



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

PERCY FRANCISCO VELARDE CASTILLO

**EU-NÓS-ELES, A CIDADE E A MÚSICA: JOVENS EM
SITUAÇÃO DE RUA E AS RELAÇÕES COM O SEU
FAZER MUSICAL**

FLORIANÓPOLIS

-2008-

PERCY FRANCISCO VELARDE CASTILLO

**EU-NÓS-ELES, A CIDADE E A MÚSICA: JOVENS EM
SITUAÇÃO DE RUA E AS RELAÇÕES COM O SEU
FAZER MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Psicologia,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Santa
Catarina.

Orientadora: Prof^ª. Andréa Vieira Zanella.

FLORIANÓPOLIS

-2008-

AGRADECIMENTOS

À professora Andréa Vieira Zanella, pela dedicação e conhecimento transmitidos, mudando assim o meu olhar sobre os outros e, por sua vez incentivando-me a escutar, aprender e (re)ver o mundo desde outras perspectivas.

Aos jovens dessa pesquisa que com seu apoio me ensinaram os diversos caminhos abertos sensibilizando-me para saber que existem outras zonas, mostrando assim a cidade e a vida desde uma outra visão. Feridas abertas que devem ser fechadas e, há que gritar para que os seus nomes nunca deixem de existir.

À minha mãe que me ensinou com o seu esforço de que outro mundo existe, ao meu pai pela sua bondade... Aos meus irmãos, sobrinhos porque cada um deles representa uma parte em mim.

À Universidade Federal de Santa Catarina e, em especial aos professores da pós-graduação em Psicologia por oferecer os seus conhecimentos... Aos companheiros da pós-graduação.

Aos amigos que deixei e a tantos outros e outras que conheci.

À minha amiga Adriana por se dedicar horas em corrigir o meu português.

A meu amigo Daniel por fazer a tradução do resumo em inglês.

Ao Guillermo pelas fotografias produzidas.

A Marina por estar sempre presente.

Aos amigos de Lima que me ensinaram o caminho percorrido nesta pesquisa, Jorge, Pelusa e Rosa.

Aos professores da minha banca: Kathia Meheirie, Sergio Figueredo, Rosângela Francischini pelo seu apoio incondicional trazendo assim questões que colaboraram para o enriquecimento deste trabalho.

Ao CNPq pela bolsa do mestrado.

Este trabalho é para ti, para os que estão aqui, para os ausentes porque é assim que me possibilitaram acreditar que outro mundo é possível.

Aos jovens músicos da Rua Pedra em Lima, pelo ensino da vida e da arte.

Aos meus pais pelo apoio incondicional, Adela e Francisco.

À minha irmã Susana por sua gentileza e seu amor que a caracteriza.

SUMÁRIO

RESUMO	
ABSTRACT	
Apresentação	10
1. O PRINCÍPIO DO DIÁLOGO	12
2. OS JOVENS, A CIDADE E A MÚSICA COMO O OUTRO	17
2.1 A(s) voz(es) da cidade como um outro	20
2.2 Os jovens, a rua e a música	24
2.3 A rua como lugar de aprendizagem e criação	26
3. O CAMINHO PERCORRIDO	30
3.1 Olhando os primeiros passos	32
3.2 O caminho à cidade e ao encontro com os jovens	33
3.3 Olhando o caminho aberto das ruas da cidade	34
3.4 Olhando o caminho das entrevistas	37
3.5 Olhando o caminho dos sentidos	39
3.6 Olhando o caminho da interpretação	40
3.7 Olhando o caminho da análise	42
4 O (RE) ENCONTRO COM A CIDADE DOS OUTROS	43
4.1 Olhando os primeiros	49
4.2 O olhar de um (des)conhecido	54
4.3 Olhando a história dos outros	57
4.4 Olhando as regras na rua	85
4.5 O olhar dos outros	90
4.6 O olhar das marcas	93
4.7 O olhar da Polícia	96
4.8 O olhar dos cobradores e motoristas	98
4.9 Olhando os prédios da cidade	101
4.10 Olhando as relações entre os jovens músicos	104
5. OS JOVENS, A MÚSICA E A/NA RUA	116
5.1 A rua como o espaço de aprendizagem	117
5.2 A música está na rua	119

5.3 Eu, música e (é) trabalho	128
5.3.1 Eu e o outro (re)criando a música	132
5.3.2 Eu – e o(s) outro(s) espectadores/passageiros	138
5.3.3 Eu e a música, aprendiz dos (com) outros	144
5.3.4 Eu intérprete da música	149
5.3.5 Eu música trabalho penoso	154
5.3.6 Fazer música é lazer/alegria/tristeza/vantagens	157
5.4 A sua visão atual	159
5.4.1 O olhar de um músico sobre ele mesmo e sobre os outros	163
5.5 A visão do futuro	168
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
7. REFERÊNCIAS	180
8. APÊNDICES	186
8.1 ANEXO 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (participante)	186
8.2 ANEXO 2 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (responsável)	187
8.3 ANEXO 3 – Roteiro de Entrevistas	188

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Vista do bairro Barranco - Lima/Peru	46
Foto 2	Ponte dos Suspiros - Bairro Barranco Lima/Peru	47
Foto 3	Diferentes tipos de balcões ao longo da rua “Conde de Superunda” – Centro	51
Foto 4	Vista da Praça San Martín de Lima/Peru	52
Foto 5	Avenida Abancay, vista desde o prédio Alzamora Valdez - Lima	55
Foto 6	Instrumentos que os jovens músicos utilizam	59
Foto 7	Pascual fazendo música nos ônibus da cidade de Lima	67
Foto 8	As notas musicais de Luis movimentam o sentimento dos outros	70
Foto 9	Jerson percorre o centro da cidade com seu “ronroco” e a “zampoña”	74
Foto 10	Daniel na performance musical	77
Foto 11	Diana com o bebê na Rua Pedra, faz música somente ao cair da tarde	79
Foto 12	Gaby sendo entrevistada	80
Foto 13	Conhecida como a “negra”, porque dança música afro-peruana nos ônibus	82
Foto 14	O transportar da música peruana por Luis e David	84
Foto 15	Praia Água Dulce no bairro de Chorrillos – Lima/Peru	91
Foto 16	A lágrima de Pascual pode denunciar o que viveu nas ruas da cidade	94
Foto 17	Edificação Rimac colonial do centro de Lima	102
Foto 18	O espaço de aprendizagem na Rua Pedra	127
Foto 19	Gaby no encontro com a performance musical	133
Foto 20	A performance dos músicos no palco/ônibus	137
Foto 21	A relação dos músicos com o espectador/passageiro	143
Foto 22	A imagem e a postura dos jovens músicos ao interpretar a música dos outros	150
Foto 23	O espectador/pesquisador na performance musical dos jovens músicos	165

CASTILLO, Percy Francisco Velarde. **Eu-nós-eles, a cidade e a música: jovens em situação de rua e as relações com o seu fazer musical**. Florianópolis, 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Andréa Vieira Zanella

Defesa: 15/12/08

RESUMO

Ao olhar a cidade como um outro podemos ouvir diferentes vozes sociais que ali ecoam, sendo, uma delas, a música. O objetivo desta pesquisa foi investigar as relações dos sujeitos que estão em situação de rua no movimento de (re)criação da música na cidade. A pesquisa foi realizada nas ruas da cidade de Lima-Peru, e participaram da pesquisa 10 jovens adolescentes músicos, entre eles 7 do sexo masculino e 3 do sexo feminino, com idades entre 15 e 20 anos. Foram analisadas, à luz das contribuições teóricas de Lev S. Vygotski e do Círculo de Bakhtin, as possibilidades desses jovens se reconhecerem como capazes de (re)criar e, ao mesmo tempo, reconhecerem a sua criação como um outro nesse movimento com a música, bem como reconhecer os outros com os quais (re)criavam dialogicamente. Para a coleta de informações foram realizadas observações, entrevistas e registros fotográficos. Foram analisadas as condições sociais, culturais e históricas em que vivem esses sujeitos e suas relações com os outros na cidade mediadas pela música, tendo sido observadas as estratégias para a sobrevivência na cidade. Ao ter esse novo olhar sobre a cidade, foi possível identificar as aprendizagens e o processo de constituição dos sujeitos na cidade mediado pela música os quais, nesse processo, reconheceram sua forma de (re)criação com o outro. Pensamento e emoções entrelaçaram-se às emoções e pensamentos na (re)criação musical, e dessa maneira foi possível ver/ouvir/sentir essa (re)criação como mediador de seu desenvolvimento. Constatou-se, por fim, que a (re)criação é um intenso processo de diálogo com as múltiplas vozes da cidade e possibilidades e desafios diversos em relação ao (re)criar com um outro.

Palavras-chave: Jovens; música; cidade; (re)criação musical; Vygotski; Bakhtin.

ABSTRACT

By approaching the city as another person we can hear different social voices that echo there, one of them being the music. The objective of this research was to investigate the relationships among subjects who are part of the street movement of music (re)creation in the urban context. The research was carried out on the streets of Lima-Peru and 10 adolescent who were musicians took part in the research, 7 males and 3 females aged between 15 and 20. Through the theoretical light of Lev S. Vygotski and the Bakhtinian Circle it was analysed the possibilities of theses youngsters recognise themselves as capable of (re)creating and, at the same time, recognise their collective musical creation in a dialogical context. Data collections consist of interviews, photographs and written observation. The historical and socio-cultural conditions of the participants were analysed, highlighting their musical strategies for urban survival and their interaction with other city inhabitants. By looking at the city from this angle, it was possible to identify the learning and formation process of these subjects and bring them more awareness about their musical (re)creation process. Thoughts and emotions embrace each other during musical (re) creation and, by these means, it was possible to see/listen/hear the development of this process. Finally, it was verified, that (re)creation is an intense dialogue with multiple voices in the city and challenges in collective (re) creation.

Keywords: Adolescents; Music; City; Musical (re)creation; Vygotski; Bakthin.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho nasceu de uma imagem corporal/sonora/visual nas ruas da cidade. Quando me deslocava diariamente em ônibus de linha até o meu centro de trabalho, sempre embarcavam meninos e meninas em situação de rua nos ônibus para tocar e cantar. Em Lima/Peru, minha cidade natal, é normal este tipo de atividade em alguns bairros.

Essa atividade musical era observada desde uma visão romântica sobre a realidade social. Enxergava as crianças e os jovens, como estavam se desenvolvendo no espaço, nas relações com os outros habitantes da cidade, com a música e com a rua. É interessante destacar que esses meninos e meninas em situação de rua ficavam em vários pontos de ônibus, onde ensaiavam e brincavam no seu dia-a-dia.

Muitas vezes, durante a minha observação, meditava: por que elas estão nessa situação? O que acontece depois de tocar? Aonde vão? O que fazem depois? De onde vêm? Onde estão seus pais? Foram abandonados? E o Estado, não toma nenhuma atitude? Nesses percursos também observava que existiam cada vez mais crianças e jovens pobres neste tipo de atividade nas ruas de uma cidade que lhes é (in)diferente. Por que tanta pobreza? Era a minha questão de sempre.

A grande maioria dessas crianças e jovens que fazem música nos ônibus foram maltratados e abandonados pelos seus pais, por isso, moram nos cantos das ruas da cidade experimentando assim o espaço da rua com as suas diversas aprendizagens. Portanto, esse fazer musical veio à tona como uma necessidade de sobrevivência na cidade. Agora não moram mais nas ruas.

Por um lado, esta pesquisa apresenta dez jovens em uma faixa etária de 15 a 20 anos, dos quais sete são do sexo masculino e três são do sexo feminino. Ao estarem nas ruas estes jovens foram orientados por educadores de rua de diversas ONGs sobre as consequências do uso e abuso de drogas. Por outro lado, aprenderam na mesma rua o fazer musical com os outros sujeitos que faziam parte nessa convivência com a rua. Eles se apropriam da rua se agrupam e ensaiam no espaço, após isso, sóbem nos ônibus para transmitir o seu sentir artístico a um outro no palco-ônibus.

Quando estava no ponto de ônibus, às vezes os contemplava quando faziam música, queria dizer-lhes alguma coisa, mas nunca me atrevi a falar o meu sentir. Então, esse pensamento não dito no seu devido momento, esse sentir em transição de uma linguagem verbal não objetivada no seu devido momento, começa a tomar rumo nesta

nova etapa da minha vida. Agora, com esta pesquisa procurei saber quem são eles, porque estão ali, porque fazem música desvelando assim seus sentires e mistérios e os meus próprios, é claro.

No Brasil este tipo de atividade artística não é oferecido nos ônibus e podemos afirmar que é por causa do sistema de transporte, ou seja, as pessoas passam pela catraca e pagam pela sua passagem de ônibus. No Peru o sistema de transporte é outro, ainda não existe a catraca, portanto, os jovens desta pesquisa conversam com o motorista ou com o cobrador para que lhe deixem subir para cantar e tocar. Desta maneira se apropriam do espaço convertendo-o num palco-ônibus onde interpretam canções de vários intérpretes nacionais e estrangeiros.

A música das crianças e jovens brasileiros surgem em outros espaços, na mesma rua, como é o caso das crianças indígenas que se apresentam no calçadão da Rua Felipe Schimit em Florianópolis. Estas crianças se agrupam em fileiras e começam a cantar na sua língua (guarani). Outro ponto importante a destacar é que nas favelas de Florianópolis, oficinas oferecem aulas de batucada, maracatu e outros gêneros musicais para crianças e jovens de renda baixa e é desta maneira que esses sujeitos vão se constituindo nesse processo de criação em outros espaços.

A idéia de trabalhar com jovens que estão em situação de rua nasceu nesse contexto do qual fazia parte até bem pouco tempo atrás, mais precisamente dois anos. No mestrado, percebi que este tema de pesquisa era importante para mim, porque estava investigando uma realidade do meu País que precisa ser mostrada para os outros, porque é uma realidade que não está longe daqui e de tantas questões que caracterizam este continente.

1. O PRINCÍPIO DO DIÁLOGO

“En 1927, un matemático, formulo el principio de incertidumbre, venía a decir algo así, como: nada se puede predecir con exactitud, siempre queda un margen de incertidumbre en el conocimiento humano, y en ese margen de incertidumbre (...) yo, siempre pensé, que estaba la música, las canciones. El principio está relacionado con el hecho de que el observador, por el mero hecho de ser testigo influye en la realidad que está observando, la altera, introduce una variable de indeterminación. (...) Este puede ser un buen comienzo, este puede ser un buen principio. Principio de incertidumbre”.

Ismael Serrano cantor espanhol - “Album Principio de Incertidumbre 1”

A problemática principal na América Latina, segundo a UNESCO¹ (2006), é a pobreza. No Peru, 14% da população vive num estado de pobreza extrema, o que equivale a três milhões de pessoas, das quais dois milhões são crianças e adolescentes. Acredita-se que somente na cidade de Lima existam mais de 2000 meninos e meninas em situação de rua², com uma faixa etária entre 6 a 17 anos.

Lima tem cerca de 8,4 milhões de habitantes (cerca de um terço da população peruana). É o centro econômico e político do país, concentrando mais de 70% de sua indústria (as principais são as têxteis, de papel e o comércio). Tal crescimento foi produto principalmente do êxodo rural e migração urbana proveniente de cidades menores do país das últimas décadas, especialmente desde os anos 50 do século XX.

A partir da década de 50, iniciou-se a concentração de grandes contingentes de imigrantes em Lima (MATOS, 1984). Este fenômeno deve-se à concentração do capital, das oportunidades econômicas que oferecia a cidade de Lima, superior ao ingresso econômico das províncias do País. Com as imigrações, iniciadas há seis décadas, famílias inteiras do interior vão para a capital procura de um trabalho que lhes possibilite uma vida melhor. Ao encontrarem uma realidade hostil, algumas pessoas trabalham em atividades que requerem pouca experiência: “em termos de acesso aos

¹. Informações retiradas do site: www.centroshama.org.pe/El_Contexto_Peruano_Sobre_La_Niñez.html. (pesquisa realizada em abril de 2007).

². “A criança em situação de rua não difere, em essência, da criança que vive com sua família e freqüenta a escola. No que se refere às características universais próprias de cada estágio de seu desenvolvimento, é tão criança como outra qualquer. No entanto, ela tem experiências muito peculiares que a torna diferente das demais. Por viver em condições adversas ao seu pleno desenvolvimento, passa a ser constituída como ‘grupo de risco’. Isso significa que ela integra uma parcela da população que é carente das condições básicas (de saúde, educação, moradia e alimentação) para se desenvolver”. (Ribeiro, 2003, p, 624).

recursos necessários para sua sobrevivência se desenvolvem em uma situação sumamente difícil e em ocasiões precárias, mas mesmo assim, desde seu ponto de vista, acreditam que estejam logrando o êxito” (LOBO, 1984 in SÁNCHEZ, 2005).

Segundo Sánchez (2005), a presença das crianças e jovens que estão em situação de rua se deve que de alguma maneira foram auto-expulsas das suas casas e, por sua vez, quebraram momentaneamente as relações com os seus familiares. A autora comenta que há três fatores importantes para que uma criança ou jovem deixe a sua casa: os sociais, os familiares e os pessoais.

As desigualdades sociais e econômicas repercutem nos moradores das periferias, consequência da desestruturação social do Estado peruano. Portanto, nesse contexto as famílias pobres articulam táticas para resolver as necessidades básicas de sobrevivência e essa é uma das razões pela qual as crianças e os jovens procuram a rua como meio de produção econômica para o sustento familiar (MACÊDO & BRITO, 1998). Por um lado, as crianças e os jovens que estão em situação de rua deixam a escola para apoiar a família e, por sua vez, sofrem o preconceito por parte da sociedade por estarem nesse lugar. Por outro lado, essas desigualdades sociais fazem com que estes sujeitos sejam marginalizados: “em síntese, a rua é um espaço de contradições, pois, ao mesmo tempo, é atraente, por propiciar meios para garantir a sobrevivência, também é árdua, devido à marginalização pela sociedade” (MACÊDO & BRITO, 1998, p. 3). Portanto, estes sujeitos deixam de lado a sua infância, o lazer para cumprir com as “obrigações” de casa e, se pode pensar que os pais, ao não terem como cumprir com essas necessidades, diminuem as suas relações interpessoais com as crianças e jovens em situação de rua, trazendo assim o maltrato físico e verbal.

Para Sánchez (2005), o motivo principal para que as crianças e adolescentes procurem a rua como espaço para morar é principalmente econômica, os pais não podem suprir as condições mínimas de vida, bem como os cuidados com educação e saúde. Isso se dá em razão da extrema pobreza em que vivem, somadas às frustrações e as crises dentro do lar que repercutem na formação da criança. Outro motivo é que moram nas ruas porque foram vítimas de violência infrafamiliar, decorrente do consumo de álcool e drogas por parte de algum membro da família que os maltratou moral e fisicamente, levando-os à condição de vítimas de exploração, obrigando-os a assumirem os afazeres domésticos e realizarem trabalhos forçados. Essas crianças e

jovens fugiram de casa por diversos motivos, um deles é a violência exercida pelos pais contra os filhos, justificada pelos maus comportamentos dos filhos. Essa violência, no entanto, fragiliza os laços afetivos e leva as crianças e jovens, não raro, a cortarem de alguma maneira o vínculo com a família de origem. Segundo CRAMI³, muitas vezes os pais escolhem suas crianças como bodes expiatórios para seus problemas, em quem descarregam todas as suas angústias e frustrações, provocando um número cada vez maior de maus-tratos marcados por extrema violência (TEIXEIRA, 1996).

Ao receberem esses maus tratos por parte dos pais, as crianças e adolescentes fogem de casa. Ao estarem na rua, aprendem a se relacionar com o espaço, ou seja, assumem outra forma de conduta que lhes permite sobreviver na cidade. Por um lado, são percebidos como “os sem projeto”, os “marginais” e, por outro lado, essa mesma marginalização faz com que eles participem de atividades marginais, como a prostituição, mendicância, drogas e, em outros casos, realizam um sem fins de trabalhos em uma precoce idade.

Essa é outra das razões para que muitos meninos e meninas vivam de uma forma desumana nas ruas dessa metrópole; geralmente dormem em buracos, casas velhas, nas portas de cines pornôis, cemitérios, praças e também nas ruas dessa cidade que é (in)diferente ao caos e a pobreza. Algumas crianças e jovens vinculam-se desde cedo ao fazer musical nas ruas e também se vinculam com outros músicos para poder sobreviver à indiferença das pessoas que circulam pela cidade.

Poder-se-ia pensar que o Estado peruano é responsável por essas diferenças sociais na medida em que não conta com um órgão especial que trabalhe para o bem-estar desses meninos e meninas em situação de rua. Além disso, nas últimas décadas se observa na cidade de Lima que tem aumentado o número de crianças que estão em situação de rua, o que é facilmente constatado nas paradas dos ônibus, nas sinaleiras para veículos espalhados pelas ruas da cidade. Segundo a ONG Risolidaria⁴, o Estado peruano não tem nenhum programa específico de erradicação do trabalho infantil perigoso, também não existe um programa de atenção às crianças e adolescentes que se encontram neste tipo de atividade.

³. CRAMI (Centro Registro Atenção aos Maus-Tratos na Infância do ABCD) é uma organização não governamental em São Paulo, fundada em 1988 e declarada de utilidade pública municipal, estadual e federal.

⁴. Risolidaria é um portal web peruano que oferece apoio às pessoas e instituições que estão interessadas em promover e realizar ações em favor dos setores sociais mais vulneráveis do Peru, com ênfase especial nas áreas da infância. Informações retiradas no site: <http://www.risolidaria.org.pe> (pesquisa realizada em abril de 2007).

São diversas ONGs e organizações internacionais que intervêm nessa realidade através de programas e projetos. O Estado peruano também conta com programas e projetos de bem-estar infantil que são implantados através do MIMDES e do INABIF⁵. Segundo o CIP (Centro de Informação Parlamentar do Peru) (2003), essas instituições carecem de organização e estruturação nos seus centros. No caso do INABIF, não é permitido que as crianças e adolescentes tiradas das ruas possam sair livremente da casa-lar para fazer outras atividades, existe o medo por parte das autoridades de que as crianças que saem para as ruas possam se envolver com as drogas.

Alguns dos jovens músicos desta pesquisa foram crianças de rua, dormiram nela, mas algumas das ONGs como CEDRO e INPARES conseguiram tirá-los da rua e ensinaram alguns ofícios, mas, nessa vivência da rua é que aprenderam através das experiências com os outros o seu fazer musical. Atualmente a maioria deles aluga quartos perto de onde se dedicam ao fazer musical e moram em grupos de 2 ou 3. Estes jovens ainda não quebraram as relações com os familiares, contam com a ajuda moral da mãe, ainda recebem orientações sobre a vida, juntamente com amigos, bairro, escola, e é nessa convivência que os sujeitos se constituem, porque adquirem significados e sentidos que surgem através dessas relações sociais que por sua vez, são as suas próprias experiências e a dos outros e, é por isso que: “o sujeito é compreendido a partir da sua condição inexoravelmente social, cultural e histórica, o pensamento em relação à linguagem (ZANELLA, REIS, TITON, URNAU, DASSOLER, 2007, p.30).

Por um lado, pode-se contemplar que o simples fato de que estes jovens fazem parte da urbe e esta institui marcas na sua constituição, os faz diferentes dos outros, pois o dia-a-dia cantando e tocando nos ônibus de linha da cidade, os locais que freqüentam, são fatores importantes na sua trajetória de vida. Partindo desse pressuposto, este trabalho tem como objetivo investigar a luz das contribuições teóricas de Lev S. Vygotski e do Círculo de Bakhtin, para os autores o sujeito se constitui, ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos, isto é, dada na e pelas relações sociais que é oferecida através da linguagem.

Essa pesquisa tem como objetivo geral investigar as relações que os jovens que estão em situação de rua estabelecem com a cidade, mediadas pela música. Como objetivos específicos, delimitam-se:

⁵. O MIMDES (Ministério da Mulher e do Desenvolvimento Social) e o INABIF (Programa Integral Nacional para o bem-estar Familiar) são instituições que se dedicam à execução de projetos para o desenvolvimento da população em risco (crianças em situação de rua).

- ✓ Investigar os sentidos da música para os jovens que estão em situação de rua;
- ✓ Analisar as relações que os jovens que estão em situação de rua estabelecem entre si;
- ✓ Investigar o modo como os jovens se agrupam para fazer música e (re)produzir a vida;
- ✓ Investigar as condições necessárias para a (re)produção da vida para esses jovens.

2. OS JOVENS, A CIDADE E A MÚSICA COMO O OUTRO

“Compañeros de música, tomando en cuenta esas politonales y audaces canciones, quisiera preguntar – me urge –
¿Qué tipo de armonía se debe usar para hacer la canción de este barco con hombres de poca niñez, hombres y solamente, hombres sobre cubierta, hombres negros y rojos y azules, los hombres que pueblan el playa Girón”?

Silvio Rodriguez – Trovador Cubano

Os jovens que estão em situação de rua, com estilos de vida próprios, com formas e condutas assumidas pelo seu contexto social, ao se relacionarem com a cidade, com a música e com os outros, compartilham várias culturas, diversificadas linguagens, imagens e histórias. Pode-se pensar que é essa a razão principal para que o jovem se constitua como sujeito, porque o faz com a mediação de um outro, porque está compartilhando e fazendo parte das relações sociais. Então, essa sociabilidade do sujeito nos leva a pensar que a história em si é um fator importante, porque é o social e o cultural.

Segundo Zanella

“Essa perspectiva histórica está no cerne da psicologia de Vygotski. Para esse autor, o homem é um ser eminentemente social, pois é a partir das relações estabelecidas com outros que paulatinamente constrói suas características singulares e constitui-se enquanto sujeito, ou seja, enquanto alguém que, ao mesmo tempo em que é marcado pelo contexto social e histórico em que se insere, é capaz de regular sua própria conduta e vontade, de reconhecer-se enquanto ser resultante da história e, ao mesmo tempo, seu produtor” (2001, p. 72).

Para Marx (1985), a maneira pela qual o ser humano se relaciona com a natureza é a partir do trabalho, das condições sociais, que instituem sua forma de vida, seu modo de refletir sobre o que ele é. Dessa forma de produção é que surge a maneira de pensar do homem, pois “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (PINO, 2000, p.62). Para Vygotski, o desenvolvimento humano parte da relação que tem o homem sobre a natureza, porque cria mudanças produzidas nela, novas condições para sua existência.

As relações sociais modificam a conduta em razão da troca entre as pessoas, no sentido de intercâmbio de idéias, experiências e possibilitadas pela linguagem. Essa troca social possibilita ao ser humano construir suas possibilidades de intervir na

sociedade, e nesse movimento, se transformam. Essa transformação é possível em razão da apropriação da significação, que é entendida como propriedade do signo. Portanto, o signo se constitui nas relações sociais e é mediador da atividade humana, está em todas as relações sociais de qualquer nível, seja no trabalho até as de tipo artístico literário (PONZIO, 1998).

Tanto Vygotski como Bakhtin opinam que o específico das funções de atividade psíquicas do homem reside no caráter de mediação; ou seja, os mediadores são os sentidos produzidos nas atividades sociais concretas.

Segundo Zanella (2001) o sentido da palavra para Vygotski é a soma de todos os eventos psicológicos evocados na consciência do sujeito que surge através da palavra que, por sua vez, provém do social, ou seja, através de nossa história de vida nos apropriamos dos e transformamos os signos. Portanto, os signos são produções sociais desse evento que é o encontro do sujeito com o outro, ou seja, surgem através dessa linguagem compartilhada porque “ela só se constitui enquanto signo se fizer sentido para o outro, se for partilhada” (p. 77). O pensamento e a linguagem vão se modificando no transcurso das relações com um outro, ou seja, nesse movimento da fala para o outro é que se desenvolve o pensamento e a linguagem e “é o momento da constituição cultural do sujeito quando, através desse outro, ele internaliza a significação do mundo transformado pela atividade produtiva” (PINO, 2000, p.67).

Conforme Vygotski (1998), as redes de socialização ajudam a compreender a forma como se vai constituindo o sujeito o que se dá pelos pequenos acontecimentos e a soma desses pequenos acontecimentos trazem resultados qualitativos para seu próprio conhecimento sobre a realidade. Isso se dá porque a “interiorização exige uma ruptura com a evolução biológica, para dar passo a uma nova forma de evolução, a histórica” (RAMIREZ, 2000, p.16). Então, essas alterações ajudam que o sujeito incorpore os novos conhecimentos à sua linguagem, à sua forma de ver o mundo. Quando essas relações se entrelaçam, o sujeito transforma seu próprio modo de ser apoderando-se dessas novas aprendizagens, gerando assim uma nova criação com a cultura, com o saber, com as idéias, com a consciência e a linguagem.

Dialogar com Vygotski e Bakhtin a partir do diálogo dos jovens com os sentidos da rua, dos outros, de si mesmo e da música é o que pretendo fazer nesta pesquisa: em outras palavras, refletir sobre o que se diz e o que não se diz no discurso e perceber como esse discurso constitui os sujeitos em relação é o foco desta pesquisa.

Segundo Bakhtin (1976, 2003), o dialogismo é o primeiro aspecto a ser tomado em conta na análise do discurso, porque é o homem que está produzindo textos, percebido desde sua fala, desde o seu discurso, já que todo discurso se produz como um ato único. Portanto, esse entender se fará dialogicamente, já que os discursos analisados são considerados desde a interação verbal dos sujeitos. Esse verbal, por sua vez, nasce do extraverbal, que provém do contexto histórico social do sujeito e das condições de enunciação. Portanto, esse verbal é o enunciado concreto⁶ que objetiva várias vozes sociais e posições sociais, sendo dirigido para alguém e aberto à palavra do outro.

Conforme Faraco

“isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é, relações que geram significação responsivamente a partir do encontro de posições avaliativas” (2006, p. 64).

Portanto, o discurso verbal se relaciona com o extraverbal dando origem assim ao enunciado e é nesse enunciado que se tem que entender os sentidos desse colóquio, analisando a palavra, a entonação, as pausas, o silêncio, o dito e o não dito.

Os enunciados que produzem esses jovens no seu dia-a-dia, objetivados através dos gestos, da palavra, da música, dos sentidos que transmitem com a arte, são percebidos no diálogo entre o dito e o não dito, na entonação da palavra, porque ela estabelece um ponto firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal que seria, por sua vez, a entonação verdadeira, viva que transporta o discurso verbal, ou seja, o que se diz do outro e dele mesmo nessa enunciação.

Por um lado, esse enunciado é estético, ético e, por outro lado, é completo, porque é um acontecimento único na vida, marca o momento histórico social na vida do sujeito, tanto para quem o faz como para quem o desfruta. No caso do espectador, o simples fato de presenciar a obra como tal e ser testemunha de uma realidade o faz partícipe de um enunciado. Segundo Bakhtin (1976), “o enunciado, conseqüentemente, depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência e dá a este material expressão ideológica e posterior desenvolvimento ideológico comum” (p.5). O sujeito observador de alguma maneira é um co-participante dessa arte,

⁶. Unem os participantes da situação comum como co-participantes que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual (Bakhtin, 1976, p.5).

porque está recebendo comunicações através dos enunciados das palavras, da linguagem, dos significados e dos sentidos⁷.

Por outro lado, essa atividade de produção de sentidos permite que o sujeito tenha experiências sociais vivenciais ligadas à criação da linguagem, o que se dá por causa dos intercâmbios que existem com os outros sujeitos e com a arte em si mesma, porque: “as qualidades dos objetos são percebidas como qualidades estéticas quando são captados sem uma significação utilitária direta, ou seja, como expressa da essência do próprio homem” (VÁZQUES, 1978, p. 85). Todo esse processo do sujeito passa a ser uma produção do novo saber pelas trocas existentes e é assim que se torna um produto cultural histórico e estético, porque esse significado permite que a reflexão intervenha em todas as atividades do sujeito, que implica na sua forma de pensar, na sua conduta e na sua forma de reagir sobre a realidade. É dessa maneira que o homem é produtor e produto de cultura.

2.1 A(s) voz(es) da cidade como um outro

Olhar uma cidade significa (re)considerar o ouvir/ver/sentir do sujeito e também o momento em que se está inserido, ou seja, esse (re)ver é condição viável para tratar de compreender as diferentes vozes que constituem o espaço urbano. Portanto, essas várias vozes se manifestam por meio das vozes dos moradores do lugar, mostrando assim o seu momento social através do diálogo.

Nessa relação com o mundo é que o homem se constitui, suas possibilidades de olhar, ver e sentir porque ao se relacionar com o(s) outro(s), recebe uma descarga de informações sonoras e visuais que são processadas no seu corpo e que, por sua vez, servem para (re)conhecer o ritmo e tempo da cidade e do sujeito. Isso é produzido ao locomover-se pela cidade, construindo assim sentidos sobre seu estar no mundo.

Então, esse olhar, ouvir e sentir (re)surgem da própria experiência de estar na cidade, e é nesse intercâmbio que se entrelaçam o sonoro, o visual e os objetos e a vontade do sujeito com o espaço urbano e com os outros, marcando assim uma idéia

⁷. O sentido representa a parte ligada ao contexto da comunicação (relação sintagmática na atual lingüística) e ao próprio contexto do que se fala (fatos sobre os que versam a comunicação). O significado representa a parte descontextualizada da linguagem, o contrário, portanto, de natureza conceptual e, por outro lado permite a reflexão abstrata, intervindo em todas as atividades que impliquem o pensamento dirigido. (Ramírez, 2000, Cadernos de pedagogia N 141).

sobre esse estar na cidade: “existe uma experiência subjetiva importante na relação com o espaço construído, com os meios de circulação, as árvores no espaço urbano, os animais, as pessoas que circulam nos lugares públicos” (CAIAFA, 2003, p.132). Portanto, a subjetividade se constitui nessa relação do sujeito com o espaço e com os outros, construindo assim novos sentidos das experiências próprias sobre o lugar, sobre o outro e sobre si mesmo.

Todas essas dimensões são de vital importância para a constituição do sujeito, porque desenvolvem sentidos múltiplos que são fundamentais para a sua existência. Conseqüentemente, a visão dos músicos sobre a cidade parte da sua própria experiência vivida, sendo possível compreender esse (re)ver, ouvir e sentir através de modo como a fala se relaciona com a cidade e com muitos outros.

Para Canevacci (2004), a cidade tem como característica específica as melodias harmônicas diversas que dialogam com os ruídos e o som do lugar: existe uma comunicação polifônica “no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, através de suas respectivas linhas melódicas” (p.15). Portanto, essa experiência sonora nasce do estar conectado ao tempo e ao ritmo da cidade, dando assim origem aos sentidos da multiplicidade de vozes sobre o olhar da metrópole e sobre ele mesmo. Deste modo, temos que considerar para esta pesquisa a experiência de vida e as possibilidades de ouvir/ver/sentir do sujeito sobre o momento em que está inserido.

Os espaços públicos, como as praças ou os pontos de ônibus, são lugares em que o ser humano pode transitar, pensar e expressar o que sente. É interessante perceber como as pessoas circulam pelas urbes da cidade sem conhecer as outras, e o mais importante é que existe uma coisa comum entre elas, o ouvir da cidade, os sons que fornece a cidade, porque “as práticas urbanas são o reflexo de um processo de subjetivação de fatos e pensamentos vivenciados no mundo imaginário. Elas constituem o que foi possível ser nomeado para que se desse prosseguimento à utilização das formas de representação da vida social” (COSTA, 2007, p.2).

Então, esses espaços públicos ou privados da cidade emanam imagens, linguagens, sons no dia-a-dia, como por exemplo: as propagandas nos prédios da cidade, os ruídos das máquinas, os motores dos carros e dos ônibus, os sons dos celulares, a buzina dos ônibus e dos carros que transitam pelas ruas, os camelôs que oferecem objetos para a venda, o sino da igreja que anuncia o ritual a ser transmitido,

entre outros. Porém, essas diversas imagens visuais e sons estão relacionadas, dialogam na/ com a cidade, estão querendo dizer algo. Estão transmitindo sentidos para um outro.

Segundo Canevacci

“A multiciplacidade dos espaços ou interzonas contra a fixidez dos lugares é este outro lado que está nascendo da metrópole contemporânea – lado móvel e transitivo – sobre o qual envolve o olhar. A metrópole comunicacional e imaterial representa uma radical descontinuidade em relação ao modo tradicional – isto é, sintético-moderno – de ler a cidade” (2005, p.46).

Se pensarmos nos sons como música, emitida pela natureza da cidade, podemos chegar a conclusão que nem tudo o que emana da cidade é música, por um lado, se pode perceber que alguns dos sons falam entre si, está o dito e o não dito através dos sons. A buzina dos ônibus ou dos carros está transmitindo pressa para chegar ao seu destino, o sino da igreja, está avisando aos peregrinos que é hora de orar, e as vozes dos camelôs, são desconcertantes na cidade. Todos esses sons estão criando “paisagem sonora” (CARNEIRO, 2004, p.29). Que poderia ser entendida ou percebida como uma nova música que surge.

Em Lima, como em qualquer outra cidade, esses fenômenos sonoros estão presentes no espaço, alguns cumprem o papel de maneira agressiva e outros são mais passivos, compondo ambos um pensamento sonoro urbanístico na cidade que dialoga com o jovem que faz parte dessa metrópole. Mas, como essa comunicação polifônica os afeta? Como é a música produzida pelos jovens? Como eles fazem parte desse fenômeno que se dá na rua, nos ônibus?

A música na cidade objetiva trocas sociais, veicula sentidos que dialogam entre si. Em Lima existe um sem fim de imagens da cidade e sons que envolvem o sujeito no seu cotidiano.

“Uma parte inquebrável da imagem de Lima; é que se tem convertido num elemento constitutivo da estrutura da aglomeração (urbana). As favelas tem introduzido em Lima modos de vida e comportamentos, uma cultura popular produto da aculturação de um povoado essencialmente andino e da formação paulatina de referências surgidas da fusão do presente urbano com o recente passado rural. Essa fusão é denominada ‘cultura chicha’, nome que provem da bebida tradicional andina, mas também de um gênero musical sumamente popular nas favelas que mescla a influência da música tradicional andina com as do rock anglo-saxão, a cumbia colombiana e a salsa cubana”⁸ (DRIANT, 1991 in CORNEJO, 2004).

⁸. (texto original) “Una parte indesligable de la imagen de Lima; que se ha convertido en un elemento constitutivo de la estructura misma de la aglomeración (urbana). La barriada ha introducido en Lima modos de vida y comportamientos, una cultura popular producto de la aculturación de una población

As diversas culturas existentes em Lima fazem com que a música de alguma maneira “evolua”. Ou seja, os sujeitos que provém dos Andes ou da parte tropical do Peru trazem sua cultura, seus costumes e sua música e também se apropriam dos costumes e a cultura dos outros. Então, essa influência do rural, do tropical faz com que os sujeitos misturem a música rural andina, tropical com as músicas já existentes, de origem peruana e dos outros países, fazendo assim uma fusão entre as linguagens musicais.

A mistura do rural com os outros tipos de música existentes na cidade caracteriza-se como uma constante relação, as músicas se entrelaçam e constroem assim novas formas de gêneros musicais. Os jovens, de alguma maneira, se apropriam das canções da moda que estão nas rádios locais, mas por outro lado, inserem na sua música sua própria cultura e a dos outros, fazendo assim as fusões existentes nas músicas tocadas e cantadas por eles.

Vygotski, (1998, 2001) coloca que a arte, complexa de entender, parte de determinados sentimentos reais da natureza, da vida, mas não tem como fim comunicar ou contagiar as sensibilidades de quem a compartilha. Este autor afirma que o simples fato de experimentar a arte possibilita à pessoa (re)criar a si mesmo e à realidade admirada, porque a arte constrói ficções que, no entanto, são ensinamentos vivos e profundos sobre a realidade social e histórica concreta e sobre as realidades psicológicas singulares dos sujeitos psicossociais.

Esses sentidos emanados pela arte musical, esses diálogos⁹ diários que os jovens têm com os outros os constituem como sujeitos. Essas palavras ditas pelos jovens músicos compõem enunciados que dialogam entre si e que logo são transformados em discursos,¹⁰ deixando de ser simples palavras para passar a ser palavras dirigidas a um outro. Esses discursos fazem parte da história cultural e do momento em que o sujeito está inserido, revelando sua consciência, sua voz, seu enunciado, seu diálogo, suas histórias, seus sonhos, seu contexto, sua criação.

esencialmente andina y de la formación paulatina de referencias surgidas de la fusión del presente urbano con el reciente pasado rural. Esta fusión es la denominada “cultura chicha”, nombre que proviene de la bebida tradicional andina, pero también de un género musical sumamente popular en las barriadas que mezcla los aires de la música tradicional andina con los del rock anglosajón, la cumbia colombiana y la salsa cubana”.

⁹. O termo diálogo significa propriamente dito “entrevista entre duas ou mais pessoas”. Na verdade, a palavra “diálogo” é geralmente, utilizada nesse sentido restrito por causa de uma confusão efetuada entre os dois sufixos dia (que significa “através”, e, portanto, o diálogo é uma fala que circula e se troca) e di (“dois”). (Charaudeau, 2006, p. 163).

2.2 Os jovens, a rua e a música

Para Sánchez (2005), Macêdo & Brito (1998), a problemática da criança e do jovem que está em situação de rua é um problema de estrutura social, porque o Estado não conta com órgãos, nem com educadores especializados em tirar os sujeitos dessa situação e procurar seu bem-estar. Ao estarem essas crianças e jovens esquecidas pelo Estado, sua situação é agravada de alguma maneira pelas informações negativas que sobre elas são veiculadas pela mídia e que as imputam ao lugar de marginalidade social a provocar medo em muitas pessoas.

Segundo Abramo

“Quando os jovens são assuntos dos cadernos destinados aos ‘adultos’, no noticiário, em matérias analíticas e editoriais, os temas mais comuns são aqueles relacionados aos ‘problemas sociais’, como violência, crime, exploração sexual, drogas, ou as medidas para definir ou combater tais problemas” (1997, p. 25).

Partindo desse pressuposto, se pode pensar que esse medo é construído, na maioria das vezes, por uma sociedade (in)diferente, onde a mídia desempenha importante papel no sentido de difundir uma visão negativa dos jovens, observando-os como adolescentes em situação anormal, de risco.

Essa complexidade dos jovens vem sendo objeto de estudos de diferentes pesquisadores como Abramo (1997) e Titon (2008). As autoras comentam que quando os jovens são relacionados com a questão juventude-cidadania pelos atores políticos, na maioria das vezes são relacionados como sinônimos de problemas sociais. Mas nunca são pensados como um membro da sociedade, que está em processo de desenvolvimento social e pessoal e que, por sua vez, podem participar dos acontecimentos da sociedade e, assim poderiam trazer definições sobre o seu estar na cidade. Mas, “esses mesmos jovens, marcados pelos estigmas sociais, alvos de extermínio ou de descaso do poder público, estão nas ruas, transitam pelas vielas e constituem modos de ser na intrincada trama de relações tecidas com outros” (TITON, 2008, p. 25).

Em Lima, a mídia mostra as crianças e jovens que estão em situação de rua como moradores com aspecto de uma pessoa suja, que perambulam pela cidade sem

¹⁰. O discurso é a “utilização, entre dois homens, de signos sonoros articulados, para comunicar seus desejos e opiniões sobre as coisas” (Charaudeau, 2006, p. 168).

rumo, que pernoitam em qualquer lugar, que dormem nas ruas, que não trocam de roupa, que não tomam banho, que roubam e, por último, que consomem, desde muito cedo, álcool e cola de sapateiro. É por isso que os cidadãos da cidade se afastam quando vêem essas crianças e jovens porque ao interpretarem esse discurso da mídia que está “baseada na explicação da fase inerentemente difícil leva a localizar o problema na adolescência enquanto tal, e na formação de culturas juvenis como antagônicas à sociedade adulta, resultando no conhecido processo de ‘demonização’” (ABRAMO, 1997, p. 30).

Segundo CEDRO¹¹, um ponto importante a se pesquisar são os motivos que levaram crianças e jovens que moram e que estão em situação de rua a começar a provar cola desde muito cedo: o consumo de droga responde à necessidade da fome, frio e como função protetora desde o ponto de vista afetivo, por ser ela uma forma de acreditar que pertencem a um grupo determinado, além de lhes permitir evadir-se da realidade (SÁNCHEZ, 2005). Mas a questão é que, independentemente dos motivos, depois ficam dependendo dessa droga.

Esses meninos e meninas em situação de rua geralmente sofrem de violência física e também de violência emocional praticadas pelos outros, seja pelos policiais, pelos vizinhos e também por outros jovens que já são “donos” desse espaço. Existe em Lima uma parte dentro desse enorme grupo de jovens que se dedicam ao fazer musical para poder sobreviver. Normalmente esses jovens se encontram em vários pontos da cidade e começaram a ensaiar vários tipos de ritmos latinos, ritmos que estão na moda nas rádios locais. Utilizam como instrumentos musicais¹² o “cajón”, pentes, “zampoña”, “wiro” “charango”, “ronroco”, “quenas”. Depois de ensaiar, eles entram nos ônibus de linha para cantar e dançar e, em troca, ganham algum trocado, utilizado muitas vezes para comer e beber e, em outros casos, ajudar a família e em outras situações para comprar estupefacientes.

Os jovens no seu dia-a-dia utilizam a música como mediadora de suas relações com a cidade, entre a liberdade de criar e a indiferença da sociedade, meio com que procuram de alguma forma transmitir sentidos a outras pessoas através de sua arte. Segundo Morais (1991, p.8), “é por isso que se pode perceber a música não apenas naquilo que o hábito convencionou chamar de música, mas – e, sobretudo – onde existe

¹¹. CEDRO (Centro de Informação e Educação para a Prevenção do Abuso de Drogas – Peru). Informações retiradas do site: <http://www.cedro.org.pe> (pesquisa realizada em maio de 2007).

a mão do ser humano, a invenção. Invenção de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo”.

Esses jovens, ao apresentar sua arte nos ônibus de linha, às vezes recebem um sorriso ou muitas vezes uma resposta negativa. Mas a música é fundamental no dia a dia dos jovens, normalmente (re)criam as canções dos outros e logo a interpretam de maneira particular, construindo assim novas formas de expressão através da música. Então, a arte musical também integra as outras artes, como a arte teatral, ou seja, através dessa performance musical oferecida no ônibus/palco com o outro e com ele mesmo é que surgem as relações estéticas, pois essa arte cumpre esse papel de mediação entre o espaço urbano, que é coletivo, e o singular, ou seja, esse jovem que, com a mediação dessa arte, singulariza-se. Mársico (1982) destaca

“Um estudo do desenvolvimento musical envolve necessariamente a observação das reações do ser humano ao primeiro contato com a música, o estudo da forma pela qual a música consegue integrar-se ao ser íntimo e adquirir significação para sua vida pessoal, assim como a observação das etapas porque passa o processo de aquisição do conhecimento musical e a caracterização dos modos pelos quais o ser humano participa da atividade musical” (p.17).

Um dos aspectos da pesquisa é mostrar a importância dos sentidos da Arte, especificamente da música, nesses processos de construção artística cultural e também nesse processo de constituição do sujeito. O mais importante na pesquisa é saber qual a posição do sujeito que produz essa arte e como ela afeta a sua conduta e a sua visão sobre o mundo porque a “realidade resulta da ação de sujeitos concretos que coletivamente organizam o seu viver” (ZANELLA, 2001, p. 88).

2.3 A rua como lugar de aprendizagem e criação

As ruas da cidade são lugares onde as relações sociais se fazem presentes, constituindo os sujeitos que por ali transitam ou vivem. Os jovens que fazem música se encontram na “imagem” urbana, fazem parte da estética da urbe, do cultural, do social, do étnico, do arquitetônico, do barulho, do desenvolvimento que existe em toda cidade. Os jovens que estão em situação de rua nas ruas empregam um sem número de

¹². Foi conveniente colocar as definições dos instrumentos no capítulo 4 para que o leitor tenha uma melhor fluidez na leitura.

estratégias para poder subsistir: comércio, malabarismo nas sinalizações, limpam carros, vendem doces e também há um grupo que faz música dentro dos ônibus.

Os jovens que fazem música nos ônibus da cidade passam pela indiferença da sociedade, das dúvidas, da suspeita de ser um sujeito que rouba porque normalmente são comparados e confundidos com os “piranhas”¹³. Mas, por outro lado, esses jovens que fazem música vivem ou estão sobrevivendo a essa indiferença social. A sobrevivência pessoal não se opõe diretamente à sobrevivência familiar, já que ao assumir suas necessidades pessoais, contribuem para diminuir as necessidades familiares (GONTIES, 1997 in SÁNCHEZ, 2005).

É por isso que, ao se relacionar com essa (in)diferença da sociedade, elas desenvolvem certas características pessoais: são espertas, relacionam-se com o espaço físico de maneira como faria qualquer adulto e, por outro lado, lidam com o trânsito, com o barulho da rua, algumas vezes chegam a fazer amizades com alguns adultos. A rua leva a uma mudança na sua auto-imagem, percepção e valorização do entorno e na forma como estabelecem suas relações afetivas-pessoais (ZÚÑIGA, 1986 in SANCHEZ, 2005). Pode-se pensar que esses múltiplos sentidos oferecidos pela rua são condições de aprendizagens para as crianças e os jovens.

Afirma Cornejo que

“As crianças que estão na rua em países como Peru, Brasil e Colômbia usam os meios, convertendo-se, em público e audiência mediática, e, como parte das novas gerações da televisão, começam a dar os seus primeiros passos, na rua, para interpretar os conteúdos dos desenhos animados, os filmes televisivos, as telenovelas e/ou as canções de moda”¹⁴ (2004, p.6).

Então, esse desenvolvimento da música parte do real, do concreto, de suas experiências de vida, porque o apreendem no dia-a-dia, o compreendem e logo o interpretam nos ônibus de linha da cidade. Por um lado, são estimulados pela mídia e por outro lado, são influenciados também pelos seus pais desde crianças. De qualquer maneira essa estimulação é importante, sabendo que a arte contribui na constituição do sujeito, servindo também para exteriorizar, expressar e apreciar os afetos e as vivências, sendo capaz de atuar para transformar a si mesmos, às outras pessoas e seu *habitat*.

¹³. São crianças que moram nas ruas da cidade, com aparência suja, utilizam cola de sapateiro e outras drogas. Moram debaixo das pontes, ficam em grupo e há casos que roubam os transeuntes. São chamados de piranhas porque atacam sem piedade e de maneira rápida.

¹⁴. (texto original) “los niños de la calle en países como Perú, Brasil y Colombia usan los medios, convirtiéndose, en público y audiencia mediática, y, como parte de las nuevas generaciones de la

Vygotski nos diz que “como toda vivência intensa, a vivência estética cria um estado muito sensível para as ações posteriores e, naturalmente, nunca passa sem deixar marcas em nosso comportamento posterior” (2003, p.234).

Os jovens que fazem música nos ônibus de linha se relacionam com esse espaço urbanístico, com essa imagem sonora, com essa mistura cultural que são aproveitadas nas suas canções, no seu cotidiano. Eles encontram na cidade a rede social que não encontram em casa e ali objetivam seu fazer musical, desenvolvem sua arte no contexto da rua, utilizam o espaço físico como meio para se relacionar com os outros, com a música, com a história.

Normalmente essa objetivação musical se dá de maneira abrupta dentro dos ônibus, elas se apoderam do espaço público, transmitindo sentidos para os espectadores/passageiros seja positivamente ou negativamente. Partindo desse pressuposto pode-se pensar que essa arte transmite energias para esse público/passageiro e este, por sua vez, ao perceber ou sentir a obra de arte, sofre, de alguma maneira uma catarse.

“Primeiro é que a música nos motiva para alguma coisa age sobre nós de modo excitante, porém mais indefinido, ou seja, de um modo que não está diretamente vinculado a nenhuma reação concreta, ou nenhum movimento ou atitude. Nisto vimos que ela age simplesmente de modo catártico, ou seja, elucidando, purificando o psiquismo, revelando e explodindo para a vida potencialidades imensas até então reprimíveis e recalcadas. Mas isto já é consequência e não ação da arte é antes vestígio que efeito” (VYGOTSKI, 1998, p.319).

A arte moverá a catarse porque vai além desse sentimento vivo, porque ela se mostra como ela é. No processo da objetivação musical, ela cumpre sua função de produzir idéias, pensamentos, emoções e criatividade “não reveladas no discurso comum” (LIMA, 1992, p. 20).

