interações entre os jovens, ou pela modificação e adaptação de sentidos, produzidos por outros grupos sociais. Apesar dessa estruturação que constitui as artes do *hip hop*, estas agregam elementos das culturas regionais onde se instauram, possibilitando uma *bricolagem*

(palavra francesa que tem uma associação com *faça você mesmo*), ao agregar expressões e formatos que as diferenciam em cada lugar; mas, ao mesmo tempo, isso é feito de tal forma que possibilitam seu reconhecimento – paradoxo surgido da tensão entre sua singularidade enquanto cultura e sua pluralidade enquanto modos de expressão. No caso do Brasil, o samba e a capoeira são responsáveis por conferir uma característica diferenciada ao *hip hop* brasileiro. No caso do *Restinga Crew*, um exemplo é a coreografia criada a partir de uma música tradicional do cancionista gaúcho, *Milonga para as Missões*, de autoria de Renato Borghetti.

Operar com diferentes expressões artísticas e culturais acaba sendo um importante aprendizado das formas de se lidar com a alteridade e a diferença. Trata-se de construir relações de reconhecimento e respeito, sem perder a singularidade e a identidade necessariamente, mas possibilitando certa porosidade nas próprias expressões. Saber respeitar os limites do outro a partir de relações de respeito é uma habilidade fundamental na periferia, uma vez que muitos conflitos resultam de limites que (supostamente) se atravessam.

A dança exige criatividade: inventar sequências e movimentos, sair do senso comum em que poderia cair. Exige equilíbrio e disciplina: é preciso força física, concentração, estabilidade emocional. Exige superação: é preciso ir além dos limites que o próprio sujeito se impõe. Harmonia que compõe movimento; leveza frente à dura batida da música. Esse ordenamento não deixa de ser aplicável às próprias vidas desses jovens, que lhes exige muita criatividade e equilíbrio, força e superação. A dança imita a vida ou vida imita a dança? Talvez seria mais correto pensar que a vida e a dança compõem um mesmo plano, mutuamente indiferenciáveis.

NUNCA DANCEI DE SAPATO: A DANÇA COMO VISIBILIDADE E RECONHECIMENTO

Uma das dimensões fundamentais da construção estético-artístico das práticas de dança produzida por estes jovens é o reconhecimento e a visibilidade que esta lhes proporciona. Ao socializarem sua dança na forma de apresentações, *shows* ou espetáculos, dão a conhecer a expressão artística na qual se empenham. Suas *performances* manifestam, simbolicamente, vivências e experiências, subjetividades que se traduzem em sequências de movimentos singulares, associados à música. Entretanto, a reação do público acentua os significados e sentidos daquelas expressões artísticas. Os “gritos da galera”, os aplausos, os cumprimentos no final de cada apresentação, mais do que as “curtidas” e “visualizações” dos materiais que disponibilizam nas redes sociais, produzem uma sensação de sucesso e autoestima, de reconhecimento e visibilidade.

O palco produz um efeito sobre os sujeitos: ali, cada uma se transforma de modo intenso, entregue às suas *performances*. Submergem no momento, transcendendo, pela arte, as circunstâncias das próprias vidas. Aos olhos de quem assiste, os movimentos ensaiados ao longo da semana transformam-se em um verdadeiro balé, expressão de beleza singular daqueles corpos que se expressam. Transmitem emoção e surpresa, emoção pela expressão artística que toca naquilo que nos humaniza: nossos sentimentos. Trata-se certamente de uma experiência pela qual não passamos em branco. E nos transmitem surpresa, por estar diante de jovens de periferia que, da maneira mais genuína, produzem expressões de qualidade estética de elevado nível, sem apoio técnico específico, sem qualquer processo de formação institucionalizada, sem diplomas ou certificações. Apenas e simplesmente com suas ideias, suas percepções, seus corpos, sua música, seus corpos.

Sabe-se que vários grupos de jovens talentosos da periferia não conseguiram sobreviver ao longo do tempo. A necessidade do trabalho, a constituição de família, as dificuldades e necessidades próprias de quem “adentra no mundo adulto” acabam desviando as trajetórias dos grupos e indivíduos, em outras direções, ficando para nós (e para eles, certamente) fragmentos de suas narrativas, de suas histórias de expressão artística. Nesse sentido, o *Restinga Crew*, ao longo dos seus mais de dez anos, representa uma exceção a essa realidade. Os próprios jovens destacam a dificuldade, em nosso país, de se viver da cultura, em virtude dos poucos investimentos e das poucas oportunidades nessa área. A maioria, se pudesse, viveria apenas da própria arte corporal. Mas o que leva esses sujeitos a quererem investir profissionalmente na dança? Suas narrativas apontam essa forma de expressão como algo que os realiza como pessoas, que os ajuda a sentirem-se melhor consigo mesmos e a elaborar e superar os questionamentos e dificuldades de suas vidas. Além disso, a dança se configura para eles como algo socialmente relevante; a experiência tem mostrado que os jovens com ela envolvidos afastam-se de outras práticas, muitas de grande risco, como a participação no tráfico e na criminalidade. E, por fim, há o reconhecimento social que o fazer artístico proporciona: cada um deles acaba por expandir suas redes de relação, para além do local onde moram.

Para compreender mais claramente os efeitos do espetáculo sobre esses jovens e a respectiva produção de visibilidade social, para além da cultura *hip hop*, a seguir relato, com alguns detalhes que julgo pertinentes à tese, duas apresentações do *Restinga Crew*.



Imagem 16 - O Palco

Do palco, a arte que desconstrói representações prévias

Depois de duas semanas acompanhando os treinos do *Restinga Crew*, no início do levantamento de dados junto ao grupo (em abril de 2012), surgiu a primeira oportunidade de assistir a uma apresentação pública do grupo. Eles foram convidados a fazer um espetáculo de dança, como parte da programação cultural de um evento com jovens empreendedores, que estava sendo realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A apresentação era à noite, e cheguei próximo ao horário de início. Um grande número de participantes encontrava-se nos corredores de acesso ao teatro. O público, em sua grande maioria, jovens com menos de 30 anos de idade, estava ali para discutir possibilidades de negócio, pensar sobre análises de mercado, investimentos a médio e longo prazo, práticas de *startup*, dicas de como começar o próprio negócio, como gerenciar uma marca, entre outros temas.

Ao identificar-me na recepção, alegando que estava ali para acompanhar a apresentação do *Restinga Crew*, logo fui encaminhado para um dos organizadores do encontro. Este, ao saber que eu era pesquisador da UFRGS, tomou-me logo como interlocutor do grupo, informando-me sobre detalhes da coreografia, tempo disponibilizado, sequência das atividades e até mesmo sobre a forma de pagamento relativa à participação. Um primeiro estranhamento: talvez por ser do meio universitário

e ter maior fluência nesse campo, senti por parte do organizador da PUCRS uma maior confiança. Pelo fato de ambos pertencermos a um mesmo campo, tornou-se mais fácil o intercâmbio, comparativamente ao contato com algum jovem do grupo cujas lógicas de interação certamente são outras. Um dos itens negociados, por exemplo, foi a disponibilidade de “lanche” antes da apresentação, solicitado pelos jovens do *Restinga Crew*. Assim, o lanche foi deixado na sala de preparação dos artistas, e não onde seria servido aos demais participantes do evento. Para os jovens de periferia, que vêm cansados do trabalho e que têm dificuldades de alimentar-se, principalmente por restrições financeiras, o lanche era um diferencial, ainda mais tendo em vista o grau de exigência física da dança. Eu observava ali uma clara cisão social, valores tão diferentes entre os dois grupos e que precisavam entrar em negociação neste caso. Eu percebia a dificuldade do organizador do encontro em compreender aquele detalhe, tão especial para estes jovens

Parte dessa minha hipótese confirmou-se com a chegada dos jovens ao local. Ao entrarem pelos corredores, em grupo, vestindo camisetas coloridas, com imagens de diferentes grafites, bermudas, alguns com boné, roupas mais largas, cortes de cabelo diferenciados (para não dizer extravagantes), tênis de várias cores, tatuagens pelo corpo, mochilas nas costas, percebia-se que “destoavam” dos demais jovens, participantes do evento. Tudo dizia que de fato eles não pertenciam àquele espaço. Mesmo o modo de andar, com um certo gingado característico, além dos modos de falar – tudo os diferenciava dos demais. E isso não passou despercebido, pois, por onde cruzavam, questionadores olhares se direcionavam a eles. Quem são? O que fazem aqui? Era nítido que atravessavam uma fronteira.

Ao chegarem próximo de onde eu estava, fui cumprimentando um a um, enquanto apresentavam-se na recepção. Logo foram encaminhados para uma sala em anexo, onde ficaram sozinhos, para se prepararem para o espetáculo (seria, talvez, para afastá-los daquele espaço?). A recepcionista explicou que logo levaria o lanche até eles, e que a apresentação sucederia à fala do palestrante da noite (curioso é que o café era servido no corredor próximo de onde estávamos; na realidade, concretamente, poderiam ter usufruído do café e do lanche com os demais participantes do evento, não sendo necessário organizar-lhes uma refeição à parte).

Naquele espaço, enquanto se alongavam e preparavam, conversavam sobre os acontecimentos do dia-a-dia, sobre trabalho, namoradas, música. Mais próximo ao horário da apresentação, combinaram os detalhes sobre as sequências, coreografias e movimentos. Não houve um treino específico para esta apresentação: “Estamos acostumados a fazer isso. A gente até ensaia, mas não precisa tanto. porque já temos uma sincronia” (André, 25 anos).

Enquanto aguardávamos o encerramento da palestra (sobre como podemos ser empreendedores da própria vida na era das transformações da sociedade pela tecnologia), eu pensava sobre o quanto aquele discurso – e o evento como um todo – se mostrava distante da realidade dos jovens que ali sentavam-se nas escadas de acesso do teatro. A maioria deles não tinha uma escolaridade elevada, não frequentavam os espaços acadêmicos, com seus cânones e discursos. Também vinham de uma realidade com certo grau de restrição, devido à situação econômica e social, em que as ações de investir e obter lucro moviam-se por outra lógica. Não havia dúvida de que eles eram também jovens empreendedores, mas com um foco bem diferente. Empreender em seu contexto é uma estratégia para se fazer o que se quer, para “escapar” de uma dada condição social e almejar horizontes mais amplos. Empreender é investir na dança, no *hip hop*, na *Crew*; é construir uma identidade, um estilo, e fazer disso um modo de vida que transforma suas relações com os outros espaços sociais. Empreender aqui não significa criar uma empresa para obter lucro e reconhecimento com o trabalho; empreender aqui é sobreviver, é não ser “mais um” nas estatísticas, mas ser o que se quer ser. E, para esses jovens, ser *bboy* representa essa forma de (re)existir.

Quando foram chamados ao palco, um dos participantes (Juca) apresentou o grupo e fez uma pequena fala sobre o papel do *hip hop* na educação social; explicou em como se apresentam na condição também de empreendedores, mas empreendedores de ações sociais, por meio das oficinas que oferecem a jovens nas periferias, nas escolas, buscando construir ações coletivas a partir da arte. Na conclusão de sua fala, deixou claro que a apresentação a seguir era uma mostra de “sua arte”.

Juca foi o primeiro a fazer uma *performance*. Com uma música com diferentes sons mecânicos e robóticos, ia fazendo movimentos com o corpo, imitando um robô, numa bela sincronia entre música e movimentos. Seu corpo falava ali de uma “mecanização da vida”, quando transformamos nosso cotidiano em repetição – uma metáfora de um homem-máquina, assim como Chaplin no filme *Tempos Modernos*⁹⁷. Concluída a primeira *performance*, entram os demais jovens no palco. Posicionam-se lado a lado. A música inicia, e com ela, uma coreografia coletiva: passos, batidas de palma, o estilo *hip hop* de se dançar: ginga, sincronia, sorriso no rosto. Iniciam-se, então, as outras *performances* individuais. Cada um dos dançarinos vai mais à frente e inicia seu espetáculo: são giros sobre o corpo, saltos mortais, dança mais acelerada. Era uma sequência e variedade de passos tão grande que se torna difícil descrever.

Se no início o público assistia a tudo apenas com curiosidade, a sequência da apresentação começa a contagiar-se com o clima e com a música, surpreendendo a todos, em razão do grau de dificuldade dos passos e das manobras apresentadas. O silêncio vai sendo substituído pelos aplausos, pelos gritos e assobios, pelas expressões

⁹⁷ CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos*, Estados Unidos, 1936.

de espanto. Quando a última música a ser apresentada é tocada, o público já está em pé, dançando junto, todos genuinamente admirados com aquilo que presenciam. A conclusão é sucedida de muitos gritos e aplausos. Ao encerrar o evento, vejo muitos dos participantes do encontro irem conversar com os jovens do *Restinga Crew*, querendo conhecer melhor suas práticas, num reconhecimento evidente da beleza da dança do grupo. Mesmo que momentaneamente, a ideia inicial (previamente construída) de que ali estavam jovens de periferia, vai sendo substituída pela imagem de jovens dançarinos, que assim passam a ser vistos numa espécie de horizontalidade de relações – mesmo que temporariamente. Para o grupo do *Restinga*, a experiência é de encontro com o outro, no sentido maior de um efetivo reconhecimento social.

No palco, a arte que produz reconhecimento

Em um evento promovido pela Secretaria Municipal de Educação, de Porto Alegre (10/07/13), o *Restinga Crew* foi convidado a se apresentar como parte de um projeto educativo, relacionado à escola Municipal Alberto Pasqualini, espaço onde treinam nos sábados. O local da apresentação era o Theatro São Pedro, um dos mais importantes e destacados espaços de arte do Rio Grande do Sul. Participam do evento diversos grupos de dança de diferentes estilos, todos relacionados aos projetos educativos de dança, promovidos nas escolas municipais de Porto Alegre.

Para a abertura do evento, os professores de dança foram convidados a montar coletivamente uma coreografia, a ser apresentada aos próprios alunos. Professores de diferentes estilos de dança (dança de salão, *jazz*, dança do ventre, *street dance*, entre outros) encontraram-se como grupo e elaboraram um pequeno espetáculo. Julinho, sendo oficinairo em diferentes escolas, também integrava esse grupo.

Ao chegar ao Theatro São Pedro, encontro Julinho vestido de terno preto, sapato e com um lenço vermelho cobrindo a cabeça. Um pouco nervoso, ele me explica que irá se apresentar junto com os outros professores. Desejo-lhe boa sorte, enquanto vou saudando os demais participantes do grupo. Um dos jovens comenta que nunca tinha estado ali naquele lugar, e como ele era bonito por dentro. Impossível não refletir acerca das dificuldades de acesso desses jovens aos bens culturais da cidade, e à própria cidade como um todo, uma vez que para a maioria deles o trânsito nesses espaços é bastante limitado, por razões econômicas.

O espetáculo de abertura inicia-se: sobem ao palco homens vestidos de terno e cartola, e mulheres de vestido preto. Entre eles, Julinho. Iniciam um tango coreografado, vão trocando de parceiros, enquanto um casal faz uma performance no centro do palco. No fim da coreografia, entra somente Julinho: faz uma dança de entrada, coloca a cabeça no chão, e inicia o movimento de giro sobre o próprio corpo, sem apoio das mãos. O

teatro rompe em gritos e aplausos; o público saúda, sem acreditar que o jovem consegue ficar tanto tempo, girando daquela forma. Os outros dançarinos entram e iniciam uma *performance*, com saltos e outros passos associados ao *street dance*. No final, voltam homens e mulheres, e dançam um esquete do filme musical *Moulin Rouge*⁹⁸, concluindo a apresentação. Após a abertura realizada pelos professores e oficinairos, segue-se uma série de apresentações das diferentes escolas, que se movimentam em diferentes estilos, desde *jazz*, dança do ventre, dança de salão, pequenos musicais, entre outros. O *Restinga Crew* é o último grupo a se apresentar.