Esse sentir da música, segundo Lima (1992) e Morais (1991), se apresenta em todas as culturas particulares como manifestações culturais que nascem do comportamento humano, da língua, das falas, das crenças existentes, dos valores de cada sociedade e contribuem para a integração dessa mesma cultura, colaborando assim com a continuidade da cultura do povo.

Para Cornejo,

televisión, empiezan a dar los primeros pasos, en la calle, para interpretar los contenidos de los dibujos animados, los filmes televisivos, las telenovelas y/o las canciones de moda”.

“Em Lima, as crianças da rua se ‘apropriam’ dos gêneros musicais como a salsa, as canções românticas, baladas em geral, (em espanhol e em inglês) e a música étnica nacional emitida no espaço público por alto-falantes, programas de rádio e uma série de artefatos de som ligados e sintonizados por ambulantes informais e comerciantes dos mercados municipais. Nesse ambiente repleto de música as crianças de rua cantam, dançam, comentam temas e situações sugeridas pelas canções (neste sentido são audiência ativa), criando dessa maneira ambientes sociais, momentos de televidência, momentos de radioescuta, e uma série de relações sociais na rua, onde estão incluídos os meios de comunicação”¹⁵ (2004, p.11).

A arte possibilita reflexões estéticas e éticas sobre a sociedade. Mas essa arte em si mesma sempre traz uma perspectiva crítica, e é por isso que não se deve pensar que o papel da arte é simplesmente comunicar sentimentos ou emoções, senão se deve perceber como essa transmissão se dá para cada sujeito, como a arte influencia na visão de mundo e cria também uma visão do mundo.

Portanto, a arte é uma expressão que nos dá conhecimento da vida, porque se relaciona com o estético, com os sentidos, com a emoção, com a criação. Conforme Andrade (1995), “O belo musical artístico é compreensível porque é uma expressão, um símbolo abstrato tal qual a palavra e como tal chega a ser objeto não só de conhecimento como o Belo musical natural, porém, de compreensão” (p. 43).

¹⁵. (texto original) “En Lima, los niños de la calle se “apropian” de los géneros musicales como la salsa, las canciones románticas, por lo general baladas, (en español e inglés) y la música étnica nacional emitida en el espacio público por altoparlantes, programas de radio y una serie de artefactos de sonido emplazados, encendidos y sintonizados por ambulantes informales y comerciantes de los mercados municipales. En este ambiente repleto de música los niños de la calle cantan, bailan, comentan temas y situaciones sugeridas por las canciones (en este sentido son audiencia activa), creando de esta manera ambientes sociales, momentos de televidencia, momentos de radioescucha, y una serie de relaciones sociales en la calle, en los que están incluidos los medios de comunicación”.

3. O CAMINHO PERCORRIDO

Caminante son tus huellas, el camino y nada más
Caminante no hay camino, se hace camino al andar
Al andar se hace camino y al volver la vista atrás
Caminante no hay camino, sino estelas en la mar

Antonio Machado - poeta espanhol

A poesia de Machado nos mostra que há um caminhante a procura de alguma questão e que nesse caminhar se encontram vários caminhos, ao andar se vai deixando marcas, tanto para quem caminha como para quem vê a senda e é nesse momento de procura desse caminhar que se está fazendo caminhos ao caminhar. Quando qualifiquei meu projeto de pesquisa, lembro-me que apresentei como foco de investigação as crianças que faziam música nas ruas e, quando cheguei a Lima, reparei que o lugar onde estes ficavam estava sendo remodelado. Além disso, quase 60% da cidade estava sendo remodelada, as crianças já não estavam no mesmo lugar, as procurei, me informei, mas não as encontrei e de alguma maneira fui obrigado a procurar outro caminho que me levou a um novo caminho nesta pesquisa.

Nesse percorrer encontrei muitos caminhantes, estes me mostraram os seus caminhos percorridos e nesse encontro tracei o meu caminho, com eles. O meu *lôcus* de pesquisa mudou, porque as crianças estavam em outros pontos da cidade e, os caminhantes desconheciam os seus paradeiros. Então, optei por pesquisar os jovens que fazem música nos ônibus de linha da cidade de Lima.

O caminho trilhado no processo de investigação me levou a refletir sobre o que eu queria procurar ou enxergar nestes jovens que fazem música nos ônibus de linha que percorrem a cidade de Lima. Por um lado, entendi que o próprio pesquisar foi enriquecedor no sentido que aprendi a lidar com eles, pois observei como os jovens reagiam nos ensaios na rua, como se relacionavam com as pessoas que escutavam suas canções nos ônibus e também como lidavam com os fiscais da prefeitura, com os policiais, com os ladrões e com os outros jovens que também fazem música e que ainda estão em situação de rua. Essa situação se deve à necessidade de comer, de viver e à falta de emprego na cidade, que faz com que estes sujeitos procurem uma maneira de subsistir numa metrópole (in)diferente a uma realidade que não lhes pertence. Porém, a melhor forma de expressar-se e de subsistir frente a este sistema foi através da música.

É por isso que foi tomado em conta o sentir do sujeito pesquisado no seu habitat; e dessa maneira compartilhei suas histórias, seus recorridos pela cidade, suas inseguranças e os sentidos de suas vivências que são significativos na sua constituição como sujeito, porque abarcam sua própria forma de perceber o mundo, sua forma de aprender a partir do outro e, assim, de transladar suas aprendizagens no seu cotidiano, na sua vida e na música que produzem no seu dia-a-dia. Para isto trabalhei com estudo de caso. De acordo com Gil (1994), um estudo de método é uma pesquisa que busca conhecer um fenômeno inerente a um determinado grupo social de informações. Para esse autor, as pesquisas descritivas são as mais comuns entre pesquisadores que pretendem avaliar ou interferir em uma determinada situação prática que envolve dinâmica e interação de grupos sociais singulares, cujas características precisam ser conhecidas.

Como procedimento para a coleta dos dados do *corpus* da pesquisa, trabalhei com entrevistas e observações registradas em diário de campo e imagens fotográficas. A cidade como “estrangeira” foi de grande importância para a pesquisa, convertendo-se assim em uma das categorias no processo de agrupar informações a partir do texto discursivo apreendido por meio de entrevistas com jovens que tinham a rua como meio de sobrevivência e espaço para sua constituição como sujeito.

Para alcançar o objetivo proposto, elegi 10 jovens que se dedicam ao fazer musical nos ônibus de linha da cidade de Lima. Considerou-se que o jovem nessa faixa etária entre 15 a 20 anos tem a capacidade para expressar-se por meio da linguagem e, dessa forma, pode enunciar os sentidos que mediam nas relações com os outros e, por sua vez, a compreensão que têm sobre a sua realidade. Portanto, a entrevista foi uma das estratégias escolhidas para obter os dados que permitissem identificar os sentidos em relação a si mesmos, a sua música e aos outros.

Observei esses jovens na rua por um período de 10 semanas, procedimento esse que teve como objetivo contribuir para uma maior proximidade com os jovens e a realidade que compartilhei e conheci do seu dia-a-dia.

A seguir explicito a seqüência de passos que utilizei em meu trabalho de campo.

3.1 Olhando os primeiros passos

A primeira coisa que fiz foi entrar em contato com um diretor que trabalha numa ONG que se dedica a trabalhar com jovens e crianças que estão em situação de rua. Este diretor me apresentou uma educadora de rua que relatou sua experiência na Avenida Abancay¹⁶, que fica no centro de Lima. Esta educadora trabalhou no período do governo do presidente Alberto Fujimori, nos finais dos anos 90¹⁷.

A educadora trabalhou com crianças que estavam em situação de rua, ela fez menção em aclarar a diferença de crianças e jovens que moram na rua e as que estão em situação de rua. As primeiras vivem nesse espaço, dormem, comem, brincam e muitas delas roubam ou pedem esmola para poder comer, geralmente estão sujas e sempre drogadas; as segundas já deixaram de viver na rua, alugam quartos com outros jovens e trabalham para poder subsistir, além disso, foram capacitadas por ONGs que lhes ensinaram o cuidado para consigo, aprenderam a subsistir na cidade. Por outro lado, comentou que não tinha trabalhado com jovens nem crianças que faziam música nas ruas da cidade, mas informou que na Avenida Abancay, que intercepta com a Avenida Grau no centro de Lima, se concentram os músicos que fazem música nos ônibus de linha, e terminou dizendo que era fácil chegar até eles.

Informou-me sobre o perfil do sujeito que mora na rua e disse-me que as crianças e jovens foram abandonadas pelos seus familiares. Algumas vezes podem mostrar-se hostis, mas quando fazem amizade são gentis e carinhosos. Também me recomendou que nunca oferecesse dinheiro, que era melhor compartilhar um lanche ou um refrigerante, que esse era um dos caminhos para conquistar-lhes e fazer amizade.

Expliquei-lhe o objetivo da minha pesquisa e perguntei se poderia me apresentar a essas crianças que agora já eram jovens. Disse-me que tinha perdido o contato com eles, que já tinha passado quase oito anos, que quiçá eles não estivessem

¹⁶. Essa avenida está detalhada no capítulo: “A cidade dos outros”, saber sobre ela é conveniente para que o leitor tenha uma melhor leitura.

¹⁷. A troca do presidente da república do Peru fez com que as contribuições que o Estado prestava neste tipo de atividade fossem deixadas de lado, porque se priorizaram e se concentraram em reestruturar o país, já que Fujimori tinha deixado muitas coisas sem resolver, como os problemas com a segurança do Estado, problemas de mortes, problemas de enriquecimento ilícito de muitos dos congressistas e também partidários do seu governo. No Peru no ano de 2001 o povo saiu às ruas para reivindicar a democracia e protestou contra a grande corrupção de 11 anos que existiu no país. Essa pode ser a justificativa de abandonar os educadores de rua e concentrar-se na reestruturação do país.

mais na rua, mas também me tranqüilizou dizendo-me que era fácil aproximar-se deles e me mostrou o caminho. Era importante conhecer o mapeamento do lugar e também saber um pouco sobre estes sujeitos que fizeram parte da minha pesquisa no seu dia-a-dia. Para isto, apoiei-me nas indicações de Zago: “especificamente no meu modo de trabalho, em cada pesquisa procuro entrar em contato com pessoas que, pela posição que ocupam ou conhecimentos que detém do local estudado, podem auxiliar no mapeamento do campo e das pessoas-chave para o estudo e, quando possível, intermediar contatos para facilitar a entrada no campo” (2003, p.293).

Foi de vital importância compreender as formas de relação destes sujeitos no conjunto de suas relações sociais e simbólicas e nas interações que mantêm com a rua e com os outros sujeitos que fazem parte do seu contexto social, e o contato com a educadora contribuiu, de certa forma, para essa aproximação.

3.2 O caminho à cidade e ao encontro com os jovens

Num segundo momento, fui ao centro de Lima e caminhei pela Avenida Abancay na procura das crianças que faziam música nos ônibus de linha que percorrem a cidade. Apresentaram-se jovens músicos, mas não haviam crianças. A primeira coisa que fiz foi observar-lhes por um certo tempo e foi nesse momento que reparei que o meu *locus* de pesquisa teria que mudar: entrei em contato com a minha orientadora via *internet* e, comentei o caso. A resposta foi positiva.

Nos momentos de observação simulava que esperava o ônibus ou que esperava alguém. Para isto fui cordial com as pessoas que ficavam nesta rua entregando panfletos e ficávamos conversando, me forneciam informações sobre os sujeitos. Observei como os jovens se relacionavam com os outros sujeitos que fazem parte da cidade e percebi os códigos que eles utilizavam em seus diálogos. Por um lado, nessa etapa (uma semana) não interferia porque desejava ver os sujeitos desenvolverem-se no seu espaço e para isso escutava e olhava os acontecimentos que sucediam, observava como seus corpos reagiam. Por outro lado, sabia que estava numa rua perigosa, porém comecei a criar estratégias no decorrer da pesquisa, como por exemplo, usava a roupa adequada para o lugar e levava o dinheiro necessário, nada de valor. Comecei a construir uma familiaridade com o espaço e com os outros. Quando voltava para casa,

escrevia o que tinha visto, escutado e percebido sobre eles, sobre a cidade e sobre os outros.

Depois de alguns dias incógnito, me aproximei do local onde eles ficavam e me apresentei à eles, lhes disse o meu nome e sobrenome e o lugar onde morava, expliquei o objetivo da minha pesquisa e esclareci qual seria o seu destino. Outro ponto a ressaltar é que lhes falei sobre o anonimato das pessoas participantes, e aproveitei para apresentar-lhes a carta de apresentação (anexo 1) assinada pela minha orientadora para maior veracidade das informações. Também apresentei o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, (anexo 2) e esclareci que podiam assinar sua concordância em participar da pesquisa. Outro ponto a ser levado em conta é que perguntei aos jovens menores de idade sobre os seus pais e que estes teriam que autorizar o termo de compromisso. No entanto, os jovens menores de idade nunca apresentaram o termo de Consentimento Livre para que os seus pais assinassem, sempre comentavam que não se encontravam em casa.

3.3 Olhando o caminho aberto das ruas da cidade

Depois de conhecer os jovens, perguntei se poderia acompanhá-los no seu dia-a-dia para observar como a música é mediadora das relações entre eles e a cidade. Conforme Dessen diz, “as observações realizadas no campo permitem o acesso a características do comportamento e de seus fatores determinantes que, de outro modo, seriam impossíveis de serem obtidos” (1997, p.47). Então, partindo desse pressuposto observei as suas relações com os outros, com a rua e os ensaios, que é um ponto importante para o desenvolvimento desta pesquisa, além de observar como o público reage frente a esses jovens que tocam e cantam nos ônibus da cidade. Outro ponto importante era locomover-me com eles nos ônibus da cidade para conhecer mais sobre as canções que tocavam: nessas ocasiões, conheci os instrumentos musicais que usavam em sua performance.

Deixei claro aos jovens minha pretensão de ficar cerca de 10 semanas acompanhando-os no seu dia-a-dia e que, nesse tempo, pretendia observar o que eles faziam quotidianamente dentro dos ônibus ou nos ensaios. Essa observação ajudou a entender a realidade dos sujeitos que foram investigados. Cabe ressaltar que também lhes comuniquei que pretendia fotografar os ensaios, o processo de criação, as relações

com os outros e com eles mesmos. Essas fotografias foram produzidas por uma pessoa amiga. Isso ajudou para que o registro da observação fosse mais objetivo. Observei assim o mundo do outro, relendo nas imagens os sentidos que se ofereceram através do foco da câmera. Essas fotografias serviram para ilustrar a realidade do sujeito, sendo incluídas na minha dissertação. Portanto, foram utilizadas para registrar as atividades dos sujeitos e também para poder voltar a elas quando da análise dos dados. Entretanto, é importante esclarecer que não fiz uma análise dessas imagens por entender que isso significa um extenso trabalho que foge do escopo desta pesquisa.

O processo de observação foi realizado na Avenida Abancay; que é o lugar onde os jovens se reúnem para ensaiar, comer, conversar, brincar, e também os acompanhei nos ônibus, lugar onde apresentavam suas músicas. Caminhamos pelas ruas da cidade, conheci os lugares onde eles almoçam, onde usam a *internet* para baixarem as músicas e também a praia que é compartilhada por eles somente aos domingos. Em alguns dos casos, conheci o quarto onde dormem.

Fiquei observando-os por 10 semanas no campo e percebi como se relacionam entre si e com as pessoas em geral, com os fiscais, com os policiais, com os ladrões, com os motoristas e cobradores dos ônibus e com os outros artistas. O mais importante foi observar os ensaios antes de subir nos ônibus. Isso significou que eu também entrei junto com eles nos ônibus e pude observar as relações entre eles e como lidam com o público e com a música.

Em todos os momentos a minha observação foi feita de maneira respeitosa, considerando assim a sua cultura e sua forma de expressar-se diante dos demais. Por um lado, apreciei os lugares onde costumam estar depois da jornada de trabalho, como, por exemplo: local onde usam a *internet*, brincam com jogos eletrônicos e jogos de azar. Por outro lado, conhecia suas histórias de vida e escutava a suas inquietudes. Outro momento importante foi acompanhá-los nas compras das cordas para os seus instrumentos musicais.

Encontrávamo-nos sempre na Rua Pedra¹⁸. Para isso foi necessário agendar as saídas, mas em alguns momentos em eles esqueciam ou em outros casos simplesmente não apareciam na hora marcada, mas geralmente haviam outros jovens que se dedicam a este tipo de atividade. A Rua Pedra é o ponto de encontro onde trocam música e algumas idéias sobre como está o mercado, ou seja, se há dinheiro nos ônibus.

¹⁸. Esse nome está detalhado no capítulo “a cidade dos outros”, o nome é usado muito pelos jovens músicos, e também é para que o leitor se situe no espaço com a leitura.

Foi nesse lugar que conheci mais de 40 músicos, mas para entrevistá-los tive que optar por 10 dos jovens que fazem parte desta história. A escolha foi pelos jovens que compartilhei maiores momentos, os quais fiz amizade no decorrer da pesquisa e foi assim que conheci suas histórias com os seus sentidos de estar no mundo.

No processo de criação musical observei a uma certa distância, para não os interromper. Os sujeitos se reuniam próximo das 10h, chegavam aos poucos e ficavam “no ponto de encontro”¹⁹ da rua e, em outros casos, os músicos apareciam em dois ou três e ficavam ensaiando, afinando os seus “charangos”, “ronrocos”, e praticando com a “quena”. É importante destacar que nesse lugar também apareciam os músicos mais velhos, já adultos, traziam uma espécie de figurino e ficavam ensaiando, logo apareciam os menores e todos eles ficavam em círculo, tocando e cantando. Normalmente, quem começava era um dos mais velhos e logo os demais os acompanhava e terminavam sempre tocando uma música. Depois do ensaio, todos iam procurar os ônibus respectivos. Cabe dizer que quando os músicos mais velhos não apareciam, os jovens faziam quase o mesmo ritual.

Eu não queria que minha presença influenciasse nas atividades cotidianas que os jovens tinham com a música e com os outros sujeitos que faziam parte desse contexto. Porém, no decorrer da pesquisa de campo, observei muita injustiça por parte dos policiais e dos “serenazgos”²⁰: e, diante de algumas situações, portanto, tive que intervir, questionando os maus-tratos que recebiam por parte destes. Em outro momento os jovens traziam discursos sobre os seus problemas, e eu tratava de assessorá-los. Todas essas intervenções estão relatadas no próximo capítulo.

Quando subiam nos ônibus para tocar e cantar, eu embarcava junto com eles como um passageiro qualquer, sentava em um dos bancos e os observava. Isso significou que às vezes me trasladava pelo menos 10 vezes por dia nos ônibus de linha com diferentes músicos, e haviam vezes que voltávamos caminhando ao ponto de encontro e passávamos por alguns bairros da cidade. Nesse trasladar, conhecia mais sobre as histórias deles.

3.4 Olhando o caminho das entrevistas

¹⁹. Chamei de “ponto de encontro” porque essa rua é extensa e, onde termina o prédio na direção norte há um espaço amplo e grande que tem um posto de venda de jornais. É neste lugar que eles se reúnem em círculo e ensaiam.

No início do mês de fevereiro, os fiz lembrar das entrevistas que queria realizar. Disse-lhes que gostaria de realizar uma entrevista com alguns, os que queriam dizer alguma coisa sobre sua realidade, sobre os seus sentires, sobre suas formas de enxergar o mundo e como se relacionavam com a realidade que eles viviam no seu dia a dia. Segundo Olabuénaga

“A entrevista, em conseqüência, nasce de uma ignorância consciente por parte do entrevistador que, longe de supor que conhece, através do seu comportamento exterior, os sentidos que os indivíduos dão a seus atos, se compromete a perguntá-lo aos interessados, de tal modo que estes possam expressá-los em seus próprios termos e com a suficiente profundidade para captar toda a riqueza de seu significado” (1999, p. 171).

A entrevista ajuda a conhecer o sentir do outro, sendo canalizado na palavra do outro, ou seja, esse sentir do outro é verbalizado e o dito aparece no discurso. Portanto, o entrevistador se constitui nesse momento e espaço com o seu entrevistado, porque nesse percurso do caminho é que aparecem outras idéias e pensamentos na entrevista, então, o entrevistador tem que aplicar novas perguntas de acordo as necessidades que requer a entrevista. Realizar entrevistas com os jovens me permitiu observar as relações destes jovens com a cidade, com a música e com os outros. Também possibilitou saber se tinham projetos de vida e, por outro lado, perceber como eles se vêem num futuro e como eles enxergam o mundo. Tratei de compreender esse processo a partir da realidade social da qual participei.

Cabe dizer que foram realizadas gradualmente 10 entrevistas, de maneira individual. O local das aplicações de algumas entrevistas foi dentro de um prédio perto da Rua Pedra por causa dos ruídos dos diversos sons da cidade. Ao sermos descobertos pelo síndico, fomos convidados a nos retirar, nesse momento é que se procurou outro espaço onde não houvesse tanto ruído. Outras das entrevistas foram aplicadas na citada rua, e outras aconteceram no mercado onde eles almoçam e na Praça Universitária, que fica perto do ponto de encontro.

Levei em conta um roteiro prévio (anexo 3) e as entrevistas foram gravadas com um gravador digital. É importante destacar que se conversou com cada jovem para agendar a entrevista e que eles marcaram o lugar, mas eu intervi na procura do espaço pelo fato do ruído estridente que existe nesse ponto de concentração. Por outro lado, no

²⁰. Esse nome está detalhado no capítulo: A cidade dos outros.

momento da transcrição, reparei que uma delas estava inaudível por causa do barulho e, em razão disso, este trabalho apresenta o resultado de apenas nove entrevistas. Mas, por outro lado, lembro-me ainda das palavras e das ações que fez o décimo sujeito entrevistado nessas 10 semanas de convívio e é assim que trago o seu diálogo nesta dissertação, trazendo o que foi dito e o que não foi dito por ele.

As entrevistas foram aplicadas entre a 9ª e 10ª semana do trabalho de campo, os músicos e o pesquisador já tinham compartilhado muitas histórias e aventuras nesse percorrer dos ônibus pela cidade, ou seja, já tínhamos uma certa intimidade, o que ajudou para que o entrevistado se sentisse à vontade trazendo assim as suas histórias, expondo a sua realidade para um outro.

Segundo Kramer

“Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe) etc., e me é dado com a entonação com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originariamente, através dos outros: recebo a palavra, a forma e o tom que serviram a formação original da representação que terei de mim mesmo” (BAKHTIN 1992, *in* KRAMER, 2003, p.65).

Portanto, todas as entrevistas resgatavam o passado, que por sua vez se encontra a (re)ver o presente do entrevistado, sendo que o passado, presente e futuro entremeavam-se nesse ir e vir na análise das entrevistas.

Cabe esclarecer que as transcrições das entrevistas passaram por diferentes momentos: em primeiro lugar, foi transcrita na língua original do entrevistado para entender os significados da fala e, em segundo lugar, foram traduzidas para a língua portuguesa, portanto, se trouxe os significados das palavras do castelhano para o português, aproximando-se assim do que quis dizer o entrevistado e também para que o leitor tenha fluidez na leitura do texto.

3.5 Olhando o caminho dos sentidos

Para entender os sentidos dos sujeitos a primeira coisa que se fez, foi a transcrição das entrevistas na língua castelhana. Após isso, se fez uma categorização dos temas mais importantes para o foco da pesquisa, ou seja, se categorizou em 3 tópicos importantes:

1. Os sentidos da música (processo de criação da música, significados – relação espectador – músico)
2. Os sentidos da cidade (viver na rua e seus diferentes sentidos, os outros na sua constituição como sujeitos) e, por último,
3. Os sentidos dos jovens músicos sobre sua trajetória (relação com a família, com os outros, formas de aprendizagem na rua, visão deles do seu momento sócio-histórico-social e como eles se viam num futuro).

Os sentidos são mediadores importantes das relações do sujeito com a realidade, com os outros e consigo mesmo. Cabe dizer que, ao analisar as entrevistas, se levou em conta também os silêncios produzidos pelo sujeito no discurso, o que ele quis dizer nessa pausa, o que quis dizer esse extraverbal.

Neste caminho se procurou transcrever as entrevistas de cada entrevistado com muita veracidade e com o cuidado de captar os vários sentidos, as pausas, os silêncios e o extraverbal. Trata-se de poder captar a mensagem do sujeito, do seu mundo, do seu entorno, do como ele percebe os sentidos da música, da vida, da cidade. Segundo Orlandi, “é fundamental para análise do discurso mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não é unívoca, não é uma relação direta que se faz termo-a-termo, isto é, não se passa diretamente de um a outro” (2001, p.19). Dessa maneira, o entrevistado faz história através da linguagem que serve para comunicar um sentir ou vários sentidos, mostrando assim o processo de sua constituição como sujeito.

Conforme Bakthin

“O contexto é que torna toda e qualquer palavra “uma locução plena de significado para o ouvinte. Esse contexto extraverbal do enunciado compreende três fatores 1) o horizonte espacial comum dos interlocutores (a unidade do visível) 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, e 3) sua avaliação comum dessa situação” (1976, p.5).

Portanto, esse extraverbal nasce, de como foi pronunciada essa palavra, da entonação (como foi dito) e das relações entre entrevistado e entrevistador. Segundo Bakthin (2003) afinal, toda palavra procede de alguém e a alguém se dirige, em uma cadeia discursiva incessante porque dialoga com a realidade e suas múltiplas vozes.

Essas vozes, segundo Bakthin, são históricos e socialmente produzidas e compartilhadas: através do seu discurso o sujeito fala da sociedade, da sua história, do outro, ou seja, quando o sujeito fala dele o faz do exterior, está num momento cognitivo

transmitindo assim o vivido no seu discurso e é assim que surge esse conhecimento das relações descobertas porque “ao abrir-se para o outro, o indivíduo sempre permanece também para si” (BAKTHIN, 2003, p.394). O autor se refere que o pesquisador, ao ter essa informação e relacionar-se com o discurso do sujeito, anuncia algo, e para isso o pesquisador tem que conhecer, compreender e expressar o diálogo dito pelo entrevistado. Em outras palavras, profundizar.

3.6. Olhando o caminho da interpretação

Para a análise dos dados das entrevistas tratei de compreender os processos destas, o que os jovens queriam dizer, quais eram os sentidos e sentires produzidos nesse diálogo. Outro ponto importante na análise dos dados foi saber como esses jovens iam se constituindo como sujeitos através da linguagem que utilizavam neste caso, a música, e também analisar a língua desde a sua interação social entre o eu e o outro.

Entender o movimento da linguagem do sujeito significa saber de onde é que provém essa palavra. Interpretar a palavra por sua vez, significa compreender de onde emerge esse discurso, de onde se está enunciando.

A partir disto, o pesquisador tem uma visão sobre o mundo e ao relacionar-se com a palavra do outro, modifica a sua visão do mundo. Há, portanto, uma reação na interpretação do discurso, nessa interação social-verbal. E nesse horizonte de visibilidade há uma opção, é trazer a memória do futuro para o outro, ou seja, a memória de futuro é o histórico social do sujeito, em outras palavras é a (re)construção da sua história que surge através de seu sentir manifestado na linguagem. Portanto, o pesquisador traz o diálogo do outro para ser interpretado e, aqui é interessante realçar o que se quer conhecer do sujeito como sentires e sensações que por sua vez serve para transmitir, contar história do outro para um outro.

Nessa interpretação há um jogo discursivo entre o criador e o sujeito, ou seja, se mostra o que quer ser ouvido ou lido, “mas o sujeito não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (BAKTHIN, 2003, p. 400).

Portanto, nesse movimento da fala do outro a consciência do pesquisador toma outro rumo, porque a palavra do outro se apropria do criador, trazendo assim

vozes dos outros, da cidade, da música. Estamos falando, pois, da consciência criadora do pesquisador trazendo assim os sentidos dos outros.

Segundo Bakhtin

“O sentido não quer (e não pode) mudar os fenômenos físicos, materiais e outros, não pode agir como força material. Aliás, ele nem precisa disso: ele mesmo é mais forte que qualquer força, muda o sentido total do acontecimento e da realidade sem lhes mudar uma vírgula na composição real (do ser): tudo continua como antes, mas adquire um sentido inteiramente distinto (a transfiguração do ser centrada no sentido). Cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto” (2003, p. 404).

Na interpretação, tem-se que levar em conta o dito em relação com o não-dito. O não dito é tratar de escutar as pausas e os silêncios compreendendo assim de onde é que provem essas vozes. O silêncio e a pausa expostos na entrevista são analisados desde a palavra anterior do entrevistado, ou seja, o pesquisador tem que ir e vir na entrevista compreendendo o que quis dizer o entrevistado. Isto quer dizer que tem que se analisar o que o sujeito disse num determinado momento da entrevista sobre algum item e logo analisar o que não foi dito sobre o mesmo foco ou pergunta na entrevista, buscando assim ouvir a entonação porque “as entonações mais substanciais e estáveis formam o fundo entonacional de um determinado grupo social (nação, classe social, grupo profissional, círculo etc.). Em certa medida pode-se falar por entonações únicas, tomando a parte do discurso verbalmente expressa relativa e substituível, quase indiferente” (BAKHTIN, 2003, p. 406).

Mas é interessante destacar que as palavras do outro, alheias, são assimiladas pelo pesquisador que as recria em novos contextos, ou seja, as falas dos outros revivem pelo texto nos trazendo outros sentidos sobre a realidade social do sujeito pesquisado.

3.7. Olhando o caminho da análise

No caminho da análise do discurso se observou as necessidades, os sonhos, as carências, as visões sobre o mundo e como se vêem num futuro, entre outros, compreendendo assim a sua história que se relaciona com a realidade social. Na análise do discurso se tomou em conta como um discurso se relaciona com outro discurso anterior e aponta para outro discurso. Cabe dizer que não existe um discurso fechado, pelo contrário, todo discurso é um discurso em processo que quer comunicar alguma idéia a alguém, desde diferentes óticas.

Outro ponto que se tomou em conta na análise é a organização das perguntas das entrevistas para obter assim uma melhor visão sobre o objeto estudado. Cabe dizer que quando estive analisando o discurso, notei que há um constante ir-e-vir na análise, construindo novos sentidos nas releituras do que foi ouvido/visto.

Para a construção do texto se levou em conta algumas visões de Bakthin, (1976, 2003) referentes a esse olhar sobre a realidade apresentada como enunciado do sujeito e que envolve o enunciado como produto nessa interação social. Esses enunciados, segundo Bakthin (1976), se convertem em fragmentos que dialogam entre si, porque o sujeito falará do seu mundo, de seus sonhos e suas necessidades, e é por essa razão que se tem que resgatar o que os jovens dizem para poder ver o que eles vêem e o que não podem ver da sua realidade. Isto se converte numa comunicação social estética que participa do fluxo da vida social do sujeito, já que ela reflete a realidade econômica e social da sociedade e ao mesmo tempo a refrata. O caminho das palavras, das imagens, dos discursos, dos sonhos está encaminhado.

4. O (RE)ENCONTRO COM A CIDADE DOS OUTROS

“De agora em diante, vou descrever as cidades e você verificará se elas realmente existem e se são como eu as imaginei”

CALVINO (1990, p. 43).

Madrugada de dezembro de 2007, cheguei a Lima. Meus sentidos estavam todos aguçados, amigos me esperavam no aeroporto Jorge Chávez. Minha respiração se acelerava como os ponteiros do relógio e a cada minuto o meu pulsar se inquietava como o latejar de um coração, pois cada segundo se adiantava no tempo. Neste instante o tempo tomou o seu próprio rumo, passei pela alfândega e estava pronto para sair, a ocasião tinha chegado. Quando sai, a sala de espera já era um outro momento, estava cheia de pessoas que esperavam pelos seus parentes, amigos, filhos, e também haviam pessoas que esperavam turistas de diferentes nacionalidades para ajudar-lhes a encontrar um hotel.

Comecei a procurar por meus amigos entre milhares de pessoas, o lugar estava realmente cheio, via-se somente os sorrisos das pessoas que contagiavam meus ânimos, olhava os primeiros abraços, os primeiros beijos, todos eles faziam parte do espetáculo da madrugada. Um grito me trouxe à realidade e me fez ficar atento, comecei a procurar de onde vinha esse forte som e, ao encontrá-lo, me deparei com os risos dos que me aguardavam. Eles estavam me esperando com um olhar agradável, eram os meus amigos e era o (re)encontro com eles e com a cidade. Por um lado, eu não acreditava que estava de novo com eles, estava sinceramente com muita saudade e vontade de estar entre eles, de escutá-los, de ouvir suas vozes, de perceber seus sentimentos, de olhar nos seus olhos e dizer tantas coisas, tantas histórias juntos, tantos caminhos percorridos.

Depois do reencontro, fomos pela rodovia principal rumo à minha casa, a janela se deixou abrir, o céu escuro acompanhava a minha chegada e por sua vez abrigava a cidade e os prédios que mostravam, na sua arquitetura, diversas formas de criação. Era como se fosse a minha primeira vez nessa cidade (des)conhecida: comecei a reconhecer a arquitetura dos prédios e tratava de entender os significados das edificações e também os conteúdos das propagandas, que se mostravam como paisagens na cidade. Conforme Peixoto (1999), “um olhar então implicava descobrir um sentido que se tomava por dado nos indivíduos, relações paisagens” (p.361). A cidade se

comunicava através das suas propagandas visuais: oferecia viagens ao exterior, marcas de tênis ou de um perfume lançado em promoção. Aqui observei como as outras culturas emergiam na cultura local e também apropriando-se e relacionando-se muitas vezes com a paisagem urbanística da cidade, as paredes e os tetos dos prédios serviam de apoio para a influência e a venda desses produtos globais que já faziam parte da cultura urbanística local.

Por um lado, a modernização visual e o labirinto do transporte urbano se misturavam com a escuridão e o seu céu denso, fazendo a noite mais próxima a meu (re)conhecimento da cidade. Esse (re)descobrimento direcionava-se ao entendimento das imagens sonoras e por sua vez à descoberta dos prédios e de seus monumentos históricos. Compreendi então como a cidade estava se constituindo através do diálogo com outras culturas imbricadas na cultura local. Canevacci (2004) destaca que

“Cada forma arquitetônica tem o poder inexaurível de comunicar-se através de todo o aparelho perceptivo - emotivo e racional - do espectador, que muda de papéis segundo o tempo e o espaço: no *cronotopo*, diria Bakhtin. Uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores, e que nos fizeram vivenciar aquele determinado fragmento urbano de uma determinada maneira que, quando reatrassemos esse espaço, reativa aquele fragmento de memória” (p.22).

Um aspecto importante a ressaltar é que Canevacci nos trás no seu texto o termo cronotopo de Bakhtin. Queremos deixar claro que Bakhtin utilizou este conceito para analisar o texto literário em relação ao tempo e espaço, onde o tempo criava o espaço sobre o fato dado e esse espaço, por sua vez, faz com que o dado perdure no tempo, ou seja, o tempo que temos em função desse espaço é o espaço que faz no tempo na vida. Essa afinidade consiste em como o outro (espectador) é quem pode dar uma imagem acabada sobre o produto do outro (autor), ou seja, “dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender” (BRAIT, 2006, p. 97). Partindo deste pressuposto, se pode aplicar a relação de tempo e espaço proposto por Bakhtin, para pessoas da cidade. Ou seja, o simples fato de voltar para uma cidade num outro tempo e espaço faz com que esse espectador que nos fala tanto Bakhtin como Canevacci (2004) se relacione com as propagandas da arquitetura da cidade e, os sentimentos que ali emergem, produzem um outro olhar sobre o espaço físico, já que o sujeito está movimentando-se na cidade, criando assim novos olhares sobre o mesmo lugar.

Portanto, se está dando diversas realidades do ‘objeto’ a partir do olhar do outro, fazendo com isso uma forma distinta de dar a conhecer a realidade do outro (cidade).

Ao nos locomovermos pela cidade, descemos pela praia e um romantismo tomou conta de mim, o cheiro forte do Pacífico fez-me esquecer as propagandas e me trouxe à mente as lembranças da minha estada naquela cidade, criando assim imagens das histórias que tinha vivido por muitos anos nesse lugar, agora (re)conhecido pelo cheiro do mar, um aroma forte que evocou muitas recordações. O carro percorria seu caminho, a música pronunciava suas primeiras frases, mas era interrompida por um sentimento, por um pensamento não verbalizado, a minha imaginação iluminava-se ao passar por aquele caminho de reminiscências.

Vygotsky (2003) esclarece que, na conduta do ser humano, há dois impulsos que mobilizam a imaginação: um deles é chamado de reprodutor ou reprodutivo, onde o sujeito traz lembranças à sua memória, impressões do seu passado no momento da criação, sendo que na realidade ele repete “com maior ou menor grado algo já existente”²¹ (IBID, p.7). Isto quer dizer que o sujeito lembra-se das histórias que lhes foram contadas ou vividas e logo imagina ou lembra onde aconteceu a situação e em que determinado momento da história, neste caso a cidade. Ao entrar em contato com a história, a imaginação está criando novas imagens e novas ações, o que “pertence a esta segunda função criadora”²² (IBID, p. 9). Assim, ao combinar a história com a imaginação criam-se novas normas e também traçam-se novos olhares à imaginação criadora, reelaborando então novas realidades pela mesma necessidade de criação.

Esse movimento de desconstrução e reconstrução caracteriza o processo de criação. Ou seja, é necessário desenvolver modos diferentes de olhar, escutar, sentir, enfim, de admirar a realidade para que o movimento de recortes, de fragmentos e composições de algo novo seja possível. A criação visual imaginativa nesse meu reencontro com a cidade acontecia através das recordações que vieram à tona: conversava mentalmente com o mar bravo e com as pedras e paralelamente falávamos de tantas coisas. Entre essa conversa me perguntaram sobre meu projeto. Começamos a comentar da pesquisa que eu iria desenvolver em Lima, ficaram todos interessados em me ouvir.

²¹. (texto original) “con mayor o menor grado algo ya existente”.

²². (texto original) “pertenece a esta segunda función creadora o combinadora”.



Foto 1: Vista do bairro Barranco – Lima/Peru²³.

Ao chegar a Barranco, o meu lugar, decidimos procurar um restaurante para comer, estava com tanta saudade da comida da minha terra! E também queríamos um Pisco²⁴ para celebrar o reencontro, ninguém estava pensando em dormir. Na procura passamos pelo lado mais boêmio de Barranco, belo, porque este bairro fica num barranco mesmo e o mar fica mais abaixo (ver foto 1). Desse lugar é possível ver o mar e sentir o seu cheiro forte. Ele é lindo pelas suas casas coloniais coloridas e também pela arquitetura das igrejas, pelas suas praças e, como não mencionar, os bares famosos e os restaurantes com suas comidas típicas, a ponte dos suspiros, lugar de inspiração de muitos escritores, pintores e artistas em geral (ver foto 2). Saudade de poder ver o pôr-do-sol no mar. Nessa perspectiva se pode pensar que “uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que o nosso relacionamento com ela é restabelecido. O que faz com que a cidade se anime com as nossas recordações” (CANEVACCI, 2004, p.22). Nessa relação constante da lembrança com o sentir é que se produzem olhares múltiplos sobre o significado da cidade, e esse novo olhar é quem o torna interessante. Barranco, ambiente de boemia que leva ao encontro com diálogos e magia: de dia é um povoado tranquilo e de noite se transforma em uma cidade cheia de contrastes, com intensa vida noturna. Procuramos um lugar, mas não encontramos nada, tudo estava fechado (eram mais de 3h da madrugada). Pensei: “a cidade está mudando.”

²³. Imagem disponível no site: <http://skycrapercity.com/showthread.php?t=305841> (setembro de 2008).

²⁴. O Pisco é uma bebida alcoólica feita de uva, típica do Peru.



Foto 2: Ponte dos Suspiros – Bairro Barranco – Lima/Peru²⁵.

Já era segunda-feira, já estava em casa, com a família, realmente o reencontro foi simplesmente maravilhoso. Decidi ligar para marcar uma reunião com o diretor da ONG para conversarmos sobre as crianças e jovens que estão em situação de rua. Marcamos para quarta-feira de tarde, eu estava ansioso para começar. Saí de casa, peguei um ônibus que passava pela via expressa²⁶, lugar onde as crianças e jovens que fazem música costumavam tocar, mas reparei que estavam dispersos, estavam em outros lugares.

Lembro que desci do ônibus e perguntei para um vendedor de balas onde estavam os meninos que fazem música, e ele me respondeu: “eles estão por aqui de vez em quando, sempre aparecem”, mas, que não sabia o horário em que chegavam. Outra informação que trouxe é que eles já não estavam mais juntos como antes. Confesso que me decepcionei um pouco, já sabia que não estavam ali porque estavam realizando obras de ampliação na via expressa, mas estava tão ansioso, queria uma dica ou alguma circunstância que me levasse até eles.

Conforme Peixoto (1999, p. 361), as “mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria constituição da realidade”. A realidade era outra e um pouco desconhecida pelos fatos que aconteciam no lugar. Foi aí que decidi conhecer essa nova realidade e subir

²⁵. Imagem disponível no site: <http://skycrapercity.com/showthread.php?t=305841> (setembro de 2008).

²⁶. A via expressa é uma das principais ruas da capital Limenha, tem aproximadamente 14 km e une 6 bairros populares, entre eles alguns de classe média.

em um outro ônibus que me levaria ao centro de Lima. Sentei perto da janela. Eu olhava, tentava encontrar algo, e foi nesse momento que reparei que alguns deles estavam nas ruas, um grupo deles subiu no ônibus onde eu estava e começou a cantar, os via com outra visão, os escutei com muita atenção e lembro que a tranquilidade chegou ao meu coração, à minha razão e ao meu sentir.

Os dias passaram rapidamente. No dia da reunião, cheguei bem cedo, minutos depois o diretor da ONG, Jorge, ligou para o meu celular dizendo que iria chegar um pouco mais tarde por causa do trânsito. Eu entendi, estavam quebrando quase todas as ruas da cidade, estavam ampliando as vias de acesso ao centro e outras localidades. Alguns minutos depois apareceu uma mulher, eu me aproximei e perguntei se conhecia Jorge, ela respondeu que sim, que tinham marcado uma reunião para falar sobre as crianças que estão em situação de rua. Nesse momento compreendi que ele tinha convidado esta mulher para que me fizesse um mapeamento das ruas com os seus protagonistas.

Começamos a falar sobre a situação do país e sobre as crianças que estão em situação de rua, sobre os nossos trabalhos, lhe perguntei onde tinha trabalhado, disse-me que na Avenida Abancay, com crianças que estão em situação de rua. Contou-me que fora há nove anos, no governo de Alberto Fujimori²⁷, este trabalho na referida avenida, e que agora eles deveriam ter mudado muito por causa da adolescência. Mas, que em outra ocasião passou pelo centro e encontrou um deles.

Eu tomava conhecimento de muitas coisas, quando “seu” Jorge chegou. Não o conhecia pessoalmente, ele nos olhou e disse: “então, vocês já conversaram”? Respondi que na realidade precisava de mais informação, então, decidimos subir ao escritório e, entre refrigerantes e trocas de experiências, falamos sobre o trabalho da ONG. Logo depois chegamos ao meu ponto de interesse.

Rosa comentava como tinha sido o seu trabalho nas ruas e a primeira coisa que colocou foi a diferença entre a criança que mora na rua e a que está em situação de rua. “as crianças que moram nas ruas estão desamparadas pela família e pelo estado, estão em abandono total, perambulam e dormem pelas ruas da cidade, normalmente terminam juntando-se embaixo das pontes, também consomem drogas e roubam para poder sobreviver”. Uma característica deles é que sempre estão juntos e já no caso das crianças que estão em situação de rua, trabalham vendendo balas ou são cuidadores de

²⁷. Presidente do Peru de 1990 a 2001.

carros, entre outras atividades, continuam desamparadas pelo Estado porque não existe o apoio para tirar-lhes da rua e orientar-lhes sobre um futuro melhor.

Para Sánchez (2005), a pobreza tem problemas sociais que nasce no individual da família e, esta por sua vez se transforma em eixo de partida dos múltiplos problemas sociais como é no caso da exclusão social, da violência, da desarticulação familiar. Portanto, os vínculos sociais e familiares são o suporte da realidade subjetiva de cada pessoa, ou seja, se desenvolvem nessa cultura da pobreza e, por sua vez trazem sentimentos de fatalismo, de inconstância emocional, influenciando assim na sua conduta. Essa poderia ser uma das razões do processo da crise familiar, repercutindo assim no desenvolvimento das crianças e dos jovens. Motivo para que estes jovens procurem a rua como espaço de moradia ou de trabalho.

Rosa indicou-me alguns caminhos sobre como eu poderia me aproximar destes jovens como teria que reagir com eles, que de nenhuma maneira oferecesse dinheiro: que se necessário comprasse alguma coisa e compartilhasse, era a melhor opção. Também disse que as crianças e os jovens que estão na rua são bem receptivos, que a rua lhes ensina isso, que percebem a intenção dos estranhos que deles se aproximam, que são espertos. Ela me mostrou o local onde eles estavam se reunindo para fazer música.

Saí imaginando como seria o meu encontro com eles. Lembro-me que caminhei pela beira do mar, pensando em como teria que chegar nessa rua perigosa. Como eles seriam?

4.1 OLHANDO A CIDADE DOS OUTROS

Lima está localizada no centro do país, em frente ao Oceano Pacífico e sobre o vale do rio Rimac. Seu clima é moderado e úmido, alcançando no verão uma temperatura média de 25°.

O verão começou em Lima, estava muito quente e a umidade estava mais forte do que o normal, o clima estava realmente abafado e os ônibus de linha transladavam seus passageiros pela cidade com suas cores que reluziam pela magnitude do sol. Uma das características de Lima é o seu céu cinza quase o ano todo, à exceção do verão, quando fica um pouco azul. Outra particularidade é que a maioria dos ônibus de linha são pintados com cores que ressaltam e se sobressaem uma da outra, fazendo

assim o contraste com o céu cinza e com o espaço colonial do centro de Lima. Parecia que a cidade estava mais iluminada, era por causa das cores dos ônibus. É dessa maneira que a cidade se torna um pouco mais colorida, na hora em que estes ônibus percorrem o centro e os bairros da cidade. Poder-se-ia pensar que é influência da cultura Inca? Seria por que o artesanato peruano é colorido e influencia na cultura urbana? Todas essas cores emolduradas pelo grisalho do céu faziam parte da cenografia urbana.

A construção arquitetônica é bela porque apresenta praças maravilhosas, prédios antigos, monumentos e casas coloniais. Os prédios desta cidade têm influência espanhola, mas também existem outros estilos, cultura italiana e francesa que se misturam aos monumentos e a arquitetura limenha. As casas coloniais do centro de Lima têm como característica peculiar os balcões que formam parte do patrimônio arquitetônico, construídos tanto na época “Virreynal” como durante a República e que subsistem apesar dos anos no centro histórico de Lima e no bairro de “Rimac” (ver foto 3).

O historiador Antonio San Cristóbal baseando-se nos concertos da obra (registro efetuado na data em que se realizava a edificação) distingue dois períodos na construção dos balcões “o primeiro período: no século XVI e início do século XVII se construíram balcões planos e abertos e as galerias abertas e alongadas por toda a fachada das casas limenhas. O segundo período: no início do século XVII começaram a aparecer os balcões fechados de caixão, impondo-se o predomínio, desde 1620 em diante e deslocando gradualmente aos balcões abertos planos”²⁸.

²⁸. (texto original) “el primer período: en las fachadas de las casas limeñas del siglo XVI y principios del siglo XVII se alzaron los balcones llanos abiertos y las galerías abiertas y alargadas por toda la fachada de la calle”. El segundo período: a principios del siglo XVII empezaron a aparecer los balcones cerrados de cajón imponiéndose su predominio desde la década de 1620 en adelante y desplazando gradualmente a los



Foto 3: Diferentes tipos de balcões ao longo da rua “Conde de Superunda” no centro²⁹.

São os estilos e tamanhos dos balcões que fazem de Lima uma beleza particular, revelados também nas suas praças, nos seus prédios e nas suas casas. Pela forma como foi construída esta cidade somada às variedades de flores que há nas praças, foi chamada uma vez A Cidade dos Reis. Nesta Cidade dos Reis, o barroco e o rococó fazem o contraste com o estilo moderno que, por sua vez, se mistura com as cores dos ônibus, com as cores peculiares que há nos restaurantes e nas lojas de artesanato. Cores que fazem parte do urbanismo da cidade. É uma cidade cheia de contrastes, multicultural, sincrética.

Por outro lado, as cores da cidade viraram cores coloniais, fazendo o contraste com o cinza como o seu céu, fazendo dela uma cidade que informa através da suas tonalidades. Segundo Canevacci (2004)

“De maneira que não existe uma cor que seja determinada pela fantasia espontânea da natureza; pelo contrário, todas as cores presentes na cidade foram criadas pela mão do homem urbano. Há cores que evocam determinadas cidades e somente elas, e outras que fazem imaginar cidades invisíveis, como no livro de Calvino” (p.199).

Esta cidade antiga, que se constituiu como a Cidade dos Reis, na atualidade está sujeita a transformações por causa da globalização. Por um lado, o novo desenho urbano apresenta a recuperação das cores coloniais, trazendo assim propagandas de

balcones abiertos llanos” (informações retirada do site: http://es.wikipedia.org/wiki/Balcones_de_Lima (Agosto de 2008).

²⁹. Arquivo do pesquisador.

marcas conhecidas mundialmente que dialogam com os prédios da cidade. Mas, poder-se-ia pensar que essas cores coloniais mostram a formalidade e o conservadorismo da cidade e estes, por sua vez, contagiam o cidadão, constituindo assim o sujeito e seu estar no mundo. Por outro lado, essa característica da cidade media como as pessoas relacionam-se com as outras. Uma peculiaridade do peruano é o seu formalismo acentuado ao se relacionar com os outros e, ao se relacionarem marcam uma certa invisibilidade sobre o outro e sobre eles mesmos.



Foto 4: vista da Praça San Martín de Lima/ Peru³⁰.

Uma das personagens principais da cidade é o transporte público. As pessoas se relacionam com o transporte urbano no dia-a-dia, usufruindo de linhas de ônibus para transladar aos seus centros de trabalho, à escola, ou para fazer compras, entre outros. Poder-se-ia pensar então que outra das personagens principais da cidade é o transeunte, personagem que se relaciona com o espaço físico, com o caos do trânsito, com as buzinas dos carros impacientes que desejam chegar ou sair da cidade. Para entender um pouco os transeuntes da cidade mencionamos Calvino (1990)

“Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam” (p.23).

³⁰. Arquivo do pesquisador

Esta citação traz à tona a realidade das grandes cidades metropolitanas: as formas de ver/sentir/escutar o outro faz com que as pessoas olhem o outro com certa desconfiança, marcando assim o seu território. Esse medo e desconfiança são (re)conhecidos através do olhar do outro. As pessoas se relacionam no centro de Lima com muita cautela, têm que percorrer os lugares com muita perspicácia porque pode acontecer qualquer coisa fora do alcance do policiamento, como um assalto, por exemplo. É essa a razão pela qual as pessoas que caminham e (re)conhecem a cidade o fazem com critério e desconfiança. Além disso, têm que se esquivar do assédio dos camelôs, e por que não se encontrar com os músicos ambulantes da cidade? Como reagem a esse encontro?

Interessante destacar que outra das características da cidade é o caos limenho, o tráfego em determinado momento do dia é simplesmente insuportável e o mais curioso é que, nesse meu retorno à cidade, estavam ampliando o calçadão e as vias de acesso, então, parecia que não existiam regras de trânsito para orientar o movimento da cidade. Os motoristas dos ônibus fazem parte deste caos, lutam por um espaço nessa confusão e os sons das buzinas e impaciência fazem parte do *estresse* da cidade.

Via esses ônibus correndo pela cidade e parecia que estava assistindo a uma corrida de Fórmula 1: à primeira vista parece que os motoristas lutam nesses territórios, ganham mais recolhendo passageiros, sem se importar muitas vezes em como conseguí-los, correndo o risco de que o transeunte seja maltratado literalmente. Por um lado, parece que as regras do trânsito da cidade não são reconhecidas pelos motoristas, porque quando estes locomovem os ônibus pela cidade desrespeitam os outros de maneira imprudente contribuindo para o caos urbano. Por outro lado, o transeunte também colabora com esse caos, ou seja, desrespeita as normas de trânsito embarcando nos ônibus em qualquer lugar.

Mas, cabe dizer que essas regras são respeitadas quando a polícia está transitando pelas ruas da cidade. A presença dos homens da lei provoca o movimento de aproximação em relação ao que deveria ser familiar. Portanto, o que deveria ser familiar, como as regras de trânsito, são cotidianamente desconhecidas, e em outro momento conhecidas. Canevacci (2004) destaca que

“De um lado o que é familiar se transforma em estranhado, distanciando-nos da norma e arrastando-nos para o que está se dissolvendo; de outro, o que é estranho se transforma em familiar, avizinhandos das regras, fazendo-nos

assistir, compreender e até, se possível, transformar as novas opções urbanas para ser iniciadas” (p. 34).