No centro do palco do Teatro São Pedro, eles se posicionam, completamente às escuras. A música inicia e um foco de luz aponta para o centro. O grupo começa uma coreografia coletiva, seguida de *performances* individuais. A cada salto mortal, giros sobre o próprio eixo, giros sobre as pernas e braços, entre outros movimentos e manobras; aos poucos, gradativamente, vão ganhando a admiração do público. Apresentam uma sucessão de coreografias, variando a música e a *performance*, encerrando com o *Feeling Gaúcho*. Ao final da apresentação, são aplaudidos de pé: é o grupo que mais ovacionado. Fica claro que público reconhece não só a qualidade da apresentação, mas também uma total identificação da plateia (a maioria de jovens estudantes) com os dançarinos, sua música e estilo.

Encontro os jovens do *Restinga* na saída do teatro. Na euforia do momento, os comentários revelam os efeitos de um palco como aquele, sobre os jovens:

- *Cara, estava muito nervoso no início da apresentação. Acabei errando umas coisas, mas acho que nem deu para perceber.*
 - *Bah, a galera gostou da gente. Quanto aplauso.*
 - *Que bom dançar naquele palco, né? Ele desliza bem, não tem desnível, não machuca o cara. Queria ter um desses para treinar todos os dias.*
 - *Gostei muito do teatro. Lugar muito legal.*
 - *Como a gente errou passos. Naquela hora (...) olhei pra você e pensei: e agora, o que é mesmo? Muito grande a coreografia.*
 - *No final ali, eu já não aguentava mais. Estava sem fôlego. Tinha que terminar invertido, mas já não tinha braço pra isso.*
- (Registros do diário de campo).

A cada apresentação como essa, é possível perceber que existe entre eles um enorme grau de exigência na execução da coreografia. Quem está na plateia não percebe os erros a que eles, tão criticamente se referem. O fato de algumas *performances* serem livres produz a sensação de que toda a coreografia é um complexo conjunto de atuações individuais a compor a coreografia coletiva. Alguns passos reconhecemos serem coletivos, outros não. Porém, essa liberdade de criação que a dança proporciona não deixa de gerar nesses indivíduos um desejo que executar a apresentação conforme o

⁹⁸ *Moulin Rouge!* Austrália, 2001, Direção: Baz Luhrmann.

ensaiado, de ampliar os esforços para qualificar a parte individual nesse conjunto coletivo.

Ao encontrar Julinho, elogio sua *performance* na abertura do evento, destacando também o envolvimento nos outros estilos de dança. [Digo-lhe: Eu não sabia que você dançava tango, dança de salão e outras coisas mais].

Ah... a dança está no corpo. Nós ensaiamos bastante também. O grupo de professores encontrava-se para elaborar a apresentação. O que eu estranhei é que nunca tinha dançado de sapato antes. Nunca usei. Não sabia se ia acertar ou acabar caindo. Mas deu tudo certo. (Julinho, 28 anos).

Na configuração da apresentação, vejo um duplo efeito: o do palco e o do público. No palco, jovens de periferia transformam-se, fazem da dança e de seus corpos pura arte; superam-se, pois deixam transparecer mais do que faziam nos treinos, revelam mais de si e de tudo aquilo que fazem cotidianamente. O palco os transforma, os faz transcender a si próprios. Tornam-se artistas naquele tempo em que estão ali. Quanto ao público, também se percebe neste uma metamorfose: de um grupo cansado, indiferente, de jovens adultos com tantos outros interesses, parece que emerge ali um coletivo, gente que vibra em conjunto, que se surpreende e tem no aplauso uma das formas de reconhecer e visibilizar a qualidade do que está vendo. Veem-se transformados pela energia que emana do palco e de seus artistas; saem diferentes, da mesma forma que os jovens que se apresentaram no palco. Nessa incomum comunhão, vivenciam uma experiência que desaloja ambos os lados das cortinas.

Esse reconhecimento que o palco traz, o fato de que, com sua arte, podem circular em espaços como as universidades, o Teatro São Pedro, a Casa de Cultura Mário Quintana, entre outros, possibilita-lhes construir uma representação positiva de si mesmos e de sua arte. Compõem uma visibilidade que supera o discurso social comum, com todos os conhecidos ditos, construídos acerca dos jovens da periferia (sempre associados a uma ideia de marginalidade, de ligação com o crime, de perigo social, de pobreza). A possibilidade de construir esse tipo de representação positiva não deixa de ser uma operação sobre si mesmo, sobre a autoimagem e representação. No palco, não estão jovens marginalizados, excluídos, empobrecidos, ou qualquer outro rótulo que se lhes queira atribuir: ali, eles são artistas.

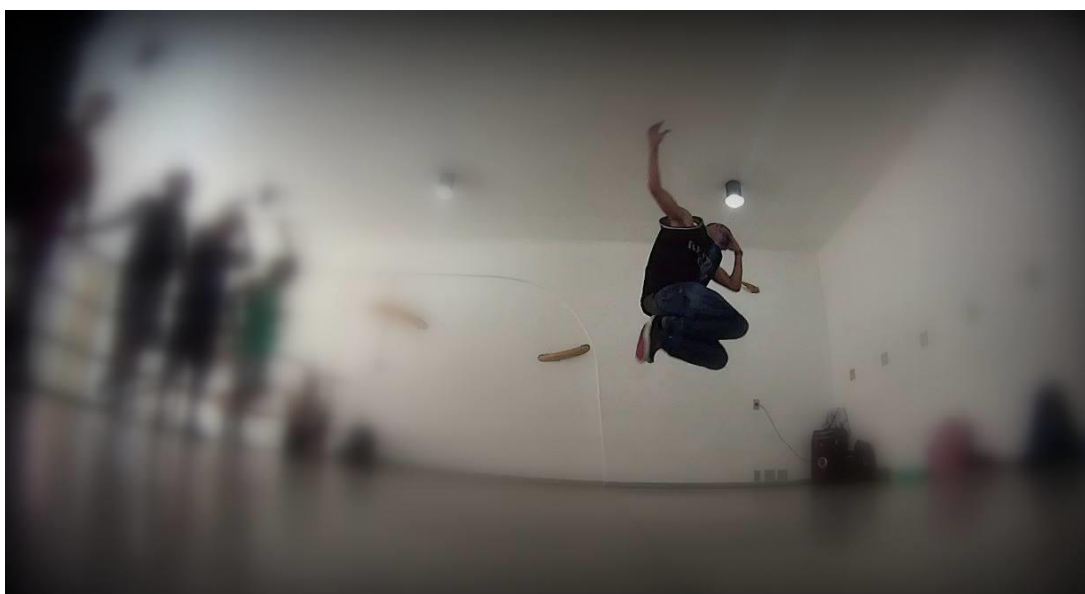


Imagem 17- Flying

**- CAPÍTULO VIII -
ENTRE PERSPECTIVAS DE MORTE,
UMA ONTOLOGIA DO CUIDADO**

*Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado.
 Chico Buarque⁹⁹*

O tema da morte revela-se sempre muito complexo, sob qualquer ponto de vista teórico a partir do qual o tratamos. Constitui sempre um dilema acerca da existência humana, condição marcada pela perspectiva inelutável da finitude. Ora, exatamente pela impossibilidade de evitá-la, a morte de certa forma parece sempre estar à espreita, vigiando nossas ações e posicionamentos, nas formas de nos conduzirmos. A morte é o ponto de chegada para o qual se caminha, inevitavelmente, em nossa vida; mas a forma de se operar com ela acaba por revelar traços muito específicos, da maneira como lidamos com a própria vida.

Como afirma Rodrigues (2006), a morte não é um “objeto”, não pode ser apreendida, fixada. Não se pode falar da morte senão de uma maneira exterior, generalizada, reificada e limitada, pois ela sempre nos escapa. O indivíduo só experencia a morte em sua totalidade e profundidade, no momento em que vida escapa e se esvai. “A consciência da morte é uma marca da humanidade” (Idem, p. 19). Por ter essa consciência, os seres humanos, na história das diferentes sociedades humanas, elegem as mais complexas e distintas maneiras de operar simbolicamente a morte: basta lembrar os diversificados rituais elaborados e vividos para significá-la – um complexo cultural que envolve técnicas, costumes e valores (ARIÈS, 2012; RODRIGUES, 2006). Alguns grupos podem encarar a morte com serenidade e aceitação; para outros, essa realidade gera inconformismo e dor; se em alguns casos a morte é vista como uma punição, em outros representa a própria redenção. Em geral, deseja-se uma *morte natural*, uma *morte heroica* ou mesmo uma *morte honrada*. A pluralidade dessas significações indica o quanto a morte e suas respectivas formas de processamento compreendem um aspecto fundamental da socialização humana (MATTEDI; PEREIRA, 2007).

Ariès (2012) aponta uma mudança significativa no modo como, a partir principalmente da segunda metade do século XX, as sociedades mais industrializadas e urbanizadas do mundo ocidental passaram a tratar a morte. Se nas sociedades tradicionais a morte fazia parte do cotidiano das comunidades e famílias, que se aproximavam de quem estava morrendo para acompanhá-lo em sua despedida e prepará-lo para os rituais fúnebres, nas sociedades contemporâneas a morte é

⁹⁹ Música *Cálice*, composição de Chico Buarque.

praticamente afastada do indivíduo e de seu cotidiano – ficando a cargo de instituições e profissionais especializados.

A força da racionalidade científica, principalmente no que se refere à medicalização da vida, dos cuidados do corpo e da promoção da saúde, leva a uma lógica de prolongamento da vida, a qualquer preço, num afã de quase impedir a própria morte. Assim, há uma institucionalização dos tratamentos de saúde, de tal forma que doentes, feridos, moribundos, e outros que se aproximem da morte fiquem sob a tutela de organizações diversas. Como consequência, não há espaço para a morte, a não ser de forma escondida, protegida; morrer tornou-se uma ameaça ao bem-estar subjetivo (MATTEDI; PEREIRA, 2007). Conforme Ariès (2012), estaríamos vivendo uma espécie de *morte invertida*, uma vez que esse fato da vida deixou de ser algo público, compartilhado ou experimentado coletivamente. Sabe-se que a morte do outro também é vivida, em parte, como morte de si mesmo, e repartir com o outro essa dor, em rituais comunitários, por mais difícil que seja, tem um significado fundamental nas coletividades (RODRIGUES, 2006). Ora, parece que em nossos tempos ela se torna predominantemente algo mais reservado, íntimo, oculto até, distanciado do cotidiano das populações, já que muitas vezes é mediada fortemente por instituições, que tomam a morte como objeto de intervenção especializada.

Esse processo de individuação da morte, como indicam Marcos Mattedi e Ana Paula Pereira (2007), cria uma dupla segregação dessa experiência: no plano social, a morte é encoberta, afastada, escondida, para que os indivíduos continuem a “viver normalmente”; de outro, opera-se uma separação no interior das instituições médicas, que segregam pacientes em fase terminal dos demais doentes. Assim, cada vez mais a morte parece separar-se da vida cotidiana; mais do que isso, a morte parece não ser inteiramente constitutiva das autobiografias modernas, reduzida que é a um único momento – como a parte final da vida. Contudo, sendo inevitável e irreversível (seja em consequência de um acidente, seja por uma doença, seja “por velhice”), morrer constitui-se sempre uma experiência problemática, para a maioria dos indivíduos – agora de certa forma “aliviada” por uma rede que poderíamos chamar de “ocultação da morte”. Mattedi e Pereira (2007) assim descrevem o funcionamento dessa rede, que envolve diferentes atores:

Numa sociedade individualizada e individualizadora, o morrer deixa de ser um problema social e se converte numa questão de estilo de vida. Assim, quando um indivíduo “morre”, não necessitamos mais nos preocupar em saber se ele está realmente morto ou por que ele morreu, pois podemos contar com a intervenção do *ator sociotécnico* que não somente justifica a condição de morte, mas nos assegura também que tudo foi feito para que sua vida fosse mantida, para nosso desengargo humanista, até onde suas condições sociais permitiram. Também não necessitamos mais nos preocupar com o que faremos com o seu corpo, pois aqui entra em operação a intervenção do *ator mercado*, que nos afasta das questões práticas de processamento do corpo como, tais como a limpeza, a elegância e o sepultamento; também o *ator estado* nos fornece as garantias de que a ordem de reprodução moral

e da propriedade sejam mantidas; e, finalmente, mais próximo, mais social e menos técnico, para aqueles que possuem alguma crença espiritual, entra em cena o *ator-religião*, que dá sentido à existência. Isso permite que nos ocupemos apenas com as questões afetivas do morrer. (MATTEDI; PEREIRA, 2007, p. 330)

Os autores concluem afirmando que a rede sociotécnica que organiza o processamento da morte não é “boa nem má”: ela permitiu que morrer tenha se convertido numa questão pessoal e íntima. Porém, na ausência dessa rede, morrer seria uma experiência estranhamente diferente se fôssemos obrigados a lidar, diante da morte de conhecidos, amigos e familiares, com as questões técnicas, práticas, legais e espirituais desse momento. “É somente porque estamos mais preocupados com a vida, que não podemos nos preocupar com a morte” (MATTEDI; PEREIRA, 2007, p. 330). Importante ainda sublinhar que o acesso à rede de processamentos da morte diferencia-se, conforme a condição social do sujeito em questão, bem como de seus valores morais. Em outras palavras: morrer não é igual para todos.

Se a morte tem sido ocultada, a partir da mediação de diferentes agentes institucionais, sendo um fenômeno a ser enfrentado quase exclusivamente pelo sujeito individualizado, é bem verdade que representações acerca da morte do outro ainda encontram espaço amplo de visibilidade no social. As mídias, de um modo geral (televisão, cinema, jornais, redes sociais, etc), apresentam uma diversidade de referências à morte, não importa se reais e verdadeiras (no jornalismo, principalmente), virtuais (em jogos eletrônicos, por exemplo) ou simuladas (na produção ficcional). Se a própria morte não apresenta um caráter reflexivo e sim de distanciamento e ocultamento, a morte do *outro* é constantemente banalizada, detalhada em minúcias, desvelada em excesso. Leis (2003) destaca que na sociedade moderna contemporânea a morte está sendo transformada numa representação externa ao nosso eu. Nas sociedades pré-modernas as pessoas sofriam, sentiam e refletiam sobre a própria morte, quando diante da morte dos outros; possuíam certa intimidade com a morte. Já, nos tempos de hoje, quando a vida enfrenta ameaças que podem levar à morte, recorreremos à ciência e à técnica como forma de conseguir algum auxílio, da mesma maneira com que recorreremos a uma espécie de “*show* de representações sobre a morte dos outros para tentar enganar suas ameaças quando estas ainda não são visíveis ou não se fazem sentir” (LEIS, 2003, p. 346)¹⁰⁰.

Nas periferias urbanas, pensando principalmente nos jovens com quem interagi para esta pesquisa, observo que a relação com a morte apresenta singularidades

¹⁰⁰ Leis (2003) salienta que, na modernidade, não encontramos referente para a *arte de morrer*, própria das civilizações da Antiguidade. Numa analogia à questão sexual, baseando-se em Foucault, sabemos que a *arte erótica* foi substituída por uma *ciência da sexualidade*, colocando o *sexo* no centro de um dispositivo que o transformou em sexualidade; já a *arte de morrer* foi substituída por uma “ciência da morte”, que funciona quase como um imenso “buraco negro”, uma zona obscura e mal resolvida da condição humana contemporânea, habitada por um silenciamento – já que reservada aos *experts*, e não aos simples mortais.

próprias do contexto em que se inserem; há dinâmicas claras que escapam à lógica de distanciamento e ocultação da morte, de que vínhamos tratando até aqui. No cotidiano dos jovens do *Restinga Crew*, *morrer* é uma realidade bastante próxima e frequente, aparecendo inevitavelmente por duas razões principais. A primeira, referida aos altos índices de mortalidade de jovens entre 15 e 19 anos no território da Restinga¹⁰¹, devido a constante ocorrência de homicídios. Regina Novaes (2005) aponta, a partir de dados de diversas pesquisas com juventude, que o *medo de morrer* aparece como uma marca geracional característica dos jovens brasileiros, na atualidade. A autora baseia-se em estatísticas que revelam: os jovens são os que “mais matam e mais morrem” no país, marcando, assim, o imaginário de uma geração que partilha sentimentos de apreensão frente à possibilidade da morte prematura¹⁰².

A segunda razão, que emerge como efeito da segunda, refere-se ao fato de todos jovens conhecerem alguém – parentes, amigos e conhecidos, como vizinhos, colegas de escola, entre outros, que perdeu a vida de forma violenta, principalmente devido ao tráfico de drogas, seja como vítima de confrontos entre grupos rivais, seja por participar de alguma forma dessas relações (de venda, compra e consumo de drogas). Em suas narrativas, revelam que já foram testemunhas da morte nessas condições: a vida que se encerra repentinamente, o sentimento de luto que acompanha familiares e amigos próximos, o choro das mães, os dramas de quem se vê obrigado a remodelar a vida a partir da perda (namoradas, esposas, filhos, mães, amigos), a conformidade de quem não tem domínio sobre a consequência das escolhas feitas em vida e que, por vezes, produzem efeito de morte.

Essa consciência de morte é especialmente importante, na medida em que desempenha uma função no que respeita à vida e na medida em que é uma função individual que se explica por relação à coletividade. Desmaios, sonos profundos, acidentes graves são modos de se aproximar da consciência de morte. Mas nenhum se iguala à experiência da morte do próximo, à de um ser ao qual se está afetivamente ligado, com o qual se constituiu um ‘nós’, com o qual se edificou uma comunidade que parece romper-se. Uma vez que esta comunidade é, de algum modo, eu mesmo, experimento algo de morte dentro de mim. Assim, a morte do outro evocará sempre minha própria morte; ela testemunhará minha precariedade, ela me forçará a pensar meus limites. (RODRIGUES, 2006, p. 23).

As experiências que os jovens vivenciam nesse plano acabam produzindo nesses jovens uma consciência diferenciada acerca de sua própria finitude, como afirma Rodrigues (2006), repercutindo nos modos de conduzir a vida e de significar para si a

¹⁰¹ Como apresentado anteriormente, 78,5% das mortes no bairro eram de jovens do sexo masculino, com idades entre 15 a 29 anos; e, destes, 84,6% eram jovens negros (dados referentes ao ano de 2012, disponíveis no ObservaPoa: <http://portoalegreemanalise.procempa.com.br>, acessado em 09 de novembro de 2014).

¹⁰² Waiselfisz (2014) aponta no estudo “Mapa da Violência 2014” que as três principais causas de morte de jovens no país são, respectivamente: homicídios, acidentes de trânsito e suicídios, índices que têm se repetido ao longo dos últimos anos. Esses dados nos levam a questionar se a juventude brasileira não viveria em nossos dias um “problema ético” (quanto às maneiras de o sujeito conduzir sua existência), uma vez que “perdem” suas vidas de forma violenta, seja nos homicídios e acidentes de trânsito, seja na opção de tirar a própria vida.

morte. Se os amigos representam suporte e referencialidade em suas biografias; se as práticas de dança – como produção artística – ampliam os horizontes de possibilidades a que acessam, a perspectiva de finitude emerge, no plano ontológico, como consciência de limites e como uma certa exortação da vida, numa trajetória que busca fixar todos os sentidos no tempo presente.

A PROXIMIDADE DA MORTE: SIGNIFICAÇÕES DE UMA EXPERIÊNCIA RADICAL

A presença da morte e dos temas a ela associados, a forma como falam sobre a perda de um amigo próximo, em suas narrativas, ajudam-nos a problematizar as construções simbólicas desses grupos, acerca de como lidam com a morte e como valorizam a vida, numa espécie de resistência a esse contexto. Que vestígios permanecem dessa relação tão próxima e tão repetida com a morte? De que forma operam com a perspectiva de um final prematuro? O que significa morrer eles?

Nos seus modos de vida, mais do que nas narrativas, encontramos vários indícios que nos conduzem a tratar, como relevantes e significativas, as formas pelas quais eles vivem experiências relacionadas à morte. Em geral, os jovens do *Restinga Crew* não falam sobre esse tema. Apesar da frequência com que se ouvem relatos de morte em seu cotidiano¹⁰³, não se trata de relatos relativos a uma reflexividade sobre a vida, mas antes a um certo silenciamento sobre a perspectiva da finitude.

Eu não penso na morte. Morrer todo mundo vai morrer um dia. O negócio é pensar em aproveitar a vida. (Lucas, 25 anos).

A morte parece produzir uma espécie de silêncio. O fato de perderem pessoas próximas não deixa de atingir esses jovens, certamente; afinal, acontece a alguém do seu contexto, com quem deixam de compartilhar a vida. Porém, a forma de lidarem com o luto se dá muitas vezes por meio de um silêncio (in)diferente, uma forma singular de expressão coletiva e de significar os próprios sentimentos. Eles não falam sobre as ocasiões de morte, não protestam, não se revoltam; simplesmente silenciam. Em algumas ocasiões, a revolta e a negação ocorrem no primeiro instante do luto, principalmente em mortes violentas, consideradas “injustas”. Porém, a essa expressão segue-se o silêncio e uma atitude de “seguir com a própria vida”, como se essa fosse a

¹⁰³ Não apenas as páginas policiais dos jornais da cidade fazem circular notícias acerca da criminalidade e mortes que ocorrem na Restinga. Usuais nos meios de comunicação, essas notícias são ampliadas nas redes de relação entre os moradores: “*Mararam mais um lá no meu pedaço*”; “*Viu que tinham dois corpos largados no terreno baldio?*”; “*Teve tiroteio na rua atrás da minha*”. Essas são apenas algumas narrações registradas ao longo da pesquisa. A frequência de tais acontecimentos no cotidiano desses jovens acaba fazendo com que os relatos percam relevância nas trocas que estabelecem. Assim, outros temas acabam pautando prioritariamente as conversas.

maneira de prestar devoção àquele que *partiu*. Em geral, o silêncio é efeito dos jogos de poder existentes nos contextos onde esses jovens vivem. A violência que cerca algumas das mortes resulta de fenômenos associados ao narcotráfico e a disputas de território. O silêncio é um modo de proteger-se, de não envolver-se; expressa impotência frente àquilo sobre o que não têm domínio. Mas pode-se dizer que o silêncio transcende-se numa atitude autorreflexiva; é como se dissessem a si mesmos: é preciso cuidar da própria vida para não ter o mesmo destino. Ao contrário do que se poderia concluir, porém, esse pensamento sobre si mesmo não chega a fixar-se numa atitude introspectiva; antes, produz movimentos de continuidade.

Na formação original do *Restinga Crew*, *Testinha*, como o chamavam os amigos, era uma presença marcante, um incentivadores e idealizadores do grupo. Um acidente de moto levou-lhe a vida no ano de 2007. Na primeira vez em que o mencionaram (no início da pesquisa, em 2012), foi com sentimentos de saudades, da falta do companheiro:

No início, quando começamos o grupo, nós éramos em três: eu [Julinho], o Juca e o Testinha. Mas ele morreu num acidente de moto, há uns cinco anos...

- Cinco anos? Já faz tudo isso? [intervenção de outro participante]

Sim, já faz. E ele era muito bom. Tu tinha que ter conhecido ele. Ele dançava muito bem, fazia muitos giros e saltos, mandava ver. A gente sente falta dele. Volta e meia lembramos ainda dele. Uma pena. (Julinho, 28 anos – registro em diário de campo).

A memória de *Testinha* é algo ainda presente entre os amigos que com ele conviveram. Ao receberem o prêmio *Açorianos* de grupo de dança de rua, em 2012, dedicaram a premiação ao amigo ausente. Em uma postagem no *Facebook*, que cabe ser aqui destacada, Julinho, ao mencionar o amigo, faz referência à sua própria morte.

Boa tarde a todos! Abra os olhos e curta a sua vida numa boa, porque tudo passa. Mas os amigos de verdade até na morte vão ser lembrados. Testinha mano sinto muito a sua falta e sei que vou morrer um dia e que muitos vão sentir minha falta também assim como o Restinga Crew sente a sua (sic).

(Julinho, postagem no *Facebook* em 21 de novembro de 2012).

Se a referência à morte do amigo é silêncio num primeiro momento, não deixa de produzir memória e saudade, no decorrer do tempo. Ao encarar a perspectiva da própria morte, só um modo de conduzir-se parece ser coerente: “aproveitar a própria vida”. Diante da consciência da finitude (“*abra os olhos*”), desfrute daquilo que vida tem a lhe oferecer (“*curta sua vida numa boa*”), porque o tempo se esvai em sua fluidez (“porque tudo passa”). O que restará, ao fim de tudo, é a lembrança dos amigos, a memória que se inscreve naqueles com quem compartilharam a vida.

Outro acontecimento relacionado à morte de um companheiro marcou a cena *hip hop* de Porto Alegre em 2013, e é aqui narrado por ser indicativo das formas de esses jovens significarem a morte e operarem sobre ela. Ao chegar para o acompanhamento de uma atividade de treino, no final de abril, registrei uma conversa entre eles.

- "E aí, soube da morte do Mário Pezão?";
- "Bah... uma tristeza. Baita perda para o Hip Hop do Sul".
- "Mas soube o que aconteceu direito?"
- Não, não sei. Só sei que foi na Restinga Velha. Parece que foi confusão, mas não sei nada.

(Registro em diário de campo, abril de 2013).

Na ocasião, percebi uma certa tristeza misturada com indignação, entre aqueles jovens. No treino, gerou-se uma espécie de silêncio, principalmente junto àqueles que participam do grupo há mais tempo e que haviam convivido com *Pezão*. Uma semana depois, no treino seguinte, indaguei sobre quem era aquele amigo, sua história junto ao *hip hop* e as circunstâncias de sua morte.

O Mário Pezão pertencia à União Rap da Restinga, um dos primeiros grupos de hip hop aqui em Porto Alegre. Ele, na verdade, foi o primeiro oficinairo de hip hop de Porto Alegre. Era um MC conhecido, já tinha trabalhado com muita gente e desenvolvia um trabalho de oficinas e incentivo pra galera mais nova. Ele era muito parceria, todo mundo gostava dele. Acho que ele tinha uns oito filhos, morava ali na Restinga Velha. O que houve foi que ele foi assassinado. E o motivo? Ninguém sabe ao certo. Parece que foi alguma coisa ligada ao crime. Provavelmente a história é outra. O cara era gente fina, batalhou muito na vida. Já foi morador de rua, trabalhou em abrigo, era oficinairo nas escolas. Não ia se envolver num lance desses. Essas são as injustiças da vida". (Julinho, 28 anos).

Posteriormente, descubro mais sobre aquela biografia: Mário *Pezão*, como era conhecido na cena *hip hop*, tinha 45 anos de idade e 7 filhos. Era reconhecido por seu *rap* no cenário nacional, tendo participado inclusive do programa *Central da Periferia*, na Rede Globo. Incentivador do *hip hop* da cidade de Porto Alegre, atuava junto ao movimento desde a década de 1980. Nos anos mais recentes, antes de ser morto, trabalhava como educador e produtor cultural, produzindo músicas independentes de outros *rappers*. Foi encontrado baleado com cinco tiros e marcas de agressão, na Vila das Laranjeiras, no bairro Protásio Alves, e sua morte foi pautada nas principais agências de notícia da região¹⁰⁴. Em um *site* ligado ao movimento *hip hop*, encontro a seguinte descrição:

¹⁰⁴ Matéria noticiada no telejornal local, disponível em: <http://globoTV.globo.com/rbs-rs/jornal-do-almoco/v/morre-o-musico-porto-alegrense-mario-pezao/2541625/>

Morre o músico Mário Pezão

Mário Pezão nasceu em 06 de maio de 1968 na cidade de Jaguarão. O homem da periferia foi morto por aqueles, que tanto defendeu e lutou. Cinco tiros apagaram a voz de um rapper. Um dos ícones do hip-hop do sul do país.

Pezão fez sucesso nos tempos do Grupo Jará. Animou muitas festas com os Big Boys.

Infelizmente a violência ceifou mais uma vez a vida de uma pessoa considerada uma pessoa da paz e de bem com a vida, uma pessoa alegre e humilde.

Mário Pezão dizia que era um MC que nasceu na periferia e que hoje cantava para mundo. Da Restinga para o Brasil, assim está descrito na sua página no facebook.

Cantando em diversos lugares como casas noturnas, clubes, vilas, becos, ruas e nos bares da periferia. Alegrava, encantava e arrastava uma multidão de seguidores em seus shows.

Músico de excelente qualidade, considerado como o mestre da música popular das periferias e precursor do Hip-hop no estado. Deixará saudade no coração de muitos amigos, familiares e fãs. Mário Pezão deixa 07 filhos, muitos amigos e fãs¹⁰⁵.

A circunstância da morte de Mário Pezão é representativa do que discutimos neste capítulo, por espelhar a possibilidade de finitude desses jovens do *Restinga Crew*, envolvidos nas práticas do *hip hop*. Assim como a morte de tantos outros, a perda violenta de *Pezão* faz refletir acerca das trajetórias desses sujeitos, que têm suas vidas modificadas pela arte e cultura e que certamente teriam outros destinos, se não fossem atravessadas pela morte violenta. Na arte (e em virtude dela), modificaram suas perspectivas biográficas, tornaram-se reconhecidos, ampliaram os horizontes de atuação, para além dos limites da cidade e do território; reordenaram suas trajetórias, tornaram-se educadores e oficinairos, agentes sociais, que visam investir na tarefa de educar outros jovens para que possam, a exemplo de suas próprias trajetórias, fazer experiências de arte-educação e produzir (transform)ações em seus contextos.

Não há como escapar da morte, sabemos, pois é constitutiva da condição humana. Contudo, o diferencial na biografia desses jovens é que, devido à sua condição social, tal perspectiva lhes é mais iminente. O fato de viverem em um território marcado por relações de poder associadas à violência (narcotráfico, disputa por território, ausência de instituições de mediação, situações de pobreza e exclusão, entre outros, consequência de uma série de ausências e abandonos do poder público e da própria sociedade em si) coloca-os em situações de perigo de vida muito concreto, real, mesmo que construam práticas de resistência e distanciamento em relação a todas essas lógicas. Em geral, uma sociedade não espera que a *morte* esteja à espreita de crianças e jovens;

¹⁰⁵ Texto assinado por Rafael Gaffrée, colunista do site *É tudo nosso*. Disponível em: <http://etudonosso.net/morre-o-musico-mario-peza0>, acessado em 20 de novembro de 2014.

entretanto, essa é uma realidade das periferias brasileiras, incluindo o espaço onde os jovens do *Restinga Crew* vivem e circulam. São vidas que desaparecem, mas que ao mesmo tempo permanecem nos vestígios e rastros da memória que deixam.

Em relação à morte de parentes, apresento duas descrições que elucidam um pouco mais sobre essa realidade de perda da vida. Opto por preservar a identidade dos sujeitos, não os nomeando nos relatos, uma vez que são histórias de foro íntimo e confiadas a mim numa relação de amizade. Um jovem me narra que, passados 15 anos, finalmente consegui ir visitar o túmulo da mãe, falecida quando ele era adolescente. Mudanças nas condições atuais de sua vida o fizeram concluir que era o momento de fazê-lo, superando traumas, vencendo medos e receios.

Minha mãe sempre foi muito presente na minha vida. Tudo o que sou, tudo o que gosto eu aprendi com ela. Quando ela morreu, eu não quis aceitar. Lembro dela todos os dias. Não conseguia ir lá no cemitério porque seria admitir que ela se foi. Mas fui porque sentia que era momento, que estava pronto. (Relato de um jovem).

A mãe, que o criara juntamente com a irmã, era a principal referência familiar. Mesmo passado tanto tempo (cerca de 15 anos), sua ausência ainda era sentida, pois a figura materna marcara muito seus modos de vida: via um pouco da mãe em si mesmo, naquilo que compartilharam e que acabou tornando-se parte de sua identidade. Por essas e tantas outras razões, sentia a presença dela permanente em seu cotidiano, e assim não via sentido em encarar (e reviver) sua morte, visitando-a no túmulo.

Próximo ao período em que me narrou essa história, ao final de uma apresentação do grupo em um evento, um gesto desse jovem chama a atenção. Durante os aplausos e saudações finais, ele tira a camiseta, volta-se para público e mostra algo tatuado na extensão superior de suas costas: o nome da mãe. Inscrever na própria pele a marca de sua memória era para ele não somente uma forma de homenagem, mas um modo de elaborar aquela perda tão importante, de uma pessoa que for para ele um símbolo, uma representação de muitos aspectos de sua trajetória. Exibi-la ao final da apresentação, durante os aplausos, marca uma dupla homenagem: de reconhecimento do filho e de sua arte, exaltados na calorosa manifestação do público; de admiração à mãe, pela dedicação e carinho dela, fundamentais em sua vida.