Com esses pressupostos, podemos definir então, que esse familiar das regras e esse maltratar do passageiro é (re)conhecido em ambos os lados como normas a seguir. Portanto, essas normas do transporte urbano se convertem em estranhas e ao mesmo tempo aceitas pelos sujeitos como as novas regras urbanas a serem assumidas. Construindo assim novas formas de se locomover na cidade.

Esse mal-estar acentuado do tráfego ocorre mais no final do ano, período de festas natalinas e da virada do ano. As pessoas recebem os seus salários e se convertem em consumidores vorazes, existe mais caos no trânsito, mais comércio, mais tráfego, mais assaltos e mortes. Por causa do comércio intenso, é quase impossível caminhar no centro dessa cidade de oito milhões de habitantes. Os transeuntes nessa época de compras caminham muito depressa, sem se olhar muitas vezes, sem perceber quem está ao seu lado. Percebi que estavam preocupados com o que traziam, os bolsos eram cuidados com a maior segurança possível, os celulares com câmeras, os *MP4* eram protegidos com o corpo, corpo fechado numa metrópole que te ensina a estar atento e a desconfiar do outro.

4.2 O OLHAR DE UM (DES)CONHECIDO

Cheguei no dia 19 de dezembro no centro de Lima, caminhei até a Avenida Abancay, que é uma das principais vias da cidade. Esta avenida marca a margem leste do “Damero de Pizarro” dentro do centro histórico. Em sua dimensão de norte a sul ocupa 11 quarteirões desde o “Rio Rimac” (que cruza através da ponte “Ricardo Palma” e que leva direto à “Praça de Touros de Acho”) até a “Avenida Grau”. Seu traço é continuado até o sul da Avenida “Manco Cápac” que pertence ao distrito de “Victoria”. Ela é conhecida porque é uma das vias mais transitadas da cidade e porque por ali circulam também grandes quantidades de veículos e transporte público. Converte-se assim numa das vias de maior contaminação ambiental e sonora da urbe.

Esta avenida é também (re)conhecida pelos seus assaltos. Mencionamos que essa avenida se intercepta com a “Avenida Grau”, e é neste ponto de intercepção entre essas duas avenidas principais que eu fui ao encontro dos jovens que fazem música nos

ônibus da cidade. Essa interceptação é conhecida porque faz divisa com um bairro considerado marginal e perigoso (ver foto 5).

Cabe dizer que a Avenida Abancay é um dos pontos onde muitas linhas de ônibus interceptam vários outros distritos da cidade de Lima, ônibus que vão para o norte, centro e sul da cidade. Há também milhares de pessoas movimentando-se no dia-a-dia, porque nessa avenida há muito comércio e, perto dela, estão alguns pontos de ônibus interestaduais que vão ao norte e ao sul do país.



Foto 5: Avenida Abancay, vista desde o prédio Alzamora Valdez - Lima³¹.

Também ali se localizam alguns ministérios, a biblioteca central, o congresso da República do Peru e mercados públicos, onde os preços são mais convidativos que em qualquer outro lugar. Poderíamos dizer que “as cidades sempre se comunicaram com os palácios do poder público e com as residências particulares, com os monumentos e com o tráfego, com a organização do espaço e com simples lojas. Estamos, entretanto, habituados a procurar comumente numa cidade somente sua riqueza artística, comercial ou industrial. (CANEVACCI, 2004, p.36). Portanto, essas reflexões fazem (re)pensar em como é vista a cidade.

As pessoas percebem o espaço físico da cidade, somente como ponto de referência para transladar-se, deixam de perceber o que oferece a cidade por causa do medo. Cabe dizer que enquanto eu caminhava por essa rua, não estavam presentes os grandes museus, senão um certo temor ao locomover-me pelas vias (des)conhecidas.

³¹. Imagem disponível no site: http://es.wikipedia.org/wiki/Avenida_Abancay (Agosto de 2008).

Agora era um transeunte a mais, estava indo ao encontro das pessoas que colaborariam ou não com a minha pesquisa. Como entrar em contato com eles?

Como já citei, era um transeunte a mais, que já havia passado por ali, que já tinha visto muitos roubos, por exemplo: pessoas que caminhavam com alguma mercadoria e eram interceptadas por várias outras, e em menos de um minuto a mercadoria deixava de pertencer-lhes. Também sabia como os ladrões pegavam qualquer transeunte que estivesse distraído e o assaltavam tranquilamente, estes atuavam em equipes organizadas e, o mais surpreendente, faziam isso apesar da presença dos policiais e de “serenazgos”³² na avenida. Porque estes permitiam o assalto? Como não se davam conta de cuidar do cidadão? Sempre me perguntei. Estava por esclarecer as minhas dúvidas, nessa experiência que ia viver desde um outro olhar.

Ao chegar à rua principal, chamada de PEDRA³³, percebi que as pessoas não se olhavam umas as outras, somente os ladrões olhavam os outros. Vestia roupas simples, nada para chamar a atenção, uma vez que eles estavam sempre atentos a tudo. Lembro que cheguei e me aproximei de um policial e perguntei pelos músicos ambulantes. Ele me respondeu que eles eram “pirañitas”, que eram ladrões, que não prestavam, que eram pessoas de má índole, que perderia o meu tempo com eles. Escutei e saí pensando como esse policial era preconceituoso em relação aos jovens que ainda não conhecia.

Na Avenida Abancay há um prédio de 14 andares que ocupa quase 100 metros da rua. Essa Avenida tem 11 quarteirões, há três vias para um lado e três para o outro. No comércio de rua estão os vendedores de celulares, os vendedores de cartão telefônico, os engraxates, que são crianças que vêm do interior para trabalhar nas férias e em fevereiro retornam às suas casas. Também estão nesse local os controladores dos ônibus com suas respectivas cadeiras, aproximadamente cinco, e estes ficam sentados ao lado de um prédio. O mais engraçado é que parece que todos estão em suas casas pela afinidade que têm com a rua: ela os acolhe, lhes aconchega. O prédio em primeira estância parece estar vazio, mas não está, é habitado por famílias que moram ali e, há espaços alugados como escritórios e também há uma cabine de *internet*. Ao lado também estão os vendedores de ouro e as casas que se dedicam a fazer trabalhos de

³². Os serenazgos são os fiscais e os guardiões da cidade, ajudam a policia a combater a delinqüência.

³³. Antigamente nessa avenida existia uma pedra gigante, ganhou esse apelido pelos jovens que fazem música nos ônibus da cidade. Quando me refiro à rua Pedra estou falando da Rua 11 da Av. Abancay.

bruxaria. Esse ponto de ônibus reúne todos estes contrastes da cidade numa só rua, e lá fiquei por 10 semanas olhando e conhecendo os outros.

Pude observar também os roubos mais bem organizados que vi na minha vida, e tudo acontecia em um piscar de olhos, como se tudo estivesse planejado. Eles avistavam suas vítimas e, como brincadeira, chamavam a atenção do transeunte, utilizando quase sempre a briga, o escândalo e o grito. O transeunte, ao ver e escutar toda essa encenação, virava para ver o que estava acontecendo, descuidando-se de alguns pertences. Nesse momento, vinha um terceiro sujeito e roubava o que podia. Os transeuntes eram assaltados de imediato e os ladrões pegavam relógios, celulares, entre outras coisas. Logo após a encenação e o furto, corriam depressa, se misturavam na multidão e também entre os carros e os ônibus que transitavam pela rua.

Essas desigualdades sociais e as maneiras distintas de estar em relação aos outros contribuem para as diversas formas de experiências. Constituem-se assim de maneira diferente de outros jovens, caracterizando e produzindo uma certa cultura através das suas condições do espaço/rua. Como se pode perceber, a realidade social é constitutiva do sujeito, da linguagem, dos sentidos e significados sobre o mundo. É condição para que o sujeito se desenvolva e mude a sua conduta, o seu pensamento e a sua forma de perceber o mundo, pois “é pelo outro que o sujeito se constitui em um ser social com sua subjetividade” (PINO, 2000, p.66) Conforme Vygotski (1998, 2001) nos diz, essa mudança do sujeito é concebida pela quebra da idéia de continuidade: o autor destaca que esse sujeito apreende do outro e das suas próprias experiências, e assim vai se transformando a partir da apropriação da cultura que a toma para si, criando uma consciência do seu entorno social e de sua participação no mundo.

4.3 OLHANDO A HISTÓRIA DOS OUTROS

Havia outros tipos de ladrões que estavam disfarçados entre os ambulantes e entre as pessoas que esperavam seus ônibus. Estes se vestiam com roupa aparentemente nova, tênis de marca, bermudas de moda, eram mais jovens. Usavam correntes de prata e de ouro, não era possível perceber que eram ladrões pelo modo como se vestiam, além disso, carregavam sacolas de lojas de marcas importantes. Eles simulavam parar o ônibus para subir e, quando menos se esperava, já tinham pegado pertences de quem estava na fila, ou em outros casos sentado no ônibus e logo começavam a correr.

O tempo passava, já eram quase 11h da manhã, e eu estava presenciando os roubos mais rápidos da minha história. Os ladrões me olhavam rudes, com certa desconfiança. Poderia ser eu um policial disfarçado? Dissimulava e olhava para os lados com cautela. Nessa mesma manhã roubaram muito e os policiais, onde estariam? “Brilhavam pela sua ausência”³⁴. Apareceram uma hora depois, foram chamados pelo rádio. No momento em que chegaram, um deles agia e o policial tentou interferir na ação, foi atrás dele, passaram ao meu lado e entraram em um lugar que, logo descobriria, interceptava com três avenidas, era um falso gueto.

Uma perseguição caricaturesca, já que o policial estava com alguns quilos a mais e não conseguiu capturá-lo sentindo-se obrigado a chamar seus companheiros. Ao longe se escutavam as sirenes dos carros policiais que chegaram ao “local do crime” e depois desse espetáculo começaram a se movimentar para capturar o delinqüente. Como não conseguiram, desistiram. Logo após o ocorrido o ladrão voltou, eu lhe avisei que um policial ainda estava por perto e ele trocou de camiseta imediatamente. Eu não acreditava no que estava fazendo, acabara de ajudar um ladrão, mas por outro lado, me aproximei dele, era uma maneira de poder ficar ali sem ser uma ameaça para eles. Seria o começo de uma relação amistosa?

Diante disso, ele sentou calado ao meu lado, observando a movimentação da rua. Observava tudo, nada fugia do seu olhar e a percepção dele parecia aumentar: era como um animal que enxergava a sua vítima de longe e, cautelosamente, atacava sem piedade. Eu o chamei de “olho de tigre”, por sua visão perfeita e sua destreza no correr. Ao perceber a presença do policial, começamos a conversar, ele se desculpava pelo ato, mas esqueceu esse discurso rapidamente quando avistou outra vítima. Enquanto o observava se afastar, reparei que os músicos estavam chegando.

Traziam seus instrumentos de música e esperei que usassem o seu espaço, afinal de contas, eu estava invadindo o seu lugar. Que lugar era esse? Quem eles eram? De onde vinham? Essas eram as minhas questões. Os observei com muita cautela. Eles chegaram e aos poucos se apoderaram do lugar, ficaram em um canto, afinando os seus instrumentos de música: a “zampoña”³⁵, o “charango”³⁶, o “ronroco”³⁷, as “quenás”³⁸, o

³⁴. (peça de teatro “Brilha pela sua ausência” de Susana Gutierrez Pose - Psicanalista e dramaturga Argentina).

³⁵. Zampoña (flauta de pan) é um conjunto de instrumentos de vento, composto de várias canas ocas tapadas por um extremo, que produzem sons aflautados. Tem 2 fileiras de tubos. Feito de bambu.

³⁶. O charango é um pequeno violão indígena de dez cordas e, é de origem peruana.

³⁷. O ronroco é um instrumento da origem boliviana que tem a mistura de cordas de um violão e do charango.

“wiro”³⁹ e o “cajón”⁴⁰, faziam parte dos instrumentos que utilizavam. Afinavam os instrumentos num círculo, alguns deles ensaiavam uma música e os outros os acompanhavam cada um com o seu próprio instrumento. Era interessante perceber como se concentravam neste tipo de atividade: ficaram por um longo tempo, fazendo assim um espetáculo ao ar livre, quase meia hora, entre ensaiando, comendo e brincando.



Foto 6: instrumentos que os jovens músicos utilizam⁴¹.

Eram seis jovens, cinco homens e uma mulher. A mulher estava sentada no “cajón”, ela falava com o corpo inteiro, sem dar muita importância à fala dos demais jovens, estava mais atenta ao que acontecia na rua, cumprimentava os adultos com uma desinibição nata, como se os conhecesse há tempos. Os rapazes faziam a mesma coisa. Eu estava bem mais relaxado porque, de certa maneira, já conhecia alguém, o ladrão, que me dava certa tranquilidade de estar nesse espaço sem ser incomodado.

Por outro lado, dúvidas chegavam a cada cinco minutos. Questionava como chegaria neles. Muitas dúvidas nesse momento de angústia. “Pareciam pessoas legais”. Essa foi a minha primeira impressão. Assim que decidi me aproximar deles, a menina saiu do local onde eles estavam.

³⁸. Quena (flauta incaica) é uma flauta de bambu simples, feita de cana, aberta de ambos os lados com um corte quadrangular e alongado. Num extremo lhe serve de embocadura e é perfurada com 4, 6, e 7 agulheiros. Pode medir de 35 a 70cm.

³⁹. O “wiro” é um instrumento afro-caribenho. Utilizado para gêneros como: salsa, merengue, bachata, cumbia, etc. de forma cilíndrica com aproximadamente 20cm.

⁴⁰. O “cajón” é um instrumento de percussão peruano-africano, que consiste em uma caixa de madeira de 80cm de altura com 60cm de comprimento, tem um buraco no meio da caixa por onde sai o som. É um dos poucos instrumentos musicais onde o artista se senta sobre a caixa e este transmite o ritmo ao corpo do “Cajonero”.

⁴¹. Imagem disponível no site: <http://www.espirituandino.com/instrumentos.htm> (pesquisa realizada em outubro de 2008).

Aproximei-me dos jovens, me apresentei, disse o meu nome e que estava estudando no Brasil, cursando pós-graduação em psicologia social. Achei que foi interessante ter mencionado o Brasil, porque eles me perguntaram se falava português, eu disse que sim, essa foi uma excelente entrada porque me permitiu contar-lhes algumas coisas diferentes do Brasil.

Perguntaram sobre futebol, esporte que não gosto porque não conheço muito, mas queria realizar minha pesquisa e tive de lembrar as palavras dos amigos. Depois de falar um pouco sobre Florianópolis e de futebol, me propus a esclarecer o objetivo da minha pesquisa. Um deles escutava com muita atenção e os outros estavam desconfiados, chegaram a sair de onde estavam para ficar atrás de mim. Nesse momento pensei que eles me assaltariam. Fiquei nervoso por uns instantes, os olhei bem nos olhos, mas depois relaxei e eles também, era como se marcassem o território.

Ficamos por um longo tempo conversando, nessas conversas lembro que um deles ficou encantado com a idéia de ser entrevistado, fotografado e até filmado, os outros não gostaram muito da idéia e me disseram “vamos pensar”. “Eles estão certos, não vou pressionar”, pensei. Essa conversa foi de grande importância para minha pesquisa, eles me disseram que os policiais e os “serenazgos” os expulsavam de onde estavam, que não lhes permitiam que ficassem ali ensaiando e que muitas vezes eram maltratados fisicamente, sem razão nenhuma, pelo simples fato de estar em grupo.

Outra informação que trouxeram foi que a partir das 11h da manhã eles se reúnem nesse lugar para se encontrar, onde afinam os seus instrumentos e também ensaiam alguma música para tocar nos ônibus. Contaram-me que um dos jovens tinha vindo para o Brasil fazer música, mas não sabiam para que lugar ele tinha ido. Também disseram que eram em torno de 40 músicos que se concentravam nesse lugar, porque esse é um dos pontos que intercepta vários outros bairros da cidade, que ali chegam vários outros músicos, que fazem um pouco de música, que falam um pouco sobre o que está acontecendo nos ônibus e quais as “condições de mercado” no dia.

Eu fiquei encantado com estes jovens, pela recepção, pela abertura no seu modo de falar, pelos fatos acontecidos nas suas vidas e pela maneira como me traziam isso, mas o tempo para eles era trabalho e logo saíram à procura dos ônibus. Quando o semáforo ficava vermelho, eles subiam pela porta traseira dos ônibus e se apoderavam do espaço com os seus instrumentos. Fiquei novamente só, esperei por alguns minutos, mas ninguém mais apareceu. Decidi ir para casa, lembro que caminhei pelas ruas de

Lima, que me encanta pela sua arquitetura, e via os contrastes da cidade. Novamente percebia como as pessoas não se olhavam, desconfiavam umas das outras.

O meu olhar passava por momentos de inquietação, estava (re)conhecendo imagens e diálogos através dos outros e isso era revelado no próprio espaço público, fixando-se no próprio medo, o meu e o do transeunte. Portanto, esse perigo latente ficava na rua, o medo de ser assaltado, era advertido através dos gestos corporais: “em um contexto geral assim colocado não é estranho então encontrar que o medo é um dos temas recorrentes em nossa valoração do transcurrir cotidiano, na medida em que revela os temores existentes quanto a nossa integridade individual”⁴² (AGUILAR E CERVANTES, 2007, p. 2). Esse medo que circula na cidade mobiliza os sentidos dos transeuntes, fazendo com que estes, ao locomoverem-se, emanem sentimentos de temor. Portanto, esse medo de perder algo antecipa os sentidos dos transeuntes em relação aos que também circulam pela cidade com seus próprios medos perante os outros, fazendo com que o corpo se feche, marcando os limites com o espaço físico e com o outro, cuidando assim da sua integridade pessoal.

Portanto, essa limitação sobre o espaço fez com que o meu corpo reagisse, transladando esse sentir ao meu olhar sobre o movimento que os outros faziam na rua. A minha relação e visão dos ladrões partiam da voz de José⁴³: “eles são maus porque furtam os mais necessitados, os mais pobres”. Ao analisar este discurso, percebe-se a posição ética do sujeito que se coloca na posição do transeunte, reconhecendo as necessidades que poderiam ter essas pessoas ao serem despojadas de seus pertences. Porém, esses mesmos andantes, por sua vez se posicionam frente aos músicos e aos outros de maneira discriminadora, porque os olham desconfiadamente e isso é transmitido pelo corpo ao cuidar dos pertences.

A Rua Pedra em princípio me transmitia um certo medo porque é um lugar de insegurança, ocorrem muitos assaltos, brigas, entre outros acontecimentos. As regras dos ladrões, dos músicos, dos “pirañitas” e da polícia já estavam impostas, fazendo parte deste estar e pertencer a esse lugar. Portanto, tinha que me adaptar a elas e os meus princípios éticos e morais não poderiam se misturar com o objetivo de estar no espaço, porque estava produzindo conhecimentos com os sujeitos em pesquisa. Era um

⁴². (texto original) “en un contexto general así planteado no es extraño entonces encontrar que el miedo es uno de los temas recurrentes en nuestra valoración del transcurrir cotidiano, en la medida en que revela los temores existentes en cuanto a nuestra integridad individual”.

⁴³. Diário de campo (verão de 2008). Jose é um músico que conheci na Pedra e compartilhei momentos de aprendizagem de estar na rua. Porém, ele não participou da entrevista.

desconhecido entrando num mundo também desconhecido. No início ficava surpreso pelos acontecimentos, ver como as pessoas eram roubadas em plena luz do dia pelos ladrões e ninguém se atrevia a interceder, possivelmente por causa do medo e de não se comprometer com o outro.

Por outro lado, contemplava como a autoridade da cidade, neste caso os policiais e os “serenazgos”, maltratavam os músicos pelo simples fato de estarem no lugar “errado”, em uma rua de incertezas, de medo. Essa parte da cidade transmitia certo mal-estar e insegurança e o mais importante era tratar de entender e compreender tanta injustiça pelos dois lados. O mais angustiante era não poder dizer e fazer absolutamente nada, tanto com os transeuntes, como com os músicos maltratados. Se eu expusesse a minha opinião, com certeza seria marginalizado e não poderia continuar no lugar. Optei por me calar.

Conhecer a cidade dos outros que envolvia os músicos ambulantes e os ladrões, me deu uma certa segurança sobre o próprio lugar. Essa convivência possibilitou desenvolver um outro olhar sobre esse espaço público. Por um lado, desapareceram da minha mente informações trazidas da mídia sobre esse lugar. Jobim e Souza afirmam que “o desafio é fazer do contexto de investigação um espaço de reflexão e ação para se criar estratégias que permitam exercitar a atitude dos sujeitos contemporâneos no que se diz respeito ao uso das tecnologias” (2006, p. 210). Nesse caso, a mesma necessidade de querer estar no espaço e saber mais sobre a vida dos outros, fez com que construísse estratégias na convivência sobre o olhar e sentir da cidade dos outros. A amizade foi uma delas. No decorrer da pesquisa, esta surgiu e abriu caminhos para as questões sobre as suas histórias, visões do mundo e a arte que eles (re)criam nos ônibus.

Ao começar a conhecê-los já podia locomover-me com mais tranquilidade no local, porque o medo ia desaparecendo. É importante ressaltar que os acontecimentos na Rua Pedra eram quase sempre os mesmos no dia-a-dia, os fatos sobre roubo aconteciam da mesma maneira, por exemplo, roubavam um objeto e procuravam alguém para vender os produtos, em outro momento aparecia a polícia e capturava alguns deles, mas logo eram soltos. Os ladrões contavam sempre as mesmas ocorrências, e “deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas, alternadamente com bocejos iguais” (CALVINO, 1990, p.63).

Depois de ter uma certa segurança na presença deles, marquei um encontro para as 15h, cheguei no horário combinado e esperei por um longo tempo, mas eles não apareceram. Duas horas depois de ver vários assaltos, chegaram outros músicos, eram aproximadamente dez jovens, organizados em dois grupos de 5, falavam entre eles, gesticulavam muito com o corpo. Os dois grupos faziam quase a mesma atividade, brincavam muito entre eles, contavam piadas sobre eles, o que é uma característica típica do limenho, “de pegar no pé do outro”. É interessante dizer que faziam de conta que brigavam, se jogavam no chão e logo paravam, mas nunca atacavam ao outro quando este tinha caído no chão. Era como um jogo de capoeira. Gostavam de chamar atenção do transeunte que olhava o espetáculo com muita timidez. É interessante destacar que os corpos deles mostravam-se mais abertos e livres ao se relacionar com o espaço, diferente dos transeuntes. Mas, quando aparecia um policial ou “serenazgo”, os corpos destes se fechavam pela opressão do poder.

Depois de um logo tempo de conversas paralelas, estas se diluíram, eles começaram a ficar atentos aos ônibus. Pude observar que geralmente trabalham em equipes de dois ou às vezes até três pessoas, esperam que o semáforo fique vermelho e correm atrás dos ônibus, entram sempre pela porta de trás. Algumas vezes são expulsos pelo cobrador que desce chamando os transeuntes para subir nos ônibus respectivos, eles voltam ao seu lugar de origem, mas sempre pendente do ônibus. Isso aconteceu por um longo tempo, alguns conseguiam subir nos ônibus e os que não conseguiam ficavam em círculo, sempre fazendo piadas uns dos outros. De repente todos eles foram embora e permaneci esperando muito tempo, era quase 18h, o lugar apresentava novos personagens que olhavam os pertences dos transeuntes, sujeitos desconhecidos, mas cabe dizer que os corpos dos transeuntes nessa hora, ao cair da noite, se mostravam mais fechados que o normal. Compreendi que “uma situação aparentemente banal como é uma viagem urbana pode revelar aspectos interessantes sobre esses tópicos, já que é ali onde se condensam elementos que tem a ver com as socializações cotidianas e sua capacidade para evocar práticas simbólicas de outro alcance”⁴⁴ (AGUILAR E CERVANTES, 2007, p. 2). Os autores nos fazem refletir sobre esse estar na cidade, lugar que amedronta as personagens da rua. Neste horário os ladrões realizavam suas práticas cotidianas desesperadamente, fazendo com que os transeuntes se mobilizassem

⁴⁴. (texto original) “una situación aparentemente banal como lo es el viaje urbano puede revelar aspectos interesantes sobre estos tópicos, ya que es ahí en donde se condensan elementos que tienen que ver con las socialidades cotidianas y su capacidad para evocar prácticas simbólicas de otro alcance”.

rapidamente e pegassem os seus ônibus praticamente fugindo do local. Diálogo entre corpo e mente. Decidi ir embora, pelos acontecimentos que observava e, além disso, a informação da mídia veio à minha mente e corpo sobre a hora-zero⁴⁵.

Nova tarde de dezembro, cheguei ao centro de Lima, na mesma avenida e no mesmo lugar, fui ao encontro dos músicos, caminhava rumo ao ponto de encontro e ao longe pude avistar dois grupos de pessoas que estavam em círculo, tocando instrumentos. Esperei que eles terminassem de tocar, eram uns dez jovens que faziam música, diferentes dos que conheci. Ao acabar de ensaiar, se puseram a conversar e brincar entre eles, logo após isso, me aproximei de um dos grupos e comentei o objetivo da minha pesquisa. Quase ninguém estava interessado em me escutar, olhavam para as pessoas e foi nesse momento que reparei que não eram propriamente músicos, apesar de estarem com instrumentos musicais. Estes sujeitos fingiam fazer música e quando viam o semáforo vermelho simulavam subir nos ônibus e pegavam objetos dos transeuntes, logo voltavam tranqüilos, como se nada tivesse acontecido, e ficavam em círculo novamente. Cabe dizer que estes jovens que subiam nos ônibus de linha faziam de conta que ensaiavam com o grupo de músicos pesquisados, mas, era um pretexto para poder serem reconhecidos pelo público-espectador como músicos. A partir desse momento, eu já podia diferenciar os músicos dos ladrões, mas as pessoas que não se dispunham a esse olhar diferenciado, a distinção entre um e outro grupo, provavelmente os levava a reconhecerem a todos pelas marcas do perigo.

Nesse dia a rua mostrava de novo os ladrões, outros transeuntes, os vendedores de balas e os palhaços que sobem nos ônibus para ganhar dinheiro, todos estes se relacionavam com os músicos, eles conversam entre eles, riem, contam histórias, se tocam muito com as mãos quando falam, brincam muito e fazem muitas piadas. Nesse momento de descontração, passou um rapaz que vendia balas e, no mesmo instante, um dos músicos, Pascual, começou a incomodar-lhe muito, o chamava de louco, o agredia verbalmente. No começo o “louco” fingiu não ser com ele, mas depois a brincadeira começou a tomar outro rumo e o “louco” pôs-se agressivo, achei que nesse momento brigariam, mas o músico magicamente tranqüilizou o rapaz com palavras suaves acalmando o nervosismo do outro, se dissipou a disputa. Este continuou o seu caminho. É interessante perceber o domínio da palavra neste caso: a palavra foi fundamental para acalmar o “louco”. Teria sido a palavra ou seria o medo?

⁴⁵. Momento do dia perigoso para circular por aquelas ruas da cidade.

Depois desse acontecimento, me aproximei para falar com eles, me contaram que eles moram fora de casa por questão econômica, há muito tempo, que alugam quartos onde compartilham com dois ou às vezes até três pessoas. Quando estávamos conversando apareceu Josse, a jovem que conheci nos primeiros dias. Ela me olhou e perguntou: “qual é a tua?” Eu sorri e expliquei o objetivo de estar ali, ela escutou e logo disse: “pega o número do meu celular”. Os meninos debocharam dela, riram muito, pensaram que ela estava “se achando” e ela, bem calma, “do alto de seus” 16 anos, disse: “escutem” e foi bem enfática, no seu discurso. Passou a explicar passo a passo e terminou dizendo: “se ele pega o número do meu celular vai ser bem mais fácil se comunicar conosco. Entenderam?”. Eles ficaram calados, ela somente colocou um pequeno sorriso em sua boca e com isso encerrou as piadinhas dos meninos. Terminei o dia pensando em como Josse tinha encerrado a conversa e que esta selva de pedra que é a cidade, também é uma escola, onde não se pode “bobear”, porque senão passa-se a ser vítima. E quem quer ser vítima? Quem gosta dessa personagem? Ainda temos que ser vítimas de alguém?

Um dos últimos dias do ano de 2007. O que acontecerá na Rua Pedra? Mais roubos? Hoje será mais perigoso? Eram muitos na rua, não sei de onde saíram. Eram aproximadamente 20 no ponto de costume, entre eles os músicos e os ladrões que, com certeza, iriam virar o ano com dinheiro. Alguns deles estavam sentados e outros parados em círculo esperando algum movimento que os levantaria desse marasmo. Neste círculo também apareceram as crianças que se dedicam ao fazer musical e estavam compartilhando com os músicos ambulantes as brincadeiras, mas, não eram levadas a sério por causa da pouca idade. Com eles os ladrões músicos jogavam bruscamente e, quando caíam no chão, sempre reparavam nas carteiras, relógios, pulseiras e celulares das pessoas, fazendo assim, com que os transeuntes olhassem com certa desconfiança essa performance teatral.

Afirma Diógenes (1998) que “olhar e ser olhado torna-se o modo mais eficaz de se fazer presente na esfera pública. Essa necessidade de “transparência social” fez de cada indivíduo um ator por excelência. “Performances, estilos, coreografias, ou seja, “encenações públicas”, dinamizam o acontecer social” (p.181). Esse olhar e ser olhado significa marcar o espaço: de certa forma, os músicos utilizam o corpo como meio de comunicação com o outro, anunciam através dos seus gestos abertos o (re)conhecimento da posição do próprio espaço e do que vai acontecer, enquanto os transeuntes (re)conhecem o espaço como alheio, fechando dessa maneira os seus

corpos. Nesse movimento corporal ambos (re)conhecem o que poderia decorrer na rua e isso deve-se também ao medo, porque posiciona uns num lugar privilegiado e outros numa condição de incerteza.

Esse privilégio fazia com que os ladrões se apossassem da rua, se misturavam com os músicos e ao estarem nesse espaço decidiam com um piscar de olhos quem seria assaltado. Depois da brincadeira, paravam no chão e procuravam as suas vítimas e logo retornavam ao círculo dos músicos com os objetos roubados. Os músicos nunca se pronunciavam e os ladrões olhavam os objetos como troféus, marcando assim a sua posição no espaço. Logo depois os músicos saíam atrás dos ônibus e se perdiam entre as pessoas, os sons das buzinas e o tráfego. Os perdi de vista, os vi afastarem-se.

Somente Pascual permaneceu ali, me aproximei e disse que estava interessado em conhecê-lo, ele me olhou, e disse: “tudo bem, eu sou Pascual”. Começamos a conversar sobre como tinha lidado com o “louco” e me respondeu que eles costumam brincar dessa maneira. Logo começou a contar sobre sua vida, que tinha vindo desde muito pequeno para Lima e que tinha fugido de casa aos oito anos. Que antes morava em Tarma, sua cidade natal, lugar que fica a quatro horas de Lima. Com oito anos de idade decidiu pegar as poucas roupas que tinha e as colocou numa sacola de plástico, pegou um ônibus clandestinamente e findou em Lima, sem conhecer ninguém. Os motivos para sair de casa foram diversos: um deles foi a morte de seu pai, outro é que a terra onde morava não produzia muita coisa, muitas vezes ficavam sem comer, sua mãe se preocupava e ainda o padrasto o maltratava. Foi por esses motivos que decidiu fugir. Com isso, cursou apenas a primeira série do primeiro grau.

Quando chegou à cidade, deparou-se com um lugar totalmente desconhecido. Era a sua primeira vez na capital e não sabia aonde ir, por consequência caminhou muito e dormiu onde a noite caiu. Teve alguns dias onde o ritual do primeiro dia se repetiu, mendigou para comer até que conheceu outros moradores de rua, estes lhe mostraram os diversos caminhos da cidade desconhecida. Que espaço era este? Um lugar que fica na via expressa por onde passam os ônibus que vão para o sul de Lima e para o centro da cidade e para ambos os lados há vias para os carros. Nesse lugar dormia, estava cheio de pessoas e, entre elas, os ladrões, os vendedores e as crianças que ali também dormiam. Ele era um “pirañita” pela situação que se encontrava naquele momento, ou seja, era um menino de rua, porque estava desamparado tanto pela família como pelo Estado, tinha que mendigar para poder comer. Mas, cabe dizer que esse

medo do desconhecido foi se transformando através e pelas relações solidárias que teve com os outros, reconhecendo assim a cidade como lugar de moradia, como espaço de aprendizagem sobre o estar no mundo.

No decorrer de sua vida aprendeu vários ofícios, um deles foi o de engraxar sapatos nas ruas da cidade, logo passou a vender balas nos mercados e nos ônibus de linha, também ajudou a carregar caixas nos mercados públicos e em troca ganhava algumas frutas. Nesses anos de experiência conheceu “Calin”, amigo que lhe ofereceu trabalho nos ônibus de linha fazendo música. Então, mudou-se daquelas pontes para viver em uma outra ponte, desta vez na via expressa. Continuou vendendo balas nos ônibus e juntou algum dinheiro, comprou o seu primeiro instrumento musical, uma “quena”. Esse foi o primeiro contato com o seu fazer musical, ele aprendeu olhando e perguntando aos outros sobre os sons musicais e foi assim que foi aperfeiçoando a sua técnica. Cabe dizer que há uma hierarquia entre eles, ou seja, eles decidem com quem tocam e cantam nos ônibus, mas, isso é mais uma questão de afinidade e também decidem a quem ensinam a tocar e cantar.



Foto 7: Pascual fazendo música nos ônibus da cidade de Lima⁴⁶.

Nesses 10 anos que passou nas ruas da cidade, experimentou vários tipos de drogas: cola de sapateiro, pasta básica de cocaína⁴⁷ e maconha, virou um “pirañita” sem

⁴⁶. Arquivo do pesquisador.

rumo, com roupas rasgadas e imundas. Relata que não sabia muito bem no que estava entrando, que às vezes não tinha o que comer e teve que roubar.

Um certo dia ele estava dormindo, era madrugada, inverno, úmido, fazia frio e um amigo o acordou lhe dizendo que Paco estava morto. Ele não acreditou, estava com muito frio e, além disso, estava enfadado por causa dos entorpecentes de que tinha feito uso, não queria se levantar, não acreditava nas palavras deste amigo, mas decidiu ir e verificar com os próprios olhos o acontecido. Caminhou rumo ao lugar e a primeira coisa que viu foi a “quena” quebrada na via expressa, que ainda estava com sangue. Curioso, continuou caminhando e viu o cérebro esparramado de seu amigo, a cabeça estava quebrada e os órgãos não estavam em seu lugar. Foi impressionante para ele, porque nunca tinha visto uma morte tão brutal e tão de perto. Parou de contar a história e seus olhos ficaram no vazio. Levantou-se e subiu em um ônibus, eu o perdi entre o ruído o seu cheiro, o cheiro dos outros, o tráfego e sua história impactante.

Em um outro dia me contou que sua mãe foi para a cidade e procurou por ele entre a multidão de meninos de rua, teve a sorte de encontrá-lo, mas, para ela era totalmente desconhecido aquele menino porque viu o seu corpo marcado, conseqüências do álcool e das drogas. A dor era tão grande para ela que lhe implorou por uma mudança, por uma vida mais sadia. Foi quando conheceram a ONG INPARES⁴⁸, que lhes forneceu ajuda psicológica. Pascual terminou deixando as drogas e conheceu sua mulher nesta reabilitação, mudaram-se para a casa da sogra, ele continuou na música.

Outra tarde de verão; calor insuportável em Lima, estava em busca de mais histórias, queria saber mais, estava me apaixonando pelos sujeitos, pelo lugar, estava me sentindo muito bem fazendo este trabalho, era como um alimento que enriquecia a minha alma; nesse dia, conheci os irmãos David e Luis, eles estavam ensaiando uma música na rua, sobre historias e sonhos por se concretizar. Eles são irmãos por parte de mãe. Luis é o mais velho, está terminando a escola e quer estudar desenho gráfico num instituto, ele trabalha para realizar o seu sonho. O pai de Luis abandonou-o quando ele ainda era recém nascido.

Luis lembra que vivia tranquilo em casa até os 11 anos, foi quando os problemas econômicos começaram a surgir, e os problemas dele também, quando o padrasto lhe ensinou e o obrigou a vender balas nos ônibus. Logo depois passou a outro ramo que era a bijuteria. O problema se agravou mais ainda quando sua família foi

⁴⁷. A pasta básica de cocaína é o resíduo da cocaína e se mistura com querosene.

⁴⁸. INPARES (organização não governamental de Lima/Peru).

mandada embora de onde viviam, porque não tinham como pagar o aluguel. Ao se mudarem, tiveram que vender as poucas coisas que tinham para poder alugar outro quarto. Passou por uma incerteza total, desemprego na família, não tinham nem o que comer e muito menos como se mudar com toda a família, mas o fizeram. O padrasto se aproveitou desse acontecimento para começar a exigir-lhe sua quota para poder comer e beber dentro de casa.

Apanhou do padrasto muitas vezes e sua mãe não interferia porque achava que o marido estava certo, culpava o filho pelo que julgava ser um mau comportamento frente às atitudes do padrasto. Num desses momentos de raiva é que decidiu fugir de casa e procurar na rua o espaço de sossego e tranquilidade que tinha perdido. Terminou perambulando pelas ruas da cidade, e assim passou vários dias, até encontrar um grupo de meninos de rua que lhe convidou para se unir a eles.

Um outro dia contava-me que morou na rua por três anos e foi a partir daí que teve contato com as drogas, por influência dos outros, e usava porque se sentia perdido nessa miséria humana. No começo foi difícil, porque passava fome e o frio penetrava o seu pequeno corpo, mas terminou adaptando-se, assim como às drogas, ao álcool, à violência e ao racismo, entre outras coisas que a rua pode oferecer. Recordou com certa melancolia que não gostaria de repetir aquela experiência outra vez.

Sentiu na própria carne o desprezo das pessoas, o abuso dos policiais e dos “serenazgos”. Ainda lembra que era acordado muitas vezes nas praças públicas com mangueiradas de água fria, esse era o afago dos homens da lei ou dos “serenazgos” e em outros momentos os maltratavam fisicamente, com varas. Na rua passou por muitas situações embaraçosas, como dormir debaixo das pontes, não ter o que comer e, sobretudo, o abuso das “autoridades”. Mais tarde, foi apresentado ao seu pai, conheceu-o e confessou que se decepcionou muito, pois este era muito agressivo, era uma pessoa que mudava de humor constantemente, mudava como “da água para o vinho”. A agressividade do pai fez com que ele se afastasse ainda mais.

O tempo passou, conheceu um educador de rua de uma ONG chamada “CEDRO”⁴⁹ e foi convidado a se informar sobre as conseqüências das drogas e do álcool, não deu muito valor ao que ouviu e foi somente quando, em um certo dia ao voltar da ONG caminhando pelo centro se deparou com um homem bêbado, que dormia na rua e, identificou-se com ele, se viu nele, e disse para ele mesmo: “eu não quero isso

⁴⁹. CEDRO (Centro de Informação e Educação para a Prevenção do Abuso de Drogas – Peru). Informações retiradas do site: <http://www.cedro.org.pe> (pesquisa realizada em maio de 2007).

para mim”. Foi a partir daí que decidiu voltar para casa e deixar as drogas. Agora mora em casa, ajuda a família e guarda dinheiro para poder estudar. Luis não se junta aos outros músicos, somente os cumprimenta, não se relaciona com eles porque diz que a maioria dos músicos são ladrões. Então, os ladrões se juntam com os músicos no círculo de ensaio, porém, fazem de conta que ensaiam e é assim que passam desapercibidos pelos outros como falsos músicos, ou seja, o público-passageiro não diferencia um do outro. Isso faz com que ele não esteja no círculo ensaiando com os outros músicos, para não ser confundido como ladrão. Quando chega à Rua Pedra, ensaia um pouco com o irmão e logo vão embora. A conversa estava interessante, mas me cortou dizendo: “olha, tenho que trabalhar, senão não posso comer”. Despediu-se e se perdeu entre a multidão. O vi afastar-se, eu estava cada vez mais entusiasmado, sai caminhando para minha casa, precisava contar para alguém todas estas histórias tão maravilhosas, ricas de significados. Agora eu as conto para ti.



Foto 8: As notas musicais de Luis movimenta o sentimento dos outros⁵⁰.

Novo dia, cheguei cedo e queria mais histórias. Ao longe observei que, no lugar de sempre estava uma senhora, aparentemente de 50 anos, conversava com dois rapazes. Um deles trazia um “charango” entre as mãos, depois fui corrigido por Jerson e soube que se trata de um “ronroco”.

⁵⁰. Fotografia de Guillermo Ayala.

Jerson conversava com essa mulher que estava coberta com roupas que lembrava as mulheres muçulmanas, todo o seu corpo estava coberto. Esperei que terminassem a conversa, me aproximei e disse a ele que estava interessado em conhecê-lo. Ele me observou e surpreendeu-me dizendo que sabia quem eu era, “então, já está sabendo que sou policial?”, brinquei com ele. Rimos muito. Aqui é o começo da paixão por este trabalho, fiquei encantado por estes dois jovens, agora vocês saberão o porquê.

Era de manhã, um sábado eles recém tinham chegado para trabalhar, a rua estava quase deserta e podíamos conversar tranquilamente. Expliquei o objetivo da minha pesquisa, ele concordou em participar e John também aceitara porque Jerson aceitou antes. Em um primeiro momento eles me pareceram a dupla “o gordo e o magro”. Escutavam-me enquanto afinavam o “ronroco”, e me interessava muito o que eles falavam, me cediam muitas informações sobre a rua, me davam uma aula magistral sobre como é a rua e os caminhos a explorar, e repentinamente Jerson me disse: “queres vir comigo e com John? Vamos subir no ônibus”. Eu não acreditava que tão cedo estaria com eles, pensei: “que presente estou recebendo”, e respondi que sim imediatamente. O mais curioso foi que eu ainda não terminara de falar, quando reparei que eles corriam atrás de um ônibus e perguntaram-me: “vens?” Imediatamente subi e eles me disseram: “senta aqui, este é o espaço para o espectador, você é o convidado especial, você vai ver o nosso show”⁵¹.

O espetáculo começou, eles tocaram músicas tropicais, “Cumbia”⁵². Tocaram “Levanten la mano”⁵³, os instrumentos deixaram-se escutar e a interpretação dos jovens músicos se fazia presentes na letra da canção, as pessoas deixaram o que faziam para se dedicar a escutar. Cabe dizer, que essa música está na moda em todas as rádios locais, está sendo apreciada e dançada por diferentes classes sociais, inclusive pela classe de alto poder aquisitivo de Lima, em seus respectivos clubes e discotecas. Este fenômeno social chamou minha atenção, pois lembro que quando cheguei a Lima, uma das primeiras coisas que escutei foi essa mesma música e espantado, perguntei:

⁵¹. Esse momento será analisado no próximo capítulo.

⁵². A cumbia surge do sincretismo musical e cultural de aborígenes, negros. É originalmente uma dança folclórica afro-panamenha e colombiana. A cumbia peruana teve seu início com a música “chicha” nos finais dos anos 60, nas cidades da Amazônia peruana. Foram inspiradas livremente pela cumbia colombiana. É uma mistura da música da serra misturada com a música tropical da selva. Música dos provincianos do Peru.

⁵³. (trecho da canção) Quien no lloró como me sucedió a mí, amar como ame y te olvidar

A quien no le pasó, que lo dejaron de querer por otro amor, por otra piel

Y quien no aprendió a llorar ... A ver a quien no le ha tocado

Que levanten la mano, que levanten la mano, quien no lloró un adiós

Que levanten la mano, que levanten la mano, quien no sufrió por amor

“que música é essa?” E uma das minhas amigas perguntou: “não gosta?” e eu confirmei dizendo que não. Agora estava escutando-os cantar com um grande sentimento, posso dizer que adorei a canção e pude observar que as pessoas que estavam no ônibus pararam simplesmente de respirar porque se concentraram na voz, na letra, na melodia e principalmente no sentimento que eles transmitiam. Consegui entender a afirmação de Vygotski: “A arte sistematiza uma esfera muito especial da psique do homem social: suas emoções”⁵⁴ (VYGOTSKI, 2006, p. 14).

Depois, seguiram outras canções sempre com um grande sentimento. Ao terminar de cantar, Jerson ficou bem no meio das pessoas e lhes disse que estavam fazendo arte, que colaborassem com eles e que era assim que eles estavam saindo da pobreza, da maneira mais digna. As pessoas colaboraram e, com certeza, eu também ofereci um trocado. Pelo que percebi, não tinham recebido muito dinheiro. Depois da coleta, descemos do ônibus, já estávamos em outro bairro. Lembro que lhes disse: “não foi muito bom, né?” Eles me responderem “o dinheiro se faz, o mais importante é que a gente esteja bem de saúde, o resto é história”⁵⁵. Fiquei surpreso pela resposta desse jovem de 16 anos, se compreende, através deste discurso, que estava interessado no fazer musical.

Eu estava feliz por participar deste acontecimento, os felicitei pela forma como tinham tocado e cantado, pareciam profissionais reconhecidos socialmente, era como se estivesse escutando o cantor original. Eu estava ainda extasiado pelas músicas que tinha escutado, e ao “retornar a terra”, percebi que verificavam a soma de seu trabalho. Nisso John pegou o pouco dinheiro, comprou bananas e me ofereceu uma delas. Eu pensei: “não acredito, eles não receberam quase nada e ainda irão compartilhar comigo.” Cheguei a ficar perplexo: como podia ser? “Ainda existem pessoas com sentimentos mais humanos na grande cidade.” Terminei aceitando o convite e compartilhamos juntos aquele momento para nos conhecer melhor.

“Bom, agora tu tens que parar o ônibus”, foram as palavras de Jerson. Olhou-me nos olhos e disse: “é para que nós possamos subir, senão não vai parar”. Assim, parei o ônibus, subimos e começaria novamente o show, as pessoas desta vez colaboraram mais. Depois de alguns minutos de viagem retornamos à Rua Pedra e conversamos muito. Nessa conversa Jerson me contou que tinha fugido de casa quando

⁵⁴. (texto original) “El arte sistematiza una esfera muy especial de la psique del hombre social: sus emociones”.

⁵⁵. Esse momento será analisado no próximo capítulo.

seu pai morrera e por conseqüência, sua mãe começara a bater nele, decidiu então que moraria na rua. Essa história começou quando ele tinha onze anos.

Mais um dia começava e Jerson me contou que nascera em 1992, na cidade de Lima - Peru, no bairro de Villa María del Triunfo⁵⁶. Seu pai era da serra e sua mãe da selva⁵⁷ peruana. Ele lembra que ao completar 11 anos seu pai faleceu, as circunstâncias econômicas e familiares o obrigaram a sair de casa, não tinha o que comer, mas, o principal motivo foram as mudanças repentinas no temperamento de sua mãe, cada vez mais freqüentes, ela começou a maltratar-lhe fisicamente e verbalmente, coisa que nunca tinha feito antes e nem na frente de seu pai. Foi aí que decidiu fugir e procurar a rua como um espaço de sossego e de tranqüilidade encontrando a “liberdade” que necessitava, fugindo dessa maneira dos maus tratos em casa. Este é o início da história de Jerson nas ruas da cidade.

Aos 11 anos começou a freqüentar o centro do bairro onde nasceu, chamado de Cidade de Deus, lugar conhecido por seus assaltos. Desse encontro é que começou a se relacionar com os outros meninos de sua idade e aprendeu a pegar coisas que não lhe pertenciam, justificadas muitas vezes para comer ou para poder sobreviver na cidade.

Em um dia de “laburo”⁵⁸ foi apanhado pelos policiais e levado para o cárcere do menor de idade. Logo entraram em contato com sua mãe, mas esta preferiu que o filho ficasse detido porque não tinha como mantê-lo. Ali dentro passou por muitas histórias que marcaram sua vida: começou a perceber o poder e o abuso por parte da polícia. Narrou que os maus tratos físicos eram diários, por exemplo, se qualquer objeto fosse extraviado, todos os que estivessem ali eram espancados até que o dito objeto aparecesse novamente. Mas não apanhavam somente dos homens da lei, também eram golpeados pelos mais velhos que se aproveitavam do seu “status” e experiência no lugar.

Após alguns dias sua avó conseguiu tirá-lo da prisão e o levou para casa, mas, ele acabou fugindo para o centro de Lima. Aí conheceu outros amigos, com outras histórias e também com novas formas de pensar, produzindo assim novos conhecimentos e novos sentidos sobre a vida na rua. Foi convidado a experimentar tóxicos, como: cola de sapateiro, pasta básica de cocaína e maconha, pernoitou nas ruas da cidade por alguns anos, sempre experimentando drogas, e sempre terminava

⁵⁶. Bairro que fica na periferia ao sul de Lima.

⁵⁷. O Peru se divide em três regiões importantes: a costa, a serra e a selva. Cada região conta com os seus estados, perfazendo 24 estados e mais um estado constitucional.

dormindo onde caía a noite. Também conheceu e conviveu com ladrões, prostitutas e drogados, sempre aprendendo as gírias e os códigos da cidade. Dormia nas portas dos cines pornôs. Eram pelo menos 40 pessoas que dormiam juntas, uma do lado da outra, entre eles os ladrões, os “pirañitas” e os consumidores de droga. A noite era gelada e lembra de ter sido acordado com água fria ou muitas vezes com o latir dos cachorros no seu ouvido.

Sua vida na rua passou por drogas, bebidas alcoólicas, roubos, mas de repente conheceu a ONG Inpares e por sua vez fez amizade com um educador de rua, foi convidado para ir à casa da ONG onde foi informado sobre as causas e os efeitos colaterais das drogas e sobre o HIV. Após algumas reuniões e aprendizados sobre esses temas, terminou alugando um quarto com ajuda da ONG e deixou aos poucos as drogas mais pesadas e aprendeu a fazer música. Uma característica deste jovem é que se dedica a fazer música há alguns anos e nas suas apresentações nos ônibus canta e toca com muita interpretação. Outra das características musicais é que tem muita habilidade, toca dois instrumentos por vez (o ronroco e a zampoña) e tem uma voz possante. Atualmente mora no centro onde trabalha, aluga um quarto, tem uma namorada e quer um futuro. Ele aprendeu a tocar música observando os outros.



Foto 9: Jerson percorre o centro da cidade com seu “ronroco” e a “zampoña”⁵⁹.

Estávamos no lugar de ensaio, o espaço estava tranquilo. Jerson continuava contando-me tudo sobre sua vida. Enquanto isso John se mantinha em silêncio, só escutava. O tempo passava rapidamente, até que de repente começaram a aparecer

⁵⁸. “Laburo” tem como significado o roubar.

outros músicos e outros personagens: os palhaços, os vendedores de enfeites e os vendedores de balas, e eu era apresentado a cada um deles. Num determinado momento eles fizeram um círculo e me perguntaram o que eu fazia ali. “Estou conhecendo vocês porque estou fazendo um trabalho de investigação” e comecei uma explanação sobre a minha pesquisa. A minha apresentação sucedia de maneira informal e serena até o momento em que perceberam que eu trazia um anel de prata em um dos dedos. Um deles me disse “posso olhar?” “Claro”, eu respondi. Tirei o anel e lhe entreguei. O anel foi experimentado por quase todos eles, passava de mão em mão até que começaram a brincar dizendo que o meu anel não ia retornar a seu lugar de origem. Pensei comigo: “perdi o meu anel”. Mas Jerson me piscou, e eu entendi que não precisava me preocupar porque meu anel retornaria às minhas mãos, e a tranquilidade voltou a reinar. Logo o anel voltou às minhas mãos. Nesse instante reparei que já tinha a confiança de todos eles, me dando conta assim de que o dia tinha sido bastante produtivo. Marcamos um próximo encontro.

Após o dia em que estive nos ônibus com Jerson e John, decidi compartilhar mais com os outros músicos a experiência de vê-los fazer música nos ônibus. Dessa vez me encontrei com Daniel, jovem que faz música com Pascual e às vezes com Jerson. Depois de acompanhar-lhe me contou que tinha 17 anos, que aluga um quarto numa casa antiga, perto do centro da cidade. Ele nasceu em Lima, sua mãe é de Huánuco, cidade que fica num estado da selva, e o pai é de Lima. Ele lembra que o pai tinha um trabalho estável, era das Forças Aéreas do Peru. Estudava na escola como seus irmãos, mas no governo de Fujimori o pai foi demitido, a família teve que começar a vender suas coisas para poder pagar as dívidas que tinham adquirido com a compra de uma televisão. Pela necessidade econômica que se encontrava sua família e o tédio que sentia quando estava em casa, decidiu aos 13 anos experimentar as ruas da cidade e a diversão que elas poderiam oferecer.