Em outra ocasião, percebo que um dos jovens mais ativos e alegres do grupo encontra-se, nos treinos daquela semana, calado e distante, concentrado mais em praticar os movimentos de dança do que de interagir com os amigos. Trocamos algumas palavras, mas percebi que ele preferia manter-se reservado. Preocupado, comentei com outro jovem acerca daquela atitude.

Ele está triste, né?! Dá pra perceber... Mas não pergunta nada não, porque o pai dele estava envolvido com uns lances e foi assassinado. Já tinham até ameaçado a família dele. Mas fica de boa porque ele vai superar. (Relato de um jovem).

Em seu modo de lidar como luto, silenciara. Não deixou de participar dos treinos daquela semana: a dança foi um dos modos que encontrou de expressar os sentimentos, de operar sobre as próprias emoções, de trabalhar sobre si mesmo, de elaborar a experiência pela qual havia passado. Seus amigos, sensíveis ao fato, nada perguntavam nada diretamente, nem comentavam entre si. Respeitavam aquele silêncio e mantinham-se ali, juntos, num ato de presença que significa *suporte* para o que ele viesse a precisar. Superado o tempo de dor, tristeza e de vivência do luto com a família (ele não divulgou os motivos da morte do pai, nem informações sobre o velório, apenas os amigos mais próximos participaram), o jovem voltou “a ser o que era”: bem-humorado, sorridente, sensível à escuta dos amigos em sua simplicidade, esforçado em sua dança. Porém, havia algo diferente agora: tatuada no braço esquerdo, entre duas asas de anjos, a palavra *pai*. Essa foi a maneira de registrar a presença e a dor da ausência: uma significativa inscrição no corpo.

Independente das circunstâncias da morte, associar a imagem do pai à ideia de um anjo indica sentidos como os de companheirismo, proteção, presença; e também poderia significar que o pai agora estava em paz, encontrando na morte um refúgio, uma proteção – algo a que talvez não tenha experimentado em vida. Mesmo que tenha feito escolhas equivocadas e arcado com as consequências disso (sua morte, dependendo das circunstâncias, pode ter sido uma forma de proteger os próprios familiares), o que permanece é a lembrança da pessoa, de uma existência que se completou com a família e que agora, ao partir, deixa uma saudade, concretamente marcada na pele. Não lhe perguntei diretamente sobre o assunto: entendo que é preciso ter sensibilidade com os diferentes processos vividos por esses jovens, respeitar suas palavras e expressões, mas também seus silêncios. Não deixa de surpreender a forma como este jovem e seus amigos lidaram com o acontecimento, a maneira como souberam acolher os sentimentos do amigo e como ele, em sua dor, conseguiu “seguir em frente”.

A proximidade da morte, nesse contexto, pode ser associada a uma dimensão trágica, uma vez que a consciência da possibilidade de perder a própria *vida* constitui parte do *viver* na periferia. Miguel Barrenechea (2000), a partir dos estudos sobre *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, afirma que a tragédia representa uma visão dual do mundo, uma relação entre Apolo e Dionísio, deuses da Antiga Grécia. Apolo é considerado o deus da luz, da clareza, do autocontrole, da medida, da individuação; simboliza a capacidade de adivinhação, de ver o caminho futuro; já Dionísio é seu

oposto, divindade noturna, obscura e disforme, desmedida e sem controle; simboliza um estado extático de inconsciência, uma supressão da individuação, uma espécie de embriaguez. O universo trágico é composto por Apolo e Dionísio, contém a vida e a morte, o prazer e a dor, o luminoso e o tenebroso, a ascensão e o declínio. O trágico representa uma ambiguidade da realidade humana, uma realidade que não pode ser compreendida sem sua oposição. Esse complexo olhar sobre as formas de viver, colocando frente a frente elementos opostos mas não em dualidade, talvez seja uma espécie de síntese, que é constitutiva da própria vida: nascimento e morte, existência e finitude, na verdade, compõem um mesmo plano.

Partindo dessas considerações, vemos a morte como elemento *trágico*, experimentado de modo permanente na experiência de vida desses sujeitos. Ela não produz apenas silenciamento, não representa apenas dor e perda; está associada às escolhas de vida dos jovens, a suas formas de ser e de conduzir a vida. A possibilidade de encontro com a morte produz uma necessidade constante de *cuidar de si*, de (re)pensar as tomadas de posição, de refletir sobre opções e rumos.

No estudo de práticas de cuidado de si na Antiguidade, Foucault (2010) discute a importância de pensarmos acerca da morte, da finitude – no sentido de um exercício sobre si mesmo, uma prática articulada ao preceito do cuidado de si. Porque a morte era (é) uma certeza, torna-se necessária uma vigilância constante; afinal, ninguém não sabe quando será o seu fim. Essa vigilância representava uma forma de consciência do indivíduo em relação à morte, o que levava a pensar continuamente sobre a vida vivida e, conseqüentemente, as formas de conduzir-se no mundo.

A morte, dizia Epicteto, alcança o lavrador enquanto lavra, o marujo enquanto navega: "E tu, em que ocupação queres ser alcançado?" E Sêneca considera o momento da morte como aquele em que, de algum modo, se poderá ser juiz de si mesmo e medir o progresso moral que se terá realizado até o último dia (FOUCAULT, 2010, p. 454).

Articulada às práticas do cuidado de si, essa relação trágica com a morte produz a necessidade de um pensamento constante sobre si mesmo – na medida em que toda a responsabilidade pelo que lhe acontece é atribuída ao sujeito. Cabe ao sujeito uma vigilância constante: no caso dos jovens do *Restinga Crew*, isso consiste em cuidar da própria vida e não envolver-se com aquilo para o que não é chamado, observar por onde se circula no bairro, não entrar em territórios demarcados ou onde não se é conhecido, evitar o conflito com gangues juvenis, distanciar-se das atividades do tráfico de drogas, entre outras práticas comuns ao cotidiano. Ser vítima da violência pode ser consequência da não observância de alguma dessas regras implícitas, sendo o próprio indivíduo responsabilizado: "o que ele estava fazendo lá?"; "por que foi envolver-se com o

tráfico?"; "mas ele foi encarar os caras?"¹⁰⁶. Essas acabam sendo algumas das perguntas feitas na ocasião do falecimento de algum conhecido.

Nessa perspectiva, os jovens acabam produzindo uma temporalidade diferenciada, atribuindo sentidos de acordo com o que experienciaram. Assim, passado, presente e futuro têm para eles conotações muito específicas. O *passado* é um tempo a ser superado, pois remete, em geral, às dificuldades e necessidades vividas, aos vazios e carências deixados pela vida, às perdas que tiveram. Quando visto em sua positividade, é um tempo que se refere às lembranças de infância, brincadeiras e aventuras com os amigos, às pessoas com quem conviveram. Senão, é um tempo sem lugar, pois, de um modo geral, a vida hoje, para eles, tende a ser melhor que ontem.

O futuro é tempo do acaso, destino não planejado, apenas desejado, imaginado. Não estabelecem objetivos concretos, nem investem em projetos de médio-longo prazo. O futuro acaba sendo casualidade: "*Um dia chego lá*" (mesmo que não planeje ou estabeleça metas); "*Ah, não quero que meus filhos passem pelo que passei*"; "*Sei que terei uma vida melhor no futuro*". Essas falas ilustram que o futuro é um lugar que *não está*, que existe na virtualidade, na possibilidade de se imaginar, não como substância objetivável.

Colocada como um princípio ontológico, a consciência da própria finitude acaba transformando o *tempo presente* como o único tempo possível para esses jovens, pois é o *tempo da experiência*, onde passado e futuro encontram-se numa relação circular, factível de realizar por qualquer tipo de gerenciamento (MELUCCI, 2004). A ruptura com uma perspectiva de tempo linear (etapista e evolutivo), a partir das incertezas do futuro e seus projetos, associada às restrições que demarcam uma condição de vida, acabam por produzir uma ética voltada ao presente e às suas diferentes possibilidades.

Por isso, como estratégia de vida, os jovens do *Restinga Crew* aproveitam as oportunidades quando estas aparecem, avaliam os acontecimentos a cada vez que ocorrem, investem em perspectivas de momento – trata-se de atitudes que representam uma "[...] estratégia racional para transformar a imprevisibilidade em uma *chance* de vida, para transformar a opacidade do futuro em uma oportunidade para o presente, para dispor-se positivamente diante do futuro" (LECCARDI, 2005, p.53 – *grifo da autora*). Em suas vidas, o presente é a referência para todas as práticas e escolhas feitas.

¹⁰⁶ Questões registradas no diário de campo a partir da interação com os jovens, dos casos de violência e morte ocorridos que foram narrados por eles.

DANÇA E CONFLITO: POSSIBILIDADES DE SIMBOLIZAÇÃO

Na dança de rua, uma prática em especial pode ser analisada como analogia às dinâmicas de conflito que os jovens vivenciam, o que aponta para outras possibilidades de se operar em situações de enfrentamento e dificuldade. O conflito tende a ser a gênese da violência na periferia: disputas, inimizades, divergências, bate-bocas, rixas, discussões e embates acabam por se transformar em manifestações de violência física, que podem ter como consequência, em casos mais extremos, a morte. Ao entrar em disputa com o outro, é preciso manter a própria autoimagem estabelecida, sua honra e dignidade, manifestada no domínio sobre o outro e sobre o território (FONSECA, 2004).

No *hip hop*, as *batalhas* (ou *peleias*, como são conhecidas no Rio Grande do Sul, por associação com a cultura regionalista) são o espaço de rivalidade estabelecido entre dançarinos ou grupos, modalidade de competição que possibilita um enfrentamento do outro. Podem ter formatos e regras variadas, de acordo com o estilo de dança (*freestyle*, *house*, *popping* e *breaking*). Em geral, ocorrem no centro de um círculo, formado pelo público que assiste (denominado na cultura *hip hop* de *cypher*), onde os dançarinos (individualmente, em duplas ou até mesmo em grupo) apresentam suas *performances*, decidindo ao final das apresentações quem é o “vencedor”, ou seja, quem teve melhor desempenho em sua série. A decisão, em geral, é tomada por juízes que definem a melhor *performance*, segundo critérios técnicos, harmonia dos movimentos em relação com a música, variedade dos passos apresentados, bem como o grau de dificuldade e sincronia na execução. Em alguns casos, a decisão pode ser feita por aclamação do próprio público.

A *batalha* apresenta uma ritualidade em sua constituição. A hostilidade é uma atitude constante, envolvendo além dos dançarinos que são colocados em lados opostos do círculo, e o próprio público que interage, apoiando e incentivando. A gestualidade de provocação é diversificada: trocar olhares, encarar o adversário, bater com as mãos no chão, colocar as mãos sobre a genitália, mover as mãos simulando “estar armado”, realizar ou finalizar a dança com movimentos de elevada dificuldade na frente do adversário (entre outros gestos, realizados durante as *performances*) aumentam a tensão e o clima de competição, associado às manifestações do público.

Estabelece-se um “campo de batalha” simbólico, a partir do qual os jovens dançarinos competem entre si, usando suas próprias “armas”: o movimento mais complexo; a sequência de maior dificuldade; o salto mortal; o *airchar freeze* (fixar em uma posição com o corpo suspenso, utilizando somente uma mão de apoio); a velocidade de execução dos passos. Observo que são infinitas as possibilidades surgidas; além dos movimentos clássicos da cultura do *hip hop*, há a produção daquilo que é criado e

inventado por aqueles sujeitos. Quem for o melhor em suas *performances*, quem mostrar maior variação em sua dança, esse ficará “dono do pedaço”.

Metaforicamente, realizam um *duelo*, que não deixa de apresentar certa associação com a violência a que estão submetidos, pois ali eles também disputam algo que, simbolicamente, está muito próximo das outras batalhas vividas na violência urbana: o reconhecimento, a *honra* e o domínio do território. Entretanto, neste espaço específico da arte, a suposta “violência” é mediada e ressignificada totalmente. Mesmo que haja um clima de enfrentamento e gestos de provocação e animosidade entre os participantes, não existe conflito real entre eles; trata-se de um jogo simbólico. Eles se enfrentam efetivamente, mas num clima de amizade e respeito, acompanhados pelo público que assiste, o qual vibra com as apresentações. Mesmo que por vezes a tensão entre os dançarinos pareça ser aumentada por alguma provocação – e nesse sentido, o público também participa, pois torce por um ou outro competidor –, dificilmente se chegaria a alguma forma de violência física. O que caracteriza a *cypher* não é o conflito, o sentimento de derrota ou vingança, de injustiça ou indignação, mas a acolhida e o abraço amistoso trocado entre os *bboys* ao final das apresentações; isso ocorre mesmo entre aqueles que não se conhecem, o que demonstra a prática significativa de pertencimento a uma espécie de “fraternidade” - ou “fratria”, como refere Maria Rita Kehl (2000). A competição parece não ser o mais importante, mas sim a possibilidade de mostrar as próprias potencialidades.

A batalha não deixa de traduzir, simbolicamente, a luta pelo espaço, a competição pelo território; ora, essa também é uma marca nos espaços de periferia que estes indivíduos vivem. As brigas entre diferentes gangues e galeras, a pressão do narcotráfico, o conflito entre os vizinhos, o tensionamento com as instituições sociais em que se inserem, entre outros conflitos, não deixam de estar representados na uma competição por espaço e domínio. De certa forma, “mandar no pedaço” produz reconhecimento e visibilidade – elementos que, num espaço de diferentes necessidades, emergem como critérios de sucesso sobre os demais. A *batalha* ressignifica essas relações, ao possibilitar que o conflito e suas diferenças sejam operados de forma mediada, a partir de termos “iguais”. E o resultado é o respeito mútuo e a amizade, o reconhecimento de suas capacidades e limitações, de suas virtudes, uma celebração das possibilidades de cada um. Se nos espaços onde transitam as diferenças são resolvidas de forma violenta – na ofensa, na briga, no enfrentamento e algumas vezes no “tiro” –, neste espaço particular da *performance* são resolvidas de forma simbólica: tudo ocorre na prática da dança, por uma mediação fortemente artística.

O papel dos juizes nesse contexto é primordial, pois estes decidem qual dançarino teve sua melhor *performance*. Em geral, os juizes são *bboys* mais experientes, variando o número entre um e três, escolhidos antes do início das batalhas; seus nomes são

divulgados com antecedência, no caso de eventos organizados. Os juízes assistem às *performances*, não conversam entre si, indicam, apontando com a mão, o dançarino que consideram “vencedor”, ou então cruzam as mãos sobre o peito, indicando empate. Havendo empate entre os juízes, realiza-se mais uma série de apresentações. Cabe destacar que os juízes não são questionados, em momento algum, pelos dançarinos, tampouco estes reclamam das decisões, acatando o nome do indicado como vencedor. Os critérios já são conhecidos pelos *bboys*, por fazerem parte da cultura *hip hop*, então não precisam ser elucidados ou discutidos em nenhum momento. Os critérios são, a saber: *ritmo* (manter a cadência e a sequência dos movimentos associados à música, buscando manter a velocidade da dança, variando a velocidade somente se forem performáticas, acompanhando a música); *execução dos movimentos* (criatividade em pensar as sequências, não repetir; de preferência, alternar entre os passos fundamentais da dança com suas variações e criações; quanto mais criativa for a dança, mais qualificado é o *bboy*, mostrando o quanto está imerso na cultura *hip hop* e o quanto conhece suas variações, mostrando um estilo próprio); *freezing*: são os movimentos de parada que concluem as sequências ou servem de elemento de transição para novas sequências; um *freezing* [fixar-se numa posição, congelar] bem elaborado mostra o domínio do *bboy* sobre sua dança e sobre o próprio corpo, pois exige controle e preparo físico). E por último, o *feeling* (o sentimento do *bboy*, sua atitude, suas posturas durante a dança, a capacidade de transmitir ao público suas expressões, pensamentos e sentimentos; é o *feeling* que vai conquistando o público).

Com critérios claros e compartilhados, contando com a mediação de pessoas reconhecidas nesse meio, as batalhas acabam constituindo-se como espaço de mediação simbólica de lutas e conflitos entre os jovens, tendo como efeito o respeito mútuo e o reconhecimento do outro, a valorização das expressões artísticas, a consciência dos limites e uma certa *avaliação* de suas competências e aptidões, além dos sentimentos de alegria e felicidade que compartilham com seus amigos e pares. Mais do que a vitória e as titulações, o que vale é a dança e tudo aquilo que a ela está associado.

Nesse espaço, o estilo tende a dizer muito sobre esses sujeitos. A composição estética é um elemento fundamental da construção de identidades, pois *parecer* é tão importante quanto *ser*: eles não dicotomizam essa relação. Como as batalhas são um espaço diferenciado de visibilidade, compor um *look* é parte da construção da *performance*. Como exemplo, cito um jovem observei em uma *batalha* no centro da cidade e que mostrou um adereço diferenciado: utilizava um lenço laranja tapando a boca enquanto dançava. São múltiplas as possibilidades de interpretação daquele lenço: esconder os sentimentos, deixando apenas os olhos de fora; esconder parcialmente a identidade, revelando-se não a partir de seu rosto, mas de sua dança; indicar que naquele espaço é a dança o que comunica, não as palavras; representar o silenciamento

a que estes jovens são submetidos, de vidas que se perdem numa sociedade que não os reconhece e não lhes dá valor. Independe de sua justificativa enquanto indivíduo, o lenço comunica sentidos mais amplos do que pareceria à primeira vista, naquela representação. Ao circularem nos espaços urbanos, vestidos dessa forma, não deixam de surpreender quem os olha, de impactar os olhares “do mundo adulto” acerca dos jovens, de provocar estranhamento: aqueles meninos, afinal, têm uma imagem associada, preconceituosamente ao clichê de uma juventude rebelde e “sem causa”, desocupada e hedonista, como muitos discursos insistem em inscrevê-los socialmente.

Contrair e relaxar: uma das formulações para se dançar ensinada por esses *bboys*, para dar mais agilidade e leveza aos movimentos que executam – uma técnica de dança que pode ser também um modo de vida. Contrair e relaxar, a dureza misturada com a leveza – não deixa de ser um componente presente nas experiências de vida desses sujeitos. Observamos que eles precisam apresentar uma atitude *dura* (contraída), principalmente no que se refere à sua sobrevivência, à dificuldade em viver suas escolhas, em manterem-se sempre atentos, pois a morte e o perigo podem estar à espreita. Vivem uma vida com muitas limitações, e é preciso endurecer para resistir. Por outro lado, há tanta *leveza* no que fazem: na relação solidária com os amigos e familiares, nas redes de entreaajuda que constituem; no bom-humor e nas brincadeiras, nas conversas e partilhas; na dança, na arte que expressam; no “driblar” as dificuldades econômicas, não se importando em “tirar dinheiro do bolso” para as atividades relacionadas à dança. Enfim, entre tensionamentos e “afrouxamentos”, esses jovens elaboram modos de viver, criam para si uma ética que aponta caminhos a seguir e transformam suas próprias vidas em obra de arte.



Imagem 18 - Uma arte da/na rua

**- CAPÍTULO VIII -
O SABER PEDAGÓGICO DAS
PRÁTICAS JUVENIS DE PERIFERIA**

Na dança, não há certo ou errado. Errado é parar de dançar
(Lucas, 25 anos.)

O objetivo deste capítulo é discutir modos de construção de saberes pedagógicos, desenvolvidos pelos jovens em suas práticas de dança de rua. A experiência que vivenciam no grupo, os modos de inserção no *hip hop* e na dança mostram-se atravessados por práticas que marcam não apenas os aprendizados de formas de existência desses sujeitos, em um espaço de sociabilidade¹⁰⁷, mas também dos saberes que caracterizam uma determinada cultura, por eles partilhada. Tornar-se um *bboy* é, sem dúvidas, um processo de aprendizado: de estilos, de técnicas de dança; da própria história do *hip hop*; das várias estratégias de conferir sentido àquelas práticas; das classificações e tautologias que definem elementos identitários (os nomes dos estilos de dança, as músicas, as várias denominações, como as de *DJ*, *rapper*, *grafite*, *bboy*); da própria formação estética que constitui e evidencia tal cultura. Trata-se de uma gama diferenciada de elementos, vistos em correlação com as escolhas segundo as quais o indivíduo se insere nesse campo cultural, expandindo cada vez mais as perspectivas de compreensão do mundo e daquele espaço em particular.

A proposta não é descrever detalhadamente o campo da cultura *hip hop*, sua constituição e os respectivos elementos de identificação; isso significaria um trabalho específico e de grande extensão, o que acabaria por afastar-me dos objetivos desta tese. No processo de acompanhamento do grupo, aprendi muito acerca de significações e conteúdos relacionados às práticas artísticas ali vivenciadas (aprendi, por exemplo, a diferenciar os tipos de dança, a nomear alguns dos movimentos, a entender referências históricas – e assim por diante). Mas em comparação aqueles jovens, percebi que eu apenas *arranhava* a superfície de um campo muito mais denso e complexo.

O mais relevante é que fui observando ali, naquelas práticas e na vida cotidiana daquele grupo, a emergência clara de um saber pedagógico por eles construído. A exemplo do que afirma Bernard Charlot (2006), a educação pode ser compreendida como um processo triplo: de humanização, de socialização e de entrada numa cultura, constituída a partir de processos de singularização e subjetivação. Ao se inserirem nas práticas do *hip hop*, os jovens que acompanhei mostraram experimentar, concretamente, um verdadeiro processo educativo, na medida em que suas práticas de fato oportunizam aprendizados das três ordens referidas por Charlot. É da ordem da humanização o modo

¹⁰⁷ Dubet (1994) destaca que a socialização compreende processos de aprendizagem, onde o indivíduo a partir das experiências de interações que estabelece, passa a compreender as lógicas do social, suas condutas e significações, que tendem a caracterizar os modos como constrói sua ação social.

como eles tratam a dança -- uma arte que transcende meros sentidos objetivos, já que ali se opera com sentimentos e emoções, com o próprio corpo, com uma visão de mundo. Quanto à socialização, não há dúvidas de que aquelas são práticas coletivas, oportunizadoras de um convívio com o outro, em relações de alteridade e respeito às diferenças; tal aprendizado, além disso, se estende para relações sociais mais amplas (família, trabalho, escola, etc). Finalmente, trata-se de um processo em que está em jogo a entrada numa certa cultura: o *hip hop* apresenta um conjunto de significados compartilhados que configuram "um conjunto de sinais específicos que simbolizam a pertença a um determinado grupo; uma linguagem com seus específicos usos, particulares rituais e eventos, através dos quais a vida adquire um sentido" (PAIS, 2003, p. 70).

Assim, compreender as práticas desses jovens como educativas é reconhecer que eles são sujeitos em um campo de saber (CHARLOT, 2001); que há uma pluralidade existente no território urbano – e que todo esse processo vivido por eles tem a ver com práticas educadoras que se ampliam, para além das instituições educativas, reconhecendo-se o caráter nômade e não fixo da educação, "que se processa em espaços e tempos de múltiplas configurações sociais" (CARRANO, 2002, p. 215). Reconhecer que há saberes que os jovens dominam e que não são legitimados como saberes institucionalizados, principalmente no que se refere aos conteúdos escolares, é colocá-los numa posição de sujeitos de conhecimento, ampliando os sentidos do que se compreende usualmente por educação.

A DANÇA EM SEU PROCESSO PEDAGÓGICO

A prática mais comum realizada pelo *Restinga Crew* é o treino: espaço de encontro com os amigos e de interação social desses sujeitos, num primeiro plano; mas de trabalho sobre si, de aperfeiçoamento das técnicas de dança e, conseqüentemente, espaço de aprendizado. O treino coletivo diferencia-se exatamente pela interação com o outro: mesmo que eles pratiquem em casa e em outros lugares os movimentos de dança (em alguns casos, narraram que até mesmo nos durante o expediente de trabalho ensaiavam alguns passos; ou ainda, durante o recreio e outras atividades escolares), no treino contam com o apoio e o olhar do outro, que se torna referência para os processos singulares.

Os treinos apresentam uma ritualidade quase natural (conforme já apontamos anteriormente nesta tese): a música ao fundo, durante todo o tempo; a chegada dos jovens, que cumprimentam-se um a um (mesmo os que não se conhecem ainda); o círculo que se forma, deixando livre o centro do espaço; os exercícios de alongamento e aquecimento; os passos e acrobacias praticados no centro da sala; a repetição constante

dos exercícios de alongamento; o treino de movimentos e passos; a parada e o tempo de descanso.

Trata-se de um espaço essencialmente de “prática”. Durante os treinos, as tentativas ganham contornos de *performance*: desenvolvem-se os passos e se buscam executar os movimentos com maior precisão e leveza. Em caso de errar a sequência, perder a harmonia, ou até mesmo de cair, a ordem assumida por todos é levantar-se e novamente tentar. Os jovens que acompanham as tentativas uns dos outros não as criticam nem as avaliam; não riem dos erros cometidos nem das quedas que sofrem (mesmo que por vezes possam parecer cômicas). Procuram incentivar-se mutuamente, pois compreendem que o erro é constitutivo da dança, parte do processo de aprendizado e aperfeiçoamento. Por isso, consideram que não há “erro na dança”; o “erro” seria desistir, abandonar, não tentar novamente, acomodar-se e não buscar superar-se. O aprendizado se constrói na tentativa: *“Hoje eu me quebro, mas vou conseguir”* (Lucas, 25 anos). Observo que eles não competem entre si, para ver quem consegue fazer melhor ou mais rápido, nem escolhem quem é melhor ou quem é pior. O que importa é o processo de cada um. Você é seu próprio parâmetro – esse parece ser o lema. Quando *acertam* o movimento ou a acrobacia que estavam ensaiando, celebram muito a conquista: são saudados (e às vezes aplaudidos) pelos demais companheiros.



Imagem 19 - Treino no Centro Comunitário da Restinga

Não há uma sequência pré-estabelecida no treino: não se seguem instruções de abertura, nem são definidas lições ou práticas para aquele dia específico. Não há um “conteúdo” organizado ou definido, nem mesmo para aqueles que estão iniciando seu processo na dança ou para aqueles com menos experiência. O treino é um espaço de

autodisciplinamento: não são dadas orientações sobre o que fazer, como fazer e quando fazer. O indivíduo elabora seu próprio treino, define os movimentos e passos que quer realizar, organiza a sequência de suas atividades, tendo sempre presente a consciência das próprias limitações, de modo a buscar superá-las, atentando para não machucar-se ou lesionar-se fisicamente (por isso, o investimento em momentos de alongamento durante todo o treino). Sem perder a autonomia, contam com conselhos, dicas e orientações dos *bboys* mais experientes, que compartilham seus próprios processos, mas sem estabelecer relações de tutela com o outro.

O aprendizado das técnicas e dos estilos é inspirado naquilo que aprendem uns com os outros, principalmente a partir de pesquisas na *Internet*, fonte de ampla descobertas. Não raras vezes, apoiam-se em vídeos gravados nos celulares, que servem para a observação de movimentos e manobras, de *bboys* que buscam imitar. A imitação, nesse caso, surge como uma referência para os próprios passos, inspiração para as elaborações; em outras palavras: aprendem que a prática da dança de rua é processo de criação própria e constante, não de mera imitação de estilos e expressões de outros dançarinos. Apesar de não estabelecerem parâmetros visíveis de avaliação e competição entre si, não deixam de comparar-se em seus estilos e produções. O outro, com sua técnica e sua dança, constitui um modelo daquilo que pode ser feito. São desafiados, de forma indireta, a serem tão bons quanto o amigo. Procuram estabelecer essas comparações sem criar disputas ou tensões, que possam gerar conflitos: os erros são respeitados, nenhum deles menospreza o esforço alheio nem se põe em atitude de arrogância (o que, tendo em vista a dinâmica social em que estão inseridos, não seria algo tolerado). Nesse sentido, os mais experientes são uma referência para os iniciantes, pois, de certa forma, estabelecem um parâmetro a ser alcançado; entre os mais experientes, a proposta é superar o exemplo, ir além dos limites estabelecidos.

Não somente aprendizados relativos às práticas da dança são oportunizados nos treinos; incluem-se aí saberes acerca da cultura *hip hop*, que tematizam conversas e trocas entre os jovens. Novidades no mundo da cultura são apresentadas pelos amigos, bem como músicas e artistas, imagens e vídeos de dança, descobertos nas redes virtuais, assim como a sugestão do uso de acessórios e de outros signos, fundamentais na construção de seus estilos próprios (bonés, camisetas, tênis, entre outros). Na interação com os que estão há mais tempo nas redes do movimento, acabam conhecendo melhor os elementos que compõem a cultura *hip hop*, sua historicidade e discursividades a ela relacionadas.

Vários saberes circulam no meio do *hip hop*, e os jovens do *Restinga Crew* aprendem que são dados importantes na sua formação. Não se trata exatamente de saberes relacionados a *personagens* a serem reconhecidos, mas principalmente saberes que dizem respeito aos seguintes elementos: a) a incorporação de um vocabulário

próprio (*powermovie, breaking, tricks, pilão, redemoinho, popping* são expressões indispensáveis, somente para citar alguns exemplos), que circula nas conversas e nos treinos com naturalidade; b) a musicalidade, com seus ritmos e *beats*, os quais compõem diferentes formas de manifestar-se dentro do estilo e que têm uma historicidade específica (*rap, grooving, funk*, entre outros); c) as vestimentas que compõem o modo de identificação desses jovens, estilo manifestado nos boné, nos tênis (artefato de destaque), nos casacos, nas mochilas; d) a gestualidade, manifesta nos cumprimentos de mãos, na forma de andar, na própria dança como um todo.

A dinâmica metodológica do treino pode alterar-se, e isso ocorre em duas situações em particular: quando eles precisam elaborar uma *performance* coletiva, ensaiar uma apresentação, ou criar uma coreografia; na realização de oficinas ou *workshops*¹⁰⁸ com a participação de *bboys* mais experientes, principalmente em treinos e atividades próprias desse circuito cultural. Em tais casos, emerge uma figura de referência, que coordenará a atividade, centrando em si a orientação do trabalho, explicando e exemplificando os movimentos, suas origens, e propondo formas de execução. No grupo, a construção de coreografias tende a ser um exercício dialógico, pelo qual os participantes definem a ideia principal, as músicas que apresentam as batidas e sonoridades mais apropriadas. A partir disso, eles definem os compassos, pensam nos movimentos e nos passos de modo a criar *performances* integradas em um fluxo mais amplo, de modo a buscar uma beleza estética a partir da plasticidade da dança. Em geral, os jovens com maior experiência tendem a assumir a coordenação nesses momentos, mas sempre ouvindo os companheiros e abrindo espaço para a participação e inclusive para a inserção de elementos sugeridos.

Na metodologia das oficinas e *workshops* surge, como vimos, uma figura que centraliza a dinâmica da atividade (personagem que pode ser chamado de professor, oficinheiro ou até mesmo dançarino, conforme a ocasião e o lugar); ele propõe falas e exercícios aos participantes, a partir de suas experiências e conhecimentos. Trata-se, portanto, de espaços mais formalizados de aprendizagem, nos quais os conteúdos são definidos a partir de recortes específicos; tais conteúdos são considerados de forma mais clara e direta, tanto teórica quanto praticamente. Assim, nessas atividades há o reconhecimento implícito da qualificação da figura do *oficinheiro*, de sua experiência de dança e da capacidade de socializar aprendizados.

São situações que funcionam não só como forma de aperfeiçoamento dos estilos de dança (uma vez que os *oficinheiros* ensinam técnicas específicas, orientam a execução de movimentos e “dão dicas” de conseguir realizar determinado passo); mas também de

¹⁰⁸ Em geral, utilizam o termo “oficina” para as atividades de dança que desenvolvem com jovens e crianças, em geral iniciantes nas práticas da dança de rua. *Workshop* refere-se às atividades de ensino desenvolvidas nos eventos organizados no circuito do *hip hop*, tendo como participantes jovens *bboys* que buscam melhor fundamentação de sua dança; os *workshops* são ministradas por *bboys* com maior formação e experiência.

inserção nos sentidos produzidos a partir da dança, os quais são traduzidos na própria expressão artística mas igualmente nas falas e orientações.