Uma vez na rua, conheceu outras formas de frequentar este espaço, descobriu que as pessoas se aproveitam da boa vontade dos outros e que as drogas fazem parte dessa nova diversão, se familiarizou com vários tipos de drogas como a maconha, a pasta básica de cocaína e a cocaína, que o acompanhou na sua puberdade. As drogas o levaram por mil caminhos, mil destinos, um deles é este espaço de moradia: dormiu onde a noite o levou, outro, foi onde conheceu novos amigos e aprendeu a

⁵⁹. Fotografia de Guillermo Ayala.

roubar para estar no meio das drogas, consumiu pasta básica por quase três anos, onde perdeu a noção do tempo e do espaço, andou sujo e comeu de restos, pediu esmolas.

Nesses três anos, a mãe o reconheceu na rua, o levou para casa, trocou sua roupa, o amou, mas nem as lágrimas da sua mãe fizeram com que ficasse em casa: a rua com sua diversão o chamou para essa cumplicidade e voltou para que continuasse sugando o seu próprio sangue. Um dia assistiu na Rua Pedra um grupo de jovens que faziam música e ficou curioso com aquilo. Lembrou que uma vez participou de um concurso, onde ficou em segundo lugar.

Continuou por mais um tempo nessa incerteza, mas sempre olhando os músicos, percebeu que os meninos ganhavam dinheiro fazendo esse tipo de atividade. Decidiu vender balas nos ônibus até adquirir um “charango”. Ao ter o instrumento musical se aproximou do grupo que faz música e pediu a um amigo que lhe ensinasse a tocar. Este quis cobrar para ensinar, mas Daniel terminou não aceitando. Aprendeu por sua persistência, ia de músico em músico onde cada um deles lhe ensinava uma nota musical e foi assim que aprendeu, na teimosia. O tempo passou, ele continuou treinando por vários dias, adquiriu o conhecimento necessário e aprendeu por fim uma música, decidiu experimentar a sorte em um ônibus. Cabe dizer que, por saber tocar violão, foi mais simples aprender a tocar o “charango”.

Paralelamente, conheceu um educador de rua e este o levou para a ONG. Informou-o sobre as drogas e motivou-o a procurar um espaço de moradia. Por sua vez, abandonou algumas das drogas que experimentara, como a cola de sapateiro. Após seu (re)encontro com a arte é que começou a mudar sua visão em relação à sua forma de estar no mundo, e isso repercutiu na sua busca por um quarto onde morar e a preocupação com sua aparência pessoal.



Foto 10: Daniel na performance musical⁶⁰.

O tempo transcorria, ia conhecendo mais músicos, mais histórias.

Conheci Diana, a imagem que mais a marcou foi testemunhar como sua mãe vendia balas, bolachas e pipoca doce numa das ruas da cidade. Seu pai os abandonara, e por isso ela precisava trabalhar mais para sustentar a família. Lembra que aos cinco anos aprendeu o ofício de vender pipoca doce nos ônibus de linha que percorrem a cidade, sabia que o dinheiro que a mãe ganhava não era suficiente para poder sustentar seus irmãos e, além disso, a mãe estava grávida de outro homem.

Diana nunca frequentou uma escola, dedicou-se desde pequena a trabalhar para poder ajudar sua família. O padrasto era alcoólatra e gastava todo o dinheiro, Diana relata que teve que praticamente manter o vício do álcool do padrasto e ainda ajudar na alimentação da irmã mais nova. Para piorar, narra que o padrasto incessantemente a cobrava por situações de qualquer natureza. Os anos passaram, continuava na mesma rotina, o padrasto tornava sua vida praticamente impossível e ainda era espancada. A mãe não tinha como interceder, quando o fazia, era calada e sempre apanhava.

O tempo passava para Diana, sempre com a mesma maneira de viver a vida, o maltrato físico e verbal era o alimento do dia-a-dia. Certa vez, quando tinha 12 anos, decidiu falar com sua mãe e lhe dizer que queria se dedicar a vender mais coisas nos ônibus para poder ajudar mais. A mãe não entendeu sua intenção, desentenderam-se

⁶⁰. Fotografia de Guillermo Ayala.

agindo violentamente. Por consequência, ela fugiu de casa e procurou a rua como espaço de sossego, lugar onde se sentiu livre das agressões do padrasto.

Viveu assim por muitos anos, felizmente sabia vender nas ruas e foi assim que sobreviveu. Nesse caminho foi que conheceu mais crianças na mesma situação, compartilhou histórias e a rua como lugar de moradia. Lembra que muitas noites de inverno passou frio, visto que dormia no chão e os poucos papelões que recolhia eram utilizados como lençol e cobertor, os corpos se juntavam para gerar calor humano, os piolhos e outros bichos faziam parte desse abraço.

As drogas faziam parte do dia-a-dia na rua e também aprendeu a roubar e a brigar, para conquistar poder. Vencia quem se mostrava mais forte nesta selva de pedra. O tempo continuava passando e não parou para lhe ajudar nas dúvidas sobre como seria sua vida. O rumo não tinha rumo, o tempo do relógio tinha perdido o seu pêndulo. E foi assim que Diana conheceu o tempo da metrópole, o tempo do desprezo e do racismo e passou a ser marginalizada pela sua situação social. Nessa procura de aceitação e de pertencer a um grupo foi que começou a inalar cola de sapateiro e a beber, matando assim de alguma maneira suas preocupações, sem importar-lhe quase nada, vivia somente para isso, mas também aprendia os novos códigos de comunicação que eram (re)inventados pelas pessoas que moravam nas ruas.

Nesse perambular é que conheceu o pai da sua filha, também músico. Ao se ver grávida, voltou para sua casa, e desse reencontro percebeu que a agressividade do padrasto aumentara. Foi em nome do conforto que poderia dar a sua filha que aceitou calada a insolência do padrasto. Mas, antes de o bebê nascer, o marido desapareceu, ela deixou a criança na casa da mãe e do padrasto e partiu em busca dele. Ao encontrá-lo, depois de muito tempo, retornaram para a casa da mãe para se unirem a sua primogênita. Logo depois, foram obrigados a alugar um quarto perto do centro de Lima onde atualmente mora com o marido e a filha.



Foto 11: Diana com o bebê na Rua Pedra, faz música somente ao cair da tarde⁶¹.

Ela aprendeu a tocar com os outros desde pequena, mas, agora era necessário trabalhar mais porque já tinha uma filha para criar. Por não ter outra opção, arrisca a vida de sua filha todos os dias para subir nos ônibus. Diana conta que as pessoas que viajam nos ônibus gostam de escutar a sua voz melódica, porque transmite alegria. Diana tinha o marido ao seu lado e segundo seus relatos, ele demonstrava como ruim e feia ela podia ser, ou seja, este jovem se aproveitava da situação de ela estar apaixonada. Em outras palavras, quando ela não trazia muito dinheiro para casa, ele buscava um pretexto para começar a brigar e a chamava de todas as formas negativas possíveis. Ele ficava feliz somente quando era convidado para almoçar, jantar ou quando recebia um presente dela.

Em um outro dia conheci Gaby. Seus olhos brilham, o seu rosto mostra vivacidade e tem vontade de aprender. Quando ela toca e canta nos ônibus mostra intensidade em cada letra da música, em cada verso, em cada ritmo, e o transmite com um sorriso. Gaby (com)vive nas ruas da cidade desde os 12 anos, entre a casa e a rua, esse é o seu dia-a-dia. Está com 16 anos, mora com o namorado num quarto alugado e os dois se dedicam ao fazer musical.

O seu primeiro contato em estar na rua foi por intermédio da mãe que lhe ensinou a vender coisas nos ônibus para ajudar na economia familiar. A história dos outros se repete para esta menina: o pai abandonou o lar e a carga familiar ficou por conta dela. O seu primeiro contato nos ônibus de linha foi através da venda de balas e

foi assim que conheceu outros vendedores, músicos, onde compartilhava aventuras, drogas e álcool. Por um lado, se deu conta que a rua a seduz e que gosta desse movimento que a cidade tem, onde para ela não existe “regras” e onde tudo se pode, e por sua vez, com vontade de fazer tudo e nada. O momento de fugir de casa tinha chegado para ela para permanecer na rua e fazer dela sua cúmplice.

O viver na rua não foi tão simples como ela acreditava, teve que aprender a tocar música com os outros. No início, como não tinha dinheiro, teve que pegar uma latinha de refrigerante e colocar pedrinhas dentro, então, explorava os diversos sons que provém dela, até que um dia decidiu se aventurar e percorrer a cidade com o seu instrumento e sua música. Sua música foi aceita pelos outros e foi através dos palpites diversos que ela aprendeu a (re)criar. Seguiu experimentando com a música com o passar do tempo, até que conheceu Pascual e começaram a namorar. Ele lhe mostrou o conhecimento que tem sobre a música e o estar na rua.

Após o término da relação com Pascual é que decidiu explorar sua arte com outros jovens e, ao dar-se conta que tem habilidade de aprender, decidiu arriscar a tocar o “cajón” e também a dançar música afro-peruana que é apresentada para o público que se translada de ônibus para suas respectivas casas ou locais de trabalhos.



Foto 12: Gaby sendo entrevistada⁶².

⁶¹. Arquivo do pesquisador.

⁶². Fotografia de Guillermo Ayala.

Eu tive a sorte de conhecer sua mãe, a mulher que estava com o corpo todo coberto, como os muçulmanos e que conversava com Jerson numa tarde quente de verão. Eu procurava mais histórias, esperava pelos músicos e nisso essa senhora se aproximou e se apresentou como a mãe de Gaby, aproveitou para perguntar se eu era psicólogo, lhe respondi que não e que estava ali fazendo um trabalho de pesquisa para uma pós-graduação. Foi nesse momento que começou a contar toda a história de sua filha. Ela se culpava pela filha estar nas ruas, de alguma maneira ela a obrigou a trabalhar nas ruas pelos motivos que comentei. A mãe é testemunha de Jeová e vende bijuterias nos ônibus, sempre vai à Rua Pedra para pedir à filha que volte para casa, mas Gaby não quer voltar. Ela está feliz de estar na rua, gosta da liberdade que a rua lhe oferece, segundo ela não há restrição nenhuma.

Numa outra ocasião conheci a história de Josse, a menina do “cajón”, sua infância se passou de casa lar em casa lar⁶³ até que chegou um momento em que decidiu sair e procurar a rua como espaço de encontro, como um lugar de experimentação e de novas aprendizagens. Isso aconteceu quando ela esteve na rua e nesse tempo de encontros e desencontros começou a aprender os códigos do espaço, aprendeu a malandragem.

Josse nasceu em Lima, em 1992. Com 16 anos parece mais velha pela forma como percebe as pessoas e as coisas, normalmente desconfia das pessoas até que as conheça. O mais curioso é que se relaciona com os adultos de maneira espontânea, parece que os examina antes de dar-lhes confiança e, quando reclama seus direitos, o faz com muita veemência. A rua ensina os códigos e as formas de desenvolver-se nela. Mas também ali se aprende formas de se expressar na arte, como a dança e o tocar música.

As drogas fizeram parte do seu crescimento, mas não ficaram na sua vida. Uma coisa importante a destacar é a liderança que pode exercer sobre os outros: eles a escutam e algumas vezes fazem o que ela diz. Por outro lado, essa habilidade também é utilizada para roubar os transeuntes: ela não rouba, mas dá palpites aos não músicos e isto acontece quase todos os dias, trabalha em parceria com os ladrões. Quando algum deles é pego por um policial vira uma “fera”, se transforma e não reconhece palavras, somente é válida a sua posição querendo assim desconhecer o resto.

⁶³. As casas lar são lugares onde vivem crianças que não podem ser mantidas e cuidadas pelos seus familiares.

O tempo passou e ela conheceu novos lugares, como a *internet* e os modismos com todos os seus eventos que a mídia transmite. Na busca por essas coisas novas, conheceu um rapaz que faz música e começaram a namorar, aprendeu com ele, trabalharam juntos por um bom tempo até que teve que voltar para casa por causa de sua gravidez. Na rua cada dia é um dia diferente do outro, às vezes se ganha dinheiro e outras vezes não, não podia arriscar e decidiu voltar para a casa da família, lá seria mais seguro porque não faltaria o que comer. Ao ter o bebê voltou às ruas para seguir batalhando por um prato de comida.



Foto 13: Conhecida como a “negra”, porque dança música afro-peruana nos ônibus⁶⁴.

A filha de Josse, assim como o bebê de Diana, cresceram praticamente entre a música, as histórias e o perigo das ruas. Na casa das famílias as crianças não podem ficar por causa do padrasto que não gosta de crianças, ou porque, há mais de 20 pessoas numa casa pequena. Na maior parte do tempo Josse está na rua com sua filha e com o instrumento do seu fazer musical, ou seja, o seu corpo. Geralmente quando vai tocar ou dançar a filha fica aos cuidados de um terceiro.

Certa vez acompanhei Oscar na compra de cordas para o seu instrumento musical. Ele me contou que nasceu em Lima a 19 anos, em 1989. Seus pais são de Huancayo, cidade que fica na serra. Ele mora entre a casa dos pais e o centro de Lima,

⁶⁴. Arquivo do pesquisador.

lugar onde se dedica a fazer música em algumas ocasiões e, em outras oportunidades, rouba. Ele não lembra muito do pai porque este faleceu quando era criança.

Quando resolve ficar no centro o faz porque a maioria dos seus amigos mora perto. Então, fica de “bobeira”, muitas vezes fica fumando maconha ou bebendo. É interessante destacar que a primeira impressão que se tem sobre ele é que parece um jovem tímido, porque não fala muito, mas não o é. Alias, sempre está atento ao que acontece na rua. Ele algumas vezes dá palpites aos outros sobre algum transeunte que está desatento em relação a sua carteira, bolsa ou relógio, entre outras coisas que podem ser afanadas com facilidade.

Oscar não morou na rua como os outros, ele teve a oportunidade de estudar até a última série do segundo grau. Se alguma vez dormiu na rua, foi porque quis. Aliás, ele tem uma boa relação com sua mãe e com sua família em geral e, essa relação é tão boa que teve uma época que convidou Jerson para morar com ele. Mas, durou pouco tempo, as regras que existem em casa não deram certo para eles.

Sua vida está entre a casa e a rua e é assim que passa os dias. Está começando a experimentar a rua e também se emociona com as coisas que acontece nela e de alguma maneira paga o preço por estar ali, senão os outros não o deixariam ficar. Ele tem muito carisma e também tem uma boa relação com os músicos e com os não músicos, às vezes toca nos ônibus e outras vezes subtrai o que não é seu. Às vezes entra num ônibus e começa a tocar certa canção e quando as pessoas estão se acomodando nas suas poltronas para escutar-lhe, esquecendo por milésimos de segundos os seus problemas e se entregando para desfrutar da música, esse sonho é interrompido por ele e pelos outros que pegam um ou outro pertence de algum passageiro e descem correndo. Um dos sonhos do rapaz é poder viajar pelo Peru e logo sair do país para se dedicar a fazer música latino-americana.

As histórias de vida continuavam na Rua Pedra, cada dia era um (re)conhecimento novo sobre esses jovens, me mostravam através das suas palavras o sentido do olhar da cidade, dos outros, da música, sobre esse estar no mundo e, com isso, percebia como iam se constituindo com o outro. Nesse caminho encontrei Romer.

Romer nasceu em 1992, tem 16 anos, falta um ano para terminar a escola. Pretende continuar com os estudos. Já morou nas ruas, mas foi por pouco tempo, hoje em dia mora com seus pais. Quando fica no centro é porque prefere, porque para poder chegar a casa é necessário pelo menos duas horas de viagem. Então, ele aluga um quarto, especialmente nos finais de semana que é quando há mais trabalho. Ele estava

juntando dinheiro para poder ajudar seus pais nos gastos da casa, poder comprar os livros e cadernos que precisava para a escola e também para estudar em uma universidade do estado.

Lembra que quando esteve na rua, andou por muitos lugares até chegar à Rua Pedra, também recorda que não tinha o que comer, ficava observando como os meninos da Rua Pedra conseguiam dinheiro com a música. Percebeu como as crianças e os jovens se juntavam nesse lugar e ensaiavam e logo subiam nos ônibus. Diante disso, se aproximou de um deles e perguntou se poderia lhe ensinar a tocar, mas este disse que não. Teve que indagar a quem lhe poderia ensinar e pagar uma quantia para poder aprender. Ele começou com a música há pouco tempo, ainda está tocando sozinho porque não demonstrou para os outros a sua habilidade fazendo música, por isso continua ensaiando com o seu “charango”.

David é dois anos mais novo que o seu irmão Luis. Tem 18 anos, é um rapaz gordinho, um pouco sério, está terminando a escola, o pai o abandonou ainda pequeno, mas há alguns anos está ajudando-o economicamente, paga a escola particular. No próximo ano prestará vestibular para a polícia, seu pai tem esse sonho, de que seja policial, mas ele não gosta. Porém precisará fazê-lo, porque não tem outra opção: precisa ajudar sua família.



Foto 14: O transportar da música peruana por Luis e David⁶⁵.

David nunca morou nas ruas da cidade, mas está trabalhando na rua há alguns anos, faz música com o irmão mais velho. Ele aprendeu com o irmão e ensaiam

⁶⁵. Fotografia de Guillermo Ayala.

em casa ou algumas vezes na Rua Pedra, quando o tempo lhes permite. David é conhecido como o “gordo” na Rua Pedra.

4.4 OLHANDO AS REGRAS NA RUA

Existe um pacto entre eles: as regras estavam presentes no seu cotidiano, e eu ia conhecendo-as pouco a pouco. Por exemplo: um certo dia no lugar de ensaio e descanso estava um homem parado, observando os músicos e os outros. Os jovens músicos pensavam que era um policial disfarçado, um deles se aproximou do homem e começou a interrogar-lhe. Por não responder, foi roubado pelo resto da turma. Quando me contaram isto, eu já sabia que era parte deles ou que me aceitavam pelo menos, pois confiavam em mim, estavam participando-me as suas histórias.

O espaço tornava-se seguro para mim, eu já podia ver as brigas e os roubos com certa tranquilidade. Certo dia estava parado falando com alguns meninos que faziam música até que de repente fomos interrompidos por uma pequena briga entre um músico e um não músico. Eu não distinguia entre o real e a ficção, parecia tudo muito verdadeiro, os punhos terminavam nos corpos deles e dava para perceber a dor pelas expressões faciais. O espaço tinha virado um ringe de boxe, a torcida chamava a atenção, alguns deles estavam empolgados e gritavam, outros simplesmente observavam as bolsas e as carteiras dos transeuntes que apreciavam o espetáculo. Ao terminar o dito acontecimento, todos os músicos e os outros celebravam berrando, tinha terminado a briga. Mas, por outro lado, os protagonistas terminavam com certa teimosia, se falavam e ao final fechavam a disputa com um abraço.

Perguntei como funcionava essa questão da briga, um deles respondeu; “quando a briga é para valer, tudo tem que acontecer em pé e somente se utiliza as mãos, ou seja, os punhos. Se por acaso um deles cair no chão, o outro terá que esperar que este se levante para poder continuar. Se por casualidade um deles ataca o outro que caiu no chão, todo mundo virá em cima do atacante, será apanhado pelos outros, porque pode ser que quem está caído no chão seja menor que o rival ou em outros casos esteja drogado ou bêbado”.

Outra das regras é que não podiam dedurar ninguém, senão apanhavam do resto da turma e tinham que sair dali, e também, quando viam um “serenazgo” bater em

um deles, todos o encaravam, fosse policial ou “serenazgo”, teriam que se proteger entre eles.

Em outra tarde de verão, havia combinado um encontro com Pascual, ele se atrasou um pouco e fiquei esperando, eu queria acompanhar-lhe dentro do ônibus e viajar pela cidade, tinha gostado da experiência com Jerson e John. Nessa espera se aproximou um dos ladrões, ele estava bêbado, me cumprimentou e começamos a conversar sobre a vida dele. Contou que tinha três filhos e que roubava para dar-lhes de comer, crianças estas que estavam brincando ao meu lado com sua mãe, uma delas tinha 6 anos, o outro 4 e a outra menina somente 2 anos.

A conversa sobre a história familiar continuava até que foi interrompida por um outro ladrão que lhe mostrava uma vítima, um rapaz bem jovem de aproximadamente 16 anos, com uma pequena mala entre suas mãos. Pensei, “o que esse rapaz está fazendo aqui e ainda com essa mala? Vai ser roubado”. Mas, o meu “amigo” ladrão interrompeu o meu pensamento quando disse ao outro; “escuta, você não deveria ser tão ruim, não percebeu nos sapatos do rapaz?” “O que tinham os sapatos?” Pensei, logo olhei e foi quando reparei nos sapatos, eram sapatos sujos, velhos, e com terra seca, dava a impressão de que era sua primeira vez na capital, se percebia que estava perdido e com medo, a mala era segurada pelas suas mãos com muita força e olhava para todo canto, como que procurando alguém. “Ele acabou de chegar a Lima”, foram as palavras do ladrão, “não faça isso”, é ruim. Pensei, é uma regra? Há hierarquia? Esse menino não foi roubado.

Nesse momento fiquei desconcertado, até que pude distinguir ao longe os corpos dos meninos: eram Pascual e Daniel, que se aproximavam da Rua Pedra, cumprimentamo-nos. Daniel me disse que tinha vindo para o Brasil e que tinha ficado na fronteira do Peru com o Brasil, começou a lembrar suas histórias e também algumas palavras apareceram em português, foi quando compartilhamos a língua portuguesa num país estrangeiro, era como voltar a seu passado, via nos seus olhos ao se referir a essa experiência que marcou seu estar no mundo.

O tempo avançava, foi quando chegaram Jerson, Josse, Diana e outros jovens que se juntaram perto de mim, fizeram um círculo, estávamos conversando tranquilamente, até que chegaram os não músicos, então o círculo cresceu, todos estávamos compartilhando experiências, histórias, risos, piadas até que apareceu um policial e os mandou embora. Os músicos fizeram outro círculo perto de onde

estávamos, os ladrões tiveram que sair e eu fiquei sozinho, aproximando-me do círculo dos músicos.

Pascual e Daniel estavam no círculo. E é interessante ressaltar que só com um olhar se comunicavam, sabiam, por exemplo, que ônibus tinham que pegar. Subiram, eu subi e me sentei num lugar privilegiado. Eles ficaram atrás do ônibus e me disseram; “é bem melhor tocar atrás por causa do ruído do motor do ônibus”. Observei que era para que não fossem interrompidos na hora em que estivessem fazendo música, porque as vozes dos passageiros atrapalhavam e, por sua vez, esse som da rádio do ônibus era alto e fazia com que eles forçassem a garganta. Outra das razões pela qual ficavam atrás era porque não queriam interromper os passageiros na hora que subissem.

Geralmente cantavam três canções e, ao terminar, faziam o mesmo ritual que os outros músicos, pediam uma colaboração. Após terminar, na maioria das vezes, ficávamos em outro bairro. Mas, desta vez ficamos no mesmo, e tivemos que caminhar pelo centro de Victoria⁶⁶. Caminhávamos e eu sentia o perigo, eles estavam tranquilos e foi nesse momento que me mostraram o lugar onde faziam a “festa” deles. Esta festa acontecia todas as sextas-feiras e sábados, numa avenida de 300 metros de comprimento onde só tem lojas que se dedicam a vender repostos para automóveis, porém a partir das 18h está vazia. Então, de noite vira terra de ninguém porque não tem vigia, mas ao redor há casas.

Disseram-me que a partir das 20h começava a “festa”, contaram-me que as pessoas apareciam em pequenos grupos e se juntavam, os músicos, os camelôs, as prostitutas com os seus proxenetas, os ladrões e os drogados, também apareciam os testemunhos de Jeová, que tratavam de “recuperar alguma alma perdida”. O que mais me chamou a atenção foi a história de uma mulher de 50 anos aproximadamente, ela se dedica a vender sacolas de cola de sapateiro para as crianças e os jovens que consomem este tipo de droga, na esquina da “festa”. A cola era comercializada a um preço razoável, uma sacola pequena com cola poderia custar entre R\$0,25 e R\$0,50, dinheiro fácil para eles. “Quem controla esta atividade ilícita”? Pensei.

Eu fiquei surpreso, não podia acreditar no que estava escutando. Eles me disseram que participavam da “festa” porque gostavam, porque transmitiam a sua arte no círculo que faziam, e o mais interessante é que as pessoas iam chegando e iam se agrupando neste círculo, cantando, dançando e também bebendo. Horas depois, entre

⁶⁶. Victoria é um bairro marginal de Lima. Este bairro é caracterizado pelas suas favelas, é uns dos centros que vendem droga e, além disso, há muito comércio de todo tipo de produto.

tanta droga e álcool, entram “em transe”. A polícia sabe desta atividade, mas não faz absolutamente nada, porque quase nunca chegam a incomodar e só interferem quando o controle está perdido. Por outro lado, os Testemunhas de Jeová levam a palavra de Deus e logo depois montam uma pequena cozinha e começam a fazer lanches, somente comungam da mesa os que participaram da palavra. Contaram-me que no início todos escutam, mas logo depois vira terra de ninguém, por causa do excesso de drogas e álcool e a melhor coisa a fazer é sair dali e ir embora.

Fiquei interessado em conhecer mais pessoas que participam deste tipo de evento, nestes subúrbios da cidade, mas reparei que ainda não estava preparado para poder participar da “festa”, já que os meninos que fazem música são muito jovens e nesse mundo há hierarquias. Não poderiam, portanto, serem meus anfitriões, condição que julgava fundamental para freqüentar esse lugar. Por outro lado, esse sentimento em relação a eles estava sendo constituído no dia-a-dia, mas isso não possibilitava a minha participação na “festa” por causa da falta de segurança.

A vida continuou o seu rumo e o meu pensamento estava voando, as minhas questões de educador vinham à mente. Voltei a terra quando percebi que estava num lugar “tenebroso”, este lugar, onde a noite é realizada a “festa”, parecia parte de uma cenografia de filme de terror, os protagonistas estavam na rua, pessoas que te penetravam com o olhar, te transmitiam medo. Segundo Canevacci (2004) “a cidade é o lugar do olhar. Por esse motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico. Supera-se a velha dicotomia (para mim sempre ambígua), entre comunidade e sociedade significa não somente olhar, mas também ser olhado” (p. 43). Desde essa perspectiva poderíamos dizer que esse ser olhado pelo outro está vinculado ao medo e à própria desconfiança que se tem sobre o “estrangeiro” que quer “ocupar” terras (des)conhecidas e nessa movimentação do olhar, é que o olhar traz suas normas de conduta e valores, marcando assim o território. Portanto, esse olhar e ser olhado marca momentos de incerteza. Por outro lado, essa tensão é (des)construída pelos músicos ambulantes que cumprimentavam os moradores. Fiquei mais tranqüilo e decidimos parar para tomar um suco de laranja e ficamos conversando ainda sobre as histórias desse lugar. Logo, decidimos continuar caminhando até chegar à Rua Pedra, ali ficamos conversando um pouco mais. Depois de tantas histórias e caminhos decidi ir para casa.

Outra das regras que constatei foi que, quando às vezes algum deles não conseguia dinheiro com a música, era obrigado a roubar e o justificava por que precisava comer e pagar o aluguel do quarto, mas falavam que não gostavam de fazer

isso. Jerson por exemplo, lembrou que tem um primo preso por motivo de roubo, e isso faz com que tenham medo de serem pegos e presos. Contou que o primo uma vez roubou a bolsa de uma mulher grávida e esta, ao forcejar, caiu no chão, mas que não aconteceu nada com o bebê. Aproveitou para me dizer que não se rouba mulher grávida porque se acontece alguma coisa com ela ou o bebê, se é penalizado pela lei, essa era a razão pela qual não gostava de roubar e acabou dizendo “que ainda tinha sonhos por se concretizar”. Terminou subindo num ônibus e me disse adeus com as mãos, finalizando assim essa tarde de histórias.

Mais uma tarde de verão sufocante na Rua Pedra, vozes de vendedores ambulantes se misturavam com os sons das buzinas dos carros e dos ônibus, transmitindo assim diálogos paralelos na cidade. Do outro lado da rua, Diana e outros músicos falavam com um jovem bem vestido. Aproximei-me do grupo para perguntar por David e Luis, Diana me respondeu que ainda não tinham chegado e que esperasse por eles. Me afastei, fiquei conversando com outros músicos no canto da rua. Ao sair percebi que o jovem me observou desconfiadamente. Ao longe reparei que debochavam dele. Depois de conversarem, Diana se aproximou e me disse que esse jovem era de um canal de televisão conhecido limenho e que queria entrevistá-los. Mas, eles não queriam. O jovem, para ganhar confiança, lhes perguntou quem era eu, eles responderam que estava fazendo um trabalho e que escreveria alguma coisa sobre eles. Este jovem lhes afirmou que eu era um maconheiro porque havia percebido que os meus olhos estavam vermelhos e que tomassem cuidado comigo. Compreendi nesse instante o porquê debochavam do jovem. Mesmo assim, lhes responderam que fariam a entrevista, mas que lhes cobriam pelo ato. Comecei a pensar que eu fazia parte das regras, dos códigos e da ética na rua. “Será que estava me transformando em um deles?”.

Vale a pena observar que o comportamento dos músicos, dos não músicos e dos ladrões mostravam uma certa ética e códigos ao se relacionar com o espaço da cidade, constituindo assim modos de perceber a si mesmos e ao outro sobre essa forma de compartilhar o espaço. Essas relações implicam no respeito sobre eles mesmos e sobre os outros. Poder-se-ia pensar que esses códigos e essa ética foram se constituindo nesse espaço através das experiências dos outros e, por sua vez, transmitidos a esse novo sujeito que olha a rua de uma outra perspectiva, respeitando assim os códigos (im)postos pelos sujeitos que fazem parte dessa cultura urbana.

4.5 O OLHAR DOS OUTROS

Voltei no dia seguinte, pensando nos acontecimentos do dia anterior, esperava encontrar Pascual e Daniel, mas não os encontrei. Minutos depois chegou Jerson, jovem esperto e astuto, gosta de falar muito, estava no momento de sua folga, porque eram quase 13h. Me disse que iria almoçar e lhe perguntei se podia acompanhá-lo, disse-me que sim, então, caminhamos pelas ruas, as pessoas nos olhavam como se fôssemos ladrões, se afastavam de nós. Senti o preconceito.

Chegamos ao mercado popular, lá vendiam somente comida, ele começou a comer sem parar, quase não respirava, após alguns minutos terminou e aproveitei para perguntar se todos eles comiam ali, me disse que a maioria, porque Flor que é a senhora que vende a comida às vezes faz fiado. Mas, por outro lado, me disse que ele comia em qualquer lugar após terminar de trabalhar, geralmente por volta das 14h. A minha pergunta seguinte foi interrompida por Jerson quando contou-me que tinha ido para a praia, vi que seus olhos estavam cheios de ilusão, nesse momento de empolgação me convidou para o seu aniversário que seria festejado na praia. Também me contou que tinha uma namorada, que gostava muito dela, que se cuidavam sexualmente e que ela estudava num instituto. O mais interessante é que ela não estava sendo convidada para a festa, porque ele não gostava que se misturasse com os outros e terminou dizendo que não era um bom lugar para ela.

Fiquei sabendo que a maioria deles tem os seus horários. Por exemplo: Jerson começa a fazer música a partir das 11h até as 14h, logo almoça e após descansa. Volta a tocar a partir das 17h e termina às 22h. Continuávamos caminhando sem rumo, as ruas estavam ocupadas por pessoas que estavam jogadas no chão, eram alguns bêbados, drogados, sem teto. O caminho continuou até chegar ao quarto alugado por ele no centro da cidade e antes de entrar me disse que às vezes quando um deles não conseguia juntar dinheiro para o quarto, compartilhavam.

A conversa continuou, ele não entrou em seu quarto, lembrou que no passado tinha trabalhado também na Via Expressa, mas que agora como estava sendo reformada não podia estar lá. Essa era a razão pela qual ele estava na Rua Pedra, mas, que na realidade preferia ir a outro lugar ou voltar para a via expressa, porque as pessoas ali apreciavam mais a música que ele fazia. Enquanto caminhávamos rumo à Rua Pedra, ele se deteve na *internet* e ficou numa cabine, lá estavam os outros músicos, alguns deles brincavam no *play station*, outros estavam em *chats*.

Dia de praia e aniversário de Jerson. Cheguei ao balneário de Chorrillos⁶⁷ e desci para procurar a praia Água Dulce⁶⁸, sabia que o encontro seria lá. Nesse dia a praia estava realmente cheia e famílias inteiras, com suas panelas na areia, compartilhavam o almoço e a bebida frente ao mar. Cheguei às 14h, tinha ido com uma amiga que queria conhecê-los, lembro que caminhávamos pelo lugar, parecíamos turistas observando as pessoas nessa praia. Nós também éramos observados. Chegamos ao lugar marcado, mas eles não estavam lá. O sol estava em todo o seu esplendor e estava demasiado forte, a areia queimava e era quase impossível encontrar-lhes, era a terceira vez que caminhávamos pela praia sem sorte até que lembrei que tinha o número do celular de Josse. Liguei, mas ninguém respondeu.

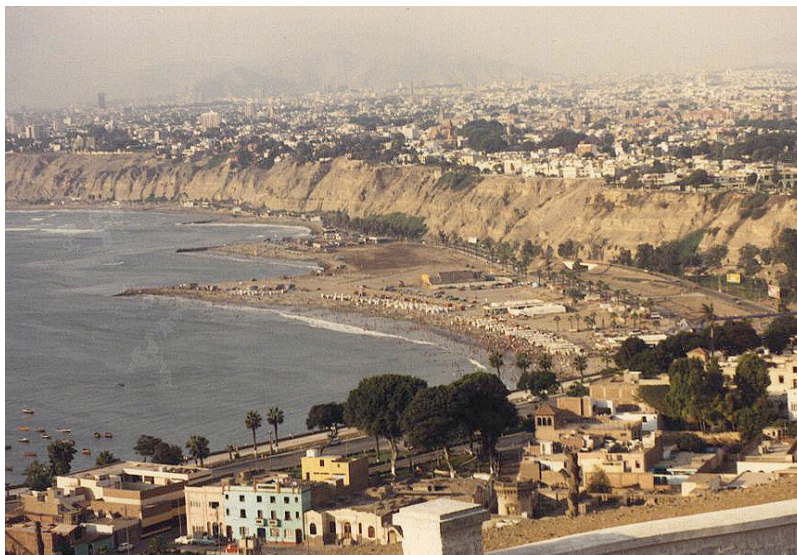


Foto15: Praia Água Dulce no bairro de Chorrillos – Lima/Peru⁶⁹.

O tempo era o meu inimigo, já eram quase 15h30min e não os encontrávamos. Decidimos sentar e descansar um pouco, nesse momento apareceu o gordo “Pokemão” com outros músicos, eles estavam felizes pelo encontro com o mar, eram outros os seus semblantes. Depois de observar-lhes me aproximei e perguntei por todos e pelo aniversariante, me responderam que ainda estavam trabalhando nos ônibus e aproveitariam dessa maneira a carona até a praia. Aliás, domingo é quase impossível circular de ônibus porque estão lotados com pessoas que vão para as praias. “Pokemão”

⁶⁷. Bairro que fica no sul de Lima e que conta com várias praias.

⁶⁸. Esta praia é bem conhecida em Lima porque tem certa particularidade: as pessoas que freqüentam levam comida em panelas, bebidas alcoólicas e a grande maioria provêm dos bairros marginais de Lima. Vira uma grande festa, ao final do dia, a praia torna-se um lixeiro.

⁶⁹. Imagem disponível no site: <http://member.tripod.com/~texcolcai/playas.html> (pesquisa realizada em setembro de 2008. Fotografia de Jorge Garcia Duran).

me disse que eles estariam nas pedras que ficavam bem no final da praia. É interessante destacar esta escolha porque eles trabalham na Rua Pedra, que é um lugar feio e de aparência marginal, e na praia procuram as pedras, um lugar onde o mar termina com agressividade. O mar é perigoso e as ondas são grandes, não é possível tomar banho de mar nesse lugar, quase ninguém o frequenta por ser sujo, feio e perigoso.

Depois de alguns minutos apareceram Jerson e John com uma turma, eles caminhavam de maneira rápida pela praia rumo à pedra e o mais peculiar é que traziam um rádio entre os ombros com o volume no máximo, escutavam uma salsa⁷⁰. Ao segui-los pude observar como se relacionavam entre eles neste novo lugar para mim. Reparei que chamavam muita atenção e também como marcavam o território através do volume alto do rádio. Após alguns minutos chegaram às pedras, nós chegamos atrás deles, nos vimos e nos cumprimentamos, aproveitei para lhe parabenizar. Tinha comprado um presente, um calção de banho, mas ele ficou mais feliz quando recebeu o presente da minha amiga, uma “zampoña” e uma “quena”. O (re)encontro foi emotivo, conversamos alguns instantes e logo entraram no mar gelado do pacífico, estavam felizes. Já no mar eles brincavam e jogavam água e areia uns nos outros, era a festa que Jerson compartilhava com os seus mais íntimos.

Após o banho de mar, aproximaram-se das pedras e começaram a abrir as mochilas. Estas traziam uma bebida alcoólica, chamada Ponto G⁷¹, eram seis garrafas e cada uma delas tinha 2 litros. Eles começaram a beber de maneira rápida, como se fosse água. Dessa mesma maneira fumavam maconha, outros cheiravam cola de sapateiro. Nessa bebedeira Jerson pegou os instrumentos novos e começou a explorá-los, os outros começaram a fazer sons com a boca, formou-se uma pequena orquestra na pedra, as pessoas que caminhavam por ali paravam para olhar o espetáculo. Após a performance, apareceram os outros músicos e disseram que o restante do grupo estava num outro lugar, decidimos pegar as coisas e caminhamos ao encontro dos demais da turma.

O mar se comportava de maneira perigosa, a bandeira vermelha avisava o risco de se entrar na água, mas as pessoas não se importavam com o perigo, era dia de família e festa de Jerson. Este também lhe deu um presente, tanta era a sua felicidade que o mar correu com muita força e chegou a afastar famílias inteiras, fazendo com que os banhistas se mobilizassem abrindo caminho para Jerson e sua turma.

⁷⁰. A salsa, ritmo de origem Cubana, é muito popular no Peru.

⁷¹. Esta bebida é feito de cana de açúcar misturado com suco de maracujá.

Ao chegar ao local em que os outros estariam, não encontramos ninguém, caminhamos mais uma vez, e não os achamos, até que eles se mobilizaram com perspicácia, procurando seus amigos, praticamente atropelando os banhistas, conseguiram o seu objetivo, os encontramos. Ao ir ao encontro deles e quando passávamos entre as pessoas, estas cuidavam seus pertences, carteiras, entre outros, elas abriam caminho para nós, protegendo-se do perigo que representávamos.

4.6 O OLHAR DAS MARCAS

Ao chegarmos, os vi sentados num círculo, bebiam cerveja, me aproximei deles, me ofereceram um lugar para sentar e ao ocupar este lugar reparei que haviam adultos entre eles. Eram aproximadamente 20 pessoas, alguns deles estavam com o corpo descoberto e estavam marcados, tinham cicatrizes de ferimentos passados e a sua história os delatava através dos seus corpos. As pessoas que estavam próximas percebiam as marcas e olhavam com certa desconfiança: “diante disso, seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo” (PELBART, 2003, p. 45). Os corpos dos jovens, portanto, são como uma arma a ameaçar aos outros com suas presenças. Soube que o corpo é marcado por eles mesmos: quando estão bêbados ou drogados demais, pegam uma faca ou quebram uma garrafa de vidro e vão deixando marcas no corpo por alguma lembrança de alguém que perderam ou que lhe fizeram algum tipo de mal. Neste caso, referem-se às suas mulheres ou familiares. Existe também outro momento em que o corpo é marcado por eles mesmos: é quando são pegos roubando pela polícia e, para não serem presos, eles se cortam. Dessa maneira, a polícia não os pode deter primeiro porque eles podem alegar que esses ferimentos foram feitos pela polícia e podem abrir-lhes um processo e segundo, é pelo medo que os policiais têm de serem contaminados com o vírus HIV.

Alguns dos músicos também têm o corpo marcado. No caso de Pascual, as marcas contam a sua história, estão no rosto, nos ombros, nos braços. No caso de David, tem uma marca no rosto por defender um amigo. Já no caso de Gaby, tem um pequeno corte perto do pescoço, quiçá foi em alguma briga. Interessante ressaltar que alguns deles têm uma tatuagem no rosto com forma de lágrima ao lado do olho esquerdo, além

das outras tatuagens que estão nos seus corpos: é uma marca que os identifica na Rua Pedra.



Foto 16: A lágrima de Pascual pode denunciar o que viveu nas ruas da cidade⁷².

Afirma Diógenes que “as tatuagens, embora tenham um caráter de irreversibilidade, uma vez tatuado sempre tatuado, podem reproduzir, na complexificação da mesma marca, imagens diversas da vida, podem aperfeiçoar-se” (1998, p. 193). A autora tece explicações sobre como as tatuagens do corpo marcado falam, dizem alguma coisa e anunciam um discurso não dito através das imagens expostas na nova pele criada. Poder-se-ia pensar que essa lágrima tatuada no olho (ver fotografia 16) assume seu próprio conhecimento e se desenvolve com um objetivo prático que é de contribuir para a construção de uma nova história. Quando essas tatuagens são (re)conhecidas pelos outros, imediatamente são (re)interpretadas, fazendo com que esse olhar se posicione frente à relação com o outro. Portanto, as condutas e os comportamentos dos sujeitos variam, porque recebem informações rapidamente e, ao assimilá-los, novos pensamentos surgem, transformado assim um novo saber, que serve para seu desenvolvimento individual e coletivo, da sociedade.

⁷². Arquivo do pesquisador.

Logo depois de observar os corpos, comecei a perceber que bebiam de maneira rápida, fumavam maconha tranquilamente e alguns deles também cheiravam cola de sapateiro. Era curioso porque as pessoas que estavam ao nosso lado não se manifestavam. Logo depois chegaram alguns “serenazgos” e falaram com as meninas, não consegui escutar, mas nesse momento Josse e Gaby chamaram a atenção dos jovens, disseram que não fossem tão “bobões” e que fumassem na pedra. Agora entendia o porquê gostavam desse lugar. Alguns dos músicos terminaram indo embora para as pedras da praia e os que ficaram somente bebiam.

Chegou a hora do almoço, embora já passasse das 15h e todos estavam enfadados e com fome. Perto estava Flor, a mulher que lhes vendia comida no mercado. Ela tinha levado uma panela com comida e servia em plena areia, todos comeram e o resto de comida era jogado fora, ali mesmo. Tive ímpetos de comentar sobre esse comportamento deles em relação à comida que sobrara, mas não sabia se deveria, minha amiga teve a mesma intenção, mas com um piscar de olhos disse-lhe que não o fizesse, queria saber até onde seus costumes poderiam chegar. Eu tive que fazer a mesma coisa, comer com eles, nunca tinha pensado em fazer isto, sempre olhava esses acontecimentos pela TV, que estão de uma certa maneira “proibidos”, via pessoas que danificavam a praia, o mar, a natureza, mas era esta a sua essência.

As piadas eram parte da tarde, do show, eles faziam piadas de cada um deles, era um círculo de riso e passamos uma tarde agradável, até que repararam que os fiscais (“serenazgos”) pegaram as cervejas que uma mulher vendia e queriam confiscar sua mercadoria. O grupo observou em silêncio até que perceberam que os “serenazgos” decidiram levar a mercadoria. As mulheres do grupo começaram a gritar e a xingar-lhes, os homens se contagiaram e todos eles se levantaram e foram para cima dos fiscais. Estes, diante da reação do grupo de jovens, foram embora.

O tempo passava e eles ficavam cada vez mais bêbados, alguns deles saíam e voltavam com alguma coisa roubada. Nesse momento, pensei: “e se a policia aparecer? As coisas roubadas ficavam em nosso guarda sol, todos poderíamos ser culpados.” Reparei que a situação estava ficando mais perigosa e o meu envolvimento extrapolava o que poderia suportar enquanto possíveis conseqüências. Decidi ir embora.

4.7 O OLHAR DA POLÍCIA

Já estávamos em 21 de janeiro, um dia depois do aniversário de Jerson. Pensei: “estará com ressaca? cadê ele?” Na Rua Pedra estavam Pascual e Daniel, ensaiando, e ao lado os irmãos David e Luis faziam a mesma coisa. Estes últimos praticaram um pouco e logo subiram em um ônibus, desapareceram entre a multidão.

Eu conversava com Daniel e Pascual, perguntava por que não foram à festa de Jerson, eles explicavam suas razões, quando apareceu um policial e determinou que saíssem dali. Eu optei por falar com ele e perguntei o porquê de mandá-los embora. Diante disso me perguntou quem eu era, solicitou minha carteira de identidade e continuou me questionando sobre o que fazia ali, lhe respondi que estava desde dezembro freqüentando o espaço e que fazia um mestrado, que pesquisava os músicos ambulantes e terminei mostrando a documentação para maior credibilidade. Depois de escutar, disse: “esses caras não tem jeito, você perde o seu tempo, são ladrões”. Ao que lhe respondi: “nem todos são desse jeito como o senhor se refere, e assim como há policiais corruptos, também tem os homens honestos e seguramente esse é o seu caso”.

O homem da lei insistiu para que fossem embora, e perguntei-lhe o por que. “porque roubam”, me disse. “Como sabe que são eles?” Respondi. “Além disso, você não está aqui o tempo todo”. Terminei dizendo que eu estava ali há algum tempo e que somente o tinha visto por alguns minutos nesta rua. “Como o senhor pode saber e afirmar que são eles os que roubam? E, você não os encontrou cometendo crime nenhum”. Ele estava cada vez mais alterado, sua face estava vermelha, fazia menção de me bater e rematou dizendo: “eles têm que ir embora daqui, porque eu cuido deste lugar e eu quero”. Eu lhe respondi: “me mostre em que parte da constituição política diz que eles não podem ficar nesta rua. Se eles têm que ir embora, então, também o faça a todos os que estão aqui, faça um trabalho justo”. E ainda: “Você acha que soluciona o problema mandando-os para outra rua? Quando eles estiverem lá, vai aparecer outro policial e também os mandará sair, você não percebe que eles estão trabalhando? Que estão ganhando o pão de maneira digna? Não pode colaborar para que isso continue acontecendo?” Ele me olhou e antes de sair completou: “tá perdendo o seu tempo, professor”, de maneira grossa, mas contida.

Conforme Jobim e Souza (2006)

“A intervenção metacognitiva, explicitada desde o início pelo pesquisador, revela o propósito de se criar situações objetivas em que os sujeitos tenham a oportunidade de exercer uma tomada de consciência sobre o seu olhar e sobre os seus modos de representar a experiência de estar no mundo a partir do que lhe é oferecido pelos artefatos culturais de sua época” (p.211).

Os diversos olhares sobre os outros possibilitam desenvolver essa capacidade de transformar a realidade numa outra realidade, que implica uma determinada forma de perceber o outro, ou seja, o ouvir/ver/sentir o outro. Assim, pode-se dizer que essa realidade concreta parte do contexto social histórico que abrange costumes, vivências de estar no mundo: a convivência com o outro e com seu entorno social, ajudam o sujeito para que se constitua de maneira singular. Com a diversidade de experiências de muitos outros é que o sujeito se apropria de novos saberes que logo são transportados ao seu cotidiano, fazendo parte do seu processo histórico cultural, sua constituição como sujeito.

Com relação à forma como o sujeito se constitui, Zanella (2001) destaca que

“A atividade caracteristicamente humana, pois, é sempre e necessariamente mediada, o que demarca a relação indireta que estabelecemos com a realidade: de acordo com a perspectiva vygotskiana, o nosso contato com o mundo físico e social não é direto, é na verdade marcado por aquilo que significamos desse próprio mundo, significação essa igualmente marcada pelas nossas experiências, possibilidades, enfim, pela nossa história de vida” (p.77).

Zanella evidencia como essa realidade demarca a forma de estar do sujeito no mundo, porque é através dessas experiências que o sujeito constrói sentidos. Em relação ao evento mencionado, a intervenção do pesquisador partiu do abuso da autoridade, porque me posicionei através da palavra do outro, questionando assim o policial. Por sua vez os jovens músicos poderiam refletir sobre esse olhar preconceituoso do outro e a minha reação a ele, possibilitando que assumam uma posição frente a esse olhar discriminador.

Daniel olhou e me cumprimentou pelo modo como eu me posicionei perante o policial. Este policial já os havia agredido, eu já presenciara isso e não pudera fazer nada. Eles contaram-me que certa vez chegou uma européia para fazer um trabalho com eles e ao perceber os maus tratos por parte deste policial contra um deles, ela interveio em favor dele, o policial ficou tão furioso que quase a espancou. Ela fez menção de ir procurar sua embaixada. O caso ficou por isso mesmo.

Depois do ocorrido, apareceu Pascual, subimos em um ônibus com Daniel e fomos para outro lugar da cidade, no mesmo bairro de Victoria. Terminamos indo para Gamarra⁷³. Nesse lugar se concentra uma das maiores riquezas de Lima, há milhares de pessoas fazendo compras, confeccionando artigos etc. Mas, o lugar não é muito seguro, as pessoas têm medo de colocar a mão no bolso quando estão nos ônibus porque sobem muitos ladrões vestidos de músicos e roubam os transeuntes. Nessa viagem, não arrecadaram quase nada.

Quando começamos a caminhar por Gamarra, as pessoas nos olhavam com certa desconfiança, terminamos indo a um ponto de ônibus, perigoso, cheio de ladrões, estes nos olhavam, eles não se conheciam, mas também não nos intimidaram. Será porque os viam trabalhando na rua? Essa é uma outra regra a regular as relações no espaço público?

4.8 O OLHAR DOS COBRADORES E MOTORISTAS

Um momento a realçar é que no ponto de ônibus na Rua Pedra, os ônibus não queriam parar porque viam os músicos com os seus instrumentos musicais, lembro que ficamos esperando quase meia hora para que alguém nos deixasse subir, eles disseram que não gostavam muito de vir para esse lado da cidade, porque sempre acontecia este tipo de situação. Mais uma vez, eles se esconderam atrás de um carro e eu parei o ônibus, eles estavam subindo e o motorista pediu para que descessem. Assim ficamos por um longo tempo até que tentei novamente, eles subiram no ônibus antes de mim, e o cobrador consentiu, mas o volume do rádio não diminuiu quando eles começaram a cantar. Mal se escutou a música. Era uma outra dificuldade, não serem reconhecidos no seu trabalho, (des)conhecimento dos músicos e dos falsos músicos, os ladrões.

Quase final de mês, já conhecia o lugar e conversava com os que entregavam panfletos e também com os controladores dos ônibus e lhes perguntava como eles viam os músicos ambulantes. Quase ninguém reparava neles e era curioso porque trabalham no mesmo lugar e nem se conhecem. Este é o ritmo de uma cidade? Onde ninguém se cumprimenta? Onde ninguém se ajuda?

⁷³. Este é o maior centro de confecções têxtil no Peru, exporta grande quantidade de algodão para o mundo.

Essa condição da cidade, segundo Canevacci (2004) e Peixoto (1999), se apresenta em todas as culturas particulares através das manifestações culturais que identificam tudo o que é para ser visto e ouvido nas construções urbanas, dispostas através das suas imagens visuais que fazem parte também do arquitetônico da cidade. Essas informações visuais e sonoras dialogam entre si, transmitem informações ao sujeito, fazendo com que este tome uma posição. Por outro lado, as mudanças visuais e sonoras alteram o olhar do sujeito. Conforme Peixoto diz, “o indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido (PEIXOTO, 1999, p. 361). Partindo deste pressuposto, poder-se-ia pensar que nas grandes metrópoles o ritmo e o movimento do sujeito são outros, porque tudo acontece rápido, há um ritmo que demanda a cidade sobre os sujeitos que fazem parte dela e as pessoas trazem incorporadas já no seu corpo esse ritmo. Por exemplo, o sujeito ao caminhar pela cidade muitas vezes deixa de perceber o que está sendo comunicado através da imagem visual, porque está submerso no tempo da cidade, fazendo com que deixe de perceber e sentir a cidade. Se olharem para o que acontece na cidade, será sem muita profundidade, como afirma Peixoto.

Então, a primeira coisa a fazer é tratar de “compreender uma cidade que significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados” (CANEVACCI, 2004, p. 35). Ao entender o ritmo da cidade, se pode (re)descobrir os diversos sentidos quais sujeitos que ali se locomovem a ela atribuem. Um dos sentidos da cidade em Lima é o medo, essa insegurança faz com que o sujeito, ao deslocar-se feche os seus sentidos, manifestados no seu corpo. Assim, seu olhar é dirigido ao vazio, ao não querer se mostrar ao outro, perdendo muitas vezes esse diálogo com a cidade e com o outro. Isso é dado pelas crenças existentes, dos valores de cada sociedade que contribuem para a integração dessa mesma cultura, colaborando assim com a continuidade de um modo de estar na cidade. Essa é uma das razões pela qual o olhar na cidade é desconfiado.

Um dia houve um acontecimento diferente na Rua da Pedra. Havia uns homens mais velhos ensaiando música. Um deles começou a afinar o “charango” e os outros acompanhavam o seu ritmo. As primeiras melodias apareciam e as letras se deixaram contagiar por aquele momento. A “zampoña”, o “ronroco”, as “quenás” e o “wiro” se manifestavam nesse espaço alegórico, através dos artistas. Estes traziam figurino, roupas típicas dos Andes, coloridas, tocavam na rua e em círculo, igual aos jovens e, nesse momento do ensaio, aparecem José, Romer e Oscar, jovens que também

fazem música, e ficaram olhando os outros. Depois de um tempo entraram no círculo e no ritmo da música, fizeram uma performance com os seus instrumentos. Mas, como diz o ditado: “tudo o que é bom dura pouco”, os adultos subiram em um ônibus e foram embora. Porém, a festa continuou na rua, já que os jovens músicos se inspiraram pelos outros, ficaram no mesmo círculo e seguiram tocando. Logo depois foram aparecendo outros músicos e fazendo da rua um espaço de expressão artística. Conforme Stein (2001)

“As modalidades de Musicalização e Atividades Musicais são espaços de fazer lúdico-musical que visam oportunizar ao educando, através do processo “percepção-expressão-comunicação”, o conhecimento de si, a descoberta do outro, o domínio da linguagem musical e a expressão de seu caudal cognitivo-afetivo, na constituição das relações com os outros” (p.110).

O autor fala de experiências institucionalizadas de ensino/aprendizagem da música, porém o que pode ali advir foi observado naquele acontecimento, onde a rua foi transformada em espaço de fazer lúdico-musical. Portanto, essas modalidades musicais na rua são de grande significância para a aprendizagem do sujeito, porque um transmite de alguma maneira o que sabe, fazendo com que tanto o sujeito menos experiente como o mais experiente em música (re)conheçam a expressão da sua arte. Uns e outros envolvidos em um rico processo de ensino/aprendizagem constituem-se como músico, onde “a arte pronuncia a palavra que andávamos procurando e faz vibrar a corda que estava tensa, mas muda”⁷⁴ (Vygotski, 2006, p. 305).

No momento da performance alguns ônibus paravam obedecendo o sinal vermelho e alguns cobradores, ao perceberem a magia da música, os cumprimentavam, outros, menos sensíveis, nem olhavam. Alguns dos cobradores que já eram conhecidos deles os convidavam para subir. Dois meninos subiram num ônibus para tocar, os outros foram atrás de outros ônibus.

Esse olhar dos motoristas e cobradores sobre os músicos já está marcado pelos acontecimentos que surgem no dia-a-dia da cidade: por exemplo, há casos em que os não músicos sobem nos ônibus e roubam algum pertence de algum transeunte, como já citei. Isso marca um tempo no olhar dos motoristas e cobradores sobre o sujeito, um olhar contaminado pelo mesmo acontecimento que move esse olhar sobre o outro. Cabe dizer que também há os que diferenciam os músicos dos ladrões, porque já os conhecem

⁷⁴. (texto original) “el arte pronuncia la palabra que andávamos buscando y hace vibrar la cuerda que estaba tensa pero muda”.

a tempo. Olhar mais aberto sobre os outros, como desse cobrador que, reconhecendo a qualidade da música, convidou os jovens a entrarem no ônibus/palco.

4.9 OLHANDO OS PRÉDIOS DA CIDADE

Mais uma tarde de calor, de umidade, me encontrei com Jerson, Oscar e Cristian na Rua Pedra, eles estavam trocando as cordas do “ronroco”. Decidiram ir comprar novas cordas, então esperamos um ônibus que nos levasse até a Praça 2 de Maio. Perto dali, vendiam instrumentos musicais de origem peruana e de outras nacionalidades. Quando chegamos, descemos do ônibus e tivemos que caminhar pelas ruas antigas da cidade, parecia que os prédios nos observavam, mas na realidade quem nos observava e cuidava deles eram os policiais que desciam com velocidade das patrulhas para ver se estávamos fazendo algo de errado, somente pelo simples fato de que caminhávamos em grupo. Os meninos não reparavam na polícia, seguramente porque estavam acostumados: se dedicavam somente a fazer piadas e dirigiam uma e outra olhada às meninas que passavam pelo lugar. Ao chegar ao local, ficaram maravilhados pelos diversos instrumentos musicais, experimentaram todos os sons que se podia produzir.

Um deles brincava com a menina que vendia as cordas, fazia de conta que roubava as cordas e virava-se para ver se eu o estava observando e riam muito, brincavam com o olhar dos outros sobre si mesmos e sobre o meu próprio, faziam-se passar por ladrões na brincadeira.

Depois de colocar as cordas no instrumento e pagar por elas, fomos embora e chegamos à outra avenida principal “Alfonzo Ugarte”⁷⁵. Ao estarmos nessa rua, atravessamos pelo meio da avenida sem medo, entre a multidão de carros e ônibus que não baixavam a velocidade. Era adrenalina pura: eu me obriguei a fazer a mesma coisa, pude pelo menos perceber que ainda estava em forma, mas os policiais ainda nos olhavam de maneira estranha.

No caminho, conversei com Oscar, ele me contou que o pai dele tinha morrido e que era essa a razão pela qual estava na rua, porque tinha que ajudar a sua família e que se drogava de vez em quando. No caso de Cristian, me contou que vivia

⁷⁵. Esta avenida é outra das artérias que intercepta o centro aos diferentes bairros da cidade.

com a família, mas, que o pai não estava presente, que algumas vezes usava as drogas e também que às vezes roubava, percebi que eu estava conhecendo um dos ladrões que se fazia passar por falso músico, mas, que estava comprometido com o fazer musical. Por um lado, é verdade que há alguns músicos que eventualmente roubavam como mencionei anteriormente, porém, nesse momento as fronteiras já eram nítidas para o meu olhar de pesquisador.

Enquanto caminhávamos entre os prédios históricos Jerson se deixou levar pela estética e antigüidade das construções, questionou sobre a beleza das edificações e terminou caracterizando-lhes como imponentes. Perguntei se gostava desse tipo de arquitetura, ao que me respondeu que ao estar cantando dentro do ônibus às vezes podia enxergar pela janela e contemplava assim a beleza reunida numa só avenida. Também trouxe que ao descer dos ônibus, após tocar e cantar, caminhava e observava os prédios da cidade. Poder-se-ia pensar que esse olhar para os prédios engendra de uma educação estética que é movimentada pelo sentir da arte.



Foto 17: Edificação Rimac colonial do centro de Lima ⁷⁶.

Afirma Vygotski que as

“Condições ambientais fazem real esta possibilidade; ao entorno lhe devemos o que determinado sujeito social (ou determinada sociedade, povo ou classe) possua certos gostos e conceitos estéticos e não outros [...] deste modo, em distintas fases da sua evolução social o homem recebe da natureza

⁷⁶. Imagem disponível no site: <http://skyscrapercity.com/showthread.php?t=181282> (pesquisa realizada em agosto de 2008).

impressões distintas, porque vê à natureza de distintos pontos de vista”⁷⁷ (2006, p. 32).

Diretamente relacionada à arte, esse (re)(des)conhecimento e esse (re)(des)cobrimento da realidade faz com que os próprios jovens construam uma imagem estética, ética e de reflexões sobre a própria realidade, que se apresentam como base de suas ações presentes e futuras sobre essa forma de olhar e sentir. Essa arte em si mesma sempre traz uma perspectiva visual e crítica sobre a mesma natureza.

Logo depois entramos num ônibus e novamente começou o show. Tocaram magicamente, era como se as cordas novas fizessem magia. Digo isso porque uma família se virou ao ouvir-lhes e antes que descessem lhes pediram um número de contato para chamar-lhes, os jovens não sabiam o que fazer, eu gritei o meu número de celular.

É interessante ressaltar e perceber que através dessas condições que nos fala Vygotski (2006), os jovens sejam (re)conhecidos pelos outros como artistas no momento de transmitir a música no ônibus, porque esse público estava relacionando-se com esse movimento da arte, trazendo assim sentidos estéticos sobre o olhar da arte. Isso poderia significar que a música trás lembranças de um passado movendo assim os sentidos dos sujeitos ou em outros casos o simples fato de desfrutar da melodia e da magia da mesma música.

Após esse acontecimento, terminamos na Rua Pedra e ficamos por um longo período conversando, um deles afinava o seu “ronroco”. Jerson procurava no chão uma espécie de palito, era para poder tocar as cordas do instrumento: “dá um som diferente” disse, me mostrou e aprendi uma coisa a mais. Tive uma aula nesse dia, entre os prédios que nos observavam.

4.10 OLHANDO AS RELAÇÕES ENTRE OS JOVENS MÚSICOS

Era a primeira quinzena de fevereiro, estava realmente quente, eu já tinha combinado com eles que neste mês seriam realizadas as entrevistas. Já tinha escolhido as pessoas que queria entrevistar para o fim desta pesquisa, marcaríamos um encontro

⁷⁷. (texto original) “sus condiciones ambientales hacen real esta posibilidad; al entorno le debemos el que determinado individuo social (o determinada sociedad, pueblo o clase) posea ciertos gustos y conceptos

para isso. Esperava por Jerson, mas este não apareceu. Esperei por três horas, fui ao restaurante, não estava, procurei nas cabines de *internet* e tampouco o encontrei. Perguntei ao pessoal e ninguém sabia onde ele estava.

Decidi ficar mais um tempo, conversava tranquilamente com um menino que entregava panfletos e nisso ocorreu um assalto. Eu já estava acostumado com esses acontecimentos, de maneira que não reparava muito e continuei conversando com o rapaz. Os policiais se movimentaram, minutos mais tarde chegou o homem da lei motorizado e todos saíram espantados. Era como Moisés cruzando ou abrindo o mar vermelho, era inacreditável o que os meus olhos viam, era um deus com poder na terra. Ele me olhou bem nos olhos, chegou perto de mim, solicitou a minha documentação, eu lhe indaguei o porquê de me intervir. Ele me disse; “aconteceu um roubo e vocês são os suspeitos”. “Ah sim?” Eu lhe respondi: “e você acha que eu ficaria aqui para ser capturado?” Mostrei-lhe a minha identidade e expliquei o porquê de estar ali. Nisso chegou o policial que já havia agredido os jovens, com quem eu já houvera tido alguns problemas e informou ao motorizado que ele já tinha me falado para não mais freqüentar esse local e que eu incentivava os jovens a estarem ali, e uma porção de outras palavras que não posso recordar.

Eu não acreditava no que estava ouvindo e lhe respondi. “Escute aqui, você está pensando que eu os motivo para que roubem?” O policial motorista me disse: “dê o fora daqui”. Eu lhe disse que de jeito nenhum faria isso, que me mostrasse na lei onde diz que eu não posso comungar do espaço público. Momento de tensão, ele ficava cada vez mais nervoso, queria se impor e me respondeu: “você está desacatando a lei e pode ir para a delegacia”. Eu perguntei: “por qual motivo terei de ir à delegacia? Eu não lhe estou faltando com respeito. Eu estou sendo educado e é você o agressivo, estou fazendo respeitar o meu direito de cidadão, de estar na rua livremente, é simples assim”. E o policial continuou ameaçando-me dizendo que me levaria para a delegacia.

Respondi-lhe que com certeza eu iria, mas que seria para abrir um processo por abuso de poder e que procuraria um advogado, que contaria o que acontece nessa rua. Ele me olhou visualmente irritado e me perguntou se eu tinha condições financeiras para arcar com as despesas de um advogado. Disse-lhe que sabia que ele não podia abusar do poder que o estado lhe ofereceu. Finalizou perguntando quando eu terminaria

estéticos y no otros [...] de este modo, en distintas fases de su evolución social el hombre recibe de la naturaleza impresiones distintas, porque ve a la naturaleza desde distintos puntos de vista”.

meu trabalho ali e lhe informei que logo, mas que tinha amigos que trabalham na TV e que continuariam com este projeto. Finalmente me deixaram em paz.

Analisemos o paradoxo, o policial exerce a violência desde sua posição de poder, que por sua vez é reconhecida socialmente, é como pensar em ações através das palavras. Por outro lado, é como se fosse um movimento de gestos, códigos e também da própria vestimenta de policial que lhe dá “certos direitos” sobre os outros e “quando a polícia realiza o enfrentamento com as gangues mobiliza-se, através da lógica de guerra, muita ação, nada de palavras. A justiça se tece na muda ‘aplicação’ dos artigos do Estatuto, concebida na idéia de que a Lei nada tem a dizer, apenas deve ser cumprida” (DIOGENES, 1998, p. 220). Portanto, a polícia reage com os outros com essas aprendizagens e é assim que se justifica seu estar no espaço da cidade, mas, não determina sua reação. Ao questionar o policial, o fiz desde minha posição de cidadão que têm direitos a serem respeitados, porém, a minha posição de pesquisador me dava um certo “privilégio” de estar na rua, porque de alguma maneira conhecia os acontecimentos da Rua Pedra e sabia das histórias de alguns policiais corruptos que cobravam dos ladrões por “laburar”. Isso, de alguma maneira, me dava um certo conforto, tinha base para me defender. Essa tarde foi realmente triste, pelos acontecimentos: que classe de policiais era essa?

Findo esse sucesso, voltei à Rua Pedra somente três dias depois, pois nesse meio tempo, tive de trocar de passaporte para poder voltar ao Brasil, me dirigia a Rua Pedra pensando ainda naquele mau momento passado, mas logo esqueci quando os vi juntos, nos abraçamos e conversamos um pouco. Os músicos perguntavam-me porque eu havia “sumido” e lhes expliquei o motivo. Nisso alguns do grupo começaram a fumar maconha e a me ensinar gírias da rua, como o “barraco e o barracon”⁷⁸. Pascual queria subir para trabalhar nos ônibus, mas Daniel estava tão “chapado” que não tinha condições de fazê-lo, Pascual insistiu por vários minutos, até que Daniel lhe disse: “vai então”. Pascual decidiu ficar na frente do ponto de ônibus, eu perguntei a Daniel se nós não iríamos, disse que sim, mas que era mais fácil ir um só tentar parar o ônibus e efetivamente assim foi. Quando Pascual parou o ônibus, tivemos que sair correndo porque já estavam fechando a porta. Cantaram e tocaram, fomos alguns quarteirões e logo voltamos caminhando porque Daniel ainda estava sobre os efeitos da droga em seu

⁷⁸. Barraco é uma sacola que tem cola de sapateiro e Barracon é a mesma coisa, só que maior.

corpo, confundia as notas musicais e ao chegar à Rua Pedra descansou por um longo tempo.

Outro dia, cheguei cedo demais, ainda não eram dez horas da manhã, minutos depois apareceu David e lhe perguntei pelo seu irmão, me disse que estava doente. Ele precisava procurar alguém para poder tocar e como não encontrava ninguém, lhe propuz buscar Jerson, seguimos até seu quarto, mas ao chegar lá soubemos que não morava mais ali. Decidimos voltar à Rua Pedra e desta vez encontramos Daniel e Pascual, os cumprimentei, mas David passou direto por eles e continuou seu rumo. Eu fiquei conversando com os meninos e lhes disse que David procurava alguém para tocar, os rapazes me disseram que o gordo David não tocava nada e, aliás, ainda achava que sabia: “é um mala” terminaram dizendo.

Do outro lado, a rua mostrava um David desesperado que procurava por alguém para tocar, mas não encontrava ninguém e ao perceber essa procura Daniel e Pascual começaram a importunar-lhe, gritavam de onde estávamos, dizendo que era um “mala” e que não sabia tocar e diziam que poderiam lhe dar aula de música. Ao mesmo tempo em que debochavam de David com comentários preconceituosos, queriam ajudar-lhe, isso aparecia nos seus discursos, mas poderia ser um falso discurso também. Esse preconceito nasce porque David e o irmão não se misturam com alguns músicos. Eles têm medo de ser comparados com os ladrões e, além disso, somente se aproximam quando precisam aprender alguma melodia. Isso faz com que eles sejam marginalizados pelos outros, porque percebem que se aproximam por interesse.

Logo depois disso, David deixou seu instrumento numa loja e caminhou ao nosso lado sem nos olhar, eles continuavam debochando dele, eu perguntei para Daniel onde David iria trabalhar, eles sorriram e disseram que iria a “laburar” com os ladrões e que aproveitava esse momento que Luis não estava para fazer esse tipo de atividade na rua, outra forma de ganhar dinheiro, ou seja, “trabalhava” em equipe de três, onde ele era o coringa e assim avisaria com algum tipo de códigos se havia algum policial por perto, enquanto os outros roubavam. Dessa maneira ganharia o dinheiro que precisava sem se arriscar muito.

Terminamos num ônibus com Daniel e Pascual e, ao voltar, fomos almoçar. O restaurante estava cheio de ladrões, de músicos e de “pirañitas”. Percebi uma coisa interessante: os músicos e os não músicos cuidam dos pratos de comida uns dos outros, cuidam da carne que pode ser pega por outro e, para recuperá-la, teriam que correr atrás do ladrão de carne. Eu estava comendo comodamente e conversava com os rapazes, um

dos ladrões se sentou ao nosso lado e ficou importunando os meninos por comida, terminei dando-lhe meu prato de comida para que os deixasse comer e falar, porque me contavam histórias interessantes. Contavam-me suas histórias e alguns deles se aproximavam e narravam mais fatos, queriam todos por sua vez me contar suas experiências, me pediam conselhos, me intitulavam psicólogo, eu lhes dizia que era educador.

Uma das qualidades do trabalho de campo é que se apresentavam diálogos no decorrer da pesquisa, onde os protagonistas proporcionavam histórias interessantes sobre sua vida a um terceiro, neste caso o narrador da história. E é assim que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1993, p. 198). Por um lado, o lugar tinha-se tornado um ambiente de escuta, de narração, como necessidades de transmitir sentimentos alheios por eles mesmos. Então, esse espaço era reinventado através das suas histórias, onde os sentimentos movimentavam-se num diálogo peculiar, porém essas palavras anunciavam um evento no próprio espaço. A narrativa tem um terceiro, que promove a história com uma verossimilhança sobre o fato, onde o modo de dar a conhecer essa verdade do outro é uma forma distinta de transmitir a realidade do outro, porque surge através desse novo olhar que (re)vê e (re)cria essa realidade do outro para um outro. Esta tarde terminou cheia de histórias e risos.

Um dos meus últimos dias da estada em Lima. Subi no ônibus com Gaby, Randy e Nicol, jovens de 15 e 16 anos, os dois últimos são namorados e moram juntos. Eu os acompanhei muitas vezes nos ônibus, eles tocam a mesma música que os outros. Ao descer do ônibus começamos a caminhar pela Av. México, uma das ruas principais de Victoria e nessa caminhada Gaby me perguntou: “por que os homens são tão ciumentos”? “Por que você está me perguntando isso?” Perguntei-lhe, e antes que terminasse me respondeu com outra pergunta: “tenho aparência de ser uma menina que está sempre olhando os outros homens”? “Você acha que é assim?” Perguntei, e me respondeu que não, embora seu namorado afirmasse isso seguidas vezes. “Então, é não, fale com o seu namorado sobre como você se está sentindo”. A conversa foi interrompida quando o casal resolveu subir em um ônibus para tocar.

Às vezes percebia que estava intervindo terapêuticamente. Por um lado, era ótimo porque isso significava que estava adquirindo a confiança deles, me transmitiam seus pensamentos e inseguranças e era assim que conhecia um pouco sobre suas vidas, que envolvia questões de estar no mundo e vários desconfortos: exemplos disto é o

amor e o maltrato emocional, entre outros. Mas, por outro lado, estava aconselhando nas questões sobre como tinham de reagir frente aos “problemas” e em outros casos direcionava para que procurassem um especialista que poderia ajudá-los mais objetivamente. Lembro aqui as palavras de Walter Benjamin: “em conseqüência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros” (BENJAMIN, 1993, p. 200). O autor se refere a que esse aconselhar é responder a uma questão dada pelo sujeito, em outras palavras é fazer uma sugestão sobre a vida dos outros para que a sua narração seja continuada. Penso que meus conselhos/intervenções foram nesse sentido. Nesse momento decidiram não subir ao ônibus. Falaram-se ao pé do ouvido e me disseram que estavam indo a outro lugar e que eu não poderia acompanhar-lhes, e que amanhã nos veríamos na Rua Pedra.

Ao voltar à Rua Pedra no dia seguinte me encontrei com Diana e sua filha, ela começou a desabafar comigo sobre a sua realidade que, infelizmente é freqüente: “pode-se definir de violência de gênero como qualquer ato de violência que resulta ou pode resultar em dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico da mulher, inclusive ameaças de tais atos, coerção ou privação arbitrária de liberdade em público ou na vida privada (ARAÚJO, 1996). A violência praticada sobre a mulher tece problemas emocionais a curto e longo prazo, onde a auto-estima é desconstruída pelo outro, constituindo assim um sujeito que não acredita em nada, que não se valoriza, portanto, não pode se olhar como um ser que está em movimento constante de aprendizagem neste mundo. Essa aprendizagem abarca na sua forma de sentir e perceber o mundo e é a partir daí que pode começar a (re)construir novos conhecimentos.

Diana realçava no seu discurso que queria muitas vezes abandonar seu marido pelos acontecimentos expostos, mas que não podia, porque não queria que sua filha crescesse sem pai e se repetisse assim a sua história. Também me contou que o bebê já tinha seis meses e que o pai da menina nunca tinha ajudado nas despesas com a filha, sempre arrumava uma desculpa para não participar do que a filha precisava. Continuei escutando a história dela por horas.

Analisando a condição feminina Nogueira (2001) faz uma reflexão sobre como o discurso do gênero foi construído pela psicologia social. As teorias e visões sobre a mulher na história foram associadas sempre à capacidade da reprodução, de entender a descrição da natureza feminina, de que o feminismo seja desvalorizado, de que a mulher é inferior ao homem. Para Nogueira, na história a mulher é vista como um objeto do desejo dos homens, como uma cópia defeituosa do corpo do homem, como

um ser inferior tanto no sexual como no intelecto e é por isso que é reduzida da realidade política e pública. “Ela é vista como mulher no sentido que é esposa e mãe” (NOGUEIRA, 2001, p. 108).

Ao tratar de entender sobre a violência de gênero, é indispensável compreender que a sua origem e a sua permanência ainda na sociedade estão relacionadas com o conceito de patriarcado. Castells (2000) comenta que o patriarcalismo se acentua nas sociedades e é caracterizado pela autoridade do homem sobre a mulher e filhos no lar. Essa autoridade é imposta institucionalmente pela sociedade que permite que o patriarcalismo esteja nas grandes esferas do poder, da política, da cultura, da legislação. Esse comportamento é o resultado da origem e da cultura do homem do estar no mundo. Por um lado, a crise da família patriarcal é a consequência do maltrato que o homem exerceu sobre a mulher, é a debilidade do modelo familiar baseado na autoridade, na opressão, na dominação porque “os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder” (LOURO, 1998, p. 41).

Uma das preocupações nessa época era como é que elas eram percebidas pela sociedade: eram sujeitos dependentes, que normalmente ficavam isoladas especialmente aquelas que se dedicavam à criação dos filhos, que eram vistas de maneira subjugadas. O cristianismo feminino colocou também sua opinião sobre como é que a ideologia prevalece da existência da família “desigualdades de poder entre os membros de um casal” (NOGUEIRA, 2001, p. 111). E é assim que surge o ataque pelos ativistas criticando a família e os seus casamentos. Esses casamentos foram questionados e, em muitos países, o divórcio surgiu como consequência destes conflitos.

Portanto, Castells pretende mostrar em seu discurso como é que o patriarcalismo estava chegando ao seu fim, porque as famílias patriarcais passavam pelo “processo de transformações do trabalho feminino e da conscientização da mulher” (CASTELLS, 2000, p.170). Consequência dessa queda, no final da década de 60 e início de 70 a mulher começa a ter os mesmos direitos que o homem, como por exemplo: um trabalho remunerado, um melhor nível de educação e também uma conscientização da mulher frente aos problemas sociais que a subjugavam. Porém, os homens ao perceberem isto, reagiram de maneira patriarcal sobrecarregando as mulheres com as jornadas diárias de trabalho, mais a organização do lar e a criação dos filhos. E é aqui que começa a queda do patriarcalismo.

A crise da família patriarcal é a consequência do maltrato que o homem exerceu sobre a mulher, é a debilidade do modelo familiar baseado na autoridade e na dominação, no poder. Essa crise começa na década de 90 com as separações dos casais por insatisfação do modelo familiar. Também apareceram novos indicadores no casamento como: dificuldades em compatibilizar casamento, trabalho e vida social do casal. Acredita-se que outro indicador desta crise é o “envelhecimento da população e a diferença da taxa de mortalidade entre os sexos” (CASTELLS, 2000, p.174). Outro indicador é que existiu uma instabilidade familiar no sentido de que a mulher teve uma autonomia e mudança no seu comportamento reprodutivo.

A autora alega que os protestos feministas na Europa Ocidental como no mundo tiveram grandes relevâncias nos direitos das mulheres tanto na igualdade legal, formal e política, as mulheres começaram a controlar a sua fertilidade de forma nunca pensada, lutavam pelas reivindicações laborais e sociais. Mas, as infra-estruturas necessárias não alcançaram os objetivos das feministas sobre a libertação da mulher: exemplo disto é de que as tarefas em casa eram feitas pela minoria dos casais, como o “cuidado com as crianças” (NOGUEIRA, 2001, p.112).

Mas, a experiência da rua leva-me a entender como é que a prática nos mostra uma outra realidade sobre algumas mulheres, especificamente as jovens que fazem música nos ônibus da cidade. Por um lado, poder-se-ia pensar que as jovens em pesquisa desconhecem as leis sobre os seus direitos frente à sociedade, possivelmente por falta de informação, e é por isso que questionam sobre esse maltrato emocional e físico algumas vezes, mas, não sabem para onde se dirigir. Por outro lado, precisam de orientações sobre o que significa esse maltrato emocional e físico e também saber quais suas possíveis consequências.

Passaram alguns dias e me encontrei com Gaby, estava procurando por alguém para tocar, lhe perguntei pelo casal que estava com ela no dia em que me questionou sobre as atitudes de ciúme de seu namorado. Contou-me que Nicol, a menina que a acompanhava no outro dia, estava internada no hospital porque tinha abortado. Até o dia que saí de Lima, não a vi mais na rua, somente seu namorado que deixou claro o seu desconforto na minha presença. Gaby estava com outra menina e eu perguntei se podia acompanhá-las para fazer algumas fotografias do trabalho que elas faziam nos ônibus. Gaby aceitou feliz, mas a outra menina precisaria pedir permissão ao namorado.

O que reparei em todo este tempo é que as meninas, quando não estão namorando, são mais espontâneas, decididas e independentes, como é o caso de Josse. Já no caso de Nicol, teve que pedir permissão a Randy, e Diana, precisou ter o consentimento do marido para que eu pudesse entrevistá-la, e agora acontecia a mesma coisa com Maria, amiga de Gaby. O homem acredita que a mulher é sua propriedade, que até os seus pensamentos e as suas decisões lhe pertencem. Fiquei surpreso pelo modo como elas se relacionam junto aos demais, se transformam em “feras” quando os “serenazgos” aparecem para agredí-las, mas na frente dos seus homens perdem a naturalidade. Submetem-se a eles.

A relação de violência provém das relações de poder no estudo do feminismo, mas ainda apresentam-se nas relações de gênero, etnia e classe de uma sociedade. O conceito de poder no patriarcado surge para controlar as mulheres como dissemos, para subjugar-las sobre sua forma de estar no mundo. Mas isso se deve à forma como a masculinidade é construída, porque “toda a cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens. Meninos e rapazes – em sua maioria – aprenderiam tal conduta e sentimentos e, assim, se afastariam do comportamento das mulheres” (LOURO, 1998, p. 48). Essa diferença marca o comportamento do homem dominante na sociedade *versus* a mulher oprimida, como é o caso das jovens que se dedicam ao fazer musical nas ruas da cidade. Essa forma de como o homem se constitui frente aos outros é determinante no seu comportamento com as mulheres. O Estado peruano, por sua vez, não apresenta políticas específicas para a mulher. Em tendência, existe o ministério da mulher, mas é recente o seu labor, não promove palestras, nem seminários sobre o gênero. As mulheres desconhecem este tipo de atividade, especificamente as jovens que estão fazendo música na rua. Poderia se pensar que esse comportamento é resultado do próprio desconhecimento sobre possibilidades diferentes de tratar o outro.

Os dias passavam e eu escutava as histórias que para mim eram maravilhosas e interessantes, cada um deles era um mundo misterioso por descobrir. Agora queria saber alguns dos seus sentimentos e os sentidos do por que estavam na rua. Comecei a realizar as entrevistas com dez jovens que elegi visto que fiquei mais tempo com eles e fiz parte das suas histórias e dos seus caminhos pelas ruas. A minha visão sobre os jovens era outra, uma vez que conheci e compartilhei suas experiências, mas de alguma maneira eles já estavam sendo contaminados com a minha posição

frente as suas histórias, e porque questionamos muitas coisas no decorrer do trabalho de campo.

Na semana seguinte realizei as entrevistas e cada uma delas teve seu momento especial. Eles falaram tudo o que sucedia, sobre seus sentimentos, medos, desejos, suas palavras foram significativas para mim. Depois de cada entrevista era como se alguma coisa minha tivesse ficado com eles, me sentia como impotente diante a situação deles, queria ajudar-lhes, mas não sabia como. Por outro lado, pensava que o tempo estava correndo e que chegava a hora da minha partida. As entrevistas foram realizadas na mesma rua, algumas vezes entrávamos no prédio ao lado da Rua Pedra para que os ruídos das buzinas não interferissem no nosso diálogo, porém em uma das entrevistas fomos advertidos, pelo zelador do condomínio, para que saíssemos dali.

Eu continuei indo à Rua Pedra depois de ter realizado as entrevistas e me encontrava com eles, continuávamos nos falando, almoçando juntos, eu subia nos ônibus com eles. Certa vez levei um amigo para que fizesse algumas fotografias deles no seu momento com a arte. Foi interessante perceber como eles viam as fotos depois de serem reveladas e ficavam alegres, todos queriam ser fotografados. O objetivo da fotografia nesta pesquisa é mostrar a vida ali vivida através do olho da câmera, porque “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1993, p. 94). Esse movimento da câmera no espaço faz com que através da imagem fotográfica se capture momentos essenciais sobre esse estar no mundo dos músicos. Quando os jovens olharam a sua própria imagem, se viram através do olho da câmera que foi produzida por um outro olhar. Perceberam como o olhar do outro os mostrava no próprio espaço, onde os sentires estavam presentes capturados pelo olho da câmera, mas também perceberam seu próprio olhar sobre eles mesmos no momento da música. O mais interessante era que eu podia perceber desde o meu olhar, diversos olhares, por um lado, observava como alguns dos músicos se sentiam atraídos pelo olhar da câmera ficando à vontade, e, por outro lado, percebia o medo do fotógrafo em relação à sua câmera ser roubada.

Um das vantagens da fotografia é que se captura um momento sobre o sentir do sujeito, porque essa imagem comunica um sentir. Outra das vantagens é que as fotografias trazem lembranças sobre esse momento da pesquisa de campo, trazendo assim as histórias vividas de um passado que se dirige a um terceiro, neste caso o futuro.

Noutro dia cheguei com este amigo fotógrafo à Rua Pedra: ao longe percebi como os músicos ensaiavam, queria bater uma fotografia deles, mas o fotógrafo ainda tinha receio porque estava com uma câmera profissional: “esse temor pode sintetizar-se, em condensar-se, em uma rua plenamente ocupada. Há algo de instável no estar entre a multidão, uma fragilidade acentuada pelo demasiado, como se os pontos de referência físicos se desvanecessem e somente se pudesse olhar o fluxo humano num transe quase hipnótico”⁷⁹ (AGUILAR E CERVANTES, 2007, p. 3). Por um lado, esse medo era justificado porque ele não pertencia ao lugar, era um estranho no espaço, os olhos dos outros se fixavam nele criando assim um certo mal-estar no seu corpo, cuidando dessa maneira do seu objeto de trabalho (câmera). Por outro lado, eu freqüentava o lugar há mais tempo, isso significava que já era reconhecido pelos outros porque, de alguma maneira, fazia parte dessa “adrenalina” que me oferecia a rua. A Rua Pedra concentra tensões através dos protagonistas que fazem dela uma imagem negativa, de encerramento, de falta de ar, de (in)visibilidade marcada no espaço.

Certo dia Daniel me disse que ainda faltava conhecer a noite da “festa”, estava me fazendo o convite para conhecer o espaço de lazer deles. Eu achei que estava preparado para encarar as outras pessoas, estava esperando há muito tempo por esse convite, achei que nunca chegaria. Pensei que iria estar com eles, entre os vendedores de cola de sapateiro, entre os ladrões e as prostitutas e ao mesmo tempo escutando a palavra do Senhor, proferida pelos Testemunhas de Jeová.

Pascual me advertiu que a noite no centro é perigosa, que as pessoas se drogam em demasia e que na maioria das vezes perdem o controle. Por sua vez, me aconselhou que se eu fosse não deveria levar nada nos bolsos. Então, combinamos com Daniel e Jerson para dez horas da noite. Estava com um pouco de medo, eu confesso. Eram 22h e eu estava descendo do ônibus para chegar à Rua Pedra. É interessante destacar que era a mesma rua, mas que nessa hora era totalmente desconhecida para mim. Sem policiais, a rua se mostrava muito diferente, virou tenebrosa e mais perigosa, podia até sentir o cheiro do perigo. Havia outras pessoas e outros acontecimentos sucedendo nas ruas, eram momentos diferentes e também outras formas de expressão e de estar no mundo. Lembro que ao chegar percebi outras pessoas, “com cara de malandros”, e pessoas “mal-encaradas”. Corri o risco e atravessei a rua, mas não

⁷⁹. (texto original) “ese temor suele sintetizarse, o condensarse, en la calle plenamente ocupada. Hay algo de inestable en el estar en la multitud, una fragilidad acentuada por lo demasiado, como si los puntos de referencia físicos se desvanecieran y sólo se pudiera mirar el flujo humano en un trance casi hipnótico”.

encontrei ninguém, olhava para todo lado e não reconhecia os músicos. Percebia que era observado: quem eram estes? Não os conhecia. Eu continuava caminhando entre o lixo esquecido da tarde e o silêncio da noite.

Era terra de ninguém, os donos eram outros. Pensei em ir embora, mas já que estava ali, terminei por ficar, lembrei de realmente não ter dinheiro. Por outro lado, o medo me veio no momento de atravessar a rua principal: nesses segundos lembrei-me de algumas histórias onde os ladrões abordaram pessoas sem dinheiro e que foram cortadas com navalhas. “Que faço?” Pensei. Decidi arriscar e, no caminho, me encontrei com Diana que estava com sua filha no colo. Ela se surpreendeu e perguntou o que eu fazia ali. Eu disse que tinha marcado com os meninos para conhecer o lugar e perguntei por Jerson e Daniel. Ela me disse: “Escuta, vai embora daqui”, e eu percebi nos seus olhos a advertência. Disse-me que Jerson acabara de sair dali, ele virara a rua: “vai procurá-lo, mas sai daqui”. Nesse instante pensei: “como pode uma menina de vinte anos zelar por mim desse jeito? Estava me protegendo, porque as pessoas que estavam ali esperavam por uma vítima e, com certeza, eu era uma delas.” Eu escutei e aceitei as palavras de Diana e corri pelas avenidas à procura de Jerson. As ruas nessa noite mostravam sua agressividade em todo o seu esplendor. Estavam sujas, as pessoas bebiam e mostravam sua intolerância, me encaravam sem medo. Eu sabia que estava em seu território e que era um estranho ali.

Esse querer saber mais sobre os outros me levou à procura de compartilhar mais histórias juntos, a adrenalina sobre o lugar me apaixonava. A cidade mostrava quão perigosa poderia ser, onde esse medo estava de alguma maneira impregnado no meu sangue que me paralisava ao caminhar pelas ruas (des)conhecidas. O risco fazia parte deste novo conhecimento e de alguma maneira o fato de viver numa cidade grande pode oferecer vantagens, porque aprendemos a olhar de uma outra forma, desconfiando e estudando o outro.

Segundo Bauman

“O risco não pode existir sem um certo temor de sofrer danos ou derrotas, mas, do mesmo modo, não há também sem risco qualquer possibilidade de ganho ou de vitória: é por isso que os lugares semeados de risco não podem deixar de suscitar uma impressão de ambigüidade endêmica, provocando esta, por seu turno, outros sentimentos e atitudes desencontrados” (2006, p. 66-67).

Esse risco na cidade ensina a lidar com as diferentes situações sociais, porque o espaço público é um lugar onde os seus protagonistas trazem uma ação para uma reação do outro, por exemplo, como foi no caso do policial agressivo: eu conhecia a minha posição no espaço que envolve os meus direitos, isso me fez ousado ao responder-lhe. Por um lado, percebi que não era tão rude pela forma como se comportava ao falar porque ainda mostrava o seu lado amável ao se comunicar. Por outro lado, a rua pode mostrar como estudar as pessoas, perceber o medo e a audácia no seu corpo, nos seus gestos e na sua linguagem, (re)conhecendo em que momento é preciso reagir frente ao outro. E é através desse (re)conhecimento e desse (re)descobrimento do outro que se constroem palavras e contrapalavras, ações e reações, novos textos e novos sujeitos.

O risco esteve sempre presente no decorrer da pesquisa, fui encarando cada momento, aprendi a lidar com eles, com os outros e com os meus próprios medos e temores sobre a cidade.

Depois de correr alguns quarteirões encontrei-me com Jerson, tive que gritar para que ele me escutasse e, ao virar-se, se surpreendeu ao ver-me, me perguntou o que eu fazia ali aquela hora. Eu lhe lembrei que tínhamos combinado de irmos para a “festa”, ele me respondeu que estava cansado, mas que poderíamos ir outro dia. Eu lhe falei que estava prestes a partir: “esta é minha última sexta-feira aqui”. Respondeu-me “ao teu retorno a gente vai para a nossa ‘festa’”. Seguimos caminhando pela noite negra, os casarões e suas luzes tênues, os prédios antigos e suas arquiteturas deterioradas pelo tempo, o balbuciar dos outros e a brisa leve interagiam com o nosso diálogo. Conversamos sobre minha partida, ele me disse que não se despediria nesse momento porque iria ao aeroporto e eu lhe disse que partiria de madrugada. A sensação de aperto no coração era inevitável, tínhamos construído uma amizade verdadeira, sentiríamos falta um do outro. Nunca mais o vi.

No dia em que fui me despedir, não encontrei Jerson, mas deixei lembranças, lembranças estas, que marcaram a minha história porque cada um deles, com sua presença, o fez. Assim como as marcas que faziam em seus corpos, marcaram a minha alma para sempre.

5. OS JOVENS, A MÚSICA E A/NA RUA

“Em Lima desde a periferia até o centro se escutam lamentações, e essas como o riso que lhes é uma curiosidade, tem um significado: O MEDO. Os que moram nos subúrbios e nos palácios da paixão vivem cada dia o convencimento de viver a impossibilidade de livrarmo-nos dessa doença. O MEDO”⁸⁰

Guevara (2003, p. 51)

Na epígrafe deste capítulo o autor nos mostra com seu discurso o seu sentir, sentir renitente das vozes da cidade que provoca somente medo e insegurança aos seus moradores. Contudo, essas diversas vozes se tecem no dia-a-dia da cidade, onde os outros vêem o pânico e o alarme sobre o lugar e, através do olhar desses outros, constitui seu próprio olhar. Por um lado, esse olhar é reconhecido pelo autor como uma doença sem fim. Por outro lado, nos faz refletir sobre como esse medo significa ter que se arriscar todos os dias ao locomover-se pelas ruas da cidade. E como esse viver nas ruas influencia a vida dos outros?

Neste capítulo vamos focalizar o espaço da rua como lugar de moradia e de aprendizagem do fazer musical e saber quais são esses sentidos para os jovens músicos. A rua é polifônica, polissêmica, plural: um lugar de descanso, de intercâmbio de pensamentos, de sonhos, de ideais e, porque não dizer, de tristeza. Alguns dos jovens pesquisados já dormiram na rua pelo menos uma vez, segundo me contaram. Portanto, eles sobreviveram ao frio que emana tanto da cidade, como dos outros que fazem parte dessa metrópole.

As relações com o espaço e com o tempo nas ruas da cidade constituem a história dos sujeitos. No diálogo com as múltiplas vozes que ali criam produzem-se as histórias coletivas singulares, pois “o mundo interior é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias; e um permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir” (FARACO, 2006, p. 81).

Nas respostas de Vygotski e Bakhtin é possível compreender que o discurso do sujeito, ou seja, o movimento e a produção discursiva sobre determinado tema, no intenso diálogo com as múltiplas vozes da cidade é constitutivo de uns e outros. No

⁸⁰. (texto original) “en Lima desde la periferia al centro se oyen alaridos, y esa como risa que les huronea, tiene un significado: EL MIEDO. Los que viven en los suburbios y en los palacios de la pasión viven cada día el convencimiento de vivir la imposibilidad de librarnos de esa enfermedad. EL MIEDO”.

movimento discursivo se constitui, objetivando por meio da riqueza cultural-histórica-social e subjetivando-se essa mediação.

Segundo Ribeiro (2003), a rua não é um espaço que propicia um desenvolvimento sadio para a criança, por que nela há muitos perigos e como consequência disto a criança se converte em esperta para se defender das distintas violências da rua no livre espaço. Portanto, aprende também que ninguém é digno do seu afeto e com isso ela perde a nobreza da sua infância, como não ter o direito de brincar ou estudar, embora ela tenha outras experiências peculiares que a “torna diferente das demais. Por viver em condições adversas ao seu pleno desenvolvimento, passa a ser constituída como grupo de risco” (p. 699-9).

Portanto, esse viver nas ruas é constitutivo de sua forma de estar no mundo, onde trazem a insegurança ao relacionar-se com o outro e pelo outro são reconhecidos como fonte de insegurança e de risco, mas há outros sentidos possíveis para a rua, e é de alguns desses possíveis sentidos outros que iremos tratar neste capítulo.

5.1 A RUA COMO O ESPAÇO DE APRENDIZAGEM

Para os jovens músicos a cidade é um espaço de ensino/aprendizagem da música, onde o músico num momento determinado da sua vida é aluno do outro porque o faz: “com a ajuda de uns amigos daqui, na mesma rua” (Jerson 16 anos). Neste discurso podemos compreender as condições de aprendizagem musical, logo isso é trasladado de um outro para um outro. Portanto, se pode presumir que a rua não é somente um espaço de perda de tempo ou de vandalismo, senão de intercâmbios, neste caso a música. Esse aprender significa dedicação exclusiva para logo cantar nos ônibus ou, em outros casos, para ensinar o que aprendeu para um outro: “aprendi e inclusive ensinei meu irmão mais novo, lhe ensinei a tocar “zampoña” e “wiro”, logo aprendeu e depois disso saímos para “batalhar” (Daniel 17 anos). Podemos analisar através deste discurso, como o jovem, primeiro é aluno de um outro, e logo passa a ser professor de um outro. Esse “batalhar” que traz Daniel é o trabalho que realiza no dia-a-dia nos ônibus da cidade.

Essa aprendizagem da música provém do contexto sócio-histórico em que vive o sujeito, ou seja, é transmitida na sua infância por algum familiar ou vizinho com a mediação da mídia. Em vista disso, essa relação com a arte está inserida na vida do

sujeito e, se poderia pensar que a cidade e os outros que fazem parte do contexto da rua, de alguma maneira, fazem com que os músicos se (re)encontrem com essa arte. Segundo Macedo,

“Para compreender a história da infância, faz-se necessário considerar a produção discursiva e os lugares sociais atribuídos à infância, na íntima relação que tais discursos têm com as práticas sociais concretas, oriundas da história da família, da condição feminina, dos vínculos parentais, das variações demográficas ligadas aos problemas econômicos, da evolução das condições sanitárias, do início da pediatria e das idéias pedagógicas” (2005, p. 93).

Importante dizer que nas ruas da cidade também se aprendem outros tipos de atividades: “se aprende muitas coisas boas como também muitas coisas ruins (pausa), como as drogas (pausa). Aqui em Lima, a cola de sapateiro, a maconha, a pedra, muito se consome” (Jerson 16 anos).

Interessante analisar esse discurso de Jerson. Ao ser questionado sobre o que aprendeu nas ruas, destaca as drogas. Por um lado, esse experimentar drogas (ver 4.3) faz com que ele conheça um pouco sobre o que acontece na rua, reconhecendo assim quais são os movimentos que os sujeitos fazem para conseguir as drogas. Por outro lado, quando diz “aqui muito se consome”, parece que está deixando claro que existem muitos outros jovens nesse mesmo caminho e, com seu discurso, chama a atenção para que um outro possa refletir sobre o que acontece nas ruas. Poderia se pensar que nesse discurso há presumido um pedido de “auxílio” que se pode ouvir quando diz que: “aqui muito se consome”. Lembremos que Jerson já experimentou vários tipos de drogas e conhece as causas e conseqüências do uso e abuso delas. Parece que deseja que outros jovens possam ter a mesma oportunidade e ajuda que ele teve na ONG Cedro, que o orientou sobre as conseqüências das drogas.

Mas, quem se encarrega de fornecer este tipo de drogas às crianças e jovens que vivem na rua e aos que estão em situação de rua? Segundo o depoimento de Gaby (16 anos): “em qualquer lugar os adultos me vendem”. A jovem comentou no decorrer da pesquisa que atualmente faz uso de cola de sapateiro e podemos observar também que nesse discurso apresenta os protagonistas, ou seja, os traficantes que se dedicam a esse tipo de serviço ilícito. Portanto, as crianças e os jovens são o eixo principal dos traficantes para a venda de tóxicos.

É interessante mencionar que nas sextas-feiras e sábados acontece a “festa” na rua do bairro Victoria, onde há alguns moradores que vivem perto do lugar e

dedicam-se a esse tipo de negócio: lembremos a senhora que vende o “barraco” e o “barracon” aos jovens músicos (ver 4.3). O discurso de Gaby, por sua vez, nos faz refletir sobre a facilidade com que as crianças e jovens obtêm as drogas, sendo de acesso fácil no seu dia-a-dia. Cabe dizer que em Lima as drogas são oferecidas a preços módicos, de acesso fácil para eles porque podem trabalhar nos ônibus e arranjam o dinheiro necessário para o consumo do entorpecente.

A mesma experiência de viver na rua faz com que o sujeito crie uma certa desconfiança em relação ao outro, se torne um pouco rude com o outro, porque estar na rua: “te ensina a ser rude, também (pausa). Por exemplo, quando você não tem nada e os outros têm, eles não te dão (pausa). Tu também se torna assim, egoísta. Mas, isso não é bom” (Josse, 15 anos). Neste discurso podemos observar os vários presumidos que traz a jovem. Em primeiro lugar, esse “quando você não tem nada” significa a fome que passa na rua e que ninguém se sensibiliza ao ponto de compartilhar o pouco que tem com o outro, comida ou água. Em segundo lugar, esse “não compartilhar” faz com que o sujeito que mora e está na rua se transforme em um ser rude, um egoísta. Mas, por sua vez, esse mesmo egoísmo dos outros faz com que a jovem reflita sobre o fato de saber e ter que compartilhar com outros. Josse afirma: “tu também se torna assim, egoísta. Mas, isso não é bom.” Analisando este discurso se pode compreender que ela aprendeu de alguma maneira a lidar com esse egoísmo da rua se sensibilizando com os outros e, por sua vez, não olha os outros com essa indiferença. No dia em que estivemos na praia, na festa de Jerson (ver 4.5), Josse esteve preocupada em compartilhar a refeição e a bebida com os outros e essa aprendizagem da rua está também na música.

5.2 A MÚSICA ESTÁ NA RUA

Para os jovens músicos, a música está na rua, espaço de luz, de alegoria, de aprendizagem com o outro, onde se permutam frases, melodias, pensamentos, notas musicais, sensações, ritmos, momentos de constituir-se na e para a música. Os jovens músicos aprenderam da/na rua diversas formas de manifestações e uma delas é a arte de tocar nos ônibus de linha que percorrem a cidade de Lima, onde os diversos gêneros musicais latino-americanos e peruanos, entre eles a cumbia, estão presentes.

Para entender este gênero musical, Wong⁸¹ nos esclarece sobre a origem da chicha⁸² ou a cumbia psicodélica do Peru.

“A chicha teve o seu início nos finais da década dos anos 60, nas cidades da Amazônia peruana associadas com o auge petrolero daquela época. As cumbias amazônicas, como foram conhecidas originalmente, foram inspiradas livremente pela cumbia colombiana, mas, incorporaram as escalas pentatônicas distintivas das melodias andinas, as guajiras cubanas, os sons psicodélicos dos violões surf, os pedais de wah-wah, os órgãos farfisa e sintetizadores Moog”⁸³.

A cumbia invadiu Lima nos finais dos anos 60 do século XX, convertendo-se na música de preferência da nova povoação migratória, sobretudo a indígena. A cumbia é misturada ainda com o rock, com o folclore andino e com a música crioula (influência da música espanhola). Segundo Wikipedia, a chicha é “uma versão mais baixa de cumbia e que é mais popular entre a classe social mais baixa. E é tanto como o forró, musette, tango, ou o soul (sem mencionar o jazz), a chicha é a música popular tocada pelo homem comum”⁸⁴.

Os ritmos da cumbia pertencem ao gênero tropical da Amazônia peruana, misturando estilos da cumbia colombiana com elementos da música inglesa e americana, especialmente a música surf. Nesse processo de (re)criação musical substituiriam o acordeão pelo violão eletrônico. Wong diz que a chicha era sincrética no início e que os grupos musicais utilizavam uma seção *standard* de congas, “bongos” e timbales e que eram também misturados com o baixo eletrônico e com o violão eletrônico.

A estranha combinação pós-moderna da psicodélica ocidental, mais os ritmos cubanos e colombianos, fizeram das melodias andinas uma experimentação idiossincrática. É interessante ressaltar que a cumbia é próxima do sincretismo pop de grupos brasileiros tropicais, como os Mutantes. Mas a diferença da tropicália brasileira

⁸¹. Informações retiradas do site: <http://grandesdelacumbiaperuana.blogspot.com/2008/05/el-origen-de-la-chicha.html> (pesquisa realizada em setembro de 2008).

⁸². A Chicha é uma bebida alcoólica preparada a base de milho, era a bebida sagrada dos Incas, (chamada de chicha de jora, também tem o suco de chicha morada, feito com milho roxo) rapidamente se expandiu em Lima. (ibid).

⁸³. (texto original) “a chicha tuvo sus inicios a fines de los 60's, en las ciudades de la amazonia peruana asociadas con el auge petrolero de aquella época. Las cumbias amazónicas, como fueron conocidas originalmente, fueron inspiradas libremente por la cumbia colombiana, pero, incorporaron las escalas pentatónicas distintivas de las melodías andinas, las guajiras cubanas, los sonidos psicodélicos de las guitarras surf, los pedales de wah-wah, los órganos Farfisa y sintetizadores Moog” (ibid).