A gente tem que fazer força até chegar na técnica certa, no movimento preciso, na leveza e sincronia. Porque liberdade não é dançar de qualquer jeito. É chegar em um estilo próprio, e pra isso precisa ralar muito. (FlowJack, 37 anos)

É importante a conexão dos movimentos. Precisa mostrar algo mais, não aquela coisa vazia. Precisa comunicar algo, não só movimento: jogar braço, jogar perna... Tem que comunicar algo, e isso é a parte gostosa da dança, quando a gente expressa uma ideia, um sentimento. Eu gosto de sentir dor no dia seguinte que eu danço, porque mostra que eu fui além dos meus limites. (Drigo, 34 anos)

Os meninos do *Restinga Crew* destacam que a formação de um *bboy* passa também por um processo de apropriação de estilos que precisa conhecer. "Dançar não se faz de qualquer jeito", ou seja, é um aprendizado rigoroso, relacionado a uma série de técnicas que caracterizam os estilos de dança e que podem (e devem) ser apreendidos e incorporados, não apenas para efeitos de reprodução, mas como fonte para as próprias elaborações. O *bboy* tem a liberdade de criar sua própria expressão, mas esta não deve ser superficial ou carente de sentido: necessita comunicar o processo vivido pelo próprio dançarino, o fato de que sua dança revela não só elementos da cultura em que se insere mas também de sua vida cotidiana e de sua visão de mundo. São esses elementos que constituem a estética da dança de rua.

Por isso, quanto mais amplo for o conhecimento do dançarino, quanto mais contato com estilos diferentes, quanto mais experiências vivenciar nesse campo, mais inovações o *bboy* irá apresentar em sua arte, mais ampla será sua produção artística. Para isso, é preciso "sair da zona de conforto" e colocar-se em movimento, dedicar-se à sua arte e aos processos de aprendizado que dela derivam.

Dançar é sair da zona de conforto. É procurar aumentar aquilo que sabemos. Por isso é preciso estudar e se informar. Não dá para ficar só com o que se aprendeu. Tem que inovar, que conhecer a origem do estilo, como se formou, as ideias que estavam associadas, o que os caras pensavam. Tudo isso compõe a dança. (FlowJack, 37 anos).

*Uma coisa importante: vocês têm que investir na dança de vocês, na expressão própria. O que faz a dança está dentro de você, naquilo que tu sente e vive no cotidiano. Não adianta ficar querendo ser um Neguin [referindo-se ao *bboy* de maior renome no país, vencedor de diversas competições de dança de rua no mundo], imitando tudo o que ele faz. Tem que imitar o comportamento dele: foi um cara que viveu na rua, na miséria, e foi batalhando, criando o estilo dele, se puxando mesmo. Pegou a capoeira que ele sabia e colocou no hip hop. É isso que vocês têm que imitar, não o que ele faz, mas o que ele fez: criar teu próprio estilo. É colocar o gingado do samba, a malandragem da rua, a negritude da*

pele... Essas são as coisas que vão fazer a dança acontecer pra vocês.
(FlowJack, 37 anos).

O conhecimento que socializam sobre a dança e suas variadas formas, os métodos que ensinam para a realização dos movimentos mais difíceis, as orientações sobre os processos de aperfeiçoamento em determinado estilo de dança – tudo isso tem fundamento nas próprias experiências com dança, os sucessos e fracassos que cada um vivenciou em seus processos formativos. Não se baseiam, na grande maioria dos casos, no aprendizado acessado em instâncias formativas institucionalizadas (em geral, distantes da realidade desses indivíduos), mas nas próprias vivências no campo da arte. Reconhecem que não há como “dominar” todos os conteúdos referentes à dança de rua (até mesmo por sua pluralidade e diversidade), e por isso horizontalizam as relações de aprendizado na dança, valorizando saberes, colocando-se também na condição de (eternos) aprendizes. Dialogam com o público, observam os passos que os diferentes jovens inventam, dão “dicas” de como melhorar o movimento, o estilo. Não se colocam numa condição de superioridade, em razão de seu conhecimento e experiência, mas buscam estar dispostos a contribuir com o processo do outro. E o público, por sua vez, aceita as intervenções, participa do que é proposto, investe em suas criações. Cria-se uma atmosfera de respeito às diferenças e diversidades.

Tudo tem que virar aprendizado na dança. Eu olho as pessoas na rua e aprendo com elas elementos para minha dança. E evoluo muito com isso. Por exemplo, uma vez eu lesionei o braço esquerdo. Não conseguia nem colocar ele no chão. Aí pensei: “Que movimentos posso fazer sem usar o braço esquerdo?”. A partir disso, criei coisas novas que não tinha pensado. (Lucas, 25 anos).

No caso do Brasil, tem muitas influências dos estilos regionais brasileiros na dança [de rua]. Pra vocês terem uma ideia, quando eu estava na Europa participando de um evento de dança, pedi para um cara que é considerado o melhor dançarino de house [um dos estilos de dança do hip hop] do mundo, um africano, para fazer um passo de chula [dança típica do folclore do Rio Grande do Sul]. Mostrei pra ele, e pedi pra fazer igual. O cara não conseguiu, tentou e tal, mas não fez. Então, é isso que nos torna diferentes: a gente pegar nossa cultura e colocar na dança (Drigo, 34 anos).

A partir dos exemplos apresentados, pode-se pensar acerca de uma pedagogia inerente à dança de rua. Percebe-se que, a partir das possibilidades de criação que essa prática permite, não há uma hierarquização dos indivíduos na rede, nem uma definição de conteúdos a serem aprendidos. A partir de relações horizontalizadas, esses jovens tornam-se sujeitos de seus próprios processos de aprendizagem: definem os exercícios que conduzirão ao aperfeiçoamento, na condição de dançarino; optam pelas atividades em que querem se inserir; procuram aprimorar-se a partir de seus próprios limites, buscando superar-se; apoiam-se nas experiências individuais e coletivas de quem

vivenciou processos semelhantes, socializando o conhecimento adquirido a partir daquilo que aprendem e ensinam; têm no grupo um importante suporte para o processo, como espaço privilegiado de socialização e mediação, de acolhimento de erros e fracassos, mas também de conquistas e sucessos. O que diferencia as abordagens pedagógicas desses jovens é que, nelas, os sujeitos tendem a valorizar os diferentes saberes que compõem os processos de aprendizado na dança, as metodologias que cada um desenvolve e vivencia.

HIP HOP NA ESCOLA: PRÁTICAS DE RESSIGNIFICAÇÃO

A relação dos jovens pesquisados com a instituição escolar pode ser analisada a partir de duas perspectivas, relacionadas à posição que ocupam nesse espaço social: como *educandos*, alunos da escola; como *educadores* (oficineiros), agentes de práticas educativas.

Como educandos, destacam-se, inicialmente, as trajetórias truncadas de alguns jovens na instituição escolar. Alguns (em geral, os mais velhos do grupo) acabaram por interromper a formação; não concluíram a trajetória de escolarização devido a fatores variados: necessidade de trabalhar, para o incremento de renda, principalmente quando passam a ter filhos e a constituir família; multirrepetência em uma mesma série; percepção de si mesmo como alguém que já teria chegado a uma etapa satisfatória de escolarização, acima do nível alcançado pelos pais (em geral, além do sexto ano); ou, ainda, o fato de não encontrarem sentido nas práticas escolares, o que os tornaria desmotivados a continuar, principalmente frente às dificuldades concretas que vivenciam.

Eu gostava muito de matemática. Sempre fui bom com números, ia bem. Mas o resto, eu ia muito mal. Português, ler texto, responder pergunta. Geografia, aquelas coisas que a gente estudava. Eu não entendia mesmo. Se pudesse, estudava somente coisas com números. (Julinho, 28 anos).

Entretanto, reconhecem a importância da escolarização nas trajetórias de vida, principalmente considerando as possibilidades profissionais que a escola pode proporcionar. Valorizam educação formal, principalmente junto aos amigos mais novos (que ainda frequentam os bancos escolares), incentivando-os a estudar e a não desistir. Reconhecem que estudaram “na escola da vida” (expressão comum entre esses eles, algumas vezes colocada inclusive como *status* de escolarização nos perfis virtuais) e que têm a dança de rua como seu maior interesse, buscando sempre novos saberes sobre esse campo. Quanto aos mais novos, entretanto, entendem que estudar deve ser prioridade.

Acompanho o diálogo entre André (25 anos) e Marquinhos (14 anos) sobre a importância da escola. André, que teve uma trajetória escolar truncada, orienta-o: "Sei que é chato estudar, que cansa, mas é preciso. Já perdi muita oportunidade por não ter estudado. E, na época da escola, queria estava interessado em outras coisas, em curtir. Não tinha juízo na cabeça". (Registro de diário de campo).

O curioso dessa relação é que muitos jovens, hoje integrantes dos grupos de dança de rua, acabaram conhecendo o *hip hop* exatamente na escola, em projetos culturais realizados, por eles considerados muito relevantes. Tomando o *hip hop* como exemplo, pode-se afirmar que uma oficina desse tipo de dança, ao ser reconhecida pelo aparato institucional da escola, contribui para a valorização e a visibilidade dessa expressão cultural – mesmo que se trate de algo conhecido pelos estudantes, em seu cotidiano. Processos de socialização no espaço escolar, quando incluem oficinas como as de *hip hop*, oferecem aos jovens que têm uma circulação de vida mais restrita¹⁰⁹, dependendo do lugar em que moram, a possibilidade de ampliarem os laços de amizade e as trocas com outros grupos. Além disso, trata-se de uma atividade com a qual eles têm grande identificação, algo mais próximo à realidade de suas interações; isso faz com que invistam nela com um interesse diferenciado, uma vez que ali ganham uma forma especial de reconhecimento social, além de ressignificarem, para si mesmos, a própria experiência no espaço escolar. E, por fim (e não menos importante), convém lembrar que nessa atividade os sujeitos operam com elementos de uma dimensão artística, com potencial expressivo e estético, envolvendo-se com múltiplos saberes, além da experimentação de novos sentimentos e emoções¹¹⁰.

Entretanto, em muitos casos, práticas como as das oficinas, acabam configurando-se apenas como atividades de lazer, de um certo *fazer pelo fazer*, sem integração aos conteúdos e projetos educacionais, e sem qualquer aprofundamento do seu potencial pedagógico. Cabe destacar que, na formação inicial do *Restinga Crew*, essa relação entre *hip hop* e espaço escolar modificou, de maneira significativa, a trajetória de vida de quatro jovens, devido às relações que estabeleceram, a partir das atividades relacionadas a um projeto cultural na escola. Em 2002, Juca, a partir do trabalho realizado na escola como oficinheiro, passou a ser reconhecido como *educador social*, tendo sua arte e sua identidade cultural reconhecidas e valorizadas; construía, assim, uma imagem positiva de si mesmo e do bairro em que vivia. A partir disso, despertou para o trabalho em educação, tendo atuado ao longo dos anos em diversas instituições.

¹⁰⁹ Jovens que moram em regiões diferentes não costumam circular pelo bairro, dada as restrições que são impostas pelo narcotráfico e pelas gangues que procuram exercer domínio sobre o território. As escolas acabam sendo um espaço mais "neutro", possibilitando um trânsito que cotidianamente é limitado.

¹¹⁰ Em um interessante artigo, Angel Lin (2014) explica como o *hip hop* foi elemento estruturador para o ensino de língua inglesa para jovens chineses que identificavam-se com essa cultura. A autora, exemplifica uma série de possibilidades pedagógicas operadas a partir das construções simbólicas desse campo, especialmente a música (*rap*), aproximando os alunos de interesses e vinculações comuns.

Julinho e Testinha, amigos de escola, ao verem reconhecida uma expressão artística do espaço em que viviam, acabaram descobrindo para si uma produção simbólica e um espaço de socialização a partir dos quais passaram a ampliar seus horizontes de vida, resolvendo investir em uma expressão própria: o grupo de dança. Lucas, a partir do exemplo de seus colegas (Julinho e Testinha), decide participar desta prática, atraído não somente pela expressão artística e cultural do *hip hop*, mas pela visibilidade que começaram a ganhar na escola, nas apresentações e rodas de dança ali realizadas. Ou seja: esses sujeitos tiveram suas trajetórias efetivamente transformadas, a partir da experiência com a arte e a cultura; sabemos que, ao longo desses 12 anos, transformaram a dança e o *hip hop* em elementos centrais de suas vidas. Atuaram não somente como *bboys* e produtores culturais, mas também como educadores sociais, reproduzindo parte da experiência vivida. Poderíamos questionar: onde estariam estes sujeitos hoje, se lhes fosse negada tal experiência? Como teriam se configurado suas trajetórias, se a escola não abrisse, mesmo que minimamente, as portas para essas expressões juvenis?

Analisemos a relação desses jovens com a escola: sem grande dificuldade, podemos afirmar que falar da ação de oficinairos é falar também de um trabalho de *educadores*. Ou seja: reconhecemos que, apesar de eles não terem dado continuidade a sua escolarização, a experiência com o *hip hop* possibilitou construir um saber pedagógico específico, que os destaca no papel de educadores, na relação com outros jovens. Ao acompanhar suas apresentações em duas escolas municipais¹¹¹ onde atuam como educadores, registramos uma série de ações claramente “educativas”, “didáticas” até, como procuraremos detalhar, a seguir.



Imagem 20 - Apresentação na escola

¹¹¹ Opto por não identificar a escola com o intuito de preservar a interação desses jovens com os diversos espaços escolares por onde circulam.

Na primeira apresentação, o pedido surgiu a partir das oficinas de *hip hop* ministradas por Julinho e Marcos na escola, um grupo de dança formado por alunos associados a projetos culturais assumidos pela instituição. Numa manhã de apresentações para a comunidade escolar, o *Restinga Crew* participava, como grupo convidado. Ao chegarem à escola, foram recebidos com curiosidade pelos alunos, que buscavam interagir com os jovens. Assim, foram formadas, de maneira espontânea, pequenas rodas de conversa. A facilidade com que esses jovens interagem com os alunos merece destaque especial. O fato de compartilharem vínculos de identificação (como a música, os quadrinhos, séries de TV, entre outros), assim como figuras e expressões de linguagem utilizadas e o domínio de outras habilidades (como dançar, fazer manobras de *skate* e bicicleta) – tudo isso faz com que eles se mostrem muito próximos de todos os alunos, a partir de algo de uma ordem distinta, que foge à cultura escolar. Lucas, por exemplo, a partir de diferentes truques de mágica, feitos com um baralho, consegue cativar a atenção dos alunos, particularmente de um pequeno grupo, interessado nessa atividade lúdica; acabam trocando entre si uma série de informações e “dicas”. O interesse pelos truques foi tão grande que a coordenadora das apresentações resolveu incluí-los na programação. No pátio interno da escola, cercado por alunos de todas as idades e séries, Lucas demonstra suas habilidades de prestidigitador. Os aplausos espontâneos que recebe a cada novo truque são um reconhecimento de arte. Lucas convida os alunos da escola que também fazem mágicas a se apresentarem, integrando-os à atividade. Assim, muitos acabam compartilhando o importante reconhecimento de seus pares.

Em uma pequena sala improvisada como espaço de treino, Julinho repassa os últimos elementos da apresentação com seus alunos, um grupo com cerca de 30 participantes, com idades entre 10 e 15 anos. Percebo uma relação afetiva entre eles: saúdam-se com abraços, conversam animadamente, solicitam constantemente a atenção de Julinho, que não consegue ficar a sós em nenhum instante. Enquanto explica os elementos finais da coreografia, ele destaca que o importante é a participação, o interesse em estar juntos, e não a mera habilidade de dança.

Se errar, continua. Vocês têm é que se expressar pela dança. Errar faz parte. Vocês seguem o grupo e continuam, sem medo ou vergonha. Esse é o momento de vocês, e têm que ir lá de corpo e coração. (Julinho, 28 anos).

Sua dinâmica de ensino da dança parte de um princípio educativo em que o fundamental é o interesse em participar, cada um dedicando o máximo de esforço. Mais importante do que ter habilidade, segundo esse educador, é ter vontade, desejo de dançar. Trata-se de uma perspectiva claramente inclusiva, pois nem todos os alunos têm

a mesma habilidade na dança; assim, o que lhes é proposto é um critério acessível (o empenho em participar); o jovem “professor” compreende que a habilidade técnica da dança é algo a ser aprendido, e isso leva certo tempo.

A apresentação de dança é realizada no ginásio da escola. Iniciam conforme o que haviam ensaiado com Julinho: dois grupos posicionam-se de frente, um para o outro, numa coreografia que faz ambos os grupos dialogarem entre si, a partir de gestos e passos de dança, ora aproximando-se, ora afastando-se. Os alunos estão concentrados em dançar, “curtindo” o momento da apresentação. Ao concluírem, recebem uma acalorada saudação do público. Em seus rostos, sorrisos de alegria e a sensação proporcionada pelo palco: o reconhecimento de seu fazer artístico. São elementos que atribuem a essa prática um sentido especial, constituindo um incentivo para a continuidade. Certamente, essa é uma experiência marcante na vida desses indivíduos.

Seguem as apresentações, agora com os jovens do *Restinga Crew*, que realizam suas *performances*, cativando o público e incentivando a que todos participem com palmas e gritos. Essa é uma característica das apresentações do *Restinga Crew*: instauram um clima de alegria junto ao público que assiste. Não se trata de uma dança introspectiva, ela é fluida e livre; instaura-se ali uma certa festividade que se espalha a partir da energia que emana do palco. A identificação com o público, principalmente com os jovens, acaba sendo imediata.

Ao final das apresentações, novamente na sala de dança, os alunos abraçam-se e agradecem ao professor: “*Como foi legal, né?*”. Comentam sobre as dificuldades, os erros e acertos, também o desejo de continuidade: “*Quando será nossa próxima apresentação?*” (fala dos alunos). Nesse tempo, entra na sala uma professora da escola, para abraçar Julinho e os alunos, elogiando o trabalho, admirada com a apresentação. Depois de sair, Julinho justifica o elogio:

Essa professora queria saber o que a gente estava fazendo. Para criar uma surpresa, eu deixava as cortinas e a porta fechada, enquanto a gente ensaiava, não deixava ninguém entrar na sala e pedia pra eles não comentarem nada. E deu certo, porque, ao ver o resultado final, ficaram admirados. Ela agora me comentou: “Mas esses são os alunos mais terríveis da escola...”; e eu respondi: “Bem, agora eles são os que mais dançam também”. (Julinho, 28 anos).

Em suas atitudes e práticas, Julinho revela-se um educador sensível e comprometido com o trabalho; um educador capaz de transformar as relações dos espaços em que está inserido, porque compartilha, em muitos aspectos, da experiência de vida de seus educandos; isso lhe possibilita construir vínculos de identificação mais horizontalizados. O *hip hop*, principalmente a dança de rua, emergem como espaço de construção simbólica nessa experiência educativa, possibilitando novas significações quanto ao que se entende por “educar”, “ensinar”, “aprender”. Os códigos trazidos pelo

hip hop tendem a tensionar as relações dualistas entre professor e aluno, ensino e aprendizagem, acerto e erro, entre outros, oferecendo, como alternativa, outros sistemas de significação.

Eu já trabalhei em muita vila antes. Eu mesmo morei em vila a vida inteira. Mas lá as coisas me assustam mesmo. É muito pobre, muito violento. Os meninos vêm pra aula às vezes até sem um chinelo. Não têm nada. Aí eles acham que eu sou rico porque tenho muitos tênis. Eles olham e dizem: "Bah, tênis novo sor?" (sic). Falo que são velhos todos eles, mas que eu cuido bastante. Eu procuro conversar muito com esses meninos. Mostro uns vídeos de bboys pra eles, explico que os grandes bboys vieram de lugares parecidos com o que eles moram, que também passaram por dificuldades na vida. O resultado é que eles acabam se puxando mais em aprender a dançar. E já querem fazer os movimentos mais difíceis. E eu digo: "Calma, tem que treinar bastante para chegar lá". E, com duas semanas de aula, já consegui montar uma coreografia com eles. Vamos nos apresentar para a escola toda. Fiquei muito contente porque, em geral, não é tão rápido assim. (Julinho, 28 anos).

Como educadores sociais, esses jovens têm como fundamento suas próprias experiências pedagógicas, aproximando-se, assim, da realidade social de seus alunos; investem mais em suas potencialidades do que nas dificuldades ou restrições. Valorizam mais o processo do que o resultado, a prática que o conteúdo, sensibilizando-se com a vida e a trajetória de seus alunos e procurando, de alguma forma, que eles tenham as mesmas oportunidades e suportes a que conseguiram acessar.

A gente descobre muita gente boa nesses espaços [oficina de dança nas escolas]. Tenho uns alunos que mandam muito bem mesmo. Tem uma aluna que, se ela não fosse tão nova, eu queria trazer pra treinar com a gente aqui. A menina tem 10 anos e muito potencial de ser uma ótima bgirl. (Julinho, 28 anos).

A segunda apresentação que acompanhei do *Restinga Crew* em uma escola ocorreu como parte da programação de um evento festivo. A apresentação foi em um espaço improvisado na quadra esportiva. Os alunos cercavam os jovens do *Restinga Crew*, curiosos para ver o que ia acontecer. Depois de montarem o equipamento de som, pediram para os alunos se afastarem um pouco, e deixarem mais espaço no centro. Iniciaram então, investindo nas coreografias e passos que ensaiavam nos treinos. Vale fazer aqui um destaque quanto à *performance* desses jovens: eles fazem sua dança em qualquer espaço, em qualquer lugar, independente das condições. Essa é uma característica da dança de rua: adequar-se à própria rua. Em um chão de cimento de uma quadra de esportes, vejo os jovens girarem sobre o próprio corpo, darem "saltos mortais", escolherem diferentes posições, sem se preocuparem em machucar as mãos, rasgarem as roupas ou até mesmo produzirem uma lesão mais séria (caso errem as

manobras e acabem caindo no chão). O resultado é o olhar admirado das crianças e adolescentes que assistem, os aplausos, os gritos e assobios.

No final da apresentação, convidaram os alunos que quisessem dançar a se posicionarem em fila. Assim, ensinaram alguns passos e coreografias, “colocando a galera pra dançar”. Essa interação diminui a distância entre os jovens do *Restinga* e os alunos que os cercam. Essa é uma característica do trabalho desses oficinairos e educadores: conseguem estabelecer vínculos com seus educandos, relações de igualdade, sem perder as referências de liderança. Motivam a participação, valorizando expressões diversas, proporcionando uma experiência próxima aos processos que eles mesmos vivenciam no *hip hop*.

As práticas pedagógicas desses jovens relacionam-se à produção de um saber que não encontra na escola, na maioria das vezes, um espaço de reconhecimento e aceitação; o que fazem parece efetivamente não fazer parte dos saberes escolares, nem compor qualquer proposta curricular. Apesar de serem importantes expressões da produção de sentidos, próprias das culturas juvenis, essas práticas não são assumidas como viáveis no contexto escolar, mesmo quando se configuram como importantes intervenções junto aos alunos – como as dos exemplos aqui narrados.

Parte dessa perspectiva é revelada na forma como os jovens são acolhidos nas escolas em que atuam como educadores sociais. De modo geral, são encarados com certa estranheza e desconfiança, ao iniciarem suas atividades. É necessário um certo tempo para a desconstrução da imagem que circula acerca dos seus modos de vida. Quando questionado sobre sua relação com os professores na escola onde trabalha, Julinho assim narra:

“Quem é esse cara? Como ele vai ser oficinairo/professor?” Eu sei que não tenho a melhor imagem para apresentar. Entro de boné, tatuado, roupa larga. Somos discriminados por sermos de periferia. As pessoas nos tratam com arrogância. Eu evito circular na sala dos professores, porque te olham de cima para baixo. Mas, quando me conhecem, conhecem meu trabalho, aí as coisas mudam, nos aproximamos, passa a ser mais tranquilo. Mas eu não sou muito fã da sala dos professores. Passo lá, pego um café, mas prefiro ficar com os alunos. Me identifico mais. (Julinho, 28 anos).

No âmbito da produção de representações, a estética de Julinho tensiona o que se imagina ser o perfil de um educador. A própria receptividade dos pares educadores e o modo como se relacionam com ele indica conflitos acerca dessas relações. Contudo, há elementos nas experiências e nas práticas vividas por esses jovens que poderiam ser apropriados e integrados às dinâmicas escolares, ressignificando conteúdos e projetos educacionais.

A escola deveria assumir-se como um espaço de entrecruzamento entre saberes e culturas, rompendo fronteiras epistemológicas e estéticas. Sendo cada um sujeito de saberes, como afirma Charlot (2001, 2006), cabe analisar as formas como os jovens de que falamos aqui relacionam-se com o saber, a partir das formas de relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Quanto mais a escola distanciar-se do universo juvenil, de suas práticas e expressões, mais afasta-se, por consequência, dos sentidos que esse grupo atribui ao saber e às formas como operam com ele. Se entendemos os jovens como um laboratório de produção social (MELUCCI, 1997; FEIXA, 2008), capazes de inventar novas formas de manifestação e de identificação a partir de sua sociabilidade, por que não nos questionarmos acerca do que a escola também pode apreender com os jovens?

Para finalizar, penso na universidade, e não deixo de questionar que educadores como o Julinho estão muito distantes dos bancos e cátedras universitários. Por ter uma trajetória escolar truncada, Julinho acabou tendo afastada de seu horizonte a possibilidade de qualificar-se como profissional da educação. Mas isso não o impede de realizar um trabalho de profunda relevância junto com os jovens. Porém, encontraria acolhida no espaço acadêmico? O quanto a universidade poderia contribuir em sua prática? O distanciamento existente entre a realidade das instituições e a biografia dos sujeitos acaba por dificultar esses trânsitos e esmorecer as possibilidades de (trans)formação dessas mesmas trajetórias.



Imagem 21- Cuidar da vida

**ENTRE AS (IM)POSSIBILIDADES DE CONCLUIR,
FINALIZAR**

*Você não é uma entidade isolada,
Mas uma parte única e insubstituível do cosmo.
Não esqueça disso. Você é uma peça essencial
do quebra-cabeça da humanidade.*
Epícteto¹¹²

Pensar em apresentar uma “conclusão final” seria negar parte do processo de aprendizado vivido junto a esses jovens. A imagem fotográfica escolhida para essa parte ilustra um pouco essa relação: é preciso cuidar da vida, em sua fragilidade, nos caminhos que se trilha. Nas biografias desses jovens, nada é definitivo; o transitório é constitutivo de sua existência. Somente a própria *morte* representaria um caráter peremptório. As adversidades da vida, as interdições que surgem em seus caminhos, as dificuldades do dia a dia são superadas a partir das estratégias que desenvolvem: o suporte das relações de amizade, o reconhecimento de suas manifestações culturais, o respeito à diversidade e às expressões produzidas pelo outro, a diversidade de posicionamentos variáveis que assumem, conforme a dinâmica dos contextos em que operam; e, ainda, o investimento no tempo presente, segundo o qual a perspectiva da experiência se abre em possibilidades de ressignificar a própria trajetória no mundo. Essas seriam apenas algumas das atitudes desenvolvidas por esses jovens, em seus modos de vida.

Nas práticas de “cuidado de si”, estabelecem uma particular relação consigo mesmos, que proporciona uma reflexão acerca da própria vida, dos limites de uma dada condição, mas também daquilo que sonham e idealizam e das possibilidades que se abrem para eles. A partir de suas experiências cotidianas, produzem uma ética: definem uma coerência nas maneiras de relacionarem-se consigo, com o outro e com o social. Na elaboração de um *êthos* [compreendido, como nos ensina Foucault (2006) no âmbito da relação com os outros, a partir do cuidado de si], criam princípios para conduzir ações, para tornarem-se visíveis aos outros; elegem formas de ser e de se relacionarem frente aos acontecimentos da vida, (re)criando sentidos novos para as verdades que os delimitam. Trata-se, portanto, de um *êthos* que não se confunde com formas egocêntricas de existir, voltadas apenas aos interesses próprios (o que até seria justificável, se pensarmos nas condições de sobrevivência de alguns desses jovens); ao contrário, tem-se aqui um *êthos* solidário, poderíamos dizer, já que parece constituir-se ali uma ética do comprometimento com o outro, uma ética do vínculo, produzida na

¹¹² Epícteto, em *A arte de Viver*.

relação *com* os outros. Em suma, trata-se de um *êthos* comunitário, na medida em que demonstram o desejo de tornar sua experiência e sua arte algo acessível a outros jovens, oriundos de contextos semelhantes aos seus.

Em sua construção ética, não se fixam numa moral de regramentos fixos, mas em princípios que tendem a orientar as próprias biografias, os quais são adaptados aos contextos em que estão inseridos. Dada a fluidez e mutabilidade de suas relações, certamente uma moral rígida, que não se adapta à dinâmica da vida e de suas vinculações, não teria uma utilidade prática. Isso não quer dizer que sejam sujeitos amorais, nem que suas atitudes por vezes não sejam contraditórias ou repreensíveis. Pode-se dizer que são éticos na medida em que tentam manter a coerência de suas opções de vida, sempre com um olhar depositado no *outro*. Adaptar-se é uma estratégia de sobrevivência, mas isso não é feito a qualquer preço.

Dessa maneira, ao aproximar suas vidas de uma construção artística – a dança –, nessa mediação transformam suas próprias vidas em *obras de arte*. Isso se dá em virtude da vinculação a um certo campo simbólico que ressignifica suas trajetórias (e que se torna um diferencial em suas biografias) e da liberdade com que buscam construir suas formas de ser e estar no mundo. Bauman (2009) afirma que viver exige *a arte da vida*, pois, assim como o artista, devemos estabelecer desafios difíceis de confrontar, alvos que estão distantes de nosso alcance e padrões, que muitas vezes de modo perturbador parecem estar acima de nossa capacidade. É preciso *tentar o impossível*, até que sejamos capazes de, algum dia, alcançar esses padrões e atingir esses alvos. Isso é o que esses jovens fazem cotidianamente em suas vidas.

Conhecer a biografia e a trajetória dos jovens do *Restinga Crew*, ter contato com suas práticas e modos de viver, produziu e produz para nós um completo redimensionamento acerca do que se compreende por juventude e periferia. As representações construídas sobre a periferia no Brasil tendem a acentuar uma visão negativa desse espaço e dessas vidas, apresentando-as muitas vezes unicamente como lugar de pobreza, exclusão social e violência. Habitar a periferia significaria estar “assujeitado” a algumas condições, entre antagonismos e contradições. Contudo, ali também se produz certo tipo de resistência, de oposição a um cenário que se procura fixar como único e verdadeiro: a resistência está na inventividade nos modos de ser e viver de seus moradores, o que realça ainda mais a ideia de pluralidade dentro de uma periferia.

Ignorar as especificidades construídas por cada um que habita as periferias, as formas como experiencia e elabora o cotidiano, é apostar erroneamente na fixidez da vida e na rigidez das determinações. Para além da pobreza e da violência, há toda uma

construção de significados que transitam, relacionados à amizade, às redes de solidariedade, à produção cultural, entre outros que se destacam como elementos constitutivos dos processos de produção de sujeitos. A periferia é também, para esses jovens, espaço de amizade e solidariedade, de estabelecimento de vínculos de apoio e suporte, os quais reorganizam a própria dimensão política desses sujeitos. A periferia é, também, território ressignificado em suas práticas artísticas e culturais – práticas que, como vimos, muitas vezes florescem e ganham visibilidade, para além daquelas fronteiras.

Considerando que as Ciências Humanas e Sociais constroem seus objetos de pesquisa a partir dos discursos produzidos sobre eles (MARTINS, 2008a), os diversos modelos de representação das periferias urbanas nos desafiam a buscar novas perspectivas e formas de problematizar esses espaços e a respectiva trajetória dos seus sujeitos; convidam-nos a aprofundar olhares, complexificando análises, com o intuito de ampliar nossa compreensão acerca dos significados da pobreza e dos fenômenos a ela associados.