⁸⁴. (texto original) Según Wikipedia, la Chicha es “una versión más baja de cumbia, que es más popular entre la clase social más baja. Y es tanto como él: forro, musette, tango, o el son (sin mencionar jazz), la Chicha es música popular tocada por el hombre común” (ibid).

com a cumbia peruana está em ela não ter sido um movimento intelectual, como foi no caso da tropicália brasileira: a música cumbia nasceu dos movimentos dos trabalhadores que, na sua maioria, provinham de famílias humildes, e o seu objetivo era fazer as pessoas dançarem e também transmitir, através das suas letras, o que acontecia com o sujeito que trabalhava no campo e os que emigravam à capital, terra (des)conhecida. Porém, essa música ao chegar à capital foi rejeitada pela classe média limenha já que “os estudantes de arte não aceitavam esse gênero musical”⁸⁵. Por sua vez, os críticos e intelectuais da arte nunca escreveram nada sobre ela, o que se pode explicar o fato de que esta “música foi abandonada nacionalmente e largamente ignorada fora do Peru”⁸⁶.

As décadas continuaram com o seu rumo, o preconceito sobre este gênero musical era cada vez mais arraigado na cidade e a discriminação contra o provinciano era cada vez mais aguda. A mídia se encarregava de mostrar a festa dos provincianos, onde estava presente a cumbia ou a chicha como sinônimo de violência, de drogas, de álcool, de mortes, de desgraça, e também mostrava corpos cortados, mutilados, ou seja, alguns dos sujeitos que consumiam bebidas alcoólicas em demasia cortavam o corpo com facas ou em outros casos quebravam as garrafas de vidro de cerveja e se cortavam, tal como alguns dos jovens entrevistados (ver 4.6). As festas aconteciam em clubes particulares como em alguns dos estádios fora da cidade, galpões ou na Carpa Grau⁸⁷, que fica no centro da cidade de Lima. Esse lugar era compartilhado na maioria das vezes por sujeitos das províncias, de quase todas as idades, identificando-se assim com as letras e ritmos da música, lembrando dessa maneira a sua origem nesse espaço simbólico e “é precisamente em lugares simbólicos musicais que os adolescentes encontram representações com as que se identificam”⁸⁸ (GRAGNOLINI, 2005, p. 53).

Por um lado, a música cumbia se torna um objeto de discriminação pela população limenha, já que Lima nesse momento era uma cidade alienada em que predominava a cultura americana, ou seja, a influência da música americana marcava o cidadão, fazendo com que este rejeitasse a sua própria cultura. Por outro lado, a cumbia apresentava letras românticas que, para o cidadão limenho, não representavam uma

⁸⁵. Informações retiradas do site: <http://grandesdelacumbiaperuana.blogspot.com/2008/05/el-origen-de-la-chicha.html> (Outubro de 2008).

⁸⁶. (texto original) “consecuentemente, la música fue despreciada nacionalmente y largamente Ignorada fuera del Perú” (ibid).

⁸⁷. A carpa Grau fica na Av. Grau e leva o nome do herói Almirante Miguel Grau que batalhou na guerra do Pacífico. Esse lugar era um espaço baldio que era alugado para as apresentações musicais destes grupos.

⁸⁸. (texto original) “es precisamente en lugares simbólicos musicales que los adolescentes encuentran representaciones con las que identificarse”.

identificação regional. Os provincianos e filhos de provincianos que moravam na cidade, se identificavam com essa melodia e letra, já que a música falava sobre as suas raízes e os seus costumes. Conforme Cragolini

“O novo estilo produz fissuras no gênero, a partir da introdução de fortes mudanças tanto em nível textual, como musical e da imagem. Em nível de texto, pela primeira vez no marco da produção local tradicional, se produz um deslocamento da temática predominante, a romântica, para a problemática social, com forte referência a cenários violentos do drama urbano: delinquência, drogas, álcool, violência policial, exclusão social e corrupção política através de uma linguagem direta sem mediação da metáfora”⁸⁹ (2005, p. 57).

Cabe dizer que a cumbia teve muitos representantes desde a década de 60 em Lima: um dos grupos musicais mais representativos na década de 80 foi “Vico y el grupo Karicia”, outro foi “La Nueva Crema”, grupo que cantou “Chacalon”, música que falava sobre a realidade dos provincianos, este último provinha de uma das zonas marginais de Lima e nas suas letras musicais mostrava o estar desse sujeito na capital, trazendo o termo do preconceito, da discriminação, do racismo e da exploração. Converteu-se com o tempo como o mensageiro deste povo. Uma das canções que o fez famoso foi intitulada “O provinciano”, e fala sobre a vida destes em Lima, da terra deixada para passar lamentações e fome na capital, a maldade e a discriminação presentes no dia-a-dia do sujeito. Este tema teve êxito entre as pessoas do povo e se popularizou.

A partir de 1987 o grupo de Chacalon começou a fazer mais sucesso nas rádios locais de Lima: uma das músicas que se popularizara também no mercado musical foi “Crianças pobres”⁹⁰, a qual reflete o sofrimento das crianças que estão em situação de rua na capital limenha. Esta música foi premiada pela UNESCO como uma das melhores produções do grupo. O cantor conquistou o carinho dos outros e ficou famoso pelos temas sobre o cidadão de fora. Cabe dizer que se manteve por muito tempo na rádio local.

⁸⁹. (texto original) “el nuevo estilo produjo fisuras en el género, a partir de la introducción de fuertes cambios tanto a nivel textual, como musical y de imagen. A nivel de texto, por primera vez en el marco de la producción local tradicional, se produjo un desplazamiento de la temática predominante, la amorosa, hacia la problemática social, con fuerte referencialidad a escenarios violentos del drama urbano: delincuencia, drogas, alcohol, violencia policial, exclusión social y corrupción política a través de un lenguaje directo sin mediación de la metáfora”.

⁹⁰. Informações retiradas do site: <http://farandulatv.obolog.com/verdadera-historia-chacalon-99961> (pesquisa realizada em setembro de 2008).

Quando havia apresentações da música cumbia, sempre aconteciam fatos lamentáveis o que marcou a cumbia como algo ruim e produzida somente para pessoas de baixo nível social e cultural, ou seja, feita para os marginais. Entretanto, as apresentações continuaram, mas desta vez as manifestações artísticas eram apresentadas nos clubes privados, fora do centro da cidade, especialmente nos bairros periféricos. Outro dos acontecimentos que vale a pena relatar é que a Carpa Grau nunca mais foi alugada para esse tipo de evento. Portanto, a cumbia passou por momentos de rejeição, por parte da mídia.

Os intelectuais e críticos de arte desvalorizavam este tipo de manifestação de arte, segundo Wong, não a entendiam porque não expressava nada para eles, destaca Araújo que para “estudar a música, é preciso inscrevê-la num tempo próprio compreendendo-a como uma prática determinada, situada num contexto específico, mas sempre relacionando seu tempo, a expressões passadas, presentes e futuras” (ARAÚJO in MAHEIRIE, 1999, p. 4). Partindo deste pressuposto, pode-se apreciar como os chamados críticos da arte musical desconheciam o porquê desse fenômeno da música e também não reconheciam que essa música expressava algum tipo de experiência para os outros e, em decorrência, essa arte musical se tornava popular. Era “popular não porque reflete algo, nem porque expressa algum tipo de gosto ou experiência popular, mas porque cria nosso entendimento do que é popularidade” (FRITH, 1987, p.4)

Na atualidade, há dois grupos musicais populares de cumbia que estão fazendo sucesso no país: as rádios locais transmitem as canções dos grupos e elas ficaram famosas porque falam de uma maneira simples sobre amor, fracasso, esperança e saudade do outro, letras que fazem com que o sujeito se identifique e passe a gostar desse estilo musical. Porém, é importante ressaltar que esse mesmo estilo, outrora rejeitado, virou moda, não é mais “música de pobre”: agora é apresentada em quase todas as rádios locais, programas de televisão, boates e discotecas de moda em Lima e do País. Portanto, pessoas de diferentes classes sociais dançam e vibram ao ritmo do “Grupo 5”⁹¹ e dos “Caribeños de Guadalupe”⁹². Poder-se-ia pensar que a produção musical destes grupos fez com que a música cumbia tomasse um novo rumo nas suas

⁹¹. O Grupo 5 surgiu em 1973 em Monsefú ao norte do Peru. Iniciaram fazendo música romântica e com o tempo os irmãos Yaipén foram ampliando o seu repertório com a tropicália. (informações retiradas do site: <http://www.adonde.com/biografia/grupo5.php>. (pesquisa realizada em setembro de 2008).

⁹². O grupo Caribenhos de Guadalupe surgiu em 1971 e foi criado pelo músico Santiago Aspericueta. Este grupo musical pertence ao vale de Jequetepeque, que fica ao norte do Peru. Este grupo incluiu em seu repertório canções do rock clássico e também a música tropical. Informações retiradas do site:

letras, criando assim novos sentidos tanto para o sujeito que a produz como para quem a escuta, é nessa relação que o sujeito estabelece com a música que se criam as relações estéticas da arte musical.

A estética para Vázquez

“Os sentidos humanos se formaram como tais de um modo histórico e social, e, neste processo de humanização dos sentidos, o olho e o ouvido se converteram em sentidos estéticos; os objetos estéticos - naturais ou artísticos - possuem um conteúdo humano que se foi enriquecendo no curso do desenvolvimento histórico-social da humanidade” (1978, p. 89).

As relações estéticas surgem da vivência que tem o sujeito com a arte, neste caso a música. Esse ouvir/sentir/ver é importante para a vivência musical, pois tecem a experimentação da música criando assim uma apreciação sobre ela, ou seja, novos sentidos são criados através desse diálogo estético. Portanto, modificam-se o sentir/ouvir/olhar do sujeito.

Os jovens músicos sujeitos desta pesquisa estão tocando nos ônibus de linha a música cumbia desses grupos musicais. Mas, a idéia não é fazer uma história sobre os grupos da cumbia peruana, senão, oferecer uma visão geral sobre os acontecimentos culturais que sucedem na cidade. Então, é tratar de entender e saber de onde provém essa arte musical e, por sua vez, saber o porquê da escolha dessas canções pelos jovens músicos.

Os músicos aprenderam com muitos outros vários gêneros musicais, entre eles a cumbia. A rua é ainda um espaço de troca, de aprendizagem, nela se aprende: “o que a rua me ensinou de bom, é que aprendi a música. Que me viro sozinho, vivo com isso” (Jerson 16 anos). Aqui o jovem nos traz em seu discurso que aprendeu a fazer música na rua, e se pode entender que aprendeu com os outros esse fazer musical. Por sua vez, anuncia no seu discurso que vive disso, portanto, a rua lhe ensina uma forma de manifestar-se com um outro, sendo a música trabalho, pois sobrevive através dessa arte.

Daniel ressalta que a rua ensina como uma escola e que nela se aprende a sobreviver:

“(...) A rua te ensina mais que, (pausa) mais que uma escola (pausa). É bom, porque você aprende várias coisas, como por exemplo, seguir sozinho em frente, tocar música, sair sozinho, batalhar, batalhar, tem que batalhar né? Se você não sabe batalhar, fica em outra coisa, né? Mas, isso é a tua decisão. Tu pode roubar, arrebatar” (Daniel 17 anos).

http://www.radiocumbia.es/historia_de_los_caribenos_de_guadalupe.html (pesquisa realizada em setembro de 2008).

Aqui Daniel afirma que a rua é como uma escola porque se aprende as coisas boas, como “seguir sozinho em frente”. Esse “sozinho” pode significar que se encontra só no mundo: tem que trabalhar para poder sobreviver nessa cidade, assumindo responsabilidades na sua vida, como ter que pagar o quarto, ter que comer e se vestir. Esse “batalhar” significa ter que subir dia-a-dia, hora a hora nos ônibus da cidade para fazer música, onde muitas vezes são rejeitados pelos outros, confundidos com ladrões (ver 4.8). Esse “fica em outra coisa” pode significar o mundo das drogas, do roubo. Mas a rua também lhe ensinou a fazer música, aprendeu com os outros a tocar um instrumento e, com seu fazer musical, consegue deixar a rua como lugar de moradia e passa a morar num quarto alugado e ainda ajudar a sua família, conforme o músico.

Os discursos trazidos pelos jovens músicos mostram como a música os levou a seguir um outro caminho, ou seja, procuraram a maneira de desenvolver suas habilidades através da arte, onde essa arte os sensibilizou para poder aprender a tocar nos ônibus. Do contrário, estariam envolvidos na delinquência ou no mundo das drogas.

Com os discursos dos jovens músicos podemos afirmar como esse “batalhar no dia-a-dia” significa (re)afirmar-se na vida através da arte, e aqui “não se trata de que um elemento estranho incida sobre outro, mas de que uma formação social afeta a outra formação social”⁹³ (VOLOSHINOV, 1999, p. 171). A arte transforma a vida dos sujeitos assim como a vida interfere na arte, porque através dessa formação social o sujeito se relaciona com essa criação do estético, com o processo sonoro e as letras. Ao “copiar” a arte dos outros, por sua vez, está produzindo um outro sentido para a música, recriando-a.

Analisemos o significado da palavra criação que alude à capacidade humana de produzir uma realidade a partir de uma preexistente, significado que toca à criação artística. De um ponto de vista propriamente filosófico cabe “falar de criação em dois sentidos principais: como produção divina de algo a partir de uma realidade preexistente, do que resulta uma ordem onde antes existia o caos, e como produção divina de algo a partir do nada”⁹⁴. O primeiro dos sentidos foi freqüente entre os filósofos gregos, para quem era impossível conceber a idéia de que algo pudesse ser gerado a partir do nada.

⁹³. (texto original) “no se trata de que un elemento extraño incida sobre otro, sino de que una formación social afecta a otra formación social. Lo estético, igual que lo jurídico o lo cognitivo, es una variedad de lo social”.

⁹⁴. Informações retiradas do site: <http://www./documento/creación> (pesquisa realizada em setembro de 2008).

Com relação ao processo de criação e contrapondo-se a essas perspectivas, Vygotski (2003) afirma que acontece por momentos de (des)construção da realidade, que, com a fantasia e o imaginário convertem-se numa nova realidade a ser (re)criada de maneira singular e única. Segundo o autor, “chamamos de atividade criadora toda relação humana criadora de algo novo, quer se trate de reflexos de algum objeto do mundo exterior, ou de determinadas construções do cérebro ou dos sentimentos que vivem e se manifestam somente no próprio ser humano”⁹⁵ (p.7). Partindo desse pressuposto, podemos entender que a criação se desenvolve com a experiência do sujeito, com sua história que envolve o lar, a rua e os outros sujeitos que fazem parte de seu percurso. Portanto, o ver, sentir e escutar o outro possibilitam a agrupação de novos conhecimentos sobre a vida e a arte, e são esses conhecimentos utilizados na sua imaginação e na criação de um futuro.

Assim, podemos afirmar que a possibilidade de interpretação provém da relação afetiva do sujeito com a vida e com a arte, neste caso a música. Ou seja, quando o sujeito está na rua estabelece relações com os outros que, por sua vez, oferecem-lhe informações (in)conscientemente sobre a vida e também sobre a arte. Ao se relacionar com a arte, os jovens músicos primeiramente aprendem a tocar música e passam pelo processo de uma (des)construção da realidade musical, ou seja (re)criam a realidade musical adaptando-a à sua realidade. (Re)organizam assim a realidade musical e a própria vida, porque: “a arte se torna seu material na vida, mas em troca oferece algo que seu material não tinha”⁹⁶ (VYGOTSKY, 2006, p. 297). Estamos falando, pois da (re)criação⁹⁷ do sujeito na arte, como esta lhe oferece outras formas de estar no mundo, de perceber através da arte o outro e a si mesmo e, nesse processo é que se reconhece como sujeito criador.

Para os jovens músicos, o ato de (re)criar significa diversão na criação das melodias, nas notas musicais, trabalhar no ritmo, na entonação e, por sua vez, organizar

⁹⁵. (texto original) “llamamos actividad creadora a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan sólo en el propio ser humano”.

⁹⁶. (texto original) “el arte torna su material de la vida, pero a cambio ofrece algo que su material no contenía”.

⁹⁷. Recriação provém do latim “recreation, ãnis” e significa “ação e efeito de recriar (...). Diversão para alívio do trabalho”. Porém, “recriar” equivale a “divertir, alegrar ou deleitar”. A palavra recriação significa a ação e o efeito de recriar uma realidade existente em uma outra realidade. Portanto, em ambos os casos existe uma criação da realidade musical. Informações retirada do site: <http://.edufi.ucr.ac.cr/pdf/img/art5:pdf> (pesquisa realizada em setembro de 2008).

as idéias e transmiti-las a um espectador/passageiro. Mas como esse processo é explicado pelos jovens? Vejamos o discurso de Pascual

“(...) Escutamos somente, uma música que gostamos, escutamos e, logo com os amigos nos pomos de acordo para tirar as notas (pausa) às vezes quando é muito alto, temos que baixar a nota (...) baixamos (pausa) e é assim, assim praticamos e assim tocamos a música até que, assim criamos a música” (Pascual 18 anos).

Podemos perceber no discurso de Pascual muitos presumidos. Podemos presumir que a primeira coisa que fazem é escutar a música na rádio, logo me “ponho a cantar, porque às vezes não sai, então, gravo num cassete em branco” (Diana 20 anos). Este enunciado nos diz que há um ensaio prévio antes de tocar e cantar nos ônibus de linha, se pode presumir que quando estão em casa estudam as notas e melodias musicais e na repetição é que aprendem. Mas Pascual anuncia no seu discurso que logo “com os amigos nos pomos de acordo para tirar as notas”. Pode-se presumir que após trabalhar em casa decorando as canções e as melodias se juntam na rua ou na casa de alguém e trabalham em conjunto na interpretação da música. Caracteriza-se, portanto, o processo de e/a música por esses jovens como processo coletivo de aprendizagem e (re)criação musical.



Foto 18: O espaço de aprendizagem na rua Pedra⁹⁸.

Portanto, podemos entender com o discurso de Diana que a primeira tarefa que realizam os jovens músicos nessa adaptação da canção é gravar uma canção de um cantor conhecido, para logo passar ao processo de escuta/repetição das letras da canção e já num segundo momento, conforme Pascual, se reúnem em grupo para adaptar as

⁹⁸. Arquivo do pesquisador.

notas musicais aos seus instrumentos. É interessante observar na fotografia (ver foto 18) como alguns dos jovens estão no espaço praticando com os seus instrumentos musicais, portanto, essa rua é de aprendizagem com o outro nesse processo de interpretação da música.

Nesse processo coletivo os músicos começam a ensaiar até obter as notas musicais, ou seja, (re)adaptá-las ao seu registro vocal e musical. Portanto, existe uma interpretação na música já que ao relacionar os sentimentos dos sujeitos, marcados pela sua história, criam um novo fazer na arte musical e é assim que, nesse processo de interpretação, emerge o conhecimento, a história e a diversão: “ao mesmo tempo em que os sentimentos movem a imaginação, a atividade imaginativa ressignifica produz novos sentimentos, em um movimento intenso onde a emoção e pensamento se vinculam incessantemente”(ZANELLA, et al 2005, p.192).

5.3 EU, MÚSICA E (É) TRABALHO

Uma cidade se distingue da outra pelo seu capital. Uma forma de pensar se torna diferente a do outro pela experiência de vida. As oportunidades de estudos são essenciais para a formação do sujeito na sociedade ocidental e as aprendizagens das decorrentes enriquecem a própria história do sujeito.

Os jovens que estão nas suas casas e contam com a proteção e cuidados de adultos responsáveis compartilham um lar muitas vezes com a família, têm certas responsabilidades e geralmente o seu futuro já está direcionado. E como é que se apresentam estes temas para os jovens músicos? Como eles perceberam essa diferença? O relato do jovem Oscar esclarece estas dúvidas:

“(…) A diferença é que simplesmente eu gosto de estar na rua, há outros que estão em suas casas, são filhinhos de mamãe, filhinho do papai e da mamãe. Os apóiam em tudo (pausa) eu também sou apoiado, mas, não sei (pausa). Os meus amigos fazem com que eu fique aqui (se refere ao centro da cidade) e, além disso, me viro sozinho, ninguém me impõe nada.

Pesq.: e o jovem que está em casa, como você acha que está?

Oscar: acredito que está bem, com os seus pais, tem escola, tem tudo, mas isso é sorte” (Oscar 19 anos).

Esse discurso traz vários enunciados. Anuncia que a diferença entre ele e o outro é “que ele gosta de estar na rua” e esse estar na rua significa a exploração sobre aprender o que a rua lhe traz, como o fazer musical com o outro. Anuncia também que

os jovens que estão em suas casas são “filhinhos de mães”, portanto eles têm todo o apoio dos pais, embora, ele também tenha esse apoio. Mas esse “filhinho de mães” pode ser entendido como questionando o seu trabalho na rua, na medida em que é possível entender como se ele quisesse estar nessa posição, ou seja, como gostaria de contar com o apoio dos pais.

Oscar anuncia que recebe o apoio da sua família, mas por sua vez diz que “não sei” o porquê fica na rua. Esse discurso “não sei” pode significar a não volta para casa, quiçá pelos problemas econômicos que a família pode estar passando ou quiçá realmente sabe do por que fica na rua. Por um lado, esse “não sei” é sinônimo de continuar fazendo música ou de continuar roubando nos ônibus da cidade, fazendo-se passar por vezes como um falso músico. Cabe dizer que muitas vezes o vi fazendo esse tipo de atividades na Rua Pedra. De certa maneira, o que ainda o mantém no equilíbrio entre esse “ser ou não ser”⁹⁹ é a arte musical em si, já que ele gosta de tocar instrumentos musicais, segundo ele porque o faz se sentir bem.

Portanto, esse trabalho muitas vezes é prazeroso pelo sentir da arte porque “ao que parece, a arte libera e processa alguns impulsos extremadamente complexos do organismo”¹⁰⁰ (VYGOTSKI, 2006, p. 299). Poderia se pensar que a arte em si é um instrumento onde o sujeito reconhece e transpassa os seus sentimentos ao se relacionar com ela e com o outro.

Logo Oscar traz o tema estudo, onde anuncia que os jovens que estão em suas casas têm de tudo, que têm sorte porque tem o apoio dos seus pais, embora reconheça que ele também tem esse privilégio, mas, não faz nada para voltar para casa, porque na rua “ninguém me impõe nada”.

Alguns dos jovens músicos que viveram nas ruas não tiveram a oportunidade de estudar numa escola, mas há outros que tiveram essa oportunidade e a abandonaram. Essas diferenças sociais marcam a vida do sujeito que está em situação de rua, pois as experiências constituem esse estar no mundo e as relações com os outros o constituem como sujeito.

⁹⁹. O homem, desde que temos notícia, se perguntou sobre a vida, sobre o mundo que o cercava. E isto é produto do que chamamos pensamento: ao mesmo tempo em que estamos vivendo uma situação, somos capaz de nos ver de fora, e nos perguntar por que estamos ali. Assim, o homem foi construindo interpretações sobre o mundo, a partir da forma como via, como percebia as coisas que o cercavam (Métraclito de Éfeso). Pesquisa realizada no site: <http://www.blogserounaoser.com.br/> (em outubro de 2008).

¹⁰⁰. (texto original) “al parecer, el arte libera y procesa algunos impulsos extremadamente complejos del organismo”.

Segundo os músicos, há uma diferença entre eles e os outros jovens da mesma idade que moram em casa com os pais. O relato de Jerson explica essa diferença.

“(…) Há muita diferença porque eles têm (pausa) o apoio e o amor de seus pais, embora, no meu caso, eu já trabalho, me viro sozinho, né?” (Jerson 16 anos).

Neste discurso podemos analisar vários temas. Um dos temas que designa Jerson no seu discurso é o apoio dos pais aos filhos. Aqui podemos salientar que essa ajuda de que nos fala o jovem é referida às possibilidades sociais econômicas, de projetar-se para um futuro. Portanto, esses jovens contam com possibilidades de um melhor desenvolvimento social na sociedade. Porque essa aprendizagem surge da memória reflexiva do sujeito, já que o homem é um ser social-histórico e ativo que se constitui numa relação dialética. Portanto, é interessante observar a objetividade em que vive este homem, pois essa relação é aprendida por sua vez nos diversos espaços da cidade, como é o caso da rua, em casa e com os outros que fazem parte do seu processo de aprendizagem, ou seja, esse processo psicológico nasce e se reproduz na subjetividade dos sujeitos que por sua vez fazem parte dessa aprendizagem mutua.

Ao trazer o tema amor, poderíamos pensar o seu viver na rua, a solidão em que se encontrava quando optou pela rua como local de moradia: a falta desse carinho e dessa compreensão fez com ele se envolvesse com as drogas. Essa reclamação por amor também pode significar a perda do pai, já que essa perda foi de vital importância para sua forma de estar no mundo. Lembremos que seu pai morreu quando o jovem músico tinha 11 anos de idade (ver 4.3), sendo esse o motivo principal para sair de casa e passar a morar nas ruas da cidade, dormindo muitas vezes na intempérie, comendo do lixo e da boa vontade dos outros e sendo maltratado tanto física como verbalmente.

Segundo Jerson, isso não teria acontecido se seu pai estivesse vivo. Quando seu pai morreu, a sua forma de estar no mundo e o seu estilo de vida mudaram: “acho que eu não seria assim se meu pai estivesse vivo e muito menos houvesse aprendido a fazer música” (Jerson 16 anos). Nesse enunciado há muitos sentidos: por um lado, culpa o pai pelos seus acontecimentos na rua, por não estar presente, mas essa perda fez com que ele aprendesse com os outros o fazer musical. A rua lhe ensinou a desenvolver certas habilidades e uma delas é tocar dois instrumentos de uma vez, fazendo desta habilidade uma ferramenta de trabalho que o ajuda na sua própria manutenção e da família.

Quando diz “me viro sozinho” (Jerson 16 anos), pode-se entender esse enunciado como assumir responsabilidades na vida prematuramente, e nesse processo valoriza o trabalho apesar de ter deixado sua infância para procriar meios de subsistir na cidade.

A maioria dos jovens músicos concorda que o jovem que está em casa tem o apoio incondicional da família, como o amor, lazer, estudos, que não são marginalizados pelos outros, o que revela uma visão idealista do jovem e da família. É interessante ressaltar como é que surge essa visão romântica sobre os outros e poderia-se pensar em como a mídia nos mostra em suas propagandas as famílias perfeitas, com uma qualidade de vida. Portanto, a publicidade cumpre esse rol de envolver o pensamento idealista como um futuro superior. Essa poderia ser uma das razões pela qual os jovens músicos observam o jovem que mora com sua família com um futuro alentador. Os músicos ressaltaram também que assumiram responsabilidades da vida adulta deixando de lado os fazeres da juventude, como o estudo, roupas, lazer. O discurso de Daniel pode exemplificar essa realidade.

“(…) A diferença é muita, (se refere aos jovens que moram em casa com a família) por vários sentidos porque, por exemplo, os que estão em suas casas, pensam em sair só para fazer festa (pausa) nós não, nós temos que batalhar, batalhar, quase todos os dias trabalhar, trabalhar (pausa) você fica cansado, mas tem que trabalhar para ajudar” (Daniel 17 anos).

Neste discurso existem muitos sentidos e um deles é o tema festa. Daniel acha que os adolescentes que estão em suas casas só participam de festas, mas é preciso reconhecer que existem outras responsabilidades do jovem que mora com a família, como: ter que estudar e assumir os afazeres da casa e, como consequência, adotar responsabilidades frente à sociedade e à família.

Outro dos temas que traz no seu discurso é ter que “batalhar quase todos os dias”. Isto se pode presumir ao trabalho diário que realiza nos ônibus da cidade, onde o risco nessa atividade é angustiante porque na maioria das vezes são expulsos grosseiramente pelos motoristas e cobradores (ver 4.8). Esse “cansado” que traz significa o ter que subir e descer dos ônibus, pelo menos umas 30 vezes por dia. Mas, também, pode-se entender por ter que encarar todos os dias diversas mudanças de humor por parte dos motoristas e dos vários outros com os quais se relaciona. Ou seja, tem que colocar muitas vezes a “cara Nº 10” segundo eles e, isso significa ter que estar quase sempre sorrindo para os outros e estar sempre disposto para a ação para que sejam bem recepcionados.

5.3.1 Eu e o outro (re)criando a música

O que é ser músico na rua? Como é que o músico (re)cria a música dos outros? A rua, como mencionamos anteriormente, possibilita um sem fim de aprendizagens, um eixo importante nesta pesquisa é que os jovens aprendem a fazer música a partir da vivência nas ruas. Portanto, a música traz vários outros sentidos para os jovens músicos como, por exemplo, a diversão na hora de (re)criar ou as relações nas atividades conjuntas que desenvolvem no momento da atividade criadora. Outro dos sentidos relaciona-se à condição precária em que se encontram e que alça o fazer musical à condição de estratégia para a sobrevivência na e com a arte. Por um lado, a música é (des)valorizada pelos outros. Mas, por outro lado, é nessa relação dos outros e deles com a música que as relações estéticas são engendradas.

Essas relações estéticas têm como um dos *lócus* o ônibus/palco onde realizam performances musicais.



Foto 19: Gaby no encontro com a performance musical¹⁰¹.

Quando os jovens estão fazendo música nos ônibus, o sentimento invade o espaço, o corredor do ônibus se transforma num palco imaginário. O barulho dos espectadores/passageiros é interrompido pelas vozes dos jovens e o silêncio se faz

presente nesse espaço, os sons e as vozes se juntam magicamente entre as notas musicais elevando assim a alma de quem compartilha esse momento. O espaço abre os seus caminhos para criar novos sentidos através dessa arte.

As músicas que os jovens tocam nos ônibus da cidade são recriadas em vários momentos por eles: uma das formas de aprender a música que tocam é escutando-a através da rádio e *CDs*. Em alguns casos, gravam a música num cassete que será escutado com muita atenção várias vezes e logo será repetida até conseguirem memorizar a letra e a melodia. Num segundo momento, vão para a *internet* à procura das letras e cifras musicais e, ao obter ditas letras, se juntam em grupo de 2 ou 3 para começar o processo de (re)criação conjunta. Nesse processo os jovens músicos adaptam as notas musicais aos seus instrumentos e, por sua vez, aos seus registros vocais.

Quando se apropriam das canções com as notas (re)criadas, vão para a Rua Pedra manifestar-se e nessa magia de vozes, os sons dos instrumentos se misturam com os sons da rua surgindo assim um novo ritmo, uma música outra. Logo aparecem vários músicos e se unem ao círculo e começam a ensaiar, onde cada um deles traz um novo conhecimento ao grupo que possibilita novas aprendizagens no fazer musical. O relato de Jerson traduz este sentimento:

“(…) Nós copiamos de artistas conhecidos, que estão na moda e que estão dando o que falar. Atualmente escutamos a música em *CDs* ou em *internet* (pausa). Tenho muitos amigos que baixam as notas musicais pela *internet* e assim vai-se fazendo, é um pouco mais fácil. O que tocamos é o que mais está na moda, ou seja, o grupo 5” (Jerson 16 anos).

Ao analisar este discurso podemos compreender o movimento que empreendem no processo de aprender musical: um deles é que dizem que “copiam” a música dos grupos conhecidos. Quando Jerson menciona que copiam a música dos outros pode-se entender que estão atentos aos acontecimentos da cidade, neste caso a música que está em voga. É necessário reconhecer que essa “cópia” demanda um certo trabalho, já que se locomovem até uma *lan house* à procura das letras das canções, logo juntam-se em grupos para (re)criar as notas musicais e (re)adaptá-las para o seu registro vocal e musical. É importante observar como se relacionam com a tecnologia, ferramenta de aprendizagens que contribui para o seu conhecimento e fazer musical. O jovem anuncia que tem vários amigos que se dedicam a “baixar música”, ou seja, se pode presumir que há um diálogo sobre o que se deve oferecer para o público. Portanto, compartilham música e trocam formas, sentires e visões da música e da vida nessa

¹⁰¹. Arquivo do pesquisador.

(re)criação musical. Quando menciona que tocam canções do “Grupo 5”, pode-se presumir que estão atentos sobre esse acontecer da cidade, ou seja, estão sabendo através da mídia as preferências das pessoas que vivem nessa cidade.

Já Luis pensa que eles não criam música, mas que as copiam de um outro

“(…) Recriá-la não, o que nós fazemos é copiar o que escutamos.

Pesq.: e onde você a escuta?

Luis: Na rádio (pausa). Discos (pausa). E copiamos, mas tratamos de adaptar a música nos instrumentos como a “zampoña” e o “charango” (pausa), mas o fato de criar, não criamos música (pausa). Copiamos é isso.” (Luis 20 anos).

Ao analisar o discurso de Luis, podemos problematizar o enunciado que não recriam nada, que apenas copiam a música que os outros fazem. Ao mesmo tempo afirma, que “tratamos de adaptar a música nos instrumentos”. Listamos os instrumentos que os grupos musicais conhecidos como o “Grupo 5” usam nas suas apresentações: trompete, trombone, violão eletrônico, baixo, bateria, bongô, atabaque, timbales entre outros. Os jovens músicos que tocam nas ruas, por sua vez, quando fazem suas apresentações, utilizam como instrumentos a “zampoña”, o “charango”, a “quena” e o “cajón”. Apesar das diferenças, Luis não reconhece com seu discurso que, nessa adaptação está implícita a (re)criação da música porque há um intenso trabalho prévio em que o músico tem que lidar minimamente sobre as cifras e ritmos da música e é assim que conseguem readaptá-la aos seus instrumentos musicais e registros vocais. Cabe dizer que essa (re)adaptação dos ritmos e das notas musicais faz com que os instrumentos produzam um outro som, que produz efeitos no espectador da performance musical.

Janotti Junior afirma

“A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre interpretante e ouvinte. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que relaciona uma audiência a um determinado ambiente musical. Deste modo, a performance define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que envolve regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais” (2006, p.140).

A performance foi utilizada para definir certas manifestações artísticas: nasceu nas artes plásticas, nos finais dos anos 60 do século passado, e é levada para as ruas para mostrar manifestações sobre o contexto social. Faz sucesso entre o público

pela nova forma de expressão e é na década de 70 que teve o seu auge como arte performativa.

A palavra performance nasce a partir da expressão inglesa *performance art* com o significado de arte viva. A arte da performance é aquela em que o trabalho é constituído nas ações do sujeito ou do grupo, num lugar determinado e durante um tempo concreto. Ou seja, esse tipo de arte era apresentado com um fim político, questionando através da arte os acontecimentos sociais do país. Portanto, era singular e único porque nunca uma proposta artística é igual a uma outra, em razão do momento e do espaço em que se produzia, sendo uma experiência rica tanto para quem a produz como para quem se relaciona com ela.

Por um lado, a música também cumpriu o seu processo nessa performance, já que ela é compreendida como uma atividade humana inserida no contexto social-histórico-político do homem. Portanto, a música pode ser entendida como um processo de transformação, onde o sujeito pensa e sente, sendo capaz assim de criar emoções a um outro.

Cabe dizer que a performance surgiu também no teatro de rua nos anos 60 do século passado. Para entender melhor este fenômeno teatral, citaremos os estudiosos do teatro de rua, Cruciani e Falletti nos explicam que:

“É certo que fazer teatro na rua, significa escapar das tenazes das instituições e criar uma nova cultura. São dois os tipos de teatro de rua: um que se situa numa praça, por exemplo, e que está programado e outro que se insere de improviso na vida cotidiana. Ambos propõem imagens distintas à vida (...) um que acorda as pessoas e outro que as faz dormir”¹⁰² (CRUCIANI e FALLETTI in CASTILLO, 1998, p. 48).

Para os estudiosos, o teatro de rua tem como eixo principal a transmissão da realidade social, questionando o seu contexto social. Porém, fica uma reflexão social no transeunte/espectador. O teatro de rua, por sua vez discute as manifestações artísticas culturais na rua. Os autores mencionam que qualquer manifestação cultural, como é o caso do carnaval, é uma performance teatral, porque existe o herói, que é o desfile, e que por sua vez informa através das suas danças e das diversas vestimentas, as raças e

¹⁰². (texto original) “es cierto que hacer teatro en la calle, significa escapar da las tenazas de las instituciones y crear una nueva cultura. Son dos los tipos de teatro de calle: uno que se ubica en una plaza, por ejemplo y que está programado y otro que se inserta de improviso en la vida cotidiana. Ambos proponen imágenes distintas a la vida misma (...) una que despierta a la gente y otra que la hace dormir”.

os sentires do povo. Essa manifestação é feita em um palco, neste caso, o sambódromo ou a rua, transmitindo para um público (platéia) uma idéia, um texto. Portanto, o carnaval tem um roteiro ou texto a seguir e atores principais (os dançarinos e a música), e esse texto tem um desenlace, a escola ganhadora. Também se poderia exemplificar como performance teatral: uma partida de futebol, o Boi de Mamão¹⁰³, uma manifestação religiosa entre outros.

Essa arte viva, por sua vez, significa uma ação/reação, ou seja, o artista propõe uma ação através da sua arte e o público ou transeunte reage frente a essa ação. No caso dos músicos sujeitos desta pesquisa, essa intervenção com o passageiro/espectador¹⁰⁴ emerge na invasão do espaço. É interessante observar que os músicos, quando invadem o espaço, se apoderam dele, se apresentam e comunicam um sentir para um terceiro, possibilitando assim a produção de outros sentidos pelos espectadores/passageiros. Alguns deles reagem com prazer a esse encontro com a música, outros provavelmente cansados de escutar outros músicos ou vendedores ambulantes, reagem de uma outra forma, geralmente com indiferença. Então, essa arte viva gera questionamentos e reflexões na invasão do espaço e encontro com os outros, espectadores.

¹⁰³. O Boi-de-Mamão é uma expressiva manifestação folclórica que ocorre no estado de Santa Catarina-Brasil, sendo encenada principalmente na região litorânea. Com origem nas brincadeiras com o boi feitas nos Açores, tem seu primeiro registro com este nome em Santa Catarina datado de 1840. Inicialmente era chamado Boi-de-Pano. Trata-se de um auto em tom cômico, mas com um elemento central dramático. Segundo Wikipédia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Boi-de-mam%C3%A3o> (pesquisa realizada em outubro de 2008).

¹⁰⁴. “O trabalho (e o prazer) do espectador consiste em afirmar sem trégua uma série de microescolhas, de miniações para focalizar, excluir, combinar, comparar. Esta atividade repercute na constituição da representação: “O efeito de uma performance artística sobre o espectador, observa Brecht, não é independente do efeito do espectador sobre o artista” (Pavis, 1999, p. 140).



Foto 20: A performance dos músicos no palco/ônibus¹⁰⁵.

Nessa performance teatral, o ator invade o espaço e deixa uma questão para que a platéia possa reagir, tomando assim consciência sobre o fato, já que o teatro de rua tem que (re)acordá-los.

Estabelecendo um diálogo entre o teatro de rua e o fazer musical dos jovens nos ônibus da cidade, podemos observar como as artes se relacionam entre si, como influenciam umas nas outras. Então, essa arte dos jovens músicos pode ser considerada também como teatral, porque eles têm um texto musical que apresenta para o público e após tocar e cantar, falam sobre sua realidade e pedem uma colaboração financeira aos passageiros.

5.3.2 Eu – e o (s) outro (s) espectadores/passageiros

Apesar dos conflitos que enfrentam os músicos com muitos outros, o simples fato de fazerem música nos ônibus, segundo eles, traz uma certa recompensa e satisfação. Esta surge no momento de se relacionarem com a música, ou seja, cantando no ônibus, porque podem perceber que o espectador/passageiro aprecia a sua arte. O Relato do jovem Pascual traduz esta situação.

“(…) Uma parte é legal, outra parte não é. Alguns te ignoram, pedem para não fazermos muito barulho e, como somos moleques, recém começamos com a música, criticam, mas, há outros que pedem para continuarmos, para irmos em frente e assim é bacana tocar

¹⁰⁵. Informações retiradas do site: <http://es.wikipedia.org/wiki/Performance> (outubro de 2008).

música na rua, é legal, assim podemos vivê-la (a música), mas outros não a vivem” (Pascual 18 anos).

Há muitos sentidos sobre o fazer musical neste discurso. Esse “é legal” que trás o jovem músico pode significar o contato que tem com a arte, pela informação/transmissão da sua música a um terceiro, neste caso, o espectador/passageiro. No ônibus/palco está o espectador que se relaciona com a arte do jovem músico. Segundo ele, há muitos acontecimentos: há alguns que reagem de maneira positiva frente à arte e elogiam o que fazem. Com o “não é legal” que traz, pode-se presumir que se refere ao espectador que não aprecia a música deles, por estar cansado ou com problemas, reagindo de maneira negativa: “há alguns que te ignoram, pedem para não fazermos barulho”, neste discurso podemos analisar os enunciados do jovem músico e considerar que esse ignorar pode decorrer do fato de que alguns dos temas musicais que apresentam não sejam do agrado musical do que rejeitam a música. Portanto, “não a vivem”, segundo Pascual.

Mas há espectadores que se identificam com essa música e nesse sentido se poderia presumir que apreciam essa arte porque “somente se converte em arte no processo da interação entre o criador e o contemplador, como o fator essencial dessa interação”¹⁰⁶ (VOLOSHINOV, 1999, p. 173). Portanto, podemos perceber que nessa interação com o outro é que nasce a relação estética, porque o outro se relaciona com a obra de arte e, por sua vez, é possível reconhecer nele o sentir da arte através de um outro. Por conseguinte, a arte possibilita a emergência de sentidos tanto para o sujeito que a produz, como para quem compartilha a música, e se poderia dizer que nessa relação com a arte, o passageiro apóia os músicos tanto econômica como moralmente.

Segundo Zanella et al:

“Só me reconheço enquanto *eu* a partir de outros *eus*, embate esse que é constante, posto que a diferença e diversidade pautam o humano. Porém, o embate se configura na medida em que reconheço esse não *eu* e o significado de algum modo, seja rechaçando, ignorando, aproximando ou identificando-me com ele, em um movimento que vincula o não-eu ao eu e o eu ao não-eu” (ZANELLA; BALBINOT; PEREIRA, IN ZANELLA 2007, p. 143).

A performance musical se dá nessa interação do músico com o seu público no palco/espço do ônibus, onde através desse movimento musical se (re)criam as relações estéticas que recriam os sentidos do sujeito, histórica e socialmente produzidos:

“os sentidos para o homem tiveram também de humanizar-se, pois o humano é sempre uma conquista sobre a natureza e não algo imediato dado” (VÁZQUEZ, 1978, p.83). A arte musical é oferecida de um outro para um outro. Portanto, essa relação estética mobiliza os sentidos do sujeito que por sua vez reconhece o efeito que a arte tem sobre ele, ou seja, ao relacionarem-se há uma desaprovação ou aproximação com a arte criando assim vínculos entre artista e espectador, efeito de experimentação da arte.

Para entender melhor como acontece essa performance musical no ônibus/palco com o espectador/passageiro trazemos o discurso do jovem Jerson:

“(...) Fazer música nos ônibus é legal, mas, acho que não é confortável. Não é cômodo tocar nos ônibus porque quando o ônibus fica cheio e (pausa). Mas, está cheio, muitas pessoas, ocupam muito espaço. Para fazer música nos ônibus, é um pouco incomodo” (Jerson 16 anos).

Quando Jerson anuncia que esse fazer musical se torna incômodo, está se referindo ao trabalhar em situações penosas, por exemplo, quando o ônibus está lotado as pessoas não escutam a música e é quase impossível locomover-se nele, ou seja, eles precisam acomodar-se na parte detrás do ônibus para não incomodar os passageiros/espectadores e, em consequência, não conseguem tocar bem, já que as pessoas sobem e descem o tempo todo do ônibus.

Poder-se-ia presumir que esse: “fazer música no ônibus é legal, mas, acho que não é confortável” como um trabalho penoso porque, além dos ônibus estarem lotados em certo momento do dia, ainda apresenta-se um problema que agrava a situação do músico no seu palco/ônibus: a maioria dos ônibus tem rádios e os motoristas não baixam o volume quando os jovens começam a tocar e cantar. Eles precisam aumentar muitas vezes a voz para que possam ser ouvidos pelos outros.

Esse inconveniente faz com que o público reaja de maneiras diversas, alguns deles falam ao celular, outros conversam entre si e há os que se incomodam pela presença dos jovens músicos. Soma-se a essas dificuldades o fato de que “o músico tem que enfrentar o preconceito que se construiu sobre ele, na medida em que é visto como alguém que não trabalha, alguém economicamente não rentável, portanto excluído do mercado econômico, do reconhecimento social e político” (MAHEIRIE, 1999, p. 15). Essa visão que traz a autora é sobre o músico profissional, ou seja, o que trabalha em teatros, espaços alternativos, bares, boates etc. Mas o músico que faz música nos ônibus também sofre preconceitos além dos que foram mencionados e ainda são confundidos

¹⁰⁶. (texto original) “solo se convierte en arte en el proceso de la interacción entre el creador y el

com ladrões. Esse não reconhecimento dos outros de arte/trabalho marca a diferença do espectador, aludindo muitas vezes que deveriam procurar um trabalho, interessante discurso esse trazido pelos músicos na entrevista e no trabalho de campo. Mas há os que desfrutam da arte musical destes jovens e se sensibilizam com as condições, dando conselhos aos músicos. O discurso do jovem Oscar traduz essa situação:

“(…) Há alguns que nos renegam e outros dizem: muito barulho, barulho, há outros que estão dormindo, quando tocamos atrapalhamos o sono deles (pausa), mas há outros que colaboram, e dizem que tocamos bem, para irmos em frente, nos aconselham para não irmos pelo caminho do mal, para não nos corrompermos como os jovens que hoje em dia estão nas drogas. E nos apóiam, dizendo que vamos melhorar, que amanhã seremos alguém na vida, na música e é bacana porque nos aplaudem, nos sentimos bem” (Oscar 19 anos).

Oscar traz no seu discurso possíveis relações que têm com o passageiro/espectador que está no ônibus. Por um lado, anuncia que o público de alguma maneira fica mal-humorado quando eles começam a tocar e cantar, já que interrompem o seu sono e isso pode ser entendido pelo cansaço, muitos deles estão vindo do trabalho. Outro motivo desse mal estar é que: “quicá se encontram chateados de ver em cada ponto de ônibus mais de 50 vendedores subindo no mesmo veículo” (Luis 20 anos). Através deste discurso se pode entender o porquê desse mal-estar do público, mas nem tudo está perdido, há outros que mesmo cansados apreciam suas músicas. Colaboram com o músico e isso pode ser para os jovens músicos uma fonte de inspiração, de continuar tocando, porque simboliza a luta de seguir nesse caminho e se emocionam quando o espectador/passageiro os parabeniza pela sua performance. Sabe-se que o maior presente que um artista pode receber é o reconhecimento do outro sobre sua arte e isso os jovens dessa perspectiva vislumbram no aplauso, na fala, no sentir do espectador/passageiro.

É importante perceber como esse espectador/passageiro se relaciona com os jovens músicos dizendo-lhes “que vamos melhorar, que amanhã seremos alguém na vida, na música, e é bacana porque nos aplaudem, nos sentimos bem” (Oscar 19 anos). O espectador/passageiro parece que se humaniza através da música e se sensibiliza com esse outro fazendo comentários favoráveis. Poderia se pensar que de certa forma se identificam com o problema social dos jovens e é por isso que lhes oferecem conselhos e, por sua vez, os jovens se sentem “bacanas” de serem reconhecidos pelos outros como artistas e querem receber um aplauso.

contemplador, como el factor esencial de esa interacción”

Poder-se-ia dizer que quando os músicos percorrem a cidade nos ônibus de linha, têm experiências significativas com a arte, porque através dela conhecem outros bairros, outras formas de sentir e outras formas de ver. Portanto, aprendem a reconhecer os distintos tipos de humor do público/passageiro em cada bairro. O discurso do jovem Jerson ao responder à pergunta nos situa nesse sentido:

“(…) Depende. No ônibus, por exemplo, se eu subo num ônibus onde há uma “neve” (confuso de ouvir, poderia ser interpretado como um lugar onde há pessoas com um maior poder aquisitivo) onde há muitas pessoas, de, de (pausa) nesse ônibus que vai para Lince (outro bairro), o 48 (número da linha) (pausa). Parece que são pessoas com outra personalidade, um pouco mais alegres e assim é mais fácil de transmitir a música e eles prestam maior atenção.

Pesq.: e em que ônibus você encontra as pessoas que não estão tão alegres?

Jerson: Na (pausa). Nos ônibus que vão para, para Av. Tacna, como o 42, por exemplo. Desce pela Av Grau (o ônibus). São pessoas que, ou seja, pessoas que, será que é porque são pessoas que vem do hospital 2 de Maio? As pessoas que sobem no ponto do hospital 2 de Maio, acho que se incomodam com o barulho, o ruído” (Jerson 16 anos).

Analisar esse discurso possibilita compreender que, assim como os jovens músicos são (re)conhecidos pelos outros, eles também (re)conhecem os outros na medida em que se locomovem pela cidade. O discurso de Jerson traz esse momento quando menciona que na linha 48, no bairro de Lince sobem as pessoas que apreciam sua música. Pode-se presumir com esse enunciado que, para o jovem, o simples fato de morar num bairro com maior poder aquisitivo é sinônimo de apreciar a música, mas também Jerson está se referindo que nesse bairro as pessoas estão mais sossegadas, mais tranquilas do que as pessoas que percorrem o centro da cidade. Estando mais tranquilas, escutam e apreciam a música que ele faz e é essa a razão pela qual se sentem mais à vontade e podem assim desfrutar da arte e dar mais atenção a sua performance musical.

Esse olhar/sentir/ouvir o outro é possibilitado pela arte musical, porque a música “é um caminho para se chegar ao conhecimento da sociedade que está inserida. É um processo dinâmico ligado aos fatos sociais de um determinado tempo e de um determinado espaço, criando e recriando estes fatos” (MAHEIRIE, 1999, p.7-8). Portanto, a música, além de humanizar e sensibilizar o sujeito, também desenvolve outros sentidos, como é o caso da percepção e é assim que reconhece o sentir dos outros e dele, lendo através da imagem corporal.

Jerson traz no seu discurso que “as pessoas que sobem no ponto do hospital 2 de Maio acho que se incomodam com o barulho, o ruído”. Aqui se pode apreciar que o jovem reconhece os sentimentos dos outros. Poder-se-ia presumir, então, que esse “se incomodam” significa que a música é ruído que interrompe o pensamento e o sentir do

outro, a música nesse momento não é bem recebida porque “a arte atua com os nossos corpos e através de nossos corpos”¹⁰⁷ (VYGOTSKI, 2006, p. 309).

Por um lado, o objetivo principal destes jovens é tratar de transmitir para esse público/passageiro a sua aprendizagem musical e é com sua performance que mostram os seus sentimentos, regozijando-se ao relacionarem-se com a arte musical. O discurso de Josse exemplifica esse momento:

“(…) É uma coisa legal. dar alegria, cantar (pausa) quando estamos tristes, ali nos acalentamos, cantamos, e rimos” (Josse 16 anos).

Aqui podemos compreender que, segundo Josse a música é feita pelos jovens para transmitir uma certa alegria e felicidade a um terceiro. Mas, por sua vez esse “legal” do fazer musical se pode presumir a arte em si, porque ela (re)cria um movimento nas relações estéticas criando assim um impulso da paixão que envolve a alma do sujeito com a arte. Num segundo momento esse fazer musical para os jovens músicos é como se fosse um instrumento de diversão que envolve a relação com a experimentação da arte, construindo assim experiências por meio das quais se pode obter benefícios pessoais e sociais porque quando “estamos tristes, ali nos acalentamos, cantamos, e rimos” (Josse).

¹⁰⁷. (texto original) “El arte actúa con nuestros cuerpos y a través de nuestros cuerpos”



Foto 21: A relação dos músicos com o espectador/passageiro¹⁰⁸.

Pascual, após a performance, oferece um discurso sobre a sua apresentação musical, dizendo: “senhoras e senhores, somos dois jovens decentes que se dedicam a este fazer musical, não somos ladrões. Somos músicos que nos dedicamos a este fazer e como compreenderam, este é o nosso trabalho e é essa a razão pela qual estamos aqui oferecendo-lhes um pouco da nossa arte e também alegria através das músicas, mas para que isto siga acontecendo pedimos a sua colaboração, já que uma moeda não lhe fará mais rico e muito menos ficarão pobres”¹⁰⁹. É interessante observar, assim como Pascual, que a maioria dos jovens utiliza este discurso após sua apresentação e ao analisar este discurso podemos observar que os músicos apresentam a sua atividade artística como uma profissão informando ao seu espectador/passageiro que a música é um trabalho. Por um lado, considerando a sua apresentação frente aos outros, é possível reconhecê-los como artistas profissionais pelo ensaio que realizam, igual a qualquer outro artista. Por outro lado, estão cobrando pela arte que transmitem.

Se analisarmos esta foto (ver foto 21) podemos observar a relação do músico com o espectador/passageiro. O músico translada-se no palco/ônibus para conversar com a platéia, posiciona-se na parte da frente do ônibus e após proferir o seu discurso passa entre os espectadores para pedir uma colaboração. Na foto se pode

¹⁰⁸. Arquivo do pesquisador.

perceber que o público não olha para os músicos, eles lêem jornal, olham pela janela ou usam o celular. Percebe-se que a maioria deles está de cabeça baixa, não dirige o olhar para o jovem que a eles se dirige. É interessante realçar que são poucos os que colaboram financeiramente, porque talvez estejam incomodados já que em cada ponto de ônibus há pelo menos um músico esperando para transmitir a sua música para um outro.

Por outro lado, poder-se-ia pensar também nos efeitos que a música, ou seja, os sons, ruídos e a letra, produz no espectador/passageiro. A letra da canção mais a forma da interpretação constroem um sentir para o outro e nesse processo de relação com a música há uma reação estética. Isto não é outra coisa que a catarse, mas não catarse Aristotélica que é a purgação das paixões essencialmente de terror e piedade ou de descargas afetivas já que num primeiro momento o espectador se identifica com o seu herói trágico, sendo esta uma das finalidades da tragédia e dela resulta uma lavagem e uma purificação por regeneração do ego que percebe. (PAVIS, 1999). Para Vygotski (2006), a arte provoca uma emoção central, portanto é uma emoção que se libera no córtex cerebral e ao liberar-se se canaliza em imagens e fantasias provocando assim uma reação de prazer no espectador. O ator entende isso como um processo de catarse, sendo a arte “um meio extremadamente poderoso para gerar descargas importantes e adequadas de energia nervosa”¹¹⁰ (p. 263).

5.3.3 Eu e a música, aprendiz dos (com) outros

Cornejo (2004) comenta que as crianças que estão em situação de rua em Lima se apropriam de gêneros musicais como a salsa e a música étnica. Essa apropriação acontece na própria rua ou em espaços públicos, como é o caso das lojas que vendem aparelhos de sons e televisores, as discografias e os mercados públicos. Nesses espaços, segundo o autor, sempre há um aparelho de som emitindo uma imagem visual e sonora ou uma música para um outro.

Os jovens músicos sujeitos desta pesquisa se relacionam com diversos

¹⁰⁹. Diário de campo do pesquisador (verão de 2008).

¹¹⁰. (texto original) “un medio extremadamente poderoso para generar descargas importantes y adecuadas de energía nerviosa”.

espaços da cidade, sendo um destes o mercado público¹¹¹. Nesse espaço os jovens sempre estão escutando música nos rádios ou outras vezes assistem vídeos de seus grupos favoritos. Ao entrarem em contato com essas manifestações artísticas, convertem-se em audiência ativa desses múltiplos sentidos que a música evoca e, por conseguinte, começam a imitar os seus heróis, reproduzindo a voz e a expressão corporal do cantor. Mas “não se limitam nos seus jogos à lembrança das experiências vividas, senão que as reelaboram criadoramente, misturando-se entre si e edificando com elas novas realidades acordes com as suas afeições e necessidades”¹¹² (VYGOTSKI, 2003, p. 12).

Portanto, ao falar de criação nos referimos ao seguinte processo: em primeiro lugar nasce das experiências do sujeito, do seu passado, da sua história, do contexto em que está inserido e seus vários acontecimentos. Quanto mais rica a experiência de vida, maiores são as possibilidades de criação, porque os possuirá uma maior bagagem na hora de criar. Essa experiência de vida de alguma maneira está presente no momento da criação, porque a primeira coisa que emerge para o sujeito é sua vivência que se relaciona com os sentimentos e emoções da sua própria história, que por sua vez emanam na linguagem vocal e corporal no palco/ônibus. Conforme Zanella et al (2005, p. 192), “ao mesmo tempo em que os sentimentos movem a imaginação, a atividade imaginativa ressignifica ou produz novos sentimentos, em um movimento intenso onde a emoção e pensamento se vinculam incessantemente”.

Portanto, a (re)criação musical dos jovens provém dessa relação midiática que traz a TV e o rádio e é desta maneira que eles vão imitando os outros. Outra das aprendizagens surge na própria família, que trouxeram suas preferências musicais para os jovens músicos quando estes eram crianças. Os jovens lembram que os pais colocavam música ou cantavam em casa e, este poderia ser o início da constituição do sentir musical que é produzido através dessa escuta/sentir/ver do outro. O discurso de Josse exemplifica esse momento:

“(…) Se na minha casa, na minha sala com as minhas primas colocávamos música e dançávamos, fazíamos como se fossemos as cantoras (pausa) pegávamos o controle remoto e fazíamos de conta que eram os microfones, brincávamos (risos) Tudo isso lembro de quando era criança” (Josse 16 anos).

¹¹¹. Em Lima os mercados públicos são separados por stands. A maioria dos stands tem uma televisão ou um rádio. No stand de comida, por exemplo, abundam os televisores e rádios, que apresentam as novelas, vídeos de grupos musicais ou colocam canções, para atrair o freguês, considerando a preferência do espectador.

¹¹². (texto original) “no se limitan en sus juegos a recordar experiencias vividas, sino que las reelaboran creadoramente, combinándolas entre sí y edificando con ellas nuevas realidades acordes con sus aficiones y necesidades”.

Josse lembra que um dos primeiros contatos que teve com a música foi na sua casa. Esse espaço pode ser presumido como o lugar do encontro familiar, de relações interpessoais importantes para o processo de constituição do sujeito. Então, se presume que nessa sala havia uma TV e um aparelho de rádio onde Josse e suas primas assistiam a algum programa musical e imitavam os seus grupos ou cantores preferidos. Portanto, essa relação e experiência com a arte em idade prematura nascem de uma necessidade do sujeito (in)conscientemente, porque vivencia uma emoção, um sentido, um prazer, uma relação estética com a música.

Quando os jovens músicos estão nos ônibus cantando ou tocando (re)criam a canção trazendo assim um novo sentido sobre ela, porque “a criação é a necessidade mais profunda do nosso psiquismo em termos de sublimação de algumas espécies inferiores de energia” (VYGOTSKI, 2001, p. 337). O autor se refere que através dessa experimentação com a arte o sujeito amplia a sua concepção da realidade e desenvolve um novo olhar sobre a vida e sobre a arte, portanto, essa energia pode ser entendida como uma modalidade psíquica que, ao manifestar-se na arte, transforma o sentir e estar no mundo através dela.

Os sujeitos desta pesquisa se relacionam com o fazer musical desde crianças e se pode entender que, hoje, de alguma maneira dominam o espaço nas suas performances musicais. Afirma Vygotski que “para fazer arte precisa-se o ato criativo de dominar esse sentimento, resolvendo-o, conquistando-o. Somente quando realizado este ato, então e só então, nasce a arte”¹¹³ (VYGOTSKI, 2006, p. 303). Partindo deste pressuposto, pode-se entender que não basta a experimentação sincera da arte, é necessário dominar criativamente os próprios sentimentos e é aí que se encontrará a própria forma da manifestação da arte.

Pode-se presumir também que essa apresentação era dirigida para um outro, ou seja, para a própria família que caracterizava-se como família/espectador e, nesse movimento da arte com um outro é que se transmitia uma verdade do vivenciado, ou seja, essa realidade da arte era modificada nessa apresentação que abarca a própria criação do sujeito, dando assim novos sentidos para a arte e para a vida porque “a verdadeira natureza da arte é a transsubstanciação, algo que transcende os sentimentos ordinários; pois o medo, a dor ou a excitação que a arte causa incluem algo que está

¹¹³. (texto original) “para hacer arte se requiere el acto creativo de dominar ese sentimiento, resolviéndolo, conquistándolo. Sólo cuando se ha realizado este acto, entonces y sólo entonces, nace el arte”.

acima e abaixo do seu conteúdo normal e convencional”¹¹⁴ (VYGOTSKI, 2006, p. 297). Ou seja, o autor quer dizer que esse algo é referido a tratar de vencer os sentimentos de medo e, ao conseguir isso, a arte toma o seu próprio material da vida do sujeito e do outro.

Por sua vez, pode-se pensar que nessa relação com a arte é que Josse e as primas começavam a ter uma relação com a presença cênica¹¹⁵ na sala/cenário. Josse comenta: “eu e as minhas primas colocávamos música e dançávamos, fazíamos como se fossemos as cantoras (pausa) pegávamos o controle remoto e fazíamos de conta que eram os microfones, brincávamos”. Neste discurso fica claro a presença da TV porque havia os controles remotos que, por sua vez, eram usados como microfones para cantar e faziam coreografias imitando os seus heróis, imitação essa, que deve ter sido sugerida pela imagem visual da tela.

Então, esse brincar é sinônimo de uma performance teatral/musical porque nessa experiência entre Josse e as primas surgem sentidos que são revelados pelo envolvimento delas com a música, como é o caso de interpretar as canções para uma platéia/família. Portanto, são essas “experiências por meio das quais se podem obter benefícios pessoais e sociais”¹¹⁶. Por isso, é nessa experiência com a música que o sujeito estabelece relações com a realidade “porque as canções conversam sobre questões sociais, culturais, econômicas e políticas, num contexto que alcança todas as formas de arte, de uma maneira concomitante” (MAHEIRIE, 2002, p. 41).

Partindo desses pressupostos, podemos pensar que a música é reflexo da sociedade, que transmite para um outro um sentir, uma forma de mostrar a realidade social, deixando muitas vezes questionamentos no sujeito espectador sobre o conteúdo da arte refrata.

Esse desenvolvimento frente aos outros é essencial para a preparação da pessoa que pretende se apresentar diante de um público, porque sem essa presença cênica as letras da música podem ser ditas ou transmitidas, mas as palavras quiçá não

¹¹⁴. (texto original) “la verdadera naturaleza del arte es la transubstanciación, algo que trasciende los sentimientos ordinarios; pues el miedo, el dolor o la excitación que el arte causa incluyen algo que está por encima y por debajo de su contenido normal y convencional”.

¹¹⁵. (texto original) “la presencia escénica, esa sorprendente cualidad de la persona que se actúa ante otras, hecha de confianza en sí mismo, desparpajo, impudicia, expresividad, apertura emocional, desfachatez y desprejuicio, y que llevan al espectador a admirarlo, envidiarlo, y considerarlo una persona más audaz, más valiente, más abierta, más sensible y sin los temores y trabas de la gente corriente. Retirado no site: http://www.luisagustoni.com.ar/ensayos/m_11.htm (em outubro de 2008).

¹¹⁶. (texto original) “experiencias por medio de las cuales se puede obtener beneficios personales y sociales”. (informação retirada do site: www.edufi.ucr.ac.cr/pdf/ing/art5.pdf (em outubro de 2008).

chegam ao espectador, ou seja, o gesto se faz, mas a ação não chama atenção, a emoção se sente, mas esse sentimento não comove. Portanto, a intenção, o sentimento e a força dos pequenos detalhes do corpo, da voz, da presença do artista fazem com que essa presença cênica se construa.

Mas, onde é que nasce essa relação do espaço cênico com o espectador? Pode-se afirmar que as relações entre os músicos e os seus familiares trouxeram sentidos positivos sobre a sua aprendizagem musical, porque através desse encontro com os outros, na suas casas e no bairro, é que aprenderam os diversos gêneros musicais e, por sua vez, aprenderam sobre ritmos, melodias, notas. O discurso do jovem Daniel exemplifica o caso:

[...] Pesq.: Na sua casa colocavam música quando você era criança?

Daniel: ah, claro, pois, salsa, o meu bairro é salsero¹¹⁷, pois, pura salsa, salsa cubana, salsa sensual, pura salsa acontece no meu bairro

Pesq.: e você, o que fazia ao sentir essa música?

Daniel: eu, já não te falei que gostava de cantar? Pois eu imitava a voz do que começava a cantar e assim começava a me soltar, sozinho cantava e, lembro que o meu primo me interrompia e, me dizia ‘cala a tua boca, cala e deixa-me escutar’ e, me dava um tapa. Isso era quando eu era bem mais novo, pois (pausa). Mas, eu não lhe fazia caso e me punha a cantar e ficava dentro de casa e, cantava, era assim, louco. (Daniel 17 anos).

Daniel menciona que no seu bairro as pessoas escutavam salsa e, aqui pode-se presumir que o lugar marcou essa preferência pela música que ele escuta e faz hoje. Daniel comenta também que gostava de cantar desde pequeno imitando o cantor de salsa, e é importante trazer um enunciado “começava a me soltar, sozinho cantava”. Aqui se pode presumir que através da música Daniel começou a ter mais segurança nele mesmo, já que o mesmo processo de decorar uma letra e de copiar uma coreografia dava-lhe um pouco mais de confiança e, é assim que foi construindo uma presença no cenário, transladado hoje em dia para o palco/ônibus.

Logo menciona que o seu primo mais velho mandava-o “calar a boca” porque queria escutar a música e é importante observar que esse mesmo impedimento do outro não o fez desistir de continuar aprendendo, já que “ficava dentro de casa e cantava, era assim, louco”. Esse “louco” pode ser entendido como que a música fazia com que o seu corpo, sua voz e o seu ritmo trabalhassem conjuntamente nessa performance que realizava para os outros.

¹¹⁷. Em Lima há alguns bairros que se caracterizam por escutar somente salsa, como é o caso dos bairros Victoria e Rimac, entre outros. Pode-se pensar que isso se deve ao fato de que nesses bairros há mais descendentes afro-peruanos.

Afirma Janotti Junior

“Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música. A maioria dos gêneros musicais midiáticos pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música, e, sim, a corporificação presente na própria música” (2006, p.144).

Portanto, a música transmite os sentimentos de uma pessoa para um outro e é através desse sentir que o contemplador/espectador relaciona-se com essa arte, produzindo assim no seu corpo certos movimentos rítmicos, certa emoção, porque “é evidente que uma obra de arte não é percebida estando o organismo em completa passividade e não só pelos ouvidos e os olhos mas através de uma atividade interior sumamente complexa, na qual o contemplar e o ouvir são apenas o primeiro momento, o primeiro impulso, o impulso básico” (VYGOTSKI, 2001, p. 332). Partindo deste pressuposto, se pode entender que quando o espectador escuta a música dos jovens, a primeira coisa que faz é entrar em contato (in)conscientemente com o ritmo¹¹⁸, com a melodia, com a entonação seguindo ao seu impulso por exemplo, bate numa mesa ou no seu próprio corpo, entrando, assim, em sintonia com o ritmo da canção. Logo poderia se pensar que essa corporificação se dá através da dança (re)encontrando novos sentidos nessa relação estética.

5.3.4 Eu intérprete da música

A voz é um instrumento da música e sabe-se que as vozes não são iguais. Há uma diferença entre vozes femininas e masculinas; em geral, as vozes femininas são mais agudas e as masculinas são mais graves. Outra diferença está no timbre da voz, já que cada pessoa tem um timbre peculiar e, por sua vez, uma qualidade no som, que as distingue das outras vozes. Outra características está no registro vocal, ou seja, na extensão tonal da voz que está desde as notas mais graves até as mais agudas.

Segundo Janotti Junior (2006), as vozes femininas e as vozes masculinas

¹¹⁸. “O ritmo é o tempo que demora a repetir-se um fenômeno qualquer, mas a palavra é geralmente usada para falar do ritmo quando associado à música, à dança, ou a parte da poesia, onde designa a variação (explícita ou implícita) da duração de sons com o tempo. Quando se rege por regras, chama-se métrica. Na música, todos os instrumentistas lidam com o ritmo, mas é freqüentemente encarado como o domínio principal dos bateristas e percussionistas”. Informações retiradas no site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ritmo> (pesquisa realizada em outubro de 2008).

dos cantores, ao interpretarem uma mesma canção, por exemplo, demonstram uma certa personalidade do sujeito, ou seja, através dessa interpretação pode-se perceber o modo de vocalizar e o sentir do sujeito na hora de cantar, dando ênfase ou entonando a letra da canção de acordo com o seu sentir e, por sua vez, essa diferença da entonação está no timbre e no registro vocal do sujeito.

Os jovens músicos, ao (re)criarem a música dos outros, estão interpretando essas canções. Mas, o que se busca nesta pesquisa não é encontrar as técnicas que os jovens podem utilizar, como a impostação vocal, exercícios de respiração, entonação, ou outras das técnicas que desenvolvem o canto. Senão, a idéia é tratar de compreender quais são os sentidos do fazer musical para eles na hora de interpretar as canções. Lembro que quando acompanhei os jovens músicos no decorrer da cidade, reparei que a maioria deles tinha um repertório que, constava de três canções, e os instrumentos que eram utilizados para essa produção musical eram quase os mesmos.

O que se quer destacar aqui é a forma de interpretar. No caso dos jovens músicos, ao interpretarem uma canção o faziam com muita convicção, ou seja, acreditavam no que estavam fazendo.



Foto 22: A imagem e a postura dos jovens músicos ao interpretar a música dos outros¹¹⁹.

Assim, pode-se presumir que transmitiam um sentimento na hora de cantar

¹¹⁹. Fotografia de Guillermo Ayala.

e, ao dar ênfase às letras musicais, o passageiro/espectador identificava-se com essa forma de cantar do músico. Ao analisar a fotografia (ver foto 22) se pode apreciar a emoção com que tocam os músicos e que se objetiva em seus corpos. É importante salientar que o corpo também é um instrumento do cantor, é uma ferramenta do músico, portanto, este precisa assumir uma postura frente ao espectador. Poderia se pensar, que o músico, antes de começar a sua performance, necessita estar tenso, já que é adequado para que os músculos do aparato vocal cumpram a sua função, ou seja, para poder focalizar o seu objetivo que é cantar. Outro ponto importante é ter uma boa posição do corpo para que possa transmitir sentidos a um outro. O discurso do jovem Luis explicita isso.

[...] Pesq.: e quando as pessoas escutam a sua música, como reagem?

Luis: a única coisa que fazemos é tratar de transmitir um sentimento para as pessoas, de que eles estejam bem e de que a sua viagem seja um pouco mais prazerosa. Mas, no início algumas reagem bem, poucas são as pessoas que reagem mal (Luis 20 anos).

Neste discurso, Luis anuncia que transmite um sentimento ao passageiro/espectador e pode-se presumir que o jovem músico faz a sua própria interpretação sobre a canção. Por sua vez, poder-se-ia pensar que percebe o sentir do público, ou seja, vê as reações do espectador frente à música. Luis comenta também que as pessoas reagem bem à música e, esse “bem” pode ser entendido como que a interpretação oferecida pelos jovens músicos é do agrado desse espectador. Por um lado, menciona que deseja “que a viagem seja um pouco mais prazerosa”. Neste discurso fica clara a preocupação com o espectador. Por outro lado, pode-se presumir que este enunciado traz à tona o processo de ensaio dos sujeitos, ou seja, pode-se entender que há uma preocupação com a qualidade da música que fazem para os outros.

É importante dizer que no teatro o ator tem que transmitir uma verdade no palco, a qual consiste na forma como é dito o texto que está sendo interpretado por ele, ou seja, tem que saber em que momento dará a entonação da palavra, mas, para que isso aconteça, tem que conhecer o que o autor quis dizer nesse texto (extraverbal) e é assim que dará ênfase à palavra do outro. Porém, transmite uma verdade no palco e, por conseguinte, o espectador acreditará na sua fala, identificando-se com a personagem. Essa verdade do ator na cena é chamada de verdade cênica ou de presença cênica no teatro.

O músico também assume o papel de intérprete, porque expressa através da sua voz uma série de elementos, como é o caso dos sons que, por sua vez, representam

notas, uma referência. O intérprete se adequa-se às suas circunstâncias, assume o seu papel e cria, elabora um tudo: uma peça musical, uma história, um fragmento, ou simplesmente um som seco e brusco. Tanto a pronúncia do som mais curto e seco até a frase mais expressiva requerem o aporte subjetivo do intérprete, já que quando o intérprete leva os sons ao seu território, os faz seus, é aí que começa o processo de produção musical, como fusão, como estrutura e como organização tanto para ele como para o outro.

Segundo Vygotski

“A música em si está isolada de nosso comportamento cotidiano; não nos impulsiona a fazer nada, somente cria um vago e formidável desejo de certas ações; abre o caminho para que brotem as poderosas forças que se escondem em nosso interior; atua como um terremoto que extrairá a reluzir estratos desconhecidos e ocultos em nós”¹²⁰ (2006, p. 308).

Portanto, a arte, neste caso, a música cria uma comunicação entre o intérprete e o espectador e ao relacionar-se com a música emerge a emoção. Mas, ao liberar esses sentidos, o sujeito por sua vez (re)organiza o seu próprio comportamento atual e perspectiva de futuro, embora esta seja “uma exigência que talvez nunca se cumprirá mas que nos obriga a esforçar-nos por conduzir a nossa vida em prol de tudo aquilo que se encontra além dos seus limites”¹²¹ (idem, p. 309).

Cabe dizer que quando me trasladava a outro lugar da cidade, sem estar pesquisando, percebi que havia outros músicos e alguns deles não cantavam e tocavam com o mesmo entusiasmo dos jovens pesquisados, a interpretação deles não se percebia tão sincera e poderia-se pensar que muitas crianças e jovens estão iniciando nesta atividade, talvez por causa do desemprego que existe no país. Quiçá é uma das razões pela qual experimentam a arte de tocar e cantar ainda com muita timidez. Por conseguinte, nesse sentido se pode entender que abordar os fenômenos musicais como manifestações mediáticas com o espectador/passageiro, é tratar de compreender como essas manifestações musicais, neste caso a canção, é estruturada e, por sua vez é interessante perceber como esses aspectos sonoros são configurados mediaticamente (JANOTTI JUNIOR, 2006). Portanto, foi compreendido que para jovens com os quais

¹²⁰. (texto original) “la música en sí está aislada de nuestro comportamiento cotidiano; no nos impulsa a hacer nada, sólo crea un vago y formidable deseo de ciertas acciones; abre el camino para que broten las poderosas fuerzas que se esconden en nuestro interior; actúa como un terremoto que sacara a relucir estratos desconocidos y ocultos en nosotros”.

¹²¹. (texto original) “es una exigencia que tal vez nunca se cumplirá pero que nos obliga a esforzarnos por conducir nuestra vida en pos de todo aquello que se encuentra más allá de sus límites”.

desenvolvemos esta pesquisa a relação com a música era de trabalho e que havia um certo compromisso em transmitir uma emoção, um sentir, um ritmo. O discurso do jovem Daniel esclarece este assunto:

“(…) Às vezes quando toco música assim, eu gosto quando as pessoas começam a cantar assim, ficam loucas com a música que estamos fazendo, pois isso me inspira para continuar tocando” (Daniel 17 anos).

Neste discurso, Daniel anuncia que quando toca música nos ônibus as pessoas começam a cantar e pode-se presumir que o músico, ao interpretar a música, traz seus sentimentos para esse espectador/passageiro, criando, então, essa relação estética com a arte, mas “o efeito da música se revela de modo muito mais sutil, mediante descargas, tensões e deformações de nossa constituição. Pode-se revelar de forma inesperada e extraordinária”¹²² (VYGOTSKI, 2006, p. 307-308). Portanto, nesse processo da interação entre o criador e o contemplador surgem os acontecimentos na vida, já que o discurso verbal, ou seja, a canção em si veicula sentidos para o outro e, ao misturar-se aos sentidos do espectador, formam uma unidade indissolúvel.

Bakhtin (2003) analisa a relação autor/personagem nas obras de Dostoiévski, Puchkin e outros. O autor discute a inter-relação entre o autor e a personagem, destacando assim a criação verbal/estética na literatura. Em outras palavras, o autor é quem produz a obra de arte, trazendo assim o herói na sua escrita, portanto, o autor-criador que não é o autor-homem, nesse processo de produção artística traz, por sua vez, manifestações isoladas do contexto sócio-histórico-cultural e se reflete na expressão escrita do seu herói. Portanto, esse herói traz uma visão do mundo. Conforme Bakhtin

“Trata-se precisamente de traduzir da linguagem interna para a linguagem da expressividade externa e entrelaçar-me inteiramente, sem reservas, como o tecido plástico-pictorial único da vida enquanto homem entre outros homens, enquanto personagem entre outras personagens; é fácil substituir essa tarefa por uma tarefa inteiramente estranha, pela tarefa do pensamento: o pensamento dá conta muito facilmente de situar-me no mesmo plano com todos os outros indivíduos, porque no pensamento eu me abstraio, antes de tudo, do lugar único que eu – o único indivíduo – ocupo na existência, e conseqüentemente me abstraio da singularidade concreto – evidente do mundo; por isso o pensamento desconhece as dificuldades éticas e estéticas da auto-objetivação” (2003, p. 29).

Portanto, o autor diante do herói, tem que haver compreendido esse

¹²². (texto original) “el efecto de la música se revela de mucho más sutil, mediante descargas, tensiones y deformaciones de nuestra constitución. Puede revelarse de forma inesperada y extraordinaria”.

princípio sobre o herói, ou seja, não aparece como um componente do artístico, senão, provém da vida psicológica e social do homem, trazendo assim a sua visão do mundo através da sua concepção da linguagem. Portanto, a consciência do autor é uma consciência que abarca e acaba na consciência do herói e do seu mundo. Por um lado, o autor sabe que o seu herói tem uma consciência acabada, ou seja, uma consciência fora da outra, que é possível pelo excedente da visão. Para Bakhtin, esse excedente da visão vem a ser a *exotopia*, que por sua vez são os diferentes modos de relação de uma consciência com a outra. Por outro lado, o autor dá à sua personagem uma imagem externa. Em outras palavras, o autor para o herói é o que o outro é para mim, eu me constituo com o outro e é o outro que me dá acabamento.

Partindo, dessa visão se pode entender que os músicos quando (re)criam suas canções estão veiculando sentidos objetivado uma certa visão ética e estética na sua interpretação musical, constituída nas relações com os outros. E é interessante destacar que quando os jovens músicos estão nos ônibus cantando podem ver o outro e por sua vez é o outro que completa a visão sobre eles e vice versa, porque vê o que outro não pode ver. Segundo Bakhtin

“A forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*; e essa forma do eu, na qual vivencio só a mim, difere radicalmente da forma do *outro*, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção. O modo como eu vivencio o *eu* do outro difere inteiramente do modo como vivencio o meu próprio *eu*; isso entra na categoria do *outro* como elemento integrante, e essa diferença tem importância fundamental tanto para a estética quanto para a ética” (2003, p. 35).

5.3.5 Eu música trabalho penoso

O trabalho que fazem os músicos nos ônibus de linha é realizado com uma certa maestria e aparentemente sem esforço nenhum, mas nesse encontro com a arte é que se constrói uma certa magia que chama a atenção do espectador/transeunte/passageiro ao se relacionar com as canções. Por sua vez, a grande maioria dos músicos, tem uma vida relativamente pobre, difícil, sofrida, de trabalho duro/penoso e há uma certa incompreensão por parte dos outros sobre suas condições de vida. Não raro esse espectador/passageiro que se relaciona com essa arte musical o faz de maneira preconceituosa. Nesses encontros e desencontros há várias impossibilidades e

dificuldades no trabalho que os jovens músicos realizam. O discurso de Jerson exemplifica o assunto:

“(…) A maior dificuldade é o ruído, as buzinas dos ônibus e dos carros que não te deixam, porque atrapalham um pouco o som dos instrumentos.

Pesq.: e você como reage a isso?

Jerson: com um pouco de raiva, com um pouco de cólera, mas claro temos que continuar e, começamos a tocar um pouco mais forte” (Jerson 16 anos).

Ao analisar este discurso, destacamos que as buzinas dos ônibus e dos carros “não te deixam, porque atrapalham um pouco o som dos instrumentos”. Nesse enunciado pode ser presumida a dificuldade para se concentrar e tocar os instrumentos (lembramos que tocam dois instrumentos ao mesmo tempo). O mesmo barulho que surge da rua não permite que a sua música seja escutada pelo público/passageiro, ou seja, esse mesmo som estridente da rua faz com que eles tenham que se exigir mais em ambos os níveis, vocal e instrumental. Todos estes inconvenientes fazem com que ocorra um certo mal-estar no sujeito, porém, pode-se entender também como Jerson está preocupado em transmitir uma excelente qualidade na sua arte.

A rua com os seus infinitos sons traz um certo prejuízo para os jovens músicos, porque se há mais barulho na rua o dano é maior, já que eles têm que forçar a voz na hora de cantar, a qual lembramos que é o seu instrumento de trabalho. O discurso de Romer esclarece o assunto:

Pesq.: Qual é a maior dificuldade que você já sofreu ao estar cantando no ônibus?

Romer: quando a minha garganta ‘pára’

Pesq.: o que é isso?

Romer: quando a minha garganta fica doente e não posso cantar, então, tenho que forçar mais, mas, quando eu já não posso, deixo de cantar para que outro cante

Pesq.: e você como reage a isso?

Romer: eu fico calado e me apóio no meu companheiro (Romer 16 anos).

Aqui podem-se perceber vários presumidos. Por tratar-se da ferramenta de trabalho dos músicos, ou seja, a voz, “quando a minha garganta pára” pode-se presumir que são várias horas cantando e tocando nos ônibus e ainda mais o barulho que obriga a forçar o timbre da voz. Romer também menciona que quando sua garganta fica doente, deixa de cantar para dar lugar ao outro, curioso que não é ele que adocece e, sim, sua garganta. É interessante também perceber este enunciado “eu fico calado e me apóio no meu companheiro”. Pode-se presumir que há uma amizade com um outro músico ou poderia ser esta uma regra desses jovens músicos, porque um apóia o outro quando está doente e vice-versa.

Outro dos problemas que se apresenta nesse trabalho penoso é que os ônibus, como mencionamos, trazem aparelhos de rádio ligados em volume alto, o que faz com que os músicos tenham que forçar a voz. Mas isso é natural para eles, pois já estão acostumados a lidar com esse tipo de barulho. Mas como lidar com uma pessoa que te convida a sair desse espaço/palco? O discurso de Josse exemplifica essa situação que é freqüente:

“(…) Em que os cobradores te dizem, termina logo né, te interrompem, isso dá cólera, não nos deixam trabalhar e os passageiros não dizem que é ruim: ‘deixem-lhes trabalhar ’ (pausa). O outro, o motorista, te manda descer e ainda liga o rádio com um volume alto e dá vontade de (pausa). Você já sabe, dá raiva” (Gaby, 16 anos).

Pode-se constatar como os cobradores interrompem a performance dos jovens músicos e os “convidam” a terminar de tocar e cantar, não os deixam trabalhar. Porém, se não cantarem ou tocarem, não teriam o que comer nesse dia e também não poderiam pagar o seu quarto. Então, ao se encontrarem doentes ou perdem o instrumento musical ou que os cobradores não lhes permitem subir no ônibus.

Com o enunciado de Gaby: “o motorista te manda descer e ainda liga o rádio com um volume alto e dá vontade de (pausa). Você já sabe, dá raiva”, pode-se presumir aqui que o motorista está cansado de escutar os músicos no trajeto da linha e é por isso que aumenta o volume do rádio, interrompendo assim a performance dos músicos. Portanto, pode-se perceber que o trabalho dos jovens músicos é penoso e duro, porque além das dificuldades sonoras dos ônibus e dos carros, também convivem com motoristas e cobradores que os mandam sair do lugar. Outra dificuldade é que os jovens são rejeitados por alguns passageiros/espectadores.

Gaby termina o seu discurso dizendo “dá vontade de, você já sabe, dá raiva”. Esse ‘dá vontade de’ significa poder pedir para o motorista que a deixe trabalhar e, ao não transmitir o seu pensamento, surge essa raiva contida, sendo que não a expressa possivelmente por medo da represália dos outros.

5.3.6 Fazer música é lazer/alegria/tristeza/vantagens

A rua traz um sem fim de sentidos para os jovens músicos e um dos temas que trouxeram foi a sua experiência de estar na rua, onde o tempo do relógio passa de maneira abrupta, marcando assim as suas vidas. Esse viver na rua significa ter que lidar

com as diversas oportunidades que ali surgem, como por exemplo, ter que cantar ou tocar fora do ônibus/palco:

[...] pesq.: quais são as coisas boas que a música trouxe para você?

Daniel: às vezes você passa coisas boas fazendo música, como por exemplo, os contratos ou quando está por aí caminhando e alguém pede para você tocar uma música. Eu toco, pois me dão um trocado, me oferecem duas notas pedem para eu continuar e me convidam para tomar cervejas e é assim. (Daniel 17 anos).

Daniel traz vários sentidos no seu discurso e em um deles menciona que a música lhe traz coisas boas. Poder-se-ia entender que quando se juntam em grupo socializam-se, compartilhando assim formas de pensamentos, o carinho dos outros e é assim que fazem amizade. Mas esse: “você passa coisas boas” também se pode entender como que a música traz certas vantagens, como, por exemplo, os contratos que são oferecidos para eles. Esse contrato pode ser entendido como um dinheiro extra que ingressa na economia do sujeito. E é interessante realçar o enunciado que traz Daniel ao comentar que, quando caminham pelas ruas da cidade, são reconhecidos pelos outros, provavelmente por causa dos seus instrumentos, e ao serem reconhecidos são convidados a tocar e cantar.

Neste discurso também se pode presumir que essa relação com o outro surge na rua, nos botecos, porque “alguém pede para você tocar uma música. Eu toco, pois me dão um trocado, me oferecem duas notas e, pedem para eu continuar e me convidam para tomar cervejas e é assim.”. Pode-se apreciar no discurso de Daniel que a música ajuda a socializá-lo, porque se ele não estivesse com um instrumento com certeza não seria convidado, ou seja, o instrumento musical define o sujeito como músico. Mas, essa aprendizagem da rua marca o sujeito, porque como vimos no início do capítulo, os músicos sofrem com o desprezo, a intolerância, a marginalização. Também dessa marginalização estão presentes alguns jovens de sua idade, como por exemplo, quando os vêem nos ônibus fazendo música fazem alguma piada ou um comentário sobre o que eles fazem. Quando perguntei a Pascual sobre a diferença entre ele e esses outros jovens, comentou:

“(…) A diferença é que ele tem tudo na sua casa e nunca comeu do lixo, nunca sofreu na rua, não sabe o que é viver a vida (pausa). Ele é diferente porque teve estudo para que pudesse ser alguém na vida, para que não tenha que trabalhar como eu. Eles não nos olham bem, nos olham com desprezo” (Pascual 18 anos).

Neste discurso Pascual comenta a diferença entre eles e os jovens que estão em suas casas e menciona que eles nunca tiveram que comer do lixo e nunca sofreram o que ele sofreu. Pode-se entender que esse sofrimento que nos anuncia refere-se ao que

viveu na rua, o desprezo que recebeu dos outros: quando ele caminhava, as pessoas se afastavam e era visto segundo ele, como um ser desprezível. Viver na rua, para Pascual, é passar frio, fome e ser rejeitado pelos outros no dia-a-dia.

A solidão em que se encontrava fez com que as lágrimas se tornassem insensíveis, amargas, frias para que nada lhe afetasse. Essa é a primeira impressão de Pascual, mas, quando a gente se relaciona com ele percebe um sujeito totalmente sensível, que procura respostas para seu mal-estar. Essa sensibilidade fez com que se aproximasse da arte e a experiência de viver na rua o fez mais habilidoso na música, uma vez que toca dois instrumentos ao mesmo instante.

Pascual traz também o tema estudo: aqui se pode perceber que o estudo é para ele uma saída da pobreza, um futuro mais nítido no sentido de trabalho e se poderia pensar que a mídia mostra o estudo universitário como um êxito. Mas não reconhece que a sua arte é um trabalho, onde precisa do tempo para ensaiar as músicas, concentração para essa (re)criação musical e dedicação como em qualquer trabalho. De certa forma, ao anunciar a diferença entre ele e outro jovem, que mora em casa com seus pais, acredita que esse jovem num futuro próximo não terá que trabalhar como ele. Será alguém na vida, discurso que de certa forma apresenta a si mesmo como ninguém.

De outra forma, esse morar na rua tantos anos fez com que acreditasse que todas as pessoas o vêem sempre com maus olhos e o desprezam. É interessante realçar que quando o acompanhava nos ônibus no verão quente, sempre estava escondendo suas marcas, cuidava para que as pessoas não olhassem as marcas do corpo, pois essas marcas seriam sinônimos de perigo para as pessoas da cidade. Esse “não nos olham bem” significa que as pessoas não aceitam bem esse corpo marcado, já que o seu rosto e os seus braços foram marcados, quiçá por ele mesmo ou pelos outros (ver 4.6), e isso gera um certa vergonha para ele. O não assumir essas marcas faz com que acentue ainda mais esse preconceito com os outros.

Mas a arte traz em si outras vantagens para os jovens músicos, faz esquecer os problemas como relata Luis

“(…) Como que te libera um pouco, te faz (pausa). Às vezes fazendo música você se afasta dos problemas, te faz sentir um pouco melhor. (pausa) Além disso, você faz as pessoas se sentirem bem (pausa). É claro, gostam do que você faz” (Luis 20 anos).

O discurso de Luis ressalta que a música o “libera” e pode-se presumir que o fazer música o afasta dos problemas que tem em casa ou em sua vida pessoal: tocar música o faz sentir ótimo com ele mesmo, e ao sentir-se assim pode transmitir melhor a

sua música para os outros, porque “você faz as pessoas se sentirem bem (pausa). É claro, gostam do que você faz”. Neste discurso podemos presumir como Luis é exigente em relação ao seu fazer musical e cabe dizer que quando os acompanhei pelas ruas da cidade, percebi que ele e o irmão tinham mais bagagem musical que os outros, tocavam outros gêneros musicais, como a música latino-americana.

5.4 A SUA VISÃO ATUAL

A situação atual dos jovens músicos nas ruas da cidade é um tanto incerta, a mesma situação econômica que atravessa o Peru faz com que cada vez existam mais jovens e crianças dedicando-se a esse fazer musical. Como mencionamos, o Estado não tem políticas públicas que ajudem a solucionar esse tipo de problemas, onde as necessidades econômicas e sociais das famílias fazem com que essa realidade continue seu rumo, é como uma história sem fim. Através do discurso do jovem Daniel podemos exemplificar a realidade:

“(…) Agora estou querendo apenas me divertir, ainda não me projeto em algo sério e possivelmente mais adiante o faça, como ter algo, algo (pausa) quando eu for mais velho vou querer ter alguma coisa, entende? Ainda estou jovem e penso mais em dormir e em ter um quarto, uma comida, nada mais que isso” (Daniel 17 anos).

Há vários sentidos nesse discurso. Em primeiro lugar, o músico comenta que ainda se percebe como um jovem que quer dormir e se divertir, embora não reconheça que já existe uma responsabilidade com ele mesmo, porque paga pelo quarto alugado e também toma conta das suas próprias necessidades básicas, como a alimentação e a vestimenta. Presume-se que isso é resultado do esforço conseguido através do trabalho que realiza cantando nos ônibus de linha da cidade que, por sua vez, lhe permite também ajudar a família economicamente¹²³. Em segundo lugar, menciona que quando for mais velho se projetará para um futuro diferente, porque quer alguma coisa. Essa “coisa” pode significar ter um lar, uma família e filhos e poderia pensar-se com esse discurso que quer encontrar a harmonia familiar que não encontrou em casa, motivo pela qual está em situação de rua. Para exemplificar podemos trazer outro discurso de Daniel:

[...] Pesq.: porque acha que você está neste lugar? Qual a sua opinião?

¹²³. Diário de campo do pesquisador.

Daniel: porque estou nesta situação? Porque não tive muito apoio dos meus pais, porque se os meus pais tivessem me apoiado mais, poderia ser que neste momento eu estivesse estudando para ter uma carreira (Daniel 17 anos).

Daniel, assim como outros jovens que não tiveram o apoio dos pais, traz o tema estudo, sendo este uma forma de (re)ver-se num futuro no mercado de trabalho, onde a carreira lhe poderia oferecer outras oportunidades. Mas é interessante realçar que Daniel estudou numa escola pública até a sétima série do primeiro grau, mas não continuou os estudos porque não gostava de estudar. Segundo ele: “porque me peguei na rua e, além disso, não gostava de estudar, matava aula, assim era eu” (Daniel 17 anos). Portanto, a rua o absorveu e lhe mostrou o seu encanto, deixando, assim, de lado a sua família e os seus sonhos por aquele momento. De uma certa forma, os jovens culpam os seus pais de estarem nessa situação, mas de outra maneira, alguns dos pais ofereceram certas oportunidades de estudos, quiçá precárias pela situação em que se encontram. Mas, se um deles tivesse tido essa oportunidade de estudar, como seria essa realidade?

O discurso do jovem Jerson pode explicar essa situação:

[...] Pesq.: E se o seu pai estivesse vivo, como você acha que você seria?

Jerson: não sei, talvez estivesse na minha casa, estudando (pausa) não estaria aqui, ou seja, você não estaria me entrevistando (Jerson 16 anos).

Neste discurso podemos presenciar que o jovem menciona que se seu pai estivesse vivo, ele estaria em casa, estudando. E aqui se pode apreciar a falta que seu pai lhe fez, porque a rua lhe mostrou também essa indiferença do outro marcando assim a saudade da família. Essa carência paternal é transmitida através do seu discurso: “não estaria aqui, ou seja, você não estaria me entrevistando”. Esse “não estaria aqui” significa que de alguma maneira não gosta de estar nessa situação de rua, porque sua realidade atual é a solidão, embora, a rua lhe tenha mostrado o caminho da música, sensibilizando o seu estar no mundo. Mas, esse estar na rua significa também trazer reflexões sobre as suas experiências na cidade e para entender esse estar na rua, o discurso do jovem Pascual esclarece a situação:

“(...) Eu acredito que fui um tolo, pois (pausa) de ter estado na rua e de ter perdido tanto tempo (pausa) porque estive envolvido em drogas, no vício, na cola, bebendo e somente agora me dou conta. Mas, mesmo assim, quero ir em frente.

[...] pesq.: porque você acha que está neste lugar? O que pensa disso?

Pascual: estou aqui por que (pausa) foi o destino que me trouxe até aqui. Pelo destino (pausa). Porque eu fugi de lá (pausa) e, eu vim para cá. (Pascual 18 anos).

Neste discurso Pascual nos mostra o seu momento atual, ou seja, quer dizer que o jovem através da entrevista refletiu sobre o seu momento histórico-social. Esse

“perder tempo” pode significar o ter (com)vivido tanto tempo com as drogas e com as bebidas que marcaram a sua história, assim como o seu corpo, onde o tempo do relógio não parou para que ele fosse (re)inserido na sociedade, e traz no seu discurso que: “somente agora dou-me conta Mas, mesmo assim, quero ir em frente”. Esse dar-se conta pode significar tudo que deixou passar no seu momento de estar na rua, como, por exemplo, não ter compartilhado o carinho da sua mãe e dos familiares ou também pode ser visto como ter perdido a oportunidade de estudar ou ter ficado com os seus, vivendo uma vida mais sadia na sua terra, sem todos os perigos que a cidade lhe ofereceu.

O destino fez com que ele estivesse na rua, segundo suas palavras. Mas a rua ensinou-lhe a locomover-se nela, aprendeu os códigos, as normas e a educação que os outros lhe ofereceram (in)conscientemente, constituindo-se assim como sujeito com a mediação dos outros, da cidade e da música. Estar na rua lhe mostra o caminho da arte com a qual trabalha, mudando assim a sua forma de estar no mundo, produzindo a sua própria cultura, e esse “ir em frente” simboliza o perceber-se a si mesmo como produtor da sua própria história, o ter que se superar e “através da apropriação da cultura são modificadas as funções psicológicas e suas interrelações, o que permite ao homem modificar significativamente as relações que estabelece com a realidade física e social, bem como consigo mesmo” (ZANELLA, 2001, p. 79).

Mas, a música por sua vez possibilita aos jovens vivenciarem vários sentidos. Eles são percebidos pelos outros como marginais por estarem na rua e também são reconhecidos como os sem projetos, mas também podem ser reconhecidos por fazerem esse tipo de atividade. A música possibilita aprendizagens desenvolvendo certas habilidades como: a estética, a sonora, a expressão artística. Conseqüentemente, a música leva a pensar como o sujeito está no mundo e como essa mesma interação com a arte faz com que ele recrie uma imagem sobre ele mesmo e sobre os outros.

A música cumbia é vista e (re)conhecida como marginal, de exclusão por uma parte da sociedade que não (re)conhece a música popular como uma expressão artística, mas essa música transmite um conhecimento sobre uma realidade social. Sem embargo, na atualidade a produção musical dos grupos de cumbia estão gerando e reforçando a estética musical entre os consumidores, procriando letras simples que não incitam à violência, mudando assim a imagem da cumbia. Em vista disso, possibilita a criação de outros sentidos estéticos no espectador ao se relacionar com essa música.

Alguns dos jovens entrevistados, ao se relacionarem com os outros e com a música, trazem sentidos sobre a própria música, ou seja, a música para alguns deles é

uma diversão, para outros é um trabalho e há os que não a vêem dessa forma, porque é vista como marginal e, por conseguinte, se vêem por meio dela. Para exemplificar trazemos o discurso de Diana:

“(…) Porque se eu não estivesse metida na música, não estivesse assim (pausa) estaria em um outro lugar ou de repente estaria num trabalho (pausa). Eu estou assim porque gosto e quero trabalhar nos ônibus” (Diana 20 anos).

Podemos perceber que no discurso de Diana há uma certa contradição com a música que a jovem produz nas ruas da cidade e, se poderia dizer ou pensar que essa aprendizagem provém de um outro que desconhece o sentir e a origem da música popular, ignorando como esta arte musical (in)forma os conteúdos sociais. Diana comenta que: “se eu não estivesse metida na música, não estivesse assim”. Ao analisar esse discurso podemos apreciar que esse “estivesse assim” pode significar os problemas econômicos e familiares em que está inserida (ver 4.3) e não a música em si. Portanto, a mesma situação faz com que ela pense que sua vida seria diferente se é que: “de repente estaria num trabalho”. Esse trabalho implica trabalhar numa empresa X e estar pelo menos 8 horas por dia, receber um salário mínimo, dinheiro que não é suficiente para os gastos com a casa e com a filha, (lembramos que o marido não ajuda na sua totalidade com os gastos familiares ver 4.3). Além disso, não teria onde deixar a filha se trabalhasse numa empresa.

Esse enunciado pode ser traduzido de forma que ela ainda não reconhece que o simples fato de fazer música implica um trabalho que requer tempo, espaço e criação, embora, (des)conhecido pela população e por ela mesma. Mas é interessante observar como Diana termina o seu discurso: “eu estou assim porque gosto e quero trabalhar nos ônibus”. Aqui Diana reconhece e reafirma (in)conscientemente que esse fazer musical nos ônibus é um estímulo para poder continuar experimentando este tipo de atividade artística que lhe traz benefícios psicossociais.

Mas, o que significa esse estar bem na música? Poder-se-ia pensar que esse fazer musical traz certas frustrações ao artista ‘callejero’?¹²⁴. Para entender isso vejamos o discurso do jovem Luis:

“(…) Não estou nem tão bem e nem tão ruim, ou seja, ao menos tratamos de estar flutuando e não afundarmos (pausa) ao menos nos mantemos flutuando” (Luís 20 anos).

Ao analisar esse discurso podemos focalizar o termo “flutuando” como

¹²⁴. Essa palavra é utilizada para os artistas de teatro, que trabalham na rua, exemplo disto “o teatro callejero” ou também pode-se usar para denominar os músicos ambulantes ou callejeros.

sinônimo da incerteza econômica e social na que se encontra ele e a sua família. Por sua vez, esse “afundarmos” pode significar os gastos familiares, manutenção da casa, pagar as contas de luz e de água.

Esse “não estou nem tão bem e nem tão ruim” pode significar uma certa frustração para o jovem, já que muitas vezes tem que deixar de lado os seus sonhos para concretizar o desejo familiar. Em vista disso, alguns dos jovens músicos percebem-se no mundo com certas frustrações, mas, por sua vez são recompensados através da arte que realizam, porque ela: “sai do coração e do teu pensamento” (Josse 16 anos). Neste discurso se pode presumir como que a arte em si é uma manifestação da sua própria história, ou seja, traz lembranças que são exteriorizadas para um outro e é assim que reconhece a arte como aquilo que sai do coração.

5.4.1 O olhar de um músico sobre ele mesmo e sobre os outros

Os músicos que permaneciam na Rua Pedra estavam sempre bem vestidos, marcavam a diferença dos outros, ou seja, dos falsos músicos. Um certo dia conheci José¹²⁵, jovem que está fazendo música nas ruas de Lima há três anos. Ficamos conversando e me disse que nem todos os que estavam na rua tinham a mesma história, que cada um deles é um mundo. Concordei com ele. Perguntei se podia subir no ônibus com ele, disse que nesse dia não poderia porque “encontrava-se mal da garganta e que não gostava que as pessoas o vissem cantar desse jeito”.

É possível observar na fala do músico alguns sentidos de como ele se vê e se percebe como artista. Esse medo de ser observado pelo outro faz com que essa insegurança surja no receio de ser criticado e, por sua vez, de perceber-se como um sujeito não criador em arte. Logo, me disse que outro dia poderia ir com ele, e foi atrás de um ônibus, mas o cobrador o rejeitou. Decidiu ficar e começou a trocar as cordas do seu “charango”. Ele me contara que quase todos os que estavam nessa rua eram ladrões e me mostrara cada um deles. Descrevia-o como um narrador de contos e nisso me mostrou um estuprador, me disse que esse se aproveitava dos bêbados, que os violentava, e em seguida lhes roubava. Também não gostava de se misturar muito com

¹²⁵. José é um músico que conheci na rua Pedra, porém não foi entrevistado. Extraído do diário de campo do pesquisador (verão de 2008).

os ladrões porque depois os confundiam.

Neste discurso se observa a necessidade de não ser confundido com o outro, para logo não ser marginalizado pelos outros e pelos policiais que cuidavam do lugar. Mas, ao referir-se a eles, lembrou que recebiam maus tratos físicos, sem razão nenhuma. Usou no seu discurso o abuso do poder e, ficou olhando ao vazio quando trouxe à tona o tema do estudo: queria estudar direito para poder ajudar as pessoas pobres. “Algum dia serei alguém importante”, disse, e terminou indo atrás de um ônibus. Poder-se-ia presumir nesse discurso como o jovem quer sair da pobreza e, acredita que através dos estudos poderá sair desse espaço de marginalização. Porém, realça que algum dia será alguém e pode-se presumir que ser “alguém” é sinônimo de poder ajudar estes numa situação diferente, em ser alguém diferente. Ao analisar esse discurso se pode perceber o não reconhecimento da arte como uma ferramenta de construção, de ajuda e auto-ajuda, já que a arte desenvolve sentimentos, sentidos no sujeito, contruindo assim um encontro com a estética e é nessa (re)criação com a arte que o sujeito se contitui.

Quando conheci Jerson e John¹²⁶ subi num ônibus com eles, me convidaram para me sentar em um lugar privilegiado: “senta aqui, este é o espaço para o espectador, você é o convidado especial, você vai ver o nosso show”¹²⁷ (Jerson 16 anos. Ver 4.3).

¹²⁶. John é um músico que conheci na rua Pedra, porém não foi entrevistado. Extraído do diário de campo do pesquisador (verão de 2008).

¹²⁷. Texto extraído do capítulo anterior.



Foto 23: O espectador/pesquisador na performance musical dos jovens músicos¹²⁸.

Neste discurso podemos reconhecer que o jovem tinha muita segurança sobre o que fazia e por isso o convite. Cabe dizer que Jerson tem um repertório no seu fazer musical e, além disso, tem uma voz trabalhada que ajuda a que dê ênfase na sua interpretação. Este “senta aqui” pode-se presumir como que reconhece o seu espaço, ou seja, o palco/ônibus como lugar de (re)criação e reconhece o lugar do passageiro/espectador, fazendo o distanciamento entre palco e platéia. Mas, é importante mencionar que quando anuncia a palavra “show” quer dizer que já tem um repertório. Segundo o dicionário eletrônico Wikipédia¹²⁹, a palavra “show” se refere a um espetáculo ou uma representação pública destinada a um público que tem como objetivo impressionar. Pode ser também uma apresentação teatral, musical, cinematográfica, circense. É uma exibição de trabalhos artísticos para os outros observarem.

Portanto, esse “você vai ver o nosso show” significa mostrar a arte que produz para um terceiro, neste caso o passageiro/espectador e nesse ver se pode presumir que o artista quer ser valorizado através de um aplauso porque a idéia é que o passageiro/espectador “preste um pouco de atenção, se gostarem será muito bom, bom para eles (pausa) o mais importante é que chegue (se refere a música) a eles” (Oscar 19 anos). Ao analisar o discurso de Oscar pode-se presumir que deseja que a sua música

¹²⁸. Fotografia de Guillermo Ayala.