Ao observar e analisar a experiência do grupo de dança *Restinga Crew*, sublinhamos a urgência e a necessidade de reconhecer que há em sua constituição um processo educativo, o qual se inscreve para além dos regimes institucionais da educação, das práticas escolares. Em seu cotidiano, estes sujeitos constroem coletivamente aprendizagens singulares e coletivas acerca do social – aprendizagens que ressignificam contextos simbólicos, produzindo novas ações, presentes em sua cultura e modos de ser. Os jovens apontam para a importância desta iniciativa na periferia, reconhecendo-o como parte de um importante processo de aprendizado social, pois as relações construídas no grupo se prolongam para outras redes comunitárias com quem interagem e, por essa razão, torna-se uma referência para aquele grupo.

Desse modo, as experiências dos jovens estudados, a partir do pertencimento ao grupo *Restinga Crew*, além dos efeitos produzidos em cada um deles, nos levam a refletir sobre a centralidade deste espaço de sociabilidade, na constituição de modos de ser sujeitos e as consequências em suas trajetórias de vida. Como seria a biografia desses jovens sem o *Restinga Crew*? Para além de mecanismos que visam determinar um papel ou posição social (função que ainda se espera de algumas instituições sociais), esses espaços propiciam aos sujeitos dar um sentido a suas biografias e a possibilidade de construir ações próprias, formas (criativas e alternativas) de (re)configurarem sua relação com o social, ampliando horizontes de inserção em outros espaços da sociedade.

Por fim: os jovens, *manos e as minas* do *hip hop* nos ensinam que viver é uma arte.

REFERÊNCIAS

ABAD, M. Políticas de juventud y empleo juvenil: el traje nuevo del rey. *Ultima Década*. Nº 22, CIDPA Valparaíso, agosto, 2002.

_____. Políticas de juventud y empleo juvenil: el traje nuevo del rey. *Ultima Década*. Nº 22, CIDPA, Valparaíso, agosto, 2005

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Pesquisa (auto)biográfica – tempo, memória e narrativas. In.: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. (org.). *A aventura (auto)biográfica: teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ABRAMO, H. Participação e organizações juvenis. In: Fundação Kellogg e Iniciativa para o Desenvolvimento de Jovens na América Latina e Caribe (orgs.). *Seminário de Organizações juvenis*. São Paulo: Fundação Kellogg, 1998.

ALMEIDA, Elmir de. *Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências*. In: SPÓSITO, M. P. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 2. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

ARAUJO, M. Hip Hop: uma batida contra-hegemônica na periferia global. In: BORELLI, S. (org.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 211-227.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Tragédia hoje: a contemporaneidade do arcaico. In.: FEITOSA, C. BARRENECHEA, M. *Assim Falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BAUMAN, Z. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BUCCI, Eugênio. Como a violencia na TV alimenta a violencia real. In.: BUCCI, E. Khel, M. R. *Videologias*. Rio de Janeiro, Boitempo: 2004.

BOURDIEU, P. La "juventud" no es más que una palabra. In.: *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conaculta, 2002. P. 163-173

CAMACHO, L.M. Y. A invisibilidade da juventude na vida escolar. *Perspectiva. Revista do centro de Ciências da Educação*. Florianópolis: Editora da UFSC/NUP/CED, vol. 22, nº.2, jul-dez, 2004.

CANCLINI, Nestor. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

CANDIOTO, Cesar. Subjetividade e verdade no ultimo Foucault. *Trans/For/Ação*, São Paulo, 31(1), 2008, p. 87-103.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

CARRANO, P. C; DAYRELL, J. Juventude e ensino médio: quem é este aluno que chega à escola. In: CARRANO, P.C; DAYRELL, J.; MAIA, C. L. (orgs.). *Juventude e Ensino Médio*. Diálogos, sujeitos e currículos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CARRANO, Paulo César. SCHEINVAR, Estela. Aproximações aos jovens do Brasil: um olhar panorâmico. *JOVENes: Revista de Estudos sobre Juventud*. México, DF: ano 9, nº 22, , p. 314-331, jan-jul, p. 198-201, 2005.

CARRANO, Paulo César. Jovens pobres: modos de vida, percursos urbanos e transições para a vida adulta. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*. Seropédica, RJ, EDUR, v. 30, n. 2, jul-dez., p. 62-70, CARRANO, Paulo César. 2008.

_____. *Juventudes e cidades educadoras*. Petrópolis: Vozes, 2003

_____. *Os jovens e a cidade: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; FAPERJ, 2002

CARVALHO, M. P. SOUZA, R. OLIVEIRA, E. R. B. Jovens, sexualidade e gênero. In: SPOSITO, Marília Pontes. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 1. Belo Horizonte: Argumentum, 2009

CASSIRER, Ernest. **E***Introdução à filosofia da cultura humana*. Lisboa: Guimarães Editores, 1995.

CHARLOT, Bernard. A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidades e desafios de uma área de saber. *Revista Brasileira de Educação*. Vol.11, n.31, 2006, pp. 7-18.

_____. *Os jovens e o saber (org)*. *Perspectivas mundiais*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento*. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DAYRELL, J. NONATO, B. F. DIAS, F. V. D. CARMO, H. C. Juventude e escola. In: SPOSITO, Marília Pontes. (org.). *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 1. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Educação & Sociedade*. Campinas, vol. 28, nº 100 – Especial, p. 1105-1128, out. 2007.

DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos culturais e sociabilidade: comunicação, solidariedade e democracia. *JOVENes: Revista de Estudos sobre Juventud*. México, DF: ano 9, nº 22, , p. 314-331, jan-jul, p. 314-331, 2005.

_____. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.28, nº1, p.117-136, jan/jun. 2002.

_____. Apresentação. In: MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente*. Movimentos sociais nas sociedades complexas. Petrópolis: Vozes, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICK, Hilário. *Gritos silenciados, mas evidentes: jovens construindo juventude na história*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

DUBET, François. *Sociologia da experiência*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. *História da educação*. ASPHE/FaE/UFEPel. Pelotas: Editora da UFPEel, n. 8, set. 2000, p.141-147.

FEIXA, Carles Pàmpols. A construção histórica da juventude. In: CACCIA-BRAVA, Augusto et all. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

FEIXA, CARLES. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel, 2008. 4ª Edição.

FISHCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.28, n.1, p.151-162, jan/jun, 2002a.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Verdades em suspenso: Foucault e os perigos e enfrentar. COSTA, Marisa Vorraber (org.). *Caminhos investigativos II – outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002b.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

_____. *História da Sexualidade Vol. 2 – O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

_____. *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. O poder e o sujeito. In.: RABINOW, P. DREYFUS, H. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. Sobre a genealogia da ética: um panorama do trabalho em curso. Entrevista. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 296-327.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992a.

_____. As meninas. In.: FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

_____. A escrita de si. In.: FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992c.

_____. *Tecnologías de yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Iberica, 1990

GAMALHO, Nola Patrícia. *A produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no bairro Restinga* – Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, março de 2009.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre Sociologia e História das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

GROS, Frédéric. Situação do Curso. In. FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

GUERRA, Isabel. Modos de vida: novos percursos e novos conceitos. *Sociologia: problemas e práticas*. N. 3, 1993, pp. 59-74

HERSCHMAN, Micael. GALVÃO, Tatiana. Algumas considerações sobre a cultura *hip hop* no Brasil hoje. In.: BORELLI, S. FREIRE FILHO, J. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma cultural. NOVAES, R. VANNUCHI, P. *Juventude e sociedade: Educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

KEHL, Maria Rita. Introdução: existe a função fraterna? In.: KEHL, M.R. (org.). *Função Fraterna*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, n. 13(3), 1999, p. 95-106.

LA MENDOLA, Salvatore. Dialogicamente. Dar a vida a percursos de conhecimento em termos de relações ou de experiência? In: CARRANO, P. FÁVERO, O. (Orgs.). *Narrativas*

juvenis e espaços públicos: olhares de pesquisa em educação, mídia e ciências sociais. Niterói: Editora da UFF, 2014.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In.: SILVA, T.T (org.). *O sujeito da educação: Estudos Foucaultianos.* Petrópolis: Vozes, 2008.

LARROSA, Jorge. Notas sobre narrativa e identidade: a modo de presentación. In.: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org.). *A aventura (auto)biográfica: teoria e empiria.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEIS, Hector Ricardo. A sociedade dos vivos. *Sociologias.* Porto Alegre, ano 5, n. 9, jan/jun, 2003, p. 340-353.

LECCARDI, Carmen. Por um novo significado de futuro: mudança social, jovens e tempo. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP,* v. 17, n.2, novembro 2005, p.36-57.

LIN, Angel. Hip Hop Pedagogies in/for transformation of youth identities. A pilot project. In: IBRAHIM, A. STEINBERG, S. *Critical youth studies.* Reader. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2014.

LOPES, José Rogério. Cidade, subjetividade e território: representações de moradores de favelas. *INTERAÇÕES - Revista Internacional de Desenvolvimento Local.* V. 8, N. 1, Mar. 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos.* Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* Vol. 17, n. 49, p. 11-29, junho/2002

MARGULIS, M. URRESTI, M. *La juventud es más que una palabra.* Buenos Aires: Biblos, 1996.

MARRE. Jacques A. L. A construção do objeto científico na investigação empírica. *Cadernos de Sociologia,* Vol. 3. 1992.

MARTINS, J. S. ECKERT, C. NOVAES, S. C. Apresentação. In: MARTINS, J. S. ECKERT, C. NOVAES, S. C (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.* Bauru, SP: Edusc, 2005.

MARTINS, José de Souza. *Exclusão social e a nova desigualdade.* São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário.* São Paulo: Editora 34, 2008a.

_____. *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais.* Petrópolis: Vozes, 2008b.

MARTUCCELLI, D. SINGLY, F. *Las sociologías del individuo.* Santiago: LOM Ediciones, 2012.

MATTEDI, Marcos Antonio. PEREIRA, Ana Paula. Vivendo com a morte: o processamento do morrer na sociedade moderna. *Caderno CRH*, Salvador, V. 20, n. 50, maio/ago 2007, p. 319-330.

MÉLIC, Joan-Carles. A palavra múltipla: opor uma educação (po)ética. In: LARROSA, J. SKLIAR, C. *Habitantes de Babel: Políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

MELUCCI, A. *O jogo do Eu*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente*. Movimentos sociais nas sociedades complexas. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Juventude, tempo e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: ANPEd, n. 5, maio-agosto; n. 6, setembro-dezembro, p.25-35, 1997.

MENEZES, Marlucci. Do espaço ao lugar. Do lugar às remodelações sócio-espaciais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 155-175, jun. 2000.

MOURA, Rosa. ULTRAMARI, Clovis. *O que é periferia urbana?* São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção primeiros passos; 306).

NOVAES, Regina. VITAL, Christina. A juventude de hoje: (re)invenções da participação social. In: TOMPSON, A. *Associando-se à juventude para construir o futuro*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

NOVAES, REGINA. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. EUGENIO, Ferndanda. (Orgs.). *Culturas Jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

OLIVEIRA, Leunice Martins de. *Currículo e cultura negra na Restinga: um estudo de escolas e agências socioeducativas – rompendo o silêncio, criando identidade*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

_____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

PERALVA, A. A juventude como modelo cultural. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: ANPEd, n. 5, maio-agosto; n. 6, setembro-dezembro, 1997.

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. *Pro-Posições*, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 183-195, jan./abr. 2012

PRYSTHON, Angela. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo: vol. 4, n.10, jul. 2007, p.11-22

RANCI, Constanzo. Relações difíceis – a interação entre pesquisadores e atores sociais. In: MELUCCI, Alberto (org). *Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. Petrópolis: Vozes, 2005.

RIBEIRO, ANA CLARA. Territórios jovens: técnica e modos de vida. In: CARRANO, P. FÁVERO, O. (Orgs.). *Narrativas juvenis e espaços públicos: olhares de pesquisa em educação, mídia e ciências sociais*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1999
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SOLINÍS, Germán. O que é o território ante o espaço? In: RIBEIRO, M.T.F; MILANI, C.R.S. (Orgs.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar* Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em <<http://books.scielo.org>>.

SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

SPOSITO, M. P. TOMMASI, L. MORENO, G. G. Adolescentes em processo de exclusão. In: SPOSITO, Marília Pontes (org.). *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 1. Belo Horizonte: Argumentum, 2009

SPOSITO, Marília Pontes. (org.). *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 1. Belo Horizonte: Argumentum, 2009a.

_____. (org.). *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 2. Belo Horizonte: Argumentum, 2009b.

_____. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*. São Paulo: USP, nº 5(1-2), 1993 p. 161-178 – Editado em novembro de 1994.

TURA, Maria de Lourdes Rangel. A observação do cotidiano escolar. In: ZAGO, N. CARVALHO, M. P. VILELA, R. A. T. (orgs.) *Itinerários de pesquisa. Perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

UNESCO. *Políticas de/para/com juventudes*. Brasília: Unesco, 2004.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, E. (org.) *A abertura sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978

WASELFSZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2014: os jovens do Brasil*. Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2014 – Versão preliminar. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2014/Mapa2014_JovensBrasil_Preliminar.pdf. Acessado em 10 de janeiro de 2015.

WELLER, V. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de tornar-se visível. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(1), n. 216, Jan/abr. 2005, p. 107-126.

ZAGO, Nadir. A entrevista e seu processo de construção: reflexões com base na experiência prática de pesquisa. In: ZAGO, N. CARVALHO, M. P. VILELA, R. A. T. (orgs.) *Itinerários de pesquisa. Perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

JORNAIS CONSULTADOS

Diário Gaúcho, 09/11/2012 - Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2012/11/tensao-volta-a-restinga-3945832.html>, acessado em 11 de novembro de 2012.

Diário Gaúcho, 08/11/2012 - Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2012/11/violencia-volta-a-assombrar-moradores-do-bairro-restinga-na-capital-3944578.html>, acessado em 11 de novembro de 2012.

Zero Hora, 28/12/2012 - Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2012/12/homem-e-morto-a-tiros-perto-de-onibus-da-brigada-militar-na-restinga-3995968.html>, acessado em 28 de dezembro de 2012.

Zero Hora, 14/12/2012 - Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2012/12/trio-e-presos-por-assassinato-cruel-no-bairro-restinga-3982493.html>, acessado em 12 de dezembro de 2012.

Diário Gaúcho, 29/07/2013 - Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2013/07/jovem-e-morto-com-tiro-no-rostro-no-bairro-restinga-4216044.html>, acessado em 20 de dezembro de 2014.

Diário Gaúcho, 21/09/2013 - Disponível em: Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2013/09/bairro-restinga-sofre-com-tirroteios-quase-diarios-ha-uma-semana-4276405.html>, acessado em 20 de dezembro de 2014.

Zero Hora, 19/10/2013 - Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/10/cultura-na-restinga-hip-hop-que-leva-o-nome-do-bairro-4305658.html>

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Capa: *fotografia de Ana Paula Viana*

Imagem 1: Acervo particular.

Imagem 2: *fotografia de Ana Paula Viana*. Disponível em:

<http://cdancasmc.blogspot.com.br/2012/01/18-mostra-de-danca-verao-abre.html>

Imagem 3: Fotografia de Diego Vara/Agência RBS. Disponível em:

<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/10/cultura-na-restinga-hip-hop-que-leva-o-nome-do-bairro-4305658.html>

Imagem 4: Acervo particular

Imagem 5: *fotografia de Ana Paula Viana*. Disponível em:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=3&p_secao=241

Imagem 6: Acervo particular

Imagem 7: Acervo particular

Imagem 8: Disponível em: <http://fatosedados.blogspotrobras.com.br/2011/04/10/novo-espetaculo-da-cia-deborah-colker-encanta-curitiba/>

Imagem 9: Acervo pessoal

Imagem 10: Disponível em:

<http://asboasnovas.com/brasil/grupo-corpo-estreia-novo-espetaculo-de-danca-contemporanea>

Imagem 11: Acervo particular

Imagem 12: Disponível em:

<http://aplausobrasil.ig.com.br/2010/06/11/sete-passos-de-mestre-para-sete-anos-de-vida-da-temporada-de-danca-do-teatro-alfa/>

Imagem 13: Acervo particular.

Imagem 14: Acervo particular.

Imagem 15: Acervo particular.

Imagem 16: *fotografia de Ana Paula Viana*. Disponível em:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=3&p_secao=241

Imagem 17: Acervo particular.

Imagem 18: Acervo particular.

Imagem 19: Acervo particular.

Imagem 20: Acervo particular.

Imagem 21: Acervo particular.