¹²⁹. Informações retiradas do site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Show> (pesquisa realizada em outubro de 2008).

influa no sentir do sujeito e que seja valorizada pelos espectadores.

Outra das características que percebi nos músicos é que a maioria deles se diferenciava dos jovens que roubavam no lugar e o faziam por precaução de não serem confundidos e marginalizados pelo outro. O discurso de Pascual esclarece este momento:

“(…) Somos amigos, sim, (pausa) mas até um certo limite.

Pesq.: e você como se sente quando eles roubam e logo entram no círculo dos músicos e pegam seus instrumentos e disfarçam serem músicos?

Pascual: eu tenho cólera, raiva, porque eles são culpados (pausa). Porque nós não somos iguais a eles (pausa). Eu sinto raiva, mas não falo nada para evitar certos problemas e, é por isso (pausa) que às vezes eles vêm até onde eu estou e então, eu saio. (Pascual 18 anos).

Muitos enunciados aparecem neste discurso do jovem músico. Em primeiro lugar relaciona-se com os não músicos marcando uma fronteira entre eles e os outros e essa delimitação pode ser entendida como o medo de ser confundido com eles. Porém, ao serem confundidos, podem ser levados para a delegacia e “já temos conhecimento do que acontece nas delegacias”, segundo eles. Num segundo momento menciona que quando os não músicos roubam e entram no círculo dos músicos sente uma certa raiva, mas não diz absolutamente nada porque é assim que se evitam os problemas. Pode-se compreender, com isso, que a rua mostra a hierarquia de seus protagonistas: os ladrões, por exemplo, estão na Rua Pedra quase o tempo todo, acham que são os donos do espaço e, os jovens músicos permanecem por pouco tempo no lugar, e com isso pode-se entender que eles não têm muitas vantagens sobre a rua. Pascual menciona que quando os não músicos se aproximam dele, ele se afasta. Isso pode ser entendido como não querer se confrontar para evitar problemas com os outros, pois a hierarquia está presente na forma de estar no lugar. E será que há algum medo nessa relação? O discurso de Jerson exemplifica o assunto:

[...] Pesq.: Você alguma vez enfrentou os ladrões lhes dizendo para não roubar e não fiquem ao lado de vocês, porque assim podem ser confundidos?

Jerson: não, cada um com a sua vida. Os rapazes já sabem, assim como ganham também perdem, uma vez que é capturado, já foi. (Jerson 16 anos).

Esse discurso anuncia que os músicos não se enfrentam com os outros e isto pode ser entendido como cautela diante da possível represália que pode surgir após esse enfrentamento verbal e quiçá é essa a razão pela qual não ligam para os outros. Jerson anuncia logo que os “rapazes já sabem”: esse saber significa que os não músicos, ao serem capturados, apanharão e perderão tudo o que roubaram e terão de compartilhar o roubo com alguns policiais, segundo eles.

No período que acompanhei os músicos percebi que a relação entre eles é ótima: no círculo sempre estão socializando, trocando música, contando os seus problemas, fazendo piadas, brincando, fazendo carinho, e a impressão é de que constituem uma família, pelos laços criados na rua.

É interessante dizer que quando os músicos se locomovem a outros bairros se encontram com outros músicos e, ao se olharem, se cumprimentam e em alguns casos se aproximam, seja para trocar músicas ou falar sobre como está “a praça”, sinônimo de trabalho para a arte que produzem. Quando perguntei a Daniel sobre a relação que tem com os outros músicos, trouxe a sua visão do outro, em sua resposta:

“(…) São os meus *brothers*, os meus camaradas (pausa). Ou seja, as pessoas que são a ‘bateria’ (amigos), são uma ‘bateria’ (pausa). Olha se acontecer algo, uma briga ou um problema, a gente tem que sair, pois, tem que responder, por algo é a “raça” né? Pois é assim mesmo. Também falamos de nós, fazemos ‘tempo’, nos encontramos um pouco e fumamos um “baseado” e, logo começamos a fazer música ou começamos a improvisar, ‘pa, pa’ e às vezes fazemos uma ‘vaquinha’ para um ‘clima’ (bebida alcoólica) e começamos a tomar entre nós e ficamos ‘loucos’. Como te contei que na noite acontece essa química, existe e, é de noite (se refere à festa que acontece nas sextas e sábados). Não te falei que todos terminam de trabalhar e se juntam (se refere ao lugar da festa)? Todos estão aí, nos olhamos, mas não falta um que diga: primo vamos fazer uma ‘vaquinha’ e fazemos um ‘clima’ ou algo assim. Então, as pessoas se projetam, é fácil porque tomamos e fazemos música na rua e as pessoas começam a dançar (pausa). Isso é louco. Isso você ainda não viu? Falta-te ver isso” (Daniel 17 anos).

Há muito que avaliar nesse discurso. Um deles é que Daniel diferente dos outros, interage melhor com os não músicos, reconhece que são seus amigos e se pode presumir que há um pacto entre eles. Lembro que quando estava na Rua Pedra eles me chamavam de ‘bateria’, que era sinônimo de confiança, de amigo, e ao ter essa confiança podia escutar e conhecer suas histórias e é assim que se construiu uma amizade.

Essa “raça” pode significar a identificação com o outro, e por sua vez é a identificação no grupo, se olham como irmãos, protegendo-se dos perigos da rua e dos outros, portanto, nessa convivência com o outro é que se reconhecem com o outro e através desse olhar é que se constituem.

Por um lado, Daniel traz que após a jornada de produção artística se juntam nas sextas-feiras e sábados para fazer um “clima”. Esse clima pode ter duas conotações: uma delas é beber e drogar-se e, a outra é construir uma performance musical teatral, construindo uma estética musical na rua, onde os outros se relacionam através dessa arte gerando sentidos sobre o seu estar no mundo. Nesse improvisar, se pode presumir que cada um deles aporta o seu conhecimento na música, surgindo diferentes formas de

aprendizagens.

Esse “louco” pode ser o clima que a música propicia neles porque “a arte é a organização do nosso comportamento visando o futuro. É uma exigência que talvez nunca se cumprirá, mas que obriga-nos a esforçar-nos por conduzir a nossa vida em prol de tudo aquilo que se encontra além dos nossos limites”¹³⁰ (VYGOTSKI, 2006, p. 309). O autor se refere que nesse efeito e execução da arte se criam relações estéticas porque a arte é um meio de educação e de transformação social e, agindo no sujeito na sua conduta, sendo este consciente do seu estar no mundo.

“Isso você ainda não viu? Falta-te ver isso”. Neste discurso podemos perceber que através desse enunciado o jovem quer chamar a atenção do pesquisador para poder mostrar a parte desconhecida da sua vida, ou seja, o seu momento com os outros, onde a (re)criação da arte musical e a performance se fazem presentes nesse encontro de boemia.

5.5 A VISÃO DO FUTURO

Qué se hace una mañana en que ves amanecer
Y la vida es una larga caminata por hacer
Qué se hace si es ahora fuera rara y familiar
Y al oído te confiara todo lo que va pasar
Qué se hace si el recuerdo se parece al porvenir
Qué se hace si el adentro te pregunta sin salir
Qué se hace si las nubes te dibujan por doquier
Sortilegios que supiste sortilegios por saber

Silvio Rodríguez – cantor cubano - tema Sortilegio

O futuro é incerto, não se pode anteceder ao tempo do relógio, ninguém visualiza o acontecer do amanhã, as sombras não deixam visualizar a época vindoura. As palavras e os fatos ainda não foram expostos para os jovens músicos. No discurso do jovem Pascual podemos visualizar o depois de amanhã:

“(…) Ser alguém na vida ‘puxa’ eu vou estudar, vou estudar no Salesiano (Instituto de Carreiras Técnicas) já estou matriculado e vou cursar uma carreira técnica, vou trabalhar em outra coisa e posso ir para frente
Pesq.: como você se vê daqui a uns 10 anos?
Pascual: é uma meta que tenho que cumprir para apoiar a minha mãe (pausa) me vejo assim (pausa) como poder ajudar as crianças da rua. Quando eu crescer quero ajudar as crianças

¹³⁰. (texto original) “el arte es la organización de nuestro comportamiento futuro. Es una exigencia que tal vez nunca se cumplirá pero que nos obliga a esforzarnos por conducir nuestra vida en pos de todo aquello que se encuentra más allá de sus límites”.

da rua (pausa) dar-lhes brinquedos” (Pascual 18 anos).

Pascual vê os estudos como um futuro, como uma forma de sair do lugar e do grupo em que se encontra, significa seguir uma outra profissão. Pode-se entender que o jovem músico ainda não reconhece a sua arte como profissão e também como ferramenta de trabalho. É interessante destacar que no período que fiquei na Rua Pedra, Pascual deixou de trabalhar com a música por alguns dias para dedicar-se aos estudos da carreira técnica que era oferecida pela ONG Inpares (bolsa de estudo por três meses). Mas, lembremos que Pascual tem um filho (ver 4.3) que espera por alimento. Portanto, esse estudo não garantia nesse momento o prato de comida para a sua família e é assim que deixa seu sonho adormecer para voltar uma vez mais às ruas da cidade com sua voz melódica.

Essa “meta” que nos fala Pascual, pode ser interpretada como o objetivo da sua vida, de poder sair desse lugar, de ter uma melhor condição de vida para ele e sua família. É interessante salientar que num futuro não tão longe se vê ajudando os outros meninos que estão em situação de rua, e podemos observar aqui também que através desse discurso a rua e a música o sensibilizaram com os outros, identificando-se muitas vezes com essa dor e é dessa maneira que oferece a sua ajuda aos outros meninos de rua e aos que estão em situação de rua.

Por sua vez, comenta: “quando eu crescer quero ajudar as crianças da rua (pausa) dar-lhes brinquedos”. Aqui se pode apreciar que o jovem num futuro quer oferecer brinquedos às crianças que estão em situação de rua e podemos entender através desse enunciado que esse brinquedo significa o que ele nunca teve, portanto, se identifica com o outro. É como se fosse ele mesmo pedindo ajuda, que vejam a situação em que esteve envolvido e por sua vez, quer se realizar através do outro. Comenta que “quando crescer” (for adulto) ajudará os outros e é essencial perceber que o jovem ainda não se vê como adulto, mas é possível entender que o fato de morar na rua fez com que perdesse a sua infância.

O cantar nos ônibus de linha da cidade traz uma certa intranqüilidade sobre o futuro dos jovens músicos e de suas famílias, já que a falta de “oportunidades das famílias permeiam o cotidiano dos jovens em situação de rua” (PALUDO & KOLLER, 2008, p.49). Portanto, a falta de políticas públicas faz com que cada vez existam mais crianças e jovens que se dedicam ao fazer musical sem um futuro claro. O relato da jovem Diana pode exemplificar essa realidade:

“(…) Que seja melhor, que não seja como agora, que cantar não seja ruim (pausa) que se uma pessoa ouve e vê alguém cantar, que lhe dê uma força, que o ajude e, que não nos olhem com indiferença, que o único defeito é que tocamos nos ônibus, mas somos iguais a eles e que não somos pessoas de outro mundo” (Diana 20 anos).

Interessante trazer o discurso de Diana para entender essa realidade: “que seja melhor, que não seja como agora, que cantar não seja ruim”. Esse “que não seja como agora” apresenta a condição econômica do país que por sua vez afeta a todos. Mas também transmite que o fato de cantar não seja ruim e, poder-se-ia pensar que ainda não percebeu que a música é a sua profissão, porque existe um tempo prévio para o ensaio e escutar a música ou ter que “navegar” na *internet* para poder “baixar” essas músicas, o que demanda tempo e concentração e outro fator importante é ter que (re)adaptar as letras e notas musicais para os instrumentos com os quais trabalham, como mencionamos anteriormente.

Diana destaca a indiferença das pessoas sobre esse fazer musical: “que não nos olhem com indiferença, que o único defeito é que tocamos nos ônibus”. Se pode entender que nesse discurso chama a atenção para esse outro e, que por sua vez desconhece a realidade do outro e, também sobre os efeitos que podem surgir da música, já que ao “educar esteticamente alguém significa criar nessa pessoa um conduto permanente e de funcionamento constante, que canaliza e desvia para necessidades úteis a pressão interior do subconsciente”(VYGOTSKI, 2001, p. 338). Nessa transmissão da arte para o outro é que subconscientemente surge as emoções, os prazeres tanto no espectador como no músico. Portanto, ao não reconhecerem estes sentimentos o espectador/passageiro observa os músicos de maneira diferente com que observava as demais pessoas. Se poderia pensar que a arte nesse espaço não é reconhecida como uma ferramenta de mudança, de transformação do ser humano. Diana termina dizendo “que o único defeito é que tocamos nos ônibus”. Esse único defeito pode ser entendido como que chama atenção do outro que ainda não vê a música como: significado, transformação social e emoção para o outro. A música em si traz uma história da realidade do país, do contexto social.

Segundo Maheirie

“Assim, vista como produto e produtora de significados, a música é um caminho para se chegar ao conhecimento da sociedade que está inserida. É um processo dinâmico ligado aos fatos sociais de um determinado tempo e de um determinado espaço, criando e recriando estes fatos. Ela não é um simples reflexo, ela é criação do contexto histórico-social” (1999, p.7-8).

Partindo desta hipótese, a música é comunicação, porque transmite o caráter distinto de um povo, onde os valores, a ética e estética estão presentes nessa produção musical. Ao entender os significados da música podemos assim apreciar o nosso próprio contexto social, portanto assumindo o outro como parte de uma cultura em que estamos inseridos e é dessa maneira que “somos iguais a eles e que não somos pessoas de outro mundo” segundo Diana. Através desse discurso pode-se apreciar que Diana é criação do próprio contexto social. Esse “somos iguais” significa ser parte da realidade social, porém anuncia: não me discrimine por estar nesta posição.

E como é que os jovens músicos podem construir um futuro em meio a essa incerteza? Onde os outros não entendem e nem reconhecem a música como uma arte, como uma profissão? Como os jovens músicos planejam o seu futuro? O relato de Gaby pode esclarecer estas dúvidas:

“(…) Eu quero ter a minha casa e os meus filhos, dar-lhes de tudo, não quero que passem o que eu tenho passado, me vejo mais ou menos assim, porque veja bem como as coisas estão acontecendo (pausa). Se neste ano de 2008 nada acontecer, como será mais adiante? Não vai ter nada” (Gaby 16 anos).

Neste discurso podemos meditar sobre o problema da globalização, quando Gaby se refere ao ano de 2008, quer dizer que em anos anteriores as circunstâncias eram outras, quiçá uma situação econômica melhor. O presumido que traz através do seu discurso: “como será mais adiante? Não vai ter nada” nos faz refletir que o futuro que visualiza para ela é incerto, mas é interessante observar que esse futuro incerto não a amedronta, porque se projeta sonhando com uma casa e com uma família e, anunciando que dará aos filhos todo o amor que houver nesta vida¹³¹.

Mas, esse futuro se poderá conseguir através da música? Quais são as estratégias de superação dos jovens músicos? A música é aceita por eles como uma profissão? Luis afirma:

[...] o que você espera do futuro? Da música?
Luis: melhorar, ao menos com o que eu faço e me manter. Estudar e não continuar nisto.
Como todo mundo sempre quer, me superar e não voltar para trás
Pesq.: como você se vê daqui a uns 10 anos?
Luís: ao menos com um trabalho seguro e ter as coisas que sempre quis (Luís 20 anos).

Luis anuncia que quer melhoras na sua vida e isso pode ser visto como projetar-se através dos estudos: lembremos que está terminando o segundo grau e que logo estará estudando desenho gráfico digital, carreira técnica. Por um lado, nessa

¹³¹. Verso extraído da letra “Todo amor que houver nessa vida” de Cazuza.

melhora se pode entender também, continuar ensaiando ou pesquisando este gênero e, para isso pesquisa na *internet* a música para adquirir um repertório maior. Por outro lado, comenta que não quer continuar nisso e, neste nisso se pode entender que se refere à música. É interessante observar que ele se supera através dessa atividade que realiza na rua e, não reconhece que através da música está cumprindo os seus sonhos e da sua família. Cabe dizer que quando acompanhei ele e o irmão mais novo pelos caminhos do fazer musical, reparei que dominavam vários gêneros musicais, ampliando assim o seu repertório quando tocavam nas linhas dos ônibus da cidade. Quando lhe perguntei sobre os tipos de gênero que escutava respondeu:

“(…) Música latino-americana, salsa, rock, mas ao escutar os grupos às vezes ficava pensando que em algum dia poderia tocar como eles (pausa) e que gostaria de tocar assim, em algum grupo (pausa) formar um grupo. E saber se algum dia nos apoiariam (pausa) para poder sair. (pausa) Ser maior ao menos” (se refere a ficar famoso) (Luis 20 anos).

Neste discurso o jovem músico anuncia que sonhava em tocar como os seus ídolos, também menciona que queria formar um grupo musical e ficar famoso através da música. Mas, para que isso aconteça, precisa da ajuda dos outros, como se refere, e ao não receber essa ajuda quiçá decepcionou-se com seu sonho de ser um músico conhecido. Mas a experiência no dia-a-dia o leva a acreditar que cursar uma carreira técnica poderá tirá-lo da pobreza porque conseguirá: “ao menos um trabalho seguro e, ter as coisas que sempre quis.” Neste enunciado podemos entender que o tempo fez com que visse a música como um *hobby* e não como uma profissão. Esse emprego fixo se pode presumir como condição para ter a segurança necessária do alcance dos seus objetivos.

Para Jerson, a música vai além dos seus sonhos, ela é vista como uma profissão: sempre está procurando saber mais sobre músicas, melodias e também aprender a tocar outros tipos de instrumentos. No discurso do jovem podemos apreciar a sua visão de futuro com a arte musical.

“(…) Espero ser um bom músico, transmitir a minha música não somente no Peru, mas em outro país” (Jerson 16 anos).

Neste discurso podemos apreciar o carinho e o seu amor ao referir-se à música. O desejo de transmitir sua música no Peru e em outros países faz com que continue acreditando no seu sonho de tornar-se um bom músico e é por isso que continua aprendendo com os outros. Cabe dizer que o pesquisador continua em contato via *e-mail* com ele e com os outros músicos: Jerson contou que está aprendendo outros

gêneros musicais com outros músicos e, foi convidado para viajar pelo interior de Lima, transmitindo assim a sua arte para os outros.

Quando este jovem canta nos ônibus o faz com um sentir singular e lembro que quando tocou e cantou “Que levanten la mano” (ver 4.3) as pessoas paravam para ouvir a sua melodiosa voz, deixando-se levar por uma voz de silêncio leve.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse olhar sobre os outros na cidade (des)conhecida abriu caminhos para poder olhar, sentir, entender e interpretar algumas das várias vozes que ecoam nos discursos do sujeito, da cidade, da arte, da música, trazendo assim um sem fins de sentidos múltiplos sobre essa visão do espaço. Como consequência, minha visão sócio-cultural como um outro se constituiu a partir desse encontro com a história dos outros e com a minha própria história.

Observar, compartilhar e (com)viver com os jovens músicos nas ruas da cidade ajudou a entender as formas de perceber o mundo dos outros e, por sua vez, como esses outros fazem parte/participam do desenvolvimento sócio-cultural do músico. Por um lado, a rua mostrou a insegurança e o risco ao estar no espaço pesquisando, mas esse risco tomou um outro rumo porque se observou como os outros se impõem no lugar, trazendo assim o seu poder. Por outro lado, essa imposição do poder refletia na minha pessoa, muitas vezes senti que a minha presença era uma ameaça para o outro, sendo interditado pela polícia umas três vezes porque, ao estar na rua com eles, era visto como sinônimo de perigo e ameaça para os transeuntes e para a própria polícia, pelo simples fato de estar nesse lugar.

As ruas da cidade, como mencionaram os jovens músicos, lhes trouxeram histórias tristes que marcaram o seu sentir para ouvir/ver. Esses protagonistas da rua, os outros, mostraram o seu lado mais intenso, ou seja, a insensibilidade e a frieza marcando a sua diferença territorial e, nessa apropriação do espaço, muitas vezes os maltrataram tanto fisicamente como verbalmente. O músico cresceu com a imposição de preconceitos, e ao se relacionarem com eles, mostravam o seu poder de donos do lugar, acentuando a marginalização e o preconceito nessa relação que era para os jovens músicos mediada pelo poder e medo. Esse medo do jovem músico é do outro, “o medo da autoridade”: eles cresceram com medo de expressar os seus sentimentos para o outro, sempre desconfiando das pessoas com as quais se relacionavam.

Esse mundo do jovem, no entanto, abarca mais que o medo: com o decorrer do tempo, na (com)vivência, as histórias e os sonhos são abertos como a formosura duma flor ao nascer de novo. Nessa lembrança decidem quebrar o silêncio, e o sorriso tímido fica no umbral, entre esse medo de se expressar e a segurança que lhes pode oferecer esse outro.

É interessante ressaltar a contradição entre o modo de vida desses jovens e o preconizado na Declaração Universal dos Direitos da Criança: “a criança deve ser protegida contra toda forma de abandono, crueldade e exploração. Não será objeto de nenhum tipo de tráfico”¹³² (Declaração Universal dos Direitos da Criança, princípio IX).

Como podemos observar, esse princípio é totalmente “desconhecido” por parte de alguns membros da polícia que se posicionam contra as crianças e jovens que estão em situação de rua. Por um lado, pode-se entender esse “desconhecimento” sobre o Estatuto da criança. Mas, por outro lado, não se pode compreender como é que alguns dos policiais desconheçam a sua própria Constituição Política: no título 1, a carta magna trata sobre o direito da pessoa e da sociedade, e no capítulo 1 fala sobre os direitos fundamentais da pessoa:

“Nadie debe ser víctima de violencia moral, psíquica o física, ni sometido a tortura o a tratos inhumanos o humillantes. Cualquiera puede pedir de inmediato el examen médico de la persona agraviada o de aquélla imposibilitada de recurrir por sí misma a la autoridad. Carecen de valor las declaraciones obtenidas por la violencia. Quien la emplea incurre en responsabilidad”¹³³ (CONSTITUIÇÃO POLITICA DO PERU, artigo 2 – 24-h).

Os jovens que estão em situação de rua desconhecem esta lei, já que o estado não propicia situações de aprendizagem sobre os deveres e direitos do cidadão. Essas estruturas sociais formam situações problemáticas para os jovens, já que o Estado peruano não conta com programas que possam erradicar o problema da juventude que está em situação de rua. Portanto, não percebem como esses jovens vão se constituindo e elaboram através da mídia, contribuindo assim para disseminar, entre a população, o preconceito e a marginalização sobre o outro.

Diversas ONGs dedicam-se a trabalhar com crianças e jovens informando-lhes sobre o consumo de drogas e, às vezes estes jovens são direcionados para participar de oficinas ou estudar uma carreira técnica que, na realidade, não garantirá um posto no mercado de trabalho, pelo mesmo tempo e esforço que requer o estudo, lembremos que a maioria deles ficou na primeira série, portanto, “é necessário notar, porém, que em parte considerável desses programas, apesar das boas intenções neles contidos, o que se busca, explícita ou implicitamente, é uma contenção do risco real ou potencial desses

¹³².Informações retiradas do site: http://pt.Wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_Universal_dos_Direitos_da_Crian%C3%A7a (pesquisa realizada em setembro de 2008).

garotos, pelo seu ‘afastamento das ruas’ ou pela ocupação de suas ‘mãos ociosas’ (ABRAMO, 1997, p. 26). Interessante interligar esse discurso para o momento em que Pascual deixa o seu fazer musical para se dedicar a estudar uma carreira técnica numa instituição, ajuda oferecida por uma ONG da cidade. Mas esse estudo é abandonado pelo jovem músico porque há uma família para manter, há responsabilidade para com um outro e esse abandono é entendido por haver uma certa exigência no aprendizado que ainda lhe falta. Portanto, essas diversas ONGs deveriam observar as necessidades e interesses dos sujeitos que estão em situação de rua.

Nesse sentido, as ONGs e o Estado deveriam entender que a relação dos jovens com a música trouxe-lhes uma certa liberdade, abrindo caminhos para (re)adaptar e interpretar as músicas dos outros e, com essa atividade sobrevivem e constituem-se como sujeitos. Reconhecer essa escolha dos jovens seria fundamental para o Estado e as ONGs, que deveriam propiciar oficinas, concursos, projetos para que os jovens continuem desenvolvendo suas habilidades através da arte: em outras palavras, o poder público e o 3º setor seriam mais eficazes se desenvolvessem políticas com o objetivo de investir nos futuros compositores e cantores.

É interessante salientar que a juventude sempre esteve presente na opinião pública como imagem problemática, de perigo, de tráfico, de morte. Considerando esta imagem dos jovens, podemos observar que é o retrato da sociedade, manifestando o sentir da cidade frente a um outro. O Estado deveria propiciar condições concretas sobre esses problemas sociais e dar ênfase na integração da juventude com a cidade para transformar assim a visão do cidadão e a deles próprios.

Por um lado, a música é mediadora na vida dos sujeitos pesquisados, porque nessa aprendizagem que tiveram na rua e em casa os jovens foram construindo o seu sentir com a arte, porque ela precisa ser compreendida e assumida como uma atividade humana que está inserida no contexto histórico-social e político do sujeito. Por outro lado, o sujeito toma uma posição na sua forma de (re)ver o mundo, que envolve sua estética sobre a arte e, é dessa maneira que surge uma nova forma de sentir, ver e criar novas formas de (re)inventar sua própria vida.

O viver ou estar em situação de rua simboliza para os jovens músicos estar olhando os seus próprios questionamentos, percebendo assim quase todos os dias a miséria que envolve a rua: é como um beco sem saída, que emerge no ânimo e hálito do

¹³³. Informações retiradas do site: <http://www.tc.gob.pe/legconperu/constitucion.html> (pesquisa realizada em setembro de 2008).

sujeito. Essas ruas para os sujeitos representam o início da liberdade e da tranquilidade, mas com o decorrer do tempo essa situação em que se encontram torna-se totalmente adversa, compreendendo assim que as ruas sofrem uma metamorfose no dia-a-dia pelos acontecimentos que ali sucedem. Portanto, as ruas convertem-se em espaços de promessas, de lamentações, de fome, de assaltos, de informações negativas à sua imagem pessoal, marcados pela (in)diferença que institui fronteiras entre ele e o outro. Essa (in)diferença se visualiza no maltrato e desprezo que sofrem os músicos. A intolerância dos outros com um outro (des)conhecido abre caminhos às interpretações preconceituosas.

Mas, por outro lado, a rua em si possibilita aprendizagens significativas para os músicos sobre o seu estar no mundo, mostrando-lhes assim um outro sentir através da sua própria natureza da vida, ou seja, aprenderam outras formas de viver e ver o mundo criando estratégias para essa sobrevivência na cidade, estamos falando como a música influenciou na vida deles, trazendo sentidos, influenciando em suas emoções, porque ela desempenha um papel importante na criatividade artística (VYGOTSKI, 2006).

Essa criatividade artística nasce na relação dos pais e familiares transmitindo muitas vezes, uma estimulação (in)conscientemente para o jovem músico e por sua vez foi de grande importância ao experimentarem essa arte, porque o constituiu no seu desenvolvimento social e psicológico na sua infância. Como consequência dessa aproximação com a arte é que “a emoção e inquietude aparecem em nós cada vez que quebram-se o equilíbrio entre nós e o meio ambiente”¹³⁴ (VYGOTSKI, 2003, p. 66). Essas aprendizagens, ao serem relacionados com as novas aprendizagens na rua, possibilitam os jovens se sentirem mais a vontade nessa (re)criação musical, porque (re)significam sua história nesse (re)encontro com o fazer musical.

Em realidade, essa aproximação com a arte na rua se dá por uma necessidade de sobrevivência, como se mencionou, mas é nesse espaço de procura que encontram com a música e, por seu intermédio, constituem um outro lugar social para si mesmo.

Ao se relacionarem com a cidade, os jovens músicos aprenderam novas formas de enxergar o mundo e nesse encontro com a própria natureza é que (re)descobrem o seu fazer musical. Nesse sentido, os processos de aprendizagem os tornam mais sensíveis com o outro e podem perceber o mundo desde o seu próprio

¹³⁴. (texto original) “la emoción, la inquietud aparecen en nosotros cada vez que se rompe el equilibrio entre nosotros y el medio ambiente”

momento sócio-histórico. Por isso, ao cantar e tocar nos ônibus de linha da cidade podem perceber o outro com seus diversos sentires e também o espaço físico. Lembremos o discurso de Jerson quando relaciona um bairro de classe média trazendo sentidos interessantes na sua forma de perceber como o sujeito que mora num bairro nobre está mais tranqüilo que no centro da cidade e é assim que pode apreciar a sua produção musical e também traz que os que estão no centro da cidade têm certas dificuldades de apreciar a música, o que pode ser entendido em razão do medo de serem roubados, estarem saindo dos hospitais ou estarem cansados de tantos músicos que sobem nos ônibus de linha. Portanto, reconhecem em quais bairros da cidade os sujeitos desfrutam do seu fazer musical e (re)conhecem também em que lugares o público está indisposto para essa relação com a arte.

É interessante destacar que alguns dos jovens músicos ainda mantêm as sensações da vivência na rua porque sempre estão acreditando que as pessoas os marginalizam por estarem nessa situação. Pascual, Gaby e Diana trouxeram nos seus discursos diversas opiniões dos outros sobre si, ou seja, ainda não quebraram a cadeia de ter vivido na rua porque foram marcados pelos outros e não podem sair desse poço sem fundo, achando que as pessoas os rejeitam por estarem nesse lugar ou estarem fazendo música.

Por um lado, a mídia também colabora com suas propagandas visuais, ou seja, os sujeitos desta pesquisa se contituem através das imagens, porque as empresas estão vendendo o êxito através dessas imagens. Por outro lado, a cidade está infectada de propagandas que somente vendem viagens, marcas de tênis, de perfumes, nomes de instituições que trazem um melhor futuro para o sujeito. Portanto, os músicos ao entrarem em contato com estas imagens vão se constituindo através da informação sonoro-visual, mas, cabe dizer que ao não ter como adquirir esses produtos oferecidos pelo mundo globalizado, os músicos vão se auto-marginalizando com o outro. Entao, se pode pensar que é essa uma das razões que questionam sobre o jovem que mora com a família idealizando uma vida sem preocupações.

A música também é reconhecida pelos jovens músicos como um meio de sobrevivência e é assim que podem ajudar nos gastos familiares, em outros, alguns dos jovens músicos tem objetivos concretos como projetar-se num futuro através do estudo. Por isso, nesse encontro com a música são professores dos seus irmãos mais novos ou de algum familiar criando ou gerando um emprego para outro. Isto se deve a não querer que seus irmãos menores passem pela experiência de estarem vivendo na rua. Luis

deixa claro no seu discurso que trabalha para que os irmãos não repitam a sua história, assumindo o papel de pai frente à sua família.

A música possibilitou também, para além da sobrevivência, momentos de (re)criação das canções, e nesse processo é que os jovens músicos se encontram com os outros: a rua é, nessa perspectiva, um espaço de acolhimento para o jovem músico, porque aí encontra os “familiares” com os quais convive e compartilha seus medos, sorrisos e sonhos.

Reconhecem que a cidade é um espaço de aprendizagens e desventuras: a maioria deles aprendeu a lidar com os policiais, com os ladrões e com os outros, construindo estratégias para essa sobrevivência. Isso é percebido na sua performance musical quando se preocupam com os gostos do seu público, ou seja, estão interligados à mídia para conhecer as preferências desse público, portanto, se preparam para esse acontecer. Essa preocupação nasce ao estarem ligados com os acontecimentos musicais que acontecem nas rádios locais, preocupando-se pelas preferências musicais do público-espectador. A música constrói conhecimentos nos jovens músicos, os aproxima ao ensaio e nesse espaço de transferência é que se constituem.

Os sentidos da música propiciam aprendizagens sobre a realidade social do lugar que está interligada à (re)criação pelos jovens músicos de suas relações com a cidade, porque são ouvintes e consumidores e transmitem a música para os outros, informando sentidos. É possível entender que a noção de canção está diretamente relacionada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos, porque a canção mostra o conteúdo social nas letras das canções.

Cabe dizer que, ao recriarem a música, estes jovens aprendem a lidar com notas musicais, ritmo, a como entoar a canção e o fazem com prazer: percebe-se que se divertem, gostam do que produzem, sempre estão ensaiando com os outros, procurando assim estratégias para que sua música possa ter um melhor acompanhamento para, dessa forma, agradar ao seu público.

Os discursos dos jovens músicos abrem caminhos para os outros, assim como abriu caminhos para eles e para o pesquisador sobre esse evento que é o sentir da música. Portanto, os caminhos, ao serem percorridos, abrem mil outros caminhos, mil destinos e sempre abrem desvios, mas ao final de mil caminhos eu decido, eu te sigo¹³⁵ e é o teu/meu/nosso destino

¹³⁵. Verso extraído da letra “Mil caminhos” de Lucybell.

7. REFERENCIAL

ABRAMO, H. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira de Educação* N 5, p, 25-36, 1997.

AGUILAR, D., M. A e CERVANTES, O., B. E. El miedo a la ciudad, o el metro y el arte de la desaparición. *Psicol. Am. Lat.*, jul. N 10, 2007.

ANDRADE, M. *Introdução à Estética Musical*. Editora Hucitec: São Paulo, 1995.

ARAÚJO, M.F. Atendimento a mulheres e famílias vítimas de violência doméstica. *Revista de Psicologia de do departamento de Psicologia Clínica*, 9:7-17, 1996.

BAKHTIN, M.M. (V.N. Volochinov) Discurso na arte e discurso na vida - sobre poética sociológica (1926) Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, a partir da tradução inglesa de I.R. Titunic (*Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York: Academic Press, 1976).

_____. *Estética da criação verbal*. Introdução do russo Paulo Bezerra, 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Z. *Confiança e medo na cidade*. Relógio D'água Editores, Lisboa, 2006.

BENJAMIM, W. Obras escolhidas : *magia e técnica, arte e política*. Ed brasiliense. S.A. 6ª Edição; 1993.

BRAIT, B. Bakthin outros conceitos – chave: *análise e teoria do discurso*. São Paulo: contexto, 2006.

CAIAFA, J. Subjetividade e espaço construído nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro. In JACÓ-VILELA, A.M.; CERREZZO, A.C.; RODRIGUEZ, H.E.B.C. (orgs). *Clio-Psyché paradigmas : historiografia, psicologia, subjetividades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mairardi. Companhia das letras. São Paulo: companhia das letras, 1990.

CANEVACCI, M. *A cidade Polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. Tradução Cecília Prada. São Paul: Studio Nobel, 2004.

_____. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Tradução de Alba Olmi. - Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CANO, E & VARGAS, M. El mundo interno a través de las pinturas. Lima: CEDRO, 1994.

CARNEIRO, F. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC –Editora da PUC –SP, 2004.

CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso* /Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau; coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

CASTELLS, M. O Poder da Identidade. São Paulo: *Paz e Terra*, p. 169-191. 2000.

CASTILLO, P. *A técnica do novo ator que encena nas ruas de Florianópolis*. (Trabalho de Conclusão de Curso em Arte Educação) – Curso de Graduação Educação Artística. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: 1998.

CORNEJO, F. *Pués los niños de la calle como audiencia de los medios de comunicación: Un planteamiento sobre audiencias mediáticas de la calle*. Lima: CEDRO, agosto 2004.

COSTA, J.R. Imaginários da cidade. *Anais da Abrapso*, 2007.

CEDRO. *Situação dos meninos de rua*. < <http://www.cedro.org.pe>> Acesso maio de 2007.

CENTRO SHAMA. *Contexto Peruano sobre la niñez*. < www.centroshama.org.pe/El_Contexto_Peruano_Sobre_La_Niñez.html> Acesso: abril de 2007.

CUMBIA PERUANA. <<http://grandesdelacumbiaperuana.blogspot.com/2008/05/el-origen-de-la-chicha.html>> Acesso: outubro de 2008.

DESSEN, M.A. e GIARDINI, S. A Metodologia Observacional na Pesquisa em Psicologia: uma visão crítica. *Cadernos de Psicologia*, Nº 1, 1997.

DIÓGENES, G. *cartografias da cultura e da violência: cangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume; fortaleza- secretaria da cultura e desporto, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e Diálogo. As idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Segunda edição. Curitiba PR- Brasil. 2006.

FRITH, S. Rumo a uma estética da música popular. IN : McLARY, S.& LEPPERT, R. (org). *Music and Society: The politic of composicion, performance and recepcion*. Cambridge: Cambrigue University Press. Tradução de Inês Alfano, 1987.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GUEVARA, P. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Editora Pontificia Universidad Católica del Perú, 1971.

GRAGNOLINE, A. Soportando la violencia: modos de reproducir y de resignificar la exclusión social a través de la producción y el consumo musical IN *Música Popular na América Latina*. Editora : UFRGS, 2005 .

JANOTTI JUNIOR, J. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções in *imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação contemporâneas*/ Angela Prysthon. Porto Alegre : Sulina, 2006.

JOBIM E SOUZA. A pesquisa em ciências humanas como intervenção nas práticas do olhar in *Imagem: Intervenção e pesquisa* (organização de) Lucia Helena Correa Lenzi; Silvia Zanatta Da Ros, Ana Maria Alves de Souza e Marise Matos Gonçalves. Florianópolis : Editora da UFSC : NUP/CED. UFSC, p, 203-217, 2006.

KRAMER, S. *Ciências humanas e pesquisa : leitura de Mikhail Bakhtin* / Maria Teresa Freitas, Solange Jobim e Souza, Sonia Kramer (orgs.). – São Paulo, Cortez, 2003

LIMA, B. Música e Sociedade: *Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Teses (Doutorado em Educação) – Curso de Pós- Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1992.

LOURO, G.L. *Gênero, Sexualidade e Poder*. In: *Gênero, sexualidade e Educação. Uma Perspectiva Pós-estruturalista*. Petrópolis vozes, p. 37-56, 1998.

MACÊDO, M. J.& BRITO, S. M. A luta pela cidadania dos meninos do Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua: uma ideologia reconstrutora. *Psicol. Reflex. Crit.*, vol.11, no.3, p.511-522. ISSN 0102-7972, 1998.

MACEDO, N. *Apreciação musical infantil: aspectos da constituição da infância contemporânea no discurso de crianças do Ensino Fundamental*. (Dissertação de mestrado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2005.

MAHEIRIE, K. Música popular, estilo estático e identidade coletiva. *Psicologia Política*, 2(3), 39-54, 2002

MAHEIRIE, K. *A perspectiva psicossocial da música: um estudo sobre algumas bandas de composição própria, da ilha de Santa Catarina*. Texto não publicado, p, 1-22, 1999.

MÁRSICO, O. *A criança e a música: Um estudo de como se processa o desenvolvimento musical da criança*. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1982.

MARX, R. *Manuscrito de Economia e filosofia*. Madrid: alianza editorial, 1985.

MATOS, J. Desborde popular y crisis de estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980. *Lima: Instituto de Estudios Peruanos*. 1984

MORAIS, J. *O que é música*. Editora Brasiliense. 7ª. Ed. 1991.

NOGUEIRA, M.C. Feminismo e discurso do gênero na psicologia social. *Psicologia & Sociedade*, 13(1), p. 107-128, 2001.

OLABUÉNAGA, J.I.R. *La Entrevista In: Metodología de La Investigación*. Cualitativa. Bilbao: Universidade de Deusto, 1999.

ORLANDI, E. *Análise do discurso: princípios e procedimentos* São Paulo: Pontes 3ª edição, 2001.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: perspectiva, 1999.

PALUDO, S. & KOLLER, S. Toda criança tem família: criança em situação de rua também. *Psicologia e sociedade*; 20 (1): 42-52, 2008.

PEIXOTO, N.B. *O Olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, A. (et al). O olhar. São Paulo: Companhia das letras. 1999.

PELBART, P.P. Vida capital : *ensaio de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras S.A., p. 42-51, 2003.

PINO, A. O social e o cultural na obra de Vygotski. *Educação & sociedade*, ano XXI, N 71, julho/2000.

PONZIO, A. La Revolución Bajtiniana: *el pensamiento de Bajtin y la ideologia contemporanea*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. 1998, 57- 68.

RAMIREZ, J.D. *La perspectiva sociohistórica*. Cuadernos de pedagogía 141. Universidad de Sevilla. 2000.

RIBERO, M.O. *A rua: um acolhimento falaz às crianças que nela vivem*. *Revista Latino-Americana de enfermagem*, 11(5), 622-629, 2003.

SÁNCHEZ, M.T. Acercamiento teórico al niño, la calle y su situación. *disPerSión*. *Revista electrónica del instituto Psicología y Desarrollo*. Año II, número 4, abril de 2005.

SANTOS, M. *O Espaço do Cidadão*. – 4ª ed – São Paulo: Nobel; 1998.

STEIN, M. Ouviravida: um projeto da fundação orquestra sinfônica de porto alegre de educação musical em bairros populares. *IV Encontro Regional da ABEM Sul* : Educação musical hoje : múltiplos espaços, novas demandas profissionais, p, 108-116, 2001.

TEIXEIRA, M. *O Averso da Violência: O movimento nacional de meninos e meninas de rua e a luta pela cidadania para crianças e adolescentes no Brasil*. (Dissertação de mestrado em Antropologia) – Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 1996.

TITON, A. *Jovens de baixa renda de Florianópolis/SC e suas relações na com a cidade*. (Dissertação de mestrado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2008.

VÁSQUEZ, A. *As idéias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

VYGOSTSKI, L.S. *Educação Estética*. Em *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 323-378, 2001.

_____. *Psicologia da Arte: Arte e Vida*. São Paulo: Martins Fontes. 1998. (p.303-329)

_____. *Psicología del arte*. Traducción Carlos Roche. Barcelona - España: Editora Paidós Iberica, S.A., 2006.

_____. *Obras Escogidas II: pensamiento y palabra*. Madrid: Visor Distribuciones. 1992.

_____. *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Madrid: Ediciones AKAL S.A. 2003.

VOLOSHINOV, V.N. *Freudismo: Un bosquejo crítico: El discurso en la vida y el discurso en el arte* (acerca de la poética sociológica). Traducción de Jorge Piatigorsky. Ediciones Paidós Mexicana., pag,167-202, 1999

ZAGO, N. A entrevista e seu processo de construção: reflexões com base na experiência prática de pesquisa. In Zago, N.; Carvalho, M.P.; Vilela, R.T.V. (orgs) *Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, pags, 287-309, 2003.

ZANELLA, A. *Vygotski: contexto, contribuições à psicologia e o conceito de zona de desenvolvimento proximal*. Itajaí: Ed. UNIVALI, 2001.

_____. *Sujeito e Alteridade: Reflexões a partir da psicologia Histórico Cultural*. *Psicologia & Sociedade*; 17 (2): 99.104; mai/ago.2005.

ZANELLA, A.V., REIS.A.C.; CAMARGO.D.; MAHEIRIE.K.; FRANÇA,K.B.; DA ROS,S.Z. Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. *Pisco- UFSC*, v 10, n, 2, p. 191-199, jul/dez.2005.

_____. COSTA, MAHEIRIE, SANDER, DA ROS. Educação estética e constituição do sujeito: reflexões em curso: Sobre olhares, fios e rendas: reflexões sobre o processo de constituição de educadores(as). Florianópolis: *NUP/CED/UFSC*, p, 143-154. 2007.

_____. REIS, TITON, URNAU, DASSOLER. Questões de método em texto de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. *Psicologia & sociedade* (revista da associação brasileira de psicologia social – ABRAPSO) 19(2) 25-33, 2007.

WIKIPEDIA. Declaração Universal dos Direitos da Criança. Disponível em:< http://pt.Wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_Universa_dos_Direitos_da_Crian%C3%A7a> Acesso: setembro de 2008.

WIKIPEDIA. Show. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Show>> Acesso: outubro de 2008.

WIKIPEDIA. Ritmo. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ritmo>> Acesso: outubro de 2008.

WIKIPEDIA. Performance. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Performance> >Acesso: outubro de 2008.

WIKIPEDIA. Boi-de-mamão. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Boi-de-mam%C3%A3o>>Acesso: outubro de 2008.

WIKIPEDIA. La Chicha. <<http://grandesdelacumbiaperuana.blogspot.com/2008/05/el-origen-de-la-chicha.html>> Acesso: setembro de 2008.

WIKIPEDIA. Avenidad Abancay.<http://es.wikipedia.org/wiki/Avenidad_Abancay > Acesso: agosto de 2008.

WIKIPEDIA. Los Balcones de Lima. <http://es.wikipedia.org/wiki/Balcones_de_Lima> Acesso: agosto de 2008.

8. APÊNDICES

Anexo 1



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(participantes da pesquisa)

PESQUISA: “A música como mediadora das relações da criança com a cidade”

Eu, _____ confirmo que o pesquisador Percy Velarde Castillo discutiu comigo este estudo.

1. As informações para esta pesquisa serão coletadas através de observação, entrevistas individuais e, registros fotográficos do processo da criação musical de um grupo de crianças que faz música nas ruas de Lima-Peru. Os dados coletados serão utilizados para conhecer as relações que se estabelece com a música e a cidade.
2. O objetivo geral da pesquisa é investigar as relações que as crianças que vivem na rua estabelecem com a cidade, mediada pela música, ou seja, estudar os sentidos que oferece a música e a cidade.
3. Minha participação colaborando nesta pesquisa é muito importante porque contribuirá para a compreensão das formas de participação das crianças que fazem música na cidade de Lima, assim como sobre as dificuldades e oportunidades que encontram. Além disso, os resultados poderão contribuir para propostas de projetos sociais voltados para essa população.
4. Eu posso escolher participar ou não deste estudo. Minha decisão em participar desta pesquisa não implicará em benefícios pessoais, bem como não resultará em quaisquer prejuízos.
5. Participando das entrevistas com sinceridade, estarei contribuindo com a pesquisa.
6. Todos os dados coletados somente serão utilizados para esta pesquisa e para a divulgação acadêmica de seus resultados. Na divulgação dos resultados não serão identificados os informantes.
7. Se eu tiver alguma dúvida a respeito, eu posso contatar aos pesquisadores Percy Velarde Castillo ou Andréa Vieira Zanella pelos telefones 3721-8566 ou 3721-9984.
8. Eu concordo em participar deste estudo.

Assinaturas:

Participante: _____ Data: _____

Pesquisador Principal/orientando: _____ Data: _____

Pesquisadora Responsável/orientadora: _____ Data: _____

Anexo 2



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (representante legal)

PESQUISA: “A música como mediadora das relações da criança com a cidade”

Eu, _____, portador(a) da carteira de identidade nº _____, responsável pelo(a) _____, autorizo a sua participação neste estudo.

Confirmando que o pesquisador Percy Francisco Velarde Castillo discutiu comigo esta pesquisa. Eu compreendi que:

1. As informações para esta pesquisa serão coletadas através de observação, entrevistas individuais e registros fotográficos do processo da criação musical. Os dados coletados serão utilizados para conhecer as relações do sujeito com a música, com a cidade e com os outros participantes na/com a cidade de Lima - Peru.
2. O objetivo geral da pesquisa é estudar como um grupo de crianças de rua se relaciona com e na cidade, ou seja, estudar quais são os sentidos da música para as crianças na/a cidade de Lima.
3. A participação de cada uma destas crianças colaborando nesta pesquisa é muito importante porque contribuirá para a compreensão das formas de participação das crianças na cidade de Lima, assim como sobre as dificuldades e oportunidades que encontram. Além disso, os resultados poderão contribuir para propostas de projetos sociais voltados para essa população.
4. Cada uma destas crianças pode escolher participar ou não deste estudo. A decisão em participar desta pesquisa não implicará em benefícios pessoais, bem como não resultará em quaisquer prejuízos.
5. A criança que participar das entrevistas com sinceridade, estará contribuindo com a pesquisa.
6. Todos os dados coletados somente serão utilizados para esta pesquisa e para a divulgação acadêmica de seus resultados. Na divulgação dos resultados não serão identificados os informantes.
7. Se eu tiver alguma dúvida a respeito, eu posso contatar aos pesquisadores Percy Velarde Castillo ou Andréa Vieira Zanella pelos telefones: 3721-8566 ou 3721-9984.

Assinaturas:

Representante Legal: _____ Data: _____

Pesquisador Principal/orientando: _____ Data: _____

Pesquisadora Responsável/orientadora: _____ Data: _____

Anexo 3

Roteiro a ser aplicado em dez jovens que fazem música nas ruas da cidade de Lima

Data: _____

Nome: _____

Idade: _____

Localidade: _____

1. Com relação ao sujeito:
✓ Qual é o seu nome e qual é a sua idade? Conte-me um pouco sobre sua vida...
✓ Você nasceu aqui em Lima ou onde você nasceu? De onde é a sua família?
✓ Você mora onde? Com quem? Porque você não mora com sua família? (em caso diga não) Qual é o motivo?
✓ Quais foram os motivos para que você saísse de casa?
✓ Como é morar na rua? Há algo de bom? O que? Há algo de ruim? O que?
✓ Em sua opinião qual é a diferença entre você e uma criança que está na sua casa com sua família?
✓ Quanto ao estudo: Já estudou? Onde? Até que série?
2. Com relação ao sentido da música:
✓ O que é ser músico? Como é para você tocar nas ruas da cidade?
✓ Como é para você fazer música na cidade? Há quanto tempo você faz música na rua?
✓ Qual o sentido desse fazer musical para você?
✓ Como, quando e por que você começou a fazer música na rua?
✓ O fato de ser músico faz diferença na sua vida, em seu cotidiano?
✓ Quais as suas primeiras lembranças musicais? Quando era pequeno, alguém tocava/cantava para você? Ou colocavam música e você ouvia? O que? Que isso fazia?
✓ Que tipo de música você costuma/gosta de escutar hoje?
✓ Que significa para você a arte? Você considera que faz arte? Que sua música é arte?
✓ Qual é o tipo de música que você faz e por quê?
3. Com relação à criação musical:
✓ Como e por que você toca música?
✓ Como é esse processo de criação? Improvisa? De que maneira? Conta-me...
✓ Quais são os estilos de música que você pode considerar fundamentais no trabalho que você desenvolve na rua?
✓ Que tipo de instrumentos você utiliza quando faz música? Você já inventou algum? Como você os conseguiu?
✓ Quanto tempo você ensaia por dia/por semana? Como e de que maneira você constrói a música que apresenta? Você inventou essa música ou é de algum cantante conhecido? Por que a escolheu? Como a aprendeu?

✓ Quais são as estratégias que empregam para aperfeiçoar-se no trabalho, o que fazem entre vocês quando há erro? O que acontece nos ensaios?
4. Com relação aos outros:
✓ Por que é que você faz música nas ruas? Para quem? O que você espera do público na hora de apresentar sua música?
✓ Quando você se apresenta, como reagem as pessoas?
✓ O que é que você quer dizer com a sua música? Quer dizer alguma coisa? O que é?
✓ Qual é a maior dificuldade de fazer música na rua? Como você reage com isso?
✓ Qual é a sua relação com as outras crianças que fazem música? Intercambiam opiniões? Intercambiam música?
✓ Qual é sua relação com os fiscais, com a polícia?
5. Com relação com a cidade:
✓ Em sua opinião, qual é a maior dificuldade de fazer música na rua? Por quê?
✓ Como você lida com o ruído e o trânsito urbano?
✓ Que significado tem para você Lima? Como a definiria?
✓ O que você gosta de Lima, por quê? O que é que você não gosta de Lima, por quê?
✓ Como você vê as pessoas quando fazem música? Já escutou algum comentário estranho?
✓ É importante apresentar sua música na cidade? Por quê? Que espaços da cidade gosta mais quando você tá tocando? Quais os trajetos de ônibus que você mais gosta?
6. A percepção do seu contexto e a visão do futuro:
✓ Em sua opinião, o que você acha de sua situação atual?
✓ O que lhe oferece a música? E que espera deste tipo de linguagem?
✓ O que você pensa da situação atual do País? Porque acha que você está neste lugar? Que pensa?
✓ O que deveria fazer o estado Peruano para que vocês e outras crianças tivessem uma melhor condição de vida?
✓ O que você espera do futuro? Como você se vê de aqui ha uns 10 anos?
✓ O que você pensa do estudo?
✓ Se você tiver a oportunidade de dizer alguma palavra ao presidente Garcia. Que lhe falaria?
✓ Você acha que em outros países do resto do mundo há crianças como você? Que acha disto? Que lhes diria